



Terceira Margem

Terceira Margem

Revista do Centro de Estudos Brasileiros
(Adolfo Casais Monteiro)
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

nº 1 - 1998

Director

Arnaldo Saraiva

Comissão de Redacção

Maria de Fátima Marinho
Francisco Topa

Capa e Grafismo

João Machado

Endereço

Via Panorâmica, s/n
Apartado 55038
4150 Porto

Execução Gráfica

Helvética - Artes Gráficas, Lda.
Trav. do Seixo, 376 — Gondomar
Telef. / Fax: 480 6157

Distribuição

ECL — Rua Miguel Bombarda, 578
4050 Porto

Depósito Legal 123092 / 98

Sumário

ENSAIO

- 7 EDUARDO LOURENÇO
Da literatura brasileira como rasura do trágico
- 13 AGUSTINA BESSA LUÍS
Quimera e literatura
- 17 ARNALDO SARAIVA
Para uma teoria do texto enigmático ou: o conto enigmático de Machado de Assis
- 31 MARIA DE FÁTIMA MARINHO
O amor e a morte nas *Primeira Estórias* de Guimarães Rosa
- 35 FRANCISCO TOPA
Ficção científica portuguesa e brasileira

POESIA

- 39 JOÃO CABRAL DE MELO NETO
Poucos sabem, mas existe um baobá no Recife
Pedem-me um poema
- 43 AUGUSTO DE CAMPOS
Caos
om
- 47 ARMANDO FREITAS FILHO
Anónimo
Dedo de Deus
Living

CONTO

- 53 JOÃO GILBERTO NOLL
Beijo no Rocha

DOCUMENTO

- 55 ARNALDO SARAIVA
Uma carta inédita de Cecília Meireles sobre o suicídio do marido (Correia Dias)

NOTAS

- 61 ARNALDO SARAIVA
Esta revista, este título
ARNALDO SARAIVA
Congresso Portugal - Brasil Anos 2000
- 62 MIGUEL BAPTISTA
Morreu Cláudio Villas Boas
MIGUEL BAPTISTA
Reina a paz entre os dentistas
- 63 MARIA LUÍSA MARCELINO
II Congresso Português de Literatura Brasileira
- 63 ARNALDO SARAIVA
CPLP

CRÍTICA

- 65 JOANA MATOS FRIAS
Clarice — Uma Vida que se Conta de Nádia Batella Gotlib
- 67 FRANCISCO TOPA
Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas, coord. de FC., M.L.F., e A.C.
- 69 ÂNGELA SARMENTO
Ao Lado de Vera, de Alberto da Costa e Silva
- 69 SILVIA OLIVEIRA
O Cachorro e o Lobo, de António Torres
- 70 SILVIA OLIVEIRA
Um Largo, Sete Memórias, de Adolfo Boos Júnior
- 71 ARNALDO SARAIVA
Como Nasce um Cabra da Peste, de Mário Souto Maior
- 72 ARNALDO SARAIVA
Duplo Cego, de Armando Freitas Filho

Da literatura brasileira como rasura do trágico

De Machado de Assis a Clarice Lispector

Eduardo Lourenço

«Eu tenbo, à medida que desegno — e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenbo muito mais à medida que não consigo designar»

Clarice Lispector
A Paixão segundo G. H.

Es espaço original de confronto entre homens de culturas diferentes, sociedade esclavagista, em seguida, continente de abismais diferenças de estatuto económico e social, hoje, o Brasil parecia vocacionado para terra de eleição de uma literatura particularmente sensível ao que Unamuno chamou o «sentimento trágico da vida e dos povos». Contudo, poucas vezes os célebres esquemas da sociologia cultural à Taine, se revelarão mais inadequados do que no caso do Brasil. Pelo menos, na aparência. Com efeito, mesmo quem tenha da literatura brasileira um conhecimento superficial, não deixará de ficar impressionado com a presença nela de uma espécie de estratégia (sem dúvida, inconsciente), destinada a contornar os aspectos mais trágicos da condição humana. E, para além deles, a própria ideia do *trágico* como horizonte espiritual ou visão do mundo. Parecerá paradoxal que inscreva estas breves reflexões no espaço que separa Machado de Assis de Clarice Lispector, autores que, a título diverso, parecem desmentir, frontalmente, o nosso

propósito. Se há na literatura brasileira e, mesmo, na de língua portuguesa, um autor sensível, como poucos, ao sentido do trágico, é o autor de *Dom Casmurro*. Se não é lícito negar a Shakespeare uma visão do mundo e da natureza de essência trágicas, também não parece curial fazê-lo para um autor que tanto o leu e tão bem soube repercutir na sua, a música própria do criador de *Hamlet e Otelo*. A ironia lúdica de Sterne não basta para nos ocultar o que há na obra de Machado de Assis de inegavelmente próximo da visão desabusada do *Rei Lear*. Que mais agudo sentimento do trágico se requer do que o que descobre no mais límpido amor — o de Bentinho e Capitu — o fruto envenenado da suspeita e da traição? Dir-se-á *Paulo e Virgínia* corrigido por Laclos, um Laclos sem perversidade e, por isso mesmo, mais doloroso. Nem Machado de Assis se limita a encenar essa negrura consubstancial a uma amizade e um amor infantis, interioriza-a, tornando-a *olhar*, maneira de estar no mundo, transportando-a para o espírito do

narrador, de modo a que não saibamos nunca se ele é vítima absoluta da infidelidade de Capitu ou o Super-Otelo que projecta na realidade a forma do seu ciúme vertiginoso e sem cura. Por isso, o sentido oscila sem fim na corda da evidência racional, o que bem pode ter-se como a definição mesma, ao menos intelectual, do sentimento intenso da tragédia e do trágico. Não basta esta oscilação, que faz de Machado de Assis um verdadeiro precursor da «era da suspeita», para o incluir na linhagem dos grandes pessimistas da segunda metade do século XIX, de que Schopenhauer é o guia e o profeta? A conclusão seria excessiva. Há em Machado de Assis um evidente sentimento da vida como tragédia de que bastará lembrar o episódio de Manduca, o leproso pobre com quem Bentinho polemiza mais por piedade que por convicção. Mas há, ao mesmo tempo, sobrevoando ou relativizando tudo, a ironia transcendental do autor de "O Alienista", através da qual subtrai a sua visão ao triunfo do puro sem-sentido. É claro que podemos também interpretar essa ironia como a consciência de um trágico de algum modo transcendente ao próprio trágico. Se a essência do trágico é a consciência de que tudo é shakespeariana *ilusão*, decerto Machado de Assis não exemplifica o nosso propósito. Seria antes excepção que paradigma.

Na verdade, é um pouco o que se passa com a obra e o caso de Machado de Assis, *excepção* sob todos os pontos de vista, na literatura brasileira. Diríamos, então, que nele se encontra menos aquela *rasura do trágico* na qual vemos uma das notas características do imaginário brasileiro, do que a sua *miraculosa suspensão* ou, talvez melhor, *oscilação*? Como Juliano, o apóstata, Machado de Assis «viu», «compreendeu» e acabou por «recusar» a pura visão trágica da existência? Tudo se passa como se entre aquilo que viu e aquilo de que dá conta interpusse, como se fosse um duplo do olhar de Deus, alguém e além do bem e do mal, a ironia, paradoxalmente tónica, da sua escrita, esse milagre sem explicação nem autêntico futuro. Confrontado com a presença misteriosa do mal no mundo,

Machado de Assis nunca cedeu à tentação de a diluir romanticamente em qualquer forma de «harmonia» transcendente de recorte idealista. Mas não se pode dizer que se tenha esforçado por transcender, atravessando-a a vivência trágica, salvo por esse emprego da ironia: O mistério do mal relevaria de uma espécie de harmonia divina (?) da natureza, o mal seria, como o escreve numa passagem famosa de *Dom Casmurro*, uma nota necessária na *ópera* de Deus. Encerrado o episódio de Manduca, num capítulo intitulado um pouco obviamente «O diabo não é tão feio como o pintam», Machado de Assis — Dom Casmurro tenta encontrar um sentido, salvar da tragédia pura o destino do jovem enfermo a quem a discussão com Bentinho acerca da longínqua guerra da Crimeia iluminava a vida: «Quero dizer que o meu vizinho de Matacavalos, temperando o mal com a opinião anti-russa, dava à podridão das suas carnes um reflexo espiritual que as consolava... O meu jardineiro afirma que as violetas para terem um cheiro superior, hão mister de estrume de porco. Não examinei, mas deve ser verdade...». Em capítulo anterior, intitulado também, não menos obviamente, «A ópera», Machado de Assis havia já alegorizado, nos mesmos termos, a sua visão do mundo. No tom desenvolvido caro não só a Sterne, como a Hoffmann ou Heine, Machado lembra que «a vida é uma grande ópera», com letra de Deus e música do Diabo, «gênio essencialmente trágico», como lembra, sem dúvida, mais por fidelidade a Milton do que a Goethe. Tal vida-ópera seria uma mistura de harmonia e cacofonia, umas vezes trágica, outras grotesca como as *Alegres Comadres de Windsor*. Numa fantasia à maneira de Borges, Machado de Assis chega a imaginar que o gênio de Shakespeare (e o seu) é mero plágio da partitura divina, a tónica da vida, concluindo pela boca do tenor Marcolini: «Tudo é música, meu amigo. Este cálice (e enchia-o novamente), este cálice é um breve estribilho. Não se ouve? Também não se ouve nem o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera...»

Pela sua natureza equívoca, esta alegoria machadiana tanto pode ser lida como *rasura do trágico*, na

medida em que o nomeia e lhe dá um lugar (secundário) na partitura da vida, como *justa compreensão do trágico* enquanto acompanhamento necessário e permanente da mesma vida. Não é fácil escolher, para adequada perspectiva da obra de Machado de Assis, entre o optimismo trágico e a tragédia optimista. Ela balança entre uma e outra. A autêntica rasura do trágico, enquanto reflexo generalizado da literatura brasileira, surge depois de Machado de Assis e em consonância com o processo e o reforço da consciência propriamente *brasileira* dessa literatura. É no nosso século que a obsessão da *brasilianidade* se converte no objecto supremo da libido escritural do Brasil. Por isso é natural que o momento *anti-trágico* paradigmático da literatura brasileira seja o do Modernismo, momento em que toda a vontade de escrita se concentra na reivindicação e exaltarão *míticas* da brasilidade. A brasilianidade (sóbria) de Machado de Assis e mesmo de um José de Alencar tem pouco a ver com a brasilidade de Oswald de Andrade. A de Machado inclui-se ou pensa-se no horizonte de universalidade (intencional, pelo menos), enquanto a de Oswald se quer *diferença* ou anti-universalidade no sentido desta última para um Machado de Assis. Descontando a provocação cultural exacerbada que o caracteriza, o Modernismo brasileiro reactualizou o mito fundador do *novo mundo* como *paraíso*, alheio ao Bem e ao Mal da tradição judaico-cristã do descobridor, acrescentando-lhe algumas sugestões de Nietzsche e Marinetti que iam no mesmo sentido. A estrutura cultural eufórica que caracteriza o Modernismo brasileiro — nisso quase oposta à do nosso Modernismo, ainda muito preso à névoa e ilusão simbolistas — vai constituir-se como uma *segunda natureza* do Brasil. E a partir de então a imagem de marca, o mito de que precisava para exprimir cabalmente o novo sentimento de força, de existência, de progresso, um país que mudava profundamente e rejeitava com a água do banho a criança colonial e escrava que fora durante séculos.

Este novo nascimento do Brasil para si mesmo — embora mítico ou por isso mesmo — condicionará a forma do

espírito e da cultura brasileiros, envolvendo na sua pulsão positiva e optimista as visões mais cruas ou dolorosas da vida nacional nos seus aspectos históricos ou individuais. Por mais realista e crítica que seja a literatura brasileira dos anos 30 e 40 — Jorge Amado, Lins do Rego, Amando Fontes, Graciliano Ramos — a *preocupação pelo Brasil* que ela reflecte raramente se traduz em visão trágica da existência, embora, descritivamente, integre a *tragédia* objectiva, o escândalo humano e social da miséria sem nome do nordestino, do sertanejo ou do cidadão pobre. Um destino realmente *trágico* supõe e implica um máximo de consciência (ou de consciencialização) dos obstáculos e das forças que reduzem o indivíduo ou a colectividade ao impasse fatal. Jubiabá, Fabiano, de *Vidas Secas*, o negro Damião, de *Terras do Sem Fim*, são indivíduos-natureza, sujeitos-objectos de catástrofes mais cósmicas ou naturais do que humanas, como a *Seca*, ou de contextos sociológicos que comportam uma violência análoga à da natureza. *Vidas Secas* é um livro doloroso mas não é um livro trágico: Fabiano (já «sem nome» no nome), como o negro jagunço de *Terras do Sem Fim*, são agidos, não agem. O seu drama, a sua tragédia, em sentido popular, situam-se num contexto, por assim dizer, infra-humano, o que os exclui da «condição trágica», embora sejam para outros (o leitor), ilustração dela. Não estamos nos domínios da «metafísica», como em Machado de Assis, nem da psicologia, mas nos da pura sociologia. Podia supor-se que esta *rasura objectiva do trágico* nos romances de Amado, de Graciliano — mesmo nos de Lins do Rego — repercutisse a ideologia voluntarista e anti-trágica que era, na década de 30 e parte da de 40, a do autor de *Mar Morto* e de *Caetés*. A hipótese não parece pertinente. A ideologia representa quase sempre um papel secundário em toda a criação e na dos autores brasileiros ainda mais. É precisamente no autor mais «ortodoxo» (nessa época) que nós encontramos uma das raras visões realmente trágicas do romance brasileiro moderno. Referimo-nos não só ao autor de *Angústia*, mas também do tão machadiano *S. Bernardo*, livro de um pessimismo intenso que tanto

admirava um dos nossos romancistas com maior sentido trágico, Carlos de Oliveira. Acontece, todavia, que *Angústia* — e creio mesmo que *S. Bernardo* — não foi um romance de muito êxito no Brasil. O *trágico* autêntico é rejeitado, por instinto, pela opinião ledora do grande país. Não terá sido apenas por cansaço ou evolução natural que Jorge Amado, pouco a pouco, abandonou a sua atitude crítica, denunciadora dos aspectos intoleráveis da sociedade provincial da Bahia, por uma literatura cada vez mais lúdica e euforizante. O seu tão festejado (et pour cause) *Gabriela, Cravo e Canela* assinala essa mudança sensível na sua criação. O seu sucesso prodigioso mostrou até que ponto o Brasil — *o novo Brasil* — se reconheceu nesta imagem mítica do seu destino como realidade mestiça, sensual, triunfalista, inocentemente amoral e perfeita e unicamente humana. À totalidade dramática ou vagamente trágica dos seus *Mar Morto*, *Terras do Sem Fim* — mesmo se da só tragédia da inconsciência, da miséria e da ignorância — sucede com *Gabriela* e outros «pastores da noite» uma literatura centrada sobre o folclórico e o mágico. É toda uma literatura que através desta metamorfose do olhar romanesco de Jorge Amado exprime em profundidade, com a eficácia popular dos grandes mitos, esse reflexo anti-trágico tão característico da sensibilidade e, talvez mais ainda, da imaginação brasileira. Por mais significativa que seja, esta rasura da tragédia sob a pluma de Jorge Amado, claramente ligada à imagem cada vez mais ufanista do Brasil e da sua cultura, não alcança a sua dignidade, por assim dizer, *metafísica* que lhe é conferida pela obra ímpar de Guimarães Rosa. Não foi por acaso que ele intitulou o seu romance-suma com o nome de *Grande Sertão: Veredas*. Se o sertão é metáfora do *mundo* — e logo na abertura do seu monólogo grandioso Guimarães Rosa subtrai assim o Brasil à sua particularidade, instalando-o na *universalidade* do «geral» (sem jogo de palavras) — esse título repercute também o *acto de nascimento simbólico* de um *Brasil-outro*, aquele que *Os Sertões* de Euclides exemplificam. Do espaço geográfico, sociológico e humano específico que é

o do *sertão* euclidiano, Guimarães Rosa fará um espaço de *múltiplas veredas*, abertas e incógnitas, finitas e sem fim (como «os caminhos que não conduzem a lado nenhum» de Heidegger), quer dizer, uma espécie de sertão «metafísico». Em todo o caso, um espaço simbólico, teatral e fantástico, palco como que anterior à civilização, onde o sertanejo de Euclides, émulo de Tirant lo Blanc ou de Amadis, deve encontrar por sua própria conta, o caminho (inexistente?) que separa o domínio de Deus, do Bem, do Sentido, jamais objecto de posse, das multiformes e exaltantes figurações do Maligno, Porco-Sujo, do Cujo-Dito, de Tudo, enfim, onde se investe a nossa violência ingênita e sede do mundo. No campo das Gerais, nova floresta da Brocelianda, os Riobaldo ou os Matraga, possuídos por uma violência que conquista os céus, traídos ou inspirados por Orianas equívocas, degladiam-se em infundáveis e cruéis combates. Todos esses heróis vivem os diversos horrores da condição humana em termos da mais luminosa expressão brasileira, de uma precisão quase hiper-realista, mas vivem-na numa espécie de *lugar mágico*, fora do mundo, com aquelas figuras da pintura misteriosa dos fins do século XV ilustrada por Carpaccio e Giorgione. Nela desfilam figuras e histórias que têm algo a ver com a nossa condição trágica, mas de que perdemos a chave, simples objecto de contemplação extática, plena dos terrores e das delícias vertiginosas do sonho, não da vida. É a grande translação do trágico brasileiro, a sua transfiguração e transcendência mágicas. Do horror e da violência, como em «A hora e vez de Augusto Matraga», fica apenas a *solução onírica*, mágica e mística, a da *reconciliação* de dois olhares inimigos (mas também confraternos) que na hora de mutuamente se destruírem se reconhecem *salvos* e redimidos. Não há na literatura brasileira gesto e gesta romanescos tão anti-trágicos, tão *naturalmente* expressivos do triunfo da face solar da vida sobre a sua face nocturna. Como num Bernanos, mas um Bernanos sem herança europeia do pecado original (a menos que seja do pecado original de ser europeu), elevando a esperança, mesmo a mais violenta, a forma do mundo, também

para Guimarães Rosa, ao fim e ao cabo, *tudo é Graça*: «Então, Augusto Matraga, fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e do seu rosto subia um sagaz contentamento». Clarice Lispector não possui, como Guimarães Rosa, essa espécie de inocência de estado que faz do autor de *Sagarana* o representante arquétipo da moderna vivência brasileira do mundo. Clarice Lispector procede de outra galáxia, a galáxia sem nome. Terá de merecer, de conquistar através de um combate de escrita e de espírito dos mais singulares do nosso século esse espaço de *não-tragédia* que a instalará, por seu turno — embora com uma face intocável — na *terceira margem do rio do imaginário brasileiro*. A sua conatural pulsão dirige-se, de preferência, tanto ao nível do espírito como do corpo, de que será a primeira, em língua portuguesa, a *oscular a palavra muda* — aquilo que no domínio da experiência humana chamamos, habitualmente, o *Mal*. Ela conheceu-se como a adolescente a quem a doçura do mundo, a sua e a dos outros, *dava vontade de vomitar*. Cedo, foi aquela que se sentiu asperizada para o proibido, o perverso. Como Alice, aventurou-se para lá do espelho para estar próxima do «coração selvagem da vida». Todavia, através de uma ascese que tem algo de uma mística do avesso, à Georges Bataille, também Clarice Lispector não aceitará o conforto do *dado* mesmo que ele possua a sedução romântica do Mal. A sua viagem far-se-á de abandono em abandono, de distanciamento voluntário da face escrita da vida em direcção ao pura e indizivelmente *material*, des-

cida (ou subida) ao «inferno» do que existe, tão humildemente aceite como marca do real que dessa descida resulte, enfim, o encontro com o *neutro divino*, o aquém humano presente no coração do homem. Saborear a barata é aceitar o real no seu horror resplandecente e resgatá-lo como o beijo do leproso de Francisco de Assis integra o humanamente inaceitável no redil de Deus. Mística de um tempo de abundância vazia, Clarice viaja para o ponto *nu* onde o eu abdica da sua odisséia romântica em busca de céus inexistentes, trocando-os pela plenitude do *mínimo*, da anulação que a restabelece na realeza perdida de um eu que é mundo e de um mundo que é eu. Da aceitação do *inumano*, substância de tudo quanto existe, nasce a paz para o que em nós de *humano* se designa. Assim, nenhuma *tragédia* é possível neste *deserto-oásis* onde «eu» e «vida» não podem sequer confrontar-se porque ele é o lugar onde um e outra *se falam e se calam*, numa paixão de que o silêncio — o tumulto profano das palavras com que mentimos o mundo e o mundo nos mente — é o resto, o que já nada significa. Mas para glosar o inglosável? Visitemos antes, para terminar, como quem ressuscita, o lugar falado e silenciado da própria Clarice: «Oh Deus, eu me sentia baptizada pelo mundo. Eu botara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o acto ínfimo. Por não ser eu era. Até o fim do que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderia dizer senão timidamente assim: *a vida se me é*. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro».

Quimera e literatura

Agustina Bessa Luís

Lembro Espinosa, que definia a superstição como a quimera do espírito humano. E assim caminhando no abandono dos pensamentos, chego ao assunto deste breve prelúdio à literatura brasileira. Para mim, os primeiros encontros com as Letras brasileiras foram fatais, porque as conheci pelo lado irreal e evocatório da narrativa doutro país de que nada se sabe. O lado quimérico, digamos. Havia em casa uma Biblioteca Internacional de Obras Célebres, compilada por gente douta e aplicada nos seus conhecimentos. Eram vinte e quatro volumes, com ilustrações relativas aos textos, obra de artistas famosos; tinha também retratos dos autores, e foi lá que pela primeira vez vi Puskin, George Sand, Machado de Assis, e muitos outros. Aos dez anos, tomar assim contacto com a literatura universal tem qualquer coisa de magia. A ninfa das águas, de Hoffmann, passando na aba dos exércitos de Napoleão, deixava-me uma impressão de curiosidade bem perto do amor pela arte de contar. Certas histórias aterradoras de Poe foi aí que as aprendi, assim como a sua poesia «O corvo», ou os líricos versos de «Annabel Lee». E tudo isso me deixava alvoroçada, quase febril. Eu admirava o poder narrativo de tão magníficos mestres que, para mim, eram magos, capazes de transformar em encantamentos as desilusões deste

mundo. Por isso eu me referi ao pensamento de Espinosa sobre a superstição. Mas, enquanto que a superstição nunca encontra durável satisfação para as desgraças humanas, e tem que ser constantemente mudada noutra superstição diferente, a arte narrativa, ficção estável e como tal reconhecida, não nos subjuga, só nos consola, não se torna um meio de governar as massas, mas um refúgio para os seus desastres e misérias, se eles são rotineiros e não desencadeados num ritmo desesperado.

A quimera da literatura começa por não ter cerimonial; não exige um respeito constante, não tem uma importância dominante. Tão depressa nos faz companhia, se a solicitamos, como a deixamos de lado, levando, no entanto, na mente o seu doce pretexto para tomar o mundo como uma fábula com consequências que a matéria suporta gloriosamente.

Um volume dedicado à literatura brasileira, além dos textos de autores hoje definitivamente consagrados, continha outros difíceis de situar mesmo para os peritos. Por exemplo, eu nunca conseguia saber quem era Escragnolle Dória, jornalista e novelista cujo estilo queirosiano me pareceu fascinante. O seu rasto, porém, parece ter desaparecido como uma pegada na neve coberta por outra neve ou varrida pelo vento. E, no entanto, penso ainda

hoje como era deliciosa a sua maneira de contar uma história urbana, passada entre a Avenida Rio Branco e a Rua do Ouvidor, com mulheres duma beleza indolente e os seus amantes imprevistos de colete de linho e um fio escuro ao canto do lábio, desenhado pela última chávina de café. Porém, um dia, encontrei numa História do Teatro Brasileiro o meu estranho autor, designado como professor, jornalista, contista e historiador, nascido no Rio de Janeiro em 1869 e falecido em 1948. Porque se perderam as suas pegadas, não o sei, tanto mais que no Rio não neva. O romance daqueles Adão e Eva da selva brasileira, de José de Alencar, e cuja última imagem para mim é a piroga improvisada que os leva no tumulto do rio engrossado pela tempestade, não o esqueci nunca mais. Quando estive em Recife e ouvi a descrição das cheias, que dantes aconteciam com extraordinária rapidez, juntando-se as águas como por ordem dum caos que reassume os seus direitos, eu pensei nas páginas de José de Alencar e na quimera que elas autorizavam. A selva com os seus poderes e as suas confissões; o ramo do nosso inconsciente vogando ao sabor das ondas, sem destino certo, pronto a deter-se diante dum obstáculo e sendo ele próprio obstáculo, cerne de vida, paixão acreditada pelos elementos. Esse aprofundar numa história, ao mesmo tempo irreal e verdadeira, deixava-me matéria de sedução para muitos dias. Machado de Assis, e a sua província discreta, feita de pequenos desígnios em que entram os desejos de melhor vida e amores maiores; Machado, com aquelas viúvas misteriosas e, no entanto, sem segredo, porque todos as conhecem e sabiam o seu nome e os seus hábitos. Mas a maneira como se sentam à popa dum barco, caladas, deixando que a quimera se alimente e forme no coração dos homens, que são apenas passageiros desse barco, e vão depressa sair e perder-se noutros lugares — isso era para mim uma aproximação da superstição de Espinosa. Mas enquanto que esta não tem outros suportes além da esperança, do ódio, da cólera e do engano, porque tira a sua origem não da razão mas da sensibilidade mais apaixonada, a superstição literária é

diferente. ela não é produzida pelo temor, nem se serve, em suma, das ilusões do espírito para ser admitida. Não é caprichosa e mudável porque corresponde à evidência do que é belo, e isso é uma constante do nosso entendimento. Não uma credulidade, mas uma fidelidade consumada. Voltando a essas páginas da Biblioteca — quem encontrei ainda? Nada menos que quadrilheiros famosos, correndo nos seus cavalinhos debaixo das cordas de chuva que estalavam nas folhas das bananeiras como em folhas de zinco. Eram pessoas sinistras, violadores, ladrões, mas não homens do sertão. Havia neles uma pequena fantasia que impede o total embrutecimento; quer fosse um desejo libidinoso que a iminência da morte torna uma ficção, um rito, um preconceito, quer fosse uma forma de melancolia que desencadeia o crime quase sedicioso, uma forma de culto à ruína duma vida, os quadrilheiros tinham uma alma persuasiva, vaga, pronta a integrar-se na natureza que, essa sim, era a mãe enorme dos seus desvíos e imaginações violentas. Escritor de tertúlia ou escritor de fazenda, todos me pareciam mensageiros duma cultura, representações visíveis da Providência tão profundamente situada pelo narrador nos limites do combate e da redenção humana. A poesia era também um espelho tanto da terra, como do clima e da pessoa, fosse nordestina, baiana, gaúcha ou carioca. A lírica pressupunha grandes espaços de coqueiros gigantes, os coqueiros plantados por D. João VI e que dominam as colinas dos Guararapes. Ou então a chácara, com as sinhás vestidas de branco, aparecendo como fantasmas na noite súbita, nos alpendres de madeira pintados de azul. De dentro percebia-se o brilho das loiças das Índias; e nos terrenos baixos o engenho do açúcar, entre as canas altas da plantação, parecia, com o telhado empedernido pela chuva, uma casa de duendes florestais e sagrados. Como o saú serenê, que só os loucos e as crianças podem ver saltitando na orla da floresta. A lírica urbana vinha de dentro das salas visitadas por negociantes com a corrente de ouro a brilhar sobre o ventre e uma palidez austera dessa ascese que é a contabilidade. Eu tinha

na família parentes que faziam parte dessa ficção prodigiosa, os chamados «marinheiros», homens de frotas mercantes, avançados nas ideias, prudentes na fortuna, moralistas por convicção, como se a moral fosse a situação dos vencedores e não a compensação dos humilhados. Se manusearmos a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, lá encontramos meu tio-avô Joaquim Bessa de Carvalho, um desses magnates sensíveis à supremacia futura, como os filhos de Abraão, e que foi amigo de Guerra Junqueiro e promotor político dos gênios da República. Naufragou nas próprias ficções, porque a confraria de que se fez parte lhe vendeu o túmulo, a essa e a lápide, e lançou à terra os seus ossos que eram quimera e agora são realidade na vala comum. Não é justo, mas se a justiça é ou não outra superstição, digam-no os inventores de leis que continuamente se renovam, como as superstições. Quanto a isto, venham raios e tempestades que o resolvam, que pouco há a fazer com a burocracia.

Esta chamada às minhas recordações brasileiras, por visões e palavras, sempre me comove. Quando eu fui ao Brasil foi como se voltasse a folhear as páginas daquela Biblioteca que aos dez anos abri pela primeira vez. Lá estava a Rua do

Ouvidor, intacta, com as casas de sobrado e as lojas de fazendas em cujo balcão se encosta um caixeiro que possivelmente faz versos e sabe de música erudita. Lá estava a Avenida Rio Branco, só que a burguesa de guarda-sol de cambraia não passeava arregaçando a cauda do vestido com a mão carregada de esmeraldas. Mas Madame Arlette, que é telefonista, reina no candomblé e fuma devagar a cachimbada dos sonhos que a vão tornar vidente e preta velha, iniciada, nigromante, abadessa e senhora. Eu volto atrás muitos anos e não volto sozinha. Machado de Assis, José de Alencar, Olavo Bilac, e outros menos célebres e igualmente aparentes e reais, descem pelos caminhos alegrados de laranjas-lima, e eu ouço-os falar de coisas escritas e que não publicaram, ou coisas pensadas que não escreveram. A quimera apodera-se das nossas almas, enquanto que as aves emigram das cidades e soltam de longe os seus cantos. Ouve-se o vento. Mas o vento, em todos os tempos e em todas as culturas se traduziu por espírito. O espírito sopra em todas as regiões do mundo, como o vento; para mim, a primeira das regiões onde ele me parecia habitar era o Brasil. Ainda, às vezes, penso assim.

Para uma teoria do texto enigmático, ou:
o conto enigmático de Machado de Assis

Arnaldo Saraiva

"estás sempre aí, bruxo alusivo e zombeteiro,
que revolves em mim tantos enigmas."

Carlos Drummond de Andrade
A Vida Passada a Limpo

Tornou-se célebre, na bibliografia machadiana, o estudo que Eugénio Gomes publicou com o título *O Enigma de Capitu*¹ e que tentava iluminar o romance *Dom Casmurro* com uma luz que se distinguia da usada noutro não menos famoso estudo publicado meia dúzia de anos antes sobre o mesmo romance, o estudo de Helen Caldwell intitulado *The Brazilian Othello of Machado de Assis*².

Mas parecem hoje evidentes as limitações da leitura de Eugénio Gomes; não há só *um* enigma no *Dom Casmurro*; e os enigmas deste romance não se inscrevem apenas nas áreas da sexualidade ou da afectividade, nem afectam apenas a personagem Capitu. Aliás, não é só o *Dom Casmurro* que obriga os leitores de Machado de Assis a confrontarem-se com enigmas; quase não há obra machadiana em que eles não compareçam. E de algum modo também poderíamos dizer: não há obra literária em que não haja enigma ou enigmas.

"Todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas" - escreveu T.W.

Adorno, num dos capítulos centrais, em mais de um sentido, da sua *Teoria Estética*³. E, para não haver dúvidas, duas páginas adiante insistia, com uma clareza que só encontramos em raras páginas da sua "suma" estética, elaborada ao longo de quarenta anos: "As obras que se apresentam sem resíduos ao olhar e ao pensamento não são obras de arte"⁴.

Todavia o mesmo Adorno preveniu que o carácter enigmático das obras de arte tem uma relação íntima com a história e manifesta-se na sua estrutura e na sua linguagem; e foi também ele que assinalou estes paradoxos ou aporias: "a condição do carácter enigmático das obras de arte é menos a sua irracionalidade do que a sua racionalidade"⁵; o enigma artístico "aparece e desaparece na sua mesma aparição"⁶; "resolver o enigma equivale a denunciar a razão do seu carácter insolúvel"⁷.

O que Adorno escreveu sobre as obras de arte em geral aplica-se evidentemente às obras literárias em especial; é porque há nelas enigmas — ou, como se dizia outrora, com menos rigor, "mistérios"⁸ — que

¹ Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.

² Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1960.

³ *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p.163.

⁴ Id., p. 165.

⁵ Id., p. 163.

⁶ Ibid.

⁷ Id., p. 166.

⁸ Palavra ainda privilegiada, por exemplo, pelos presencistas: cfr. *O Mistério da Poesia*, de João Gaspar Simões (Coimbra, 1931). Dizemos "com menos rigor" porque, como lembrou Pinharanda Gomes, o mistério é "interpelativo", não é "interrogativo", e "se dá todo". não se dá em parte (*Dicionário de Filosofia Portuguesa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, p.15).

continuamos a interrogar-nos sobre os seus sentidos, e continuamos a repetir a pergunta: o que é a literatura? No entanto, não se pode dizer que os textos literários sejam igualmente enigmáticos; há textos que se impõem especialmente pelo seu enigmatismo, pela qualidade ou densidade dos seus enigmas, pelas interrogações ou pelos problemas globais ou parciais que contêm ou suscitam, pela “busca” fundamental que implicam, pela relação que os seus temas ou os seus personagens (e os seus leitores) estabelecem com as esferas, as técnicas ou as práticas devinatórias, adivinhancísticas, detectivescas, esotéricas, etc., e pelas dificuldades de leitura que levantam, traindo pelo menos provisoriamente o contrato de inteligibilidade pressuposto na comunicação verbal (e sabemos por Georges Steiner⁹ que essas dificuldades podem ser de diverso tipo: contingentes, modais, táticas e ontológicas). É o que acontece, por exemplo, com boa parte da literatura moderna relacionável com Verlaine, que preconizava o culto da “Nuance”, “rien que la Nuance”, e do “imprécis”¹⁰, e de modo especial com Mallarmé, para quem “il doit y avoir toujours énigme en poésie”¹¹, ou para quem “a arte tem os seus” mistérios como “toute chose sacrée”¹², e para quem “Nommer un object, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve”¹³. Mas é o que acontece igualmente com a literatura dita hermética, a que por sinal também Mallarmé se quis ligado, tal como “os ermetici” italianos e os surrealistas, e que remonta ao *Corpus Hermeticum*, aos anónimos livros esotéricos, mágicos, filosóficos e teológicos reunidos no tempo de Alexandre Magno (sec.IV a.C.), cuja autoria a lenda atribuiu a Hermes Trismegisto, e que, de inspiração greco-egípcia, e neoplatónica, se tornaram mais conhecidos quando no sec.XV Marsílio Ficino os traduziu para latim. Como lembrou Umberto Eco, um dos princípios do hermetismo é que os textos dizem outra coisa para lá do que parecem dizer, que a verdade se identifica com o não-dito, ou com o dito de modo obscuro, e que os deuses falam através de

mensagens hieroglíficas ou enigmáticas¹⁴. Enigmáticos por excelência, mas a títulos diversos, são outros tipos de texto cujos modelos também já vêm da antiguidade (os textos proféticos, por exemplo) ou são de criação relativamente recente, como os textos de ficção científica, de literatura policial e de literatura fantástica. Se o texto profético ou de antecipação, seja ele da *Bíblia*, de Nostradamus ou do Bandarra, diz (pré-diz), às vezes em nome de um deus, verdades que só a posteridade pode conhecer... de verdade, a literatura fantástica, na (discutida) teoria de Todorov, joga na hesitação do leitor entre uma explicação natural da realidade (estranha) ou uma explicação sobrenatural dessa mesma realidade (maravilhosa), alimentando a dúvida sobre a realidade ou a irrealidade do narrado.¹⁵ No que respeita à literatura policial, sabemos pelo seu fundador Edgar Allan Poe, e exactamente por um dos contos que a fundou, “Os crimes da Rua Morgue”, publicado em 1841 — dois anos depois do nascimento de Machado de Assis —, que ela põe em jogo ou em cena, mas não só na cena diegética (já que sai também para o teatro do mundo do seu leitor), um analista que se compraz em desfazer enredos e que “gosta de enigmas, charadas, hieroglifos”¹⁶. Creio no entanto que nenhuma literatura é mais ostensivamente enigmática do que a que propriamente deveríamos chamar enigmática ou enigmatística, que engloba textos identificados com os nomes gerais de enigmas ou adivinhas, e com os nomes especiais de enigmas figurados, charadas, problemas, logogrifos, hieroglifos, rébus, etc. Aqui e agora não se impõe a reflexão sobre esses textos ou os nomes que os designam. O que se impõe, já que do conto enigmático falaremos, é dizer que, do nosso ponto de vista, enigmas verbais e adivinhas são essencial e estruturalmente a mesma coisa, em versão culta ou popular, autorizada ou anónima, complexa ou simples, individual ou colectiva, escrita ou oral, livresca ou folclórica. Mas impõe-se ainda referir que o enigma — que à letra quer dizer “frase equívoca ou obscura” — ou a adivinha — que à letra quer dizer “para o

⁹ *On Difficulty and Others Essays*. Nova York. Oxford University Press. 1978.

¹⁰ “Art Poétique”, *Oeuvres Poétiques Complètes*. Paris. Gallimard (Pléiade). pp.326-327.

¹¹ “Sur l’évolution littéraire”. *Oeuvres Complètes*. Paris. Gallimard (Pléiade). 1945.p. 869.

¹² Id., p. 257.

¹³ Id., p. 869.

¹⁴ “O irracional, o misterioso, o enigmático”, in *Balanço do Século*. Lisboa. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. 1990. pp. 105 - 117.

¹⁵ *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris. Seuil. 1970. p. 29.

¹⁶ *Contos de Edgar Poe*, trad. de Januário Leite. Rio de Janeiro. Anuário do Brasil. s/d. p. 125.

divino” — tem uma história muito longa e muito nobre: comparece nalguns dos mais antigos livros da humanidade como os livros védicos, compostos mais de dez séculos antes de Cristo, ocupa espaços religiosos, livrescos e não-livrescos, como o da *Bíblia*, em cujo “Livro dos Juízes” vem o célebre “enigma de Sansão”, e os dos templos com esfinges e oráculos, como os da Grécia que inventou o enigma de Édipo e o mito de Proteu. Muito estimado por autores antigos como Homero, Aristóteles, Virgílio, Cícero, o enigma verbal, ou a adivinha, seduz também autores modernos. Sabemos do fascínio que o primeiro Pessoa, especialmente o seu heterónimo António Search, tinha pelas charadas. E podemos saber pelo *Dictionary of Riddles*¹⁷ de Mark Bryant que não foram só Shakespeare, Cervantes ou Goethe que inventaram ou se valeram de adivinhas, pois as encontramos também em Poe, Lewis Carroll, Joyce; e se esse dicionário não ignorasse, como é costume anglo-americano, e não só, a literatura de língua portuguesa poderia incluir referências não apenas a antigos como Gil Vicente e Sá de Miranda mas também a modernos como Manuel Bandeira, Jorge de Sena, Sophia Andresen.

A adivinha ajuda-nos a perceber o que é um texto enigmático, sobretudo se nos valermos da teoria que a respeito dela já produziram ensaístas como André Jolles¹⁸, Northrop Frye¹⁹ e Tzvetan Todorov²⁰. Abreviadamente, diremos que a adivinha é um texto em que se faz uma pergunta que contém cifrada ou disfarçada a resposta, ou um texto em que há um enigma, um problema, uma incógnita cuja solução é em parte prometida e recusada, mostrada e escondida, insinuada e calada; ameaçado por alguma sanção, nem que seja o sentimento do fracasso, o voluntário ou forçado candidato a adivinho faz um percurso em que, orientado ou desorientado, tem de se valer de operações dedutivas, indutivas, edutivas, abdutivas, vencendo os obstáculos que lhe aparecem sob a forma de metáforas, elipses, perífrases, equívocos, falácias, sofismas, eufemismos, falsas analogias, etc., e empenhando-se num trabalho de descodificação, decifração ou

resolução, sem o qual não chegará à boa solução.

Percebe-se assim o que há de superiormente lúdico ou maiêutico nesses textos que afirmam a pluralidade do universo e da linguagem, e que evidenciam as correspondências, as semelhanças e as diferenças que há entre as coisas, entre as palavras, ou entre as coisas e as palavras, para que melhor se entendam umas e outras; e percebe-se que no duplo movimento da adivinha, correspondendo à sua estrutura, à sua pragmática, ou ao seu dialogismo, se insinua por um lado um poder mágico, hipnótico, encantatório, típico dos mundos secretos ou misteriosos, mas por outro lado se afirma o triunfo possível do poder da razão, apoiada nos sentidos ou na experiência do mundo, capaz de desenfitear e de desencantar, capaz de restituir o analógico ao lógico, o múltiplo ao uno, e capaz de ligar sem equívocos as palavras às coisas.

É certamente esse duplo movimento que seduz os escritores modernos; nascidos depois da agonia dos ideais românticos, formados por teorias positivistas ou progressistas que em tempos recentes tentam computerizar o mundo e a vida, eles figuram no enigmatismo o confronto e o cruzamento moderno do racional e do irracional, e desse modo trabalham para que este seja contido ou decifrado a tempo, como não foi na Alemanha nazi, ou para que não prolifere como ainda prolifera nas nossas sociedades dominadas por líderes ou vedetas e ídolos investidos de poderes mágico-míticos, e por bruxos de várias espécies.

E se há “uma obscuridade essencial no texto moderno”, se a literatura moderna é “dominada pela ocorrência do enigmatismo”, como garantia em 1976 José Guilherme Merquior²¹ repetindo de algum modo Walter Benjamin, para quem, como para Quintiliano, o enigmatismo se confundiria com a alegoria, essa obscuridade e esse enigmatismo não ocorrem de igual modo em todas as espécies literárias. Quase omnipresentes na poesia, é no conto, depois desta, que melhor se vêem e impõem, pelo menos na espécie de conto que no entender de Boris Eickenbaum surgiu em terras

¹⁷ Routledge, Londres e Nova Iorque, 1990.

¹⁸ A. Jolles, *Formas Simples*, trad. de Álvaro Cabral, S. Paulo, Cultrix, 1976, pp. 109-124.

¹⁹ N. Frye, *Spiritus Mundi*, Indiana University Press, Fitzhenry & Whiteside, 1976, pp. 123-147.

²⁰ T. Todorov, *Les Genres du Discours*, Paris, Seuil, 1978, pp. 223-245.

²¹ “O fantasma romântico”, *Cronica de Letras*, n.º 33, fevereiro de 1976, p. 28.

americanas “nos anos trinta e quarenta do sec.XIX”²², quer dizer, à volta do ano em que Machado de Assis nasceu. Foi essa espécie de conto, muito determinada pelo sucesso do jornal e da revista, que Eugénio Gomes veio a caracterizar como saída “do bojo do ensaio e da crónica, quase sempre de maneira furtiva, eventual, mal dissimulando um certo sentido didáctico ou filosófico aplicável a circunstâncias do momento”²³. Tendo em vista essa espécie de conto, e alguns dos seus autores — Poe, Tchecov, Kafka, Borges... —, o argentino Ricardo Piglia (por sinal autor do romance *Respiración Artificial*, cujo protagonista interroga o seu passado, também enigmático para outros personagens que também tentam decifrá-lo), defendeu estas “teses sobre o conto” moderno: “siempre cuenta dos historias”, “es un relato que encierra un relato secreto”, faz “aparecer artificialmente algo que estaba oculto”, “una verdad secreta”²⁴.

O nome de Machado de Assis não é invocado no texto de Ricardo Piglia; mas dificilmente ele encontraria melhores exemplos para as suas teses do que muitos dos 123 contos que contém (e não os contém todos) a *Obra Completa* de Machado de Assis²⁵. O carácter enigmático do conto machadiano já tem sido referido por vários ensaístas, que todavia se limitaram a apontá-lo, sem o estudarem ou analisarem nas suas diversas implicações. Agrippino Grieco, por exemplo, notou que cada conto machadiano é “a rigor, uma pergunta a que não quer responder”²⁶. Fábio Lucas, valendo-se de uma afirmação de Boris Eickenbaum, deu o conto machadiano como “uma equação a uma incógnita”²⁷. Talvez devesse ter dito “a pelo menos uma incógnita”, como Ricardo Piglia talvez devesse ter falado em “pelo menos dois relatos”. Porque, como veremos, há contos machadianos que contêm várias incógnitas e vários relatos, embora estruturalmente possa falar-se apenas em dois, sendo os outros reiterações ou figurações típicas da “mise en abyme”. Antes porém de nos ocuparmos do conto enigmático de Machado de Assis conviria lembrar que também para os seus romances a questão enigmática se coloca.

As *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, começam com um “prólogo” em que o narrador, depois de exprimir dúvidas sobre o número de leitores da sua obra (“quando muito, dez”) e sobre o pessimismo que conterà ou não, depois de dar como fácil a profecia sobre a mesclada qualidade dessa obra e sobre as divergentes opiniões que suscitará, admite que o mesmo “prólogo” diz coisas “de um jeito obscuro e truncado” (como o faz a adivinha); e se no primeiro capítulo refere que descobriu o “undiscovered country” de Hamlet, e (também como na adivinha) adia, por duas vezes, alguma informação (“Tenham paciência! daqui a pouco lhes direi”...: “Deixá-la ir; lá iremos mais tarde”), no segundo capítulo inclui, logo de início, uma espécie de enigma figurado, a que nem falta o terrível tópico final: “Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma ideia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim, que é possível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te”²⁸.

Em *Esau e Jacob* o Conselheiro Aires mexe papéis em que as pessoas “eram designadas por um X ou ***”, e ele não acertava logo quem fossem, mas era um recreio procurá-las, achá-las e completá-las²⁹. E no cap. XV, que tem o título expressivo de “Teste David cum Sibylla”, o pai dos dois meninos Pedro e Paulo pergunta, como um enigma, “com ar quase divino” (de adivinho...) se os seus dois filhos não são “os próprios espíritos de S. Pedro e S. Paulo, que renasciam agora” — e fala-se de um “oráculo”, de uma “consulta espírita”, da “poeira do mistério”, de uma cabocla que “tinha razão” sem saber o que dizia, de uma “revelação”, de um “véu mais transparente e infinito”, e de outras coisas que a mãe dos meninos “mal pôde entender, mas entendeu no final”³⁰, como nas adivinhas. De todos os romances de Machado, o que tem sido encarado como paradigma do romance enigmático tem sido o *Dom Casmurro*, sobretudo a

²² *Teoria da Literatura*, II, trad. de Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 86.

²³ *Contos de Machado de Assis*, 4.ª ed., Rio de Janeiro, Agir, 1973, p. 8.

²⁴ “Tesis sobre el cuento”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, ABRALIC, Março, 1991, pp. 22-25.

²⁵ Vol. II, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1979.

²⁶ *Machado de Assis*, 2.ª ed. revista, Rio de Janeiro, Conquista, 1960, p. 22.

²⁷ *Poesia e Prosa no Brasil*, Belo Horizonte, Interlivros, 1976, p. 74.

²⁸ As citações são retiradas da *Obra Completa*, vol. I, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1979, pp. 513-515.

²⁹ Id., p. 988.

³⁰ Id., p. 967-969.

partir do momento em que Eugénio Gomes publicou o já referido *O Enigma de Capitu*. Mas no que ao enigmatismo se refere este estudo, tão informado e tão minucioso a respeito de outros aspectos, é por demais decepcionante; a bem dizer só um capítulo, “O problema da verosimilhança” o contempla, e apenas no quadro psíquico do ciúme, ou no quadro biofisiológico das parecenças; em vão tentaremos encontrar nele um inventário de formas, figuras e estruturas do enigma, que está curiosamente ausente do “quadro axiológico” onde surgem as figuras da casa, da música, da água, ou os valores e contravalores da paz e do tédio, mas não, por exemplo, do saber e da ignorância. Ora bastaria atentar no último brevíssimo capítulo do *Dom Casmurro* para surpreender impressivas figuras enigmáticas e para perceber a sua fecundidade semântica, hermenêutica e estética. Esse capítulo inicia-se por uma pergunta, e tem um título que é uma pergunta: “E bem, e o resto?”; nele Capitu é vista como “cigana oblíqua e dissimulada”, quer dizer, como enigmática bruxa e adivinha, que Bentinho não consegue entender; por isso é que o último parágrafo fala numa solução em aberto (“Qualquer que seja a solução...”), todavia logo violentamente convertida numa solução fechada, mas falsa e arbitrária, porque não resulta da análise correcta (racional) de sinais objectivos mas de uma leitura emocional ou de uma convicção subjectiva, que só de modo abusivo e paranóico poderia supor-se segura:

“uma cousa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me...”⁵¹

Não passará despercebido o anacoluto da frase, que figura o salto brusco de uma “solução” duvidosa ou dupla para outra segura e única, nem o equívoco das formas “suma” e “saber”, que podem figurar a duplicidade do narrador, nem a anormal colocação do verbo “enganando-me” no final da frase — resposta enganosa ou enganada a um enigma que não foi correctamente decifrado, e que

Bentinho dera pouco antes como indecيدido ou indecيدível. Num impasse de Burro de Buridan, hesitante entre uma solução e outra, Bentinho não ficou parado, decidiu, decidiu-se, mas teve de saltar — de saltar sobre os dados objectivos de que dispunha, e de saltar também do presente para o passado, do centro para a periferia, do mundo dos afectos vivos para o mundo das representações mortas: “Vamos à «História dos Subúrbios»”.

Ao contrário do que muitos pensarão, não creio que *Dom Casmurro* seja um texto mais enigmático do que alguns dos contos machadianos, como “A desejada das gentes”, “A causa secreta”, “O espelho”, “A cartomante”, “O cônego ou metafísica do estilo”, “A parasita azul”, “Adão e Eva”, e, evidentemente, “Missa do Galo”.

“A desejada das gentes” — conto claramente relacionável com o queiroziano “José Matias”, embora seja todo dialogado (como “Teoria do medalhão”, “O anel de Polícrates”, “Simples ocorrência”), fala da paixão do Conselheiro por Quintília, que não quer casar com ele, mas que o ama muito, e por isso lhe jura que não casará com mais ninguém; um dia ela adoece e, à beira da morte, força-o a casar, abraçando-a o noivo pela primeira vez quando ela já é cadáver. Em “A causa secreta” há alguma semelhança com este conto, que lhe é contíguo mas que tem, logo a partir do título, maior densidade enigmática: o estranho Fortunato casa com Luísa, que tem “feitiço”; só que parece prestar-lhe menos atenção do que a animais de que se ocupa como anatomista e fisiologista, ou como sádico; Luísa é amada de um amor calado (mas que ela descobre, sem nunca se dar por achada) por Garcia, que sabe “decifrar os homens”, “decompor os caracteres” e gosta de “penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo”, mas que não consegue entender Fortunato, que por sua vez fica assombrado — e cheio de prazer — quando vê Garcia beijar e chorar sobre o cadáver de sua mulher.

“O espelho”, subtítulado “Esboço de uma nova teoria da alma humana”, é a história — narrada e dialogada, como é frequente em Machado — de quatro ou cinco cavalheiros, “investigadores

⁵¹ Id., p. 944.

de questões metafísicas”, que discutem enquanto um deles, com o expressivo nome de Jacobina, permanece calado; instigado a falar, admite fazê-lo desde que o não interrompam, e discorre sobre as duas almas que há em cada pessoa — uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro; tal teoria é posta à prova graças a um espelho que quando ele está desfardado lhe devolve uma imagem “vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra”, o que o leva, por “uma inspiração inexplicável”, a desafiar os outros (“Se forem capazes de adivinhar”, “Não, não são capazes de adivinhar”) e a vestir a farda de alferes, com a qual se verá inteiro e nítido ao espelho.

“A cartomante”, com que abre o volume *Várias Histórias*, é uma ilustração da frase hamletiana, que vale como incipit, “há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia”: Rita, casada com Vilela e amante de Camilo, seu velho amigo, vai, com receio injustificado de que este a esqueça, consultar uma cartomante, que a tranquiliza; um dia, já depois de ter recebido ameaçantes cartas anônimas, e de ter intervalado os encontros com receio de Vilela, Camilo recebe um bilhete do amigo a pedir-lhe que o procure com urgência; fica preocupado, mas vai, não sem antes ter consultado a cartomante de que se ria, e que também o tranquiliza, até por que, no dizer de Rita, “adivinhou tudo”; ao chegar a casa do amigo, Camilo vê Rita ensanguentada e morta, e ele próprio cai por terra, com dois tiros.

Todos estes contos, e outros que poderíamos citar, têm uma invulgar densidade e relevância enigmática. Às vezes o enigma pode ser sugerido logo a partir do título: “A causa secreta”, “A cartomante”, “O caso da vara”. Às vezes, pode ser irradiado a partir de um personagem paradigmático: a cartomante, o detective (por exemplo, o Garcia de “A causa secreta”), o homem “estranho”, a mulher “misteriosa” (talvez a maior parte dos personagens machadianos...). E quase sempre ele vai sendo lembrado por um léxico que se vale de lexemas como, justamente, *enigma* e *enigmático* — “Não me explicarás esse enigma?”, “Mas que enigma é este?” (“O relógio

de ouro”)

— “cultores de enigmas” (“O alienista”)

— “O Mot de l’Enigme, de Madame Craven” (“Capítulo dos Chapéus”)

— “o amor do enigmático”

(“Manuscrito de um sacristão”) ou algum dos seus equivalentes sinonímicos, como *charada*

— “Tratava-se de uma charada. Luís Nogueira gostava de charadas” (“O relógio de ouro”)—

“velhas charadas” (“O cônego ou metafísica do estilo”).

logogrifo

— “Não me dirá o que é o coração humano? Um logogrifo.” (“Ponto de vista”)

problema

— “quererem as 4 academias de Sião resolver este singular problema — porque é que há homens femininos e mulheres másculas?” (“As Academias de Sião”)

segredo

— “ocultar o segredo” (“Confissões de uma viúva moça”)

mistério

— “Este é o mistério do meu coração” (“O alienista”), “mistério impenetrável” (“Verba testamentaria”)

incógnita

— “vestígio da minha incógnita”, “a dama incógnita”, “vendo passar a incógnita”

(“Primas de Sapucaia”)

Nalguns casos, os termos podem acumular-se: “os cultores de enigmas, os fabricantes de charadas, de anagramas...” (“O alienista”); “que é o coração humano? Um logogrifo. Mistério!” (“Ponto de vista”). Noutros, substantivos como os apontados podem conviver com adjectivos correspondentes ou quase — e tão frequentes na obra machadiana — como *enigmático* (“narração enigmática” — “Adão e Eva”), *secreto*, *misterioso*, *oculto*, *obscuro*, *impenetrável*, *inexplicável*, *incompreensível*, *impalpável*, *encoberto*, *desconhecido*, *esquisito*, *estranho*, *assombroso*, *vago*, *oblíquo*, etc. Ou podem relacionar-se com verbos também abundantes nos textos machadianos, como *ocultar*, *dissimular*, *interrogar*, *indagar*, *examinar*, *pesquisar*, *conjecturar*, *investigar*, *farejar*, *sondar*, *suspeitar*, *decifrar*, *resolver*, *penetrar*, *atinar*, *desvendar*, *revelar*, *adivinhar*...

Além disso, não é raro encontrar nesses textos metáforas ou imagens relacionáveis com sibilas, esfinges, bruxos, adivinhos, nem perífrases e eufemismos que disfarçam enigmas ou tabus:

— “São nervos; assim se diz, creio eu, quando se não sabe do que uma pessoa padece” (“A parasita azul”). Ao enigmatismo diegético junta-se por vezes o da própria instância narrativa. O enunciador (veja-se o início de “A causa secreta”) não conta “sem rebuço”, enreda-se ou enreda facilmente o leitor, baralha os tempos, suspende ou adia a informação essencial, cria vazios textuais (“leerstelle”), despista com informações falsas, hipotéticas, secundárias ou laterais, vale-se de formas ou fórmulas equívocas, dissemina interrogações, relativiza enunciados, fala, como o narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, “de um jeito obscuro e truncado”, constrói elipses, espirais e labirintos narrativos. A arquitetura do conto machadiano é com frequência idêntica à de uma adivinha, que contém obstáculos comunicacionais e não admite resposta ou solução a não ser no fim; e é claro que essa resposta pode anteceder o confronto com outro enigma...

O enigmático domina como regra o conto de Machado de Assis, e pode afectar as mais diversas coisas, desde uma letra ou um número a uma carta ou um dado, desde uma acção a uma causa, desde o mar ao céu, desde o mundo (“vasto mundo incógnito”, como vem em “O cônego ou metafísica do estilo”), à vida (“impenetrável”, como se lê em “O enfermeiro”), desde os homens, como o alienista ou Fortunato, às mulheres, “belas charadas” como a Isabel de “A parasita azul”, ou “damas incógnitas” como as “Primas de Sapucaia”. Todas estas características do conto machadiano poderíamos vê-las compendiadas, em três contos paradigmáticos, que paradigmaticamente podem implicar o enigma da criação (ou da criação artística), o enigma das origens, e o enigma da mulher. Esses contos, de que vamos ocupar-nos mais atentamente, são “O cônego ou metafísica do estilo”, “Adão e Eva” e “Missa do Galo”.

“O cônego ou metafísica do estilo”, de *Várias Histórias (1896)* fala-nos de um cônego, Matias, que é solicitado, quando se entregava à leitura de uma obra espiritual, para fazer um sermão, que começa a escrever contrafeito e, logo a seguir, “com amor”, guiado pela “inspiração, com os olhos no céu”, e pela meditação, “com os olhos no chão”. O que não o impede de ficar suspenso de um adjetivo, que risca, substitui por outro, torna a riscar. Nesta altura o narrador interrompe a narração para se dirigir ao leitor, que já tratara por tu, e chamara precipitado antes de o chamar amigo e amado, e convida-o a subir, com ele, à cabeça do cônego (“Upa! Cá estamos.”), a fim de poderem perceber os mecanismos da criação verbal:

“Olha bem que é a cabeça do cônego. Temos à escolha um ou outro dos hemisférios cerebrais; mas vamos por este, que é onde nascem os substantivos. Os adjetivos nascem no da esquerda. Descoberta minha, que, ainda assim, não é a principal, mas a base dela”.

Depois, convida uma senhora, leitora, a subir também à cabeça do cônego para, verificado o sexo dos vocábulos, e o impulso para o casamento do substantivo e do adjetivo, surpreender o idílio de Sílvia e Sílvia:

“Portanto, vamos lá por essas circunvoluções do cérebro eclesiástico, atrás do substantivo que procura o adjetivo. Sílvia chama por Sílvia. Escutai: ao longe parece que suspira também alguma pessoa; é Sílvia que chama por Sílvia.”

Narrador, “leitor” e “leitora” surpreendem, entretanto, o movimento do cônego em direcção à janela, de onde olha a Natureza (em busca, evidentemente, de inspiração não livresca), ao mesmo tempo que, no inconsciente do cônego, ou indiferentes à sua observação consciente, Sílvia e Sílvia “prosseguem em busca um do outro”, “por entre embriões e ruínas” de um “vasto mundo incógnito”, que é o mundo dos fragmentados e mesclados saberes armazenados na memória individual. Uma “força íntima”, uma “afinidade secreta” acaba por determinar o encontro e o enlace dos amados: “Nisto, o cônego estremece. O rosto ilumina-se-lhe. A pena, cheia de

comoção e respeito, completa o substantivo com o adjetivo. Sílvia caminhará agora ao pé de Sílvio, no sermão que o cônego vai pregar um dia destes, e irão juntinhos ao prelo, se ele coligir os seus escritos, o que não se sabe.”

Este conto-poema, ou poema-conto, que é decerto uma das mais belas páginas da literatura mundial (como é que ninguém se tem dado conta disso?), está pontuado de referências enigmáticas, a começar pela de uma profecia: “Nesse dia — creio que por volta de 2222 — o paradoxo despirá as asas”.

Se o número — duas vezes duas a figuração do par — parece reiterar a ideia de harmonia e de acordo que acaba por unir os dois pares Sílvio/Sílvia, substantivo/adjetivo, a profecia eufórica implica o conto, *este* conto singular e paradoxal (“Então esta página merecerá, mais que favor, apoteose”), que, na sua configuração divertida ou no seu aspecto “tonto”, fala afinal de “mil cousas místicas e graves”, de um “amor predestinado”, de um “vasto mundo incógnito”, de uma “afinidade secreta”, de “velhas charadas”, e de “uma grande unidade impalpável e obscura”.

As palavras “o que não sabe”, colocadas no lugar onde estão, encerrando um conto que tão magistralmente figura os mistérios da criação verbal ou literária e, afinal, do amor, da humanidade e do mundo, revestem-se de inegável valor simbólico, e traduzem bem a ideia de que, resolvido um problema, decifrado um enigma, outros haverá para resolver ou decifrar.

Os mistérios da criação artística são a matéria de outros contos machadianos, como “Cantiga de sponsais” e “Um homem célebre”, onde todavia não vemos o fulgor de “O cônego ou metafísica do estilo”. Mas outros contos privilegiam outros enigmas, como o das origens do mundo ou da vida, de que se ocupa “Adão e Eva”, também incluído em *Várias Histórias*. O que nele se narra é que, no ano de mil setecentos e tantos (sic), D.

Leonor, dona de casa e de um engenho da Bahia, anuncia a um dos seus convidados que vai servir um doce particular. E logo ele, grande lambareiro, quer saber o que é. Ela chama-o curioso, e tanto basta para

que todos comecem a discutir sobre a curiosidade, para saber se ela é masculina ou feminina, ou sobre a responsabilidade da perda do paraíso, para saber se ela se deveu a Adão ou a Eva. As senhoras dizem que é a Adão, os homens que é a Eva, mas dois destes não se pronunciam e, interrogados pela dona da casa, um, Frei Bento, que é carmelita, responde que toca viola, e o outro, o Sr. Veloso, que é juiz de fora, responde que não há matéria para opinião uma vez que a história de Adão e Eva não se passou como a conta o *Pentateuco*, por sinal um livro apócrifo, diz. Esta resposta provoca diferentes reacções, que levam o juiz a afirmar, enquanto recebe o prato com o doce, que conhece a história e o livro autênticos, e se dispõe a contá-la se não mandarem o contrário. Na sua versão, fidedigna, foi o Diabo ou o Tinhoso que criou o mundo, tendo Deus, que leu o seu pensamento, tratado de corrigir ou atenuar a obra, “a fim de que ao próprio mal não ficasse a desesperança de salvação ou do benefício”: o Tinhoso fez as trevas, Deus a luz; o Tinhoso criou as tempestades, Deus as brisas da tarde; o Tinhoso inventou o homem e a mulher sem alma e com ruins instintos, Deus deu-lhes a alma e os nobres sentimentos, e ainda criou para eles o jardim das delícias, onde só lhes era interdita a árvore do Bem e do Mal. Danado, o Tinhoso pediu à serpente que se enroscasse na árvore, e que quando Adão ou Eva passassem lhe oferecesse um fruto que lhes permitiria “conhecer o segredo da vida”. A serpente aceita, contente, a missão, e dispõe-se a atacar sobretudo a Eva de que tem inveja. Mas Eva resiste à sedução, à promessa de “realeza, poesia, divindade”, a que também resiste Adão. Pelo que Deus os chamou para o paraíso, onde entraram guiados por Gabriel, tendo a terra ficado entregue aos poderes do Tinhoso. Aqui o juiz cala-se, e estende o prato a pedir mais doce. Os outros convivas estão todos “embashacados”, D. Leonor diz que o juiz esteve “logrando a gente” e o próprio juiz acabará por declarar, enquanto “leva à boca uma colher de doce”: “Pensando bem, creio que nada disso aconteceu; mas também, D. Leonor, se tivesse acontecido, não estaríamos aqui sabo-

reando este doce, que está, na verdade, uma coisa primorosa. É ainda aquela sua antiga doceira de Itapagipe? “Notemos antes de mais, lembrados do que disse Piglia, que há neste conto duas histórias: uma, assumida por um narrador extradiegético, é a do convívio íntimo de um grupo de amigos numa casa da Bahia, onde conversam e comem, num incerto ano do sec. XVIII; a outra, que atravessa a primeira, é uma nova (ou paródica) história, fictiva, da criação do mundo, da criação do ser humano e da sua salvação, contada por um narrador intradieético. Esta última inclui cenas ou sequências em que entram Deus e o Diabo, Adão e Eva, o Diabo e a serpente, a serpente e Eva e Adão, e, finalmente, Deus e o arcanjo Gabriel, e este, Adão e Eva, e “miríades de anjos”.

Notemos que o título parece privilegiar a segunda história, embora convenha também à primeira na medida em que os nomes de Adão e Eva também aparecem nela, e na medida em que ela levanta a questão do masculino e do feminino, que talvez constitua outra história...

Notemos que em ambas as histórias, constituídas, ambas, por partes narrativas e dialogais, há outras imagens de dualidades conjugadas (o Frade é adjuvante do Juiz, como Gabriel o é de Deus, a serpente do Diabo, e Adão de Eva) ou opostas (Masculino/Feminino, livro apócrifo/livro autêntico, Deus/Diabo, Bem/Mal, Paraíso Celeste/Paraíso Terrestre); mas estas dualidades claras articulam-se com outras latentes, e não menos relevantes, que poderemos nomear como Ficção/Realidade, Secreto/Manifesto, Saber/Sabor.

Para nos darmos bem conta delas, comecemos por interrogar os personagens *nomeados*, que são evidentes personagens-tipo: Leonor, a senhora do engenho, do engenho de açúcar com que se fazem os doces, e do engenho que mobiliza o convívio, a discussão, e faz a provocação e a prova (do doce, talvez, mas sobretudo do “logro” do juiz, irônico ou não), é uma boa representante da burguesia bahiana setecentista, que prezava academias como a Brasílica dos Esquecidos, fundada em 1723 por Vasco Fernandes César de Meneses e que teve como sócio distinto o irmão

de Diogo Barbosa Machado, Inácio Barbosa Machado, por sinal juiz de fora na Bahia: Frei Bento representa obviamente, mais do que os carmelitas que na Bahia fundaram um convento em 1586, a comunidade eclesiástica que não se fixava em eremitérios; o mestre-de-campo João Barbosa representa, claro, a instituição militar; e o juiz de fora, sr. Veloso, representa evidentemente o mundo do Direito, mas não só, como vamos ver.

O conto começa por fazer referência a um lambareiro que no final tenderemos a identificar retrospectivamente com o juiz, mas, verosímil, essa qualificação e a que se lhe segue, “curioso”, poderiam contemplar outro personagem. Segura, segura é a referência ao juiz que “não dizia nada” enquanto os outros discutiam — sinal não propriamente de prudência ou ignorância mas, pelo contrário, como logo se vê, de sabedoria, que permitia pôr em causa os fundamentos do *Pentateuco*, ou a sua autoridade. A qualidade superior do juiz é aliás bem assinalada por Frei Bento, também ele sábio (“sabia que”...); a uma pergunta concreta, comprometedora, ele deu uma resposta indirecta ou metafórica, que sobrepunha ao tema da culpabilidade de Adão ou de Eva, do homem ou da mulher, o tema musical (“eu toco viola”), ainda por cima sem mentir, porque tocava viola. No seu retrato, o juiz é dado como “um dos mais piedosos sujeitos da cidade”, como “jovial e inventivo, e até amigo da pulha” (não da pulhice, mas da graça “curial e delicada”), sabendo no entanto ser “gravíssimo” nas “cousas graves”.

Este retrato, a que Frei Bento ainda juntará mais alguns traços (ele fala “com boa significação”, ele “conhece outros livros”, ele “lá” saberá...), dá-nos conta de uma figura moral e intelectualmente superior, paradoxal, e marginal; não se esqueça a sua profissão de juiz de fora. Por isso não é de estranhar a qualidade da sua paródia bíblica, nem a sua coragem para enfrentar a doxa, nem o espanto ou a surpresa que provoca nos ouvintes comuns. É facilmente notaremos que a sua superioridade assenta em boa parte na sua relação com os livros e com a linguagem: ele sabe passar dos níveis ou dos registos

linguísticos “gravíssimos” aos joviais, sabe dizer uma graça “curial e delicada” (quer dizer, sabe ser irônico), sabe reconhecer o tabu e os seus efeitos, dizendo “Tinhoso” depois de ter começado por dizer “Diabo”, sabe contar ou parodiar um mito, nem que seja o edênico, e sabe também ficar calado. O juiz é pois um *sage*, um sábio que conjuga o uso do gosto (“lambareiro”) e o da inteligência (“curioso”), que preza o saber (o conhecimento da verdade e da autenticidade) e o sabor (do doce, mesmo quando ignora a sua “particularidade”).

Veloso identifica-se afinal com um autêntico adivinho, que é sempre alguém experimentado em coisas do mundo e da linguagem; ou então identifica-se, no que fala e no que cala, com o próprio enigma. O espantoso é que a forma “enigma” comparece no interior da segunda história, e é posta na boca da serpente, que é capaz de “chamar a peçonha à língua”, e que é adjuvante ou representante do diabo: “Conheço agora tudo, a origem das coisas e o enigma da vida”. Mas ainda mais espantoso - ou não, porque sabemos que se trata de uma duplicação típica do texto fictivo — é que a mesma forma surge, adjectivada, na primeira história, desta vez utilizada pelo narrador extradiegético, que no entanto assume o ponto de vista dos ouvintes do juiz: “em vez de explicação, ouviam uma narração enigmática, ou, pelo menos, sem sentido aparente”.

Colocada quase no final do conto, esta expressão “sem sentido aparente” poderia aplicar-se não só à segunda história mas também ao conto inteiro, onde corre um “sentido profundo”. Aliás, também não faltam na primeira história as marcas do texto enigmático. Uma dessas marcas é a dos vazios textuais e das paralipses. Logo no início surpreendemos uma data a que faltam dois números (“mil setecentos e tantos”), surpreendemos a omissão do nome da “senhora de engenho”, pouco depois dada como dona Leonor, e o do “grande lambareiro” e “curioso” — que poderemos *adivinhar* quem é —, bem como o de outros homens, pelo menos dois, e senhoras. Por outro lado, há falta de pertinência ou de rigor — como acontece nas

adivinhas folclóricas — na passagem em que se diz que “estavam todos discutindo” mas que o juiz, tal como Frei Bento, “não dizia nada”. E há “leerstelle” que as reticências denunciam: “Mas a Escritura...” (e esta frase é tudo o que ao longo do conto se atribui ao mestre-de-campo), ou “Sim, parece que...”, que é o que diz Frei Bento exactamente para não dizer, ou para não se comprometer. E ficamos sem saber de onde vem a voz que pede: “Vá lá, diga”.

O carácter enigmático do conto vê-se também nas perguntas. Não é irrelevante que um texto que começa pela referência equívoca a uma senhora “de engenho” logo na segunda frase contenha implicitamente uma pergunta (“quis logo saber”) e refira um sujeito perguntador, o “curioso”; como não é irrelevante que termine exactamente com esta pergunta: “É ainda aquela sua antiga doceira de Itapagipe?”. Tal pergunta pressupõe da parte do atilado juiz um conhecimento antigo e uma memória do gosto e da toponímia, mas pressupõe igualmente que ele, que aprecia o doce, “uma coisa primorosa”, não sabe ao certo quem o fez. Mas o enigma do doce não passa de um doce enigma, se comparado com o das origens do mundo ou da vida, de que aliás também pode ser metáfora. E o conto revela ainda que pode haver perguntas arbitrárias ou infundamentadas, que a uma pergunta pode dar-se ou não uma resposta adequada, que a uma pergunta pode responder-se com outra pergunta, que uma simples pergunta pode produzir estímulos e sentimentos muito complexos e diferenciados.

O conto “Adão e Eva” parece, assim, um modelo do que ele mesmo nomeia como “narração enigmática”, que ele mesmo ensina que é aquela em que aparecem enigmas, não importa se em estruturas profundas ou de superfície; em que o leitor é desafiado a um trabalho de decifração que o levará à sabedoria; em que há uma artificiosa cifragem verbal e uma importante componente interrogativa; em que se dá um confronto permanente com o secreto, o misterioso, o tabu, mas também com a doxa; e finalmente em que perpassa uma onda alta de ironia — no sentido que lhe deu Northrop

Frye em *Spiritus Mundi*³² — que estabelece um jogo de capturas e fugas, de encantamento e desencantamento.

E aqui está como um esquecido ou ignorado conto que no seu início parecia banal e frívolo, ocupado com questões de ordem doméstica ou culinária, obriga a passar do interior de uma casa bahiana para o planeta ou mesmo para fora dele (para o paraíso ou para o inferno), do sec. XVIII para as origens do mundo, e das origens do mundo para o mundo das origens, do sentido, da linguagem ou da literatura. Fabuloso Machado.

Se o *Dom Casmurro* é para a generalidade da crítica e para o grande público o mais enigmático dos romances machadianos, o seu equivalente contístico será sem dúvida a “Missa do Galo”, publicado pela primeira vez na revista *A Semana* (1894) e incluído no volume heterogêneo *Páginas Recolhidas* (1899). É certamente o seu cariz enigmático, ou o da sua protagonista Conceição, que tem seduzido, como nenhum outro conto machadiano, não só os leitores que o colocam entre os melhores contos que o seu autor produziu mas também os seus muitos críticos³³.

Alguns destes críticos não deixam de assinalar as estranhezas ou as dúvidas que suscita este conto, em que Nogueira conta o que lhe aconteceu quando tinha 17 anos, na noite de Natal de 1861 ou 1862: hóspede na casa carioca do escrívão Meneses, que casara em primeiras núpcias com uma prima daquele e vivia agora casado com Conceição, mas mantendo uma amante, Nogueira desistira de partir mais cedo para férias a fim de poder assistir à “Missa do Galo na Corte”; e depois do jantar fazia horas numa sala, lendo *Os Três Mosqueteiros*, quando aí lhe aparece, de roupão e chinelinhas, a dona da casa; até cerca da meia-noite ficam ambos a conversar ou a desconversar — sobre leituras, quadros, sonos, sonhos... — a diversas distâncias reais e psicológicas, enquanto Meneses estaria em casa da amante e a mãe de Conceição e as duas escravas dormiriam; a conversa conhece momentos intensos, mas já afrouxara quando Nogueira parte para a Missa, durante a qual ele vê antepor-se ao padre celebrante a figura de

Conceição, que no dia seguinte não teria gesto ou palavra que fizesse “lembrar a conversação da véspera” e que, partindo para férias, ele deixaria de ver porque o marido dela morreu e ela casou com o “escrevente juramentado” do marido.

Por todo o conto estão disseminadas expressões problemáticas, dubitativas ou relativizantes do narrador, que ilocutoriamente exprime o seu ponto de vista sobre as matérias de que fala: “nunca pude entender”, “pode ser que”, “duvidei da afirmativa”, “talvez não dormisse justamente por minha causa, e mentisse para me não afligir ou aborrecer”, “não entendi a negativa”, “creio que deu por mim”, “não sei se apressada ou vagarosamente”. Tais enunciados tanto podem referir-se ao outrora do narrado como ao agora da narração, e problematizam sempre a distinção entre o experimentado e o imaginado, a aparência e a realidade, a verdade e a mentira, admitindo a possibilidade de uma e outra. E o narrador chega mesmo a declarar a sua oximórica contradição na actualidade enunciativa (“Contradigo-me, atrapalho-me”), ou a vê-la no passado: “queria e não queria acabar a conversação”.

Mas as dúvidas e contradições do protagonista-narrador se o definem como pessoa incerta ou duvidosa, problemática, contraditória, não têm que ser as dos leitores, que nalguns casos podem esclarecê-las, e encará-las como desmemórias e lapsos (*calami* ou *linguae*), próprios de quem é limitado ou está fragilizado, ou como falhas trágicas ou dramáticas, ou como dissimulações típicas dos mentirosos, e até dos mentirosos que dizem verdades. Quando o narrador diz “Boa Conceição. Chamavam-lhe «a santa», e fazia jus ao título”, mas logo a seguir acrescenta que “dava para maometana, aceitaria um harém, com as aparências salvas” (a santidade jogava com as aparências?), ou que “pode ser que não soubesse amar” (como é que uma santa podia não saber amar?), os leitores talvez possam admitir a inocência ou a ingenuidade, sempre relativas, do narrador mas de modo nenhum admitem a bondade ou a santidade de Conceição, que, tal como ele a apresenta, terá de ser vista como dissimulada ou dissimuladora. Os enigmas de “Missa do Galo”

³² Indiana University Press. Fitzhenry & Whiteside, 1976, pp. 123-147.

³³ “Missa do Galo” foi o mais votado — por um grupo de especialistas — dos contos que figuram no volume *Machado de Assis — Seus 30 melhores Contos* (Rio de Janeiro, José Aguilar, 1961, p. 17); contistas, poetas, professores e críticos ouvidos pela revista *Vozes* em 1978 consideraram “Missa do Galo” o melhor dos “dez contos mais importantes da literatura mundial”; outros inquiridos, como o que fez em 1989 Rômulo Pinto confirmam a preferência, que também pode medir-se no volume *Missa de Galo — Variações sobre o mesmo Tema*, editado em S. Paulo pela Summus Editorial em 1977, com a colaboração de António Callado, Autran Dourado, Julieta de Godoy Ladeira, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon e Osman Lins. A lista de críticos que se ocuparam especialmente de “Missa do Galo” inclui Maria Aparecida Santilli, Dirce Côrtes Riedel, Ernesto Guerra da Cal, Nádia Battella Gotlib, Jesus António Durigan, José Fernandes, Arnaldo Saraiva, Nailor Marques Júnior, Lélia Parreira Duarte, etc.

começam no título, que Guerra da Cal achou estranho ou impertinente, mas que ganha extraordinária relevância simbólica quando se vê que por ele passam as duas isotopias fundamentais do conto: a religiosa e a sexual. Ou começam no *incipit* “nunca pude entender”, que faz supor que a escrita memorialista e auto-reflexiva a que se entrega o protagonista tantos anos depois dos acontecimentos visa um entendimento retrospectivo e denuncia um trauma que ainda o perturba.

O objecto do entendimento ou do desentendimento diz o texto que foi uma “conversação”, quando na realidade foi o paronomástico “Conceição”. Até por que, no que respeita à conversação estamos conversados — trata-se obviamente de uma desconversação: as falas narrativizadas ou directas (mas sempre citadas por Nogueira; não temos o ponto de vista de Conceição) dizem directamente uma coisa (missa, tempo, idade, romances, retratos, anedotas...) mas dizem conotativamente — subdizem, entredizem — outras, outra coisa, uma coisa entredita e interdita, que é claramente sexual. E o que na linguagem verbal é tabu, torna-se evidente, mau grado as simulações, as dissimulações, as simulações das dissimulações a que ambos os personagens se entregam, na linguagem silenciosa cinésica ou proxémica; as posturas, os gestos de vários tipos, mas sobretudo os olhares directos ou oblíquos, as movimentações, as aproximações e fugas, não permitem qualquer dúvida. Mas a linguagem verbal por que vêm as referências cinésicas ou proxémicas também é, bem lida, suficientemente expressiva. Notem-se desde logo as referências às subidas e descidas da voz (“Mais baixo”, pede Conceição), ao ritmo elocutório, por vezes apressado, por vezes sintomaticamente vagaroso e pausado; e notem-se as palavras ou expressões dúplices, como as do título e a do “teatro” (que era a casa da “comborça”). A duplicidade fundamental está no facto de se apontar à superfície a religião de Cristo, mas de se implicar na estrutura profunda a religião de Eros. A primeira comparece no conto exactamente para tapar, camuflar ou sublinhar enviezadamente a segunda. A missa

real não passa de um espectáculo; na missa real Conceição interpõe-se à frente do padre, cujas vestes lembram o seu roupão; a missa real só merece quatro ou cinco linhas do conto. Este vale como um duplo ritual: o do episódio “real” de 1861 ou 1862 e o da sua rememoração no presente. Em qualquer deles surpreendemos curiosas afinidades com o ritual da missa: um ou uma celebrante, a ideia de uma comunhão, a ideia de uma paixão, ou de um sacrifício. Só que a “celebração” pela memória de um episódio antigo não reconforta o narrador, como a memória que é a missa (“faça isto em memória de mim”) reconfortará os cristãos; ele parece sair do conto ainda mais sacrificado ou traumatizado, e talvez pudesse repetir no fim as palavras do início: “nunca pude entender”. “Parece”, “talvez”: pode ser que ele tenha entendido tudo, sempre, e finja não entender ou não ter entendido nada. Quem pode garantir que não dissimula e mente, ou que não há mentiras nas suas verdades e não há verdades nas suas mentiras? Quem pode assegurar que o próprio episódio datado incertamente de 1861 ou 1862 ocorreu realmente? O conto é todo ele uma ilustração exemplar da indecibilidade ou da coexistência fatal da verdade e da mentira, da realidade e da aparência, do saber e da ignorância. E o jovem Nogueira de 1861 ou 1862 ou o velho Nogueira que o lembra podem não ser tão ingénuos ou tão estúpidos como parecem. Os seus tabus e a sua volubilidade, antigos e, pior, actuais, provam que não é só Conceição que é enigmática, como pensa quase toda a crítica, repetindo o erro relativo a Capitu. Mas não há dúvida de que a “mediocre” ou mediana Conceição é a figura por excelência da ambiguidade, da contradição e do enigma. Sob vários aspectos, que vão da esfera religiosa à familiar, mas sobretudo sob o aspecto sexual. Tendo sido ela, típica balzaquiana (tem 30 anos), a provocar Nogueira, de 17, é também ela que interrompe o jogo de sedução, que poderia ser a sério. E não é possível ao leitor, como não o foi ao narrador, saber que motivações a levaram a interromper esse jogo, porque a interrupção, embora algo dissimulada, não deixa de ser clara.

Mas não faltam hipóteses ponderáveis: a sua condição de casada, apesar de saber da amante do marido (o que poderia justificar uma breve hipótese de “vingança”? A sua formação religiosa (nome, devoções, oratório...), apesar de não ter ido à missa do galo? A sua condição feminina e etária, susceptíveis de alguma censura social e familiar? O medo, nessa condição, e medida a reacção de Nogueira, de algum fracasso intelectual, sentimental, ou sexual, dela, de Nogueira, ou dos dois? A sua autoculpabilização (“A culpa foi minha”), por motivos que poderiam até admitir a infecundidade, que ironizaria o seu nome, e a frigidez? Negando-se a adiantar, pelo narrador ou por algum personagem, a justificação de um comportamento estranho, nunca entendível por quem o sofreu, Machado de Assis guia como um mestre (de cerimónias) e faz participar o leitor na sua missa literária. O sucesso do seu conto passa naturalmente pelo trabalho e pela articulação de várias componentes — formais, estruturais, semânticas, simbólicas —, mas não foge à explicação que Bruno Bettelheim⁵⁴ deu para o sucesso dos contos de fadas, no que nem foi contradito por alguns que, como Pierre Péju⁵⁵, discutem e combatem muitas das suas teorias. Tratando-se de um conto que de algum modo está nos antípodos do conto de fadas, “Missa do galo” ficciona ou figura, como estes, uma situação comum, difícil, delicada, uma etapa de crescimento intelectual, social, psicológico, e de perda da inocência, a que Machado de Assis alude no poema curiosamente intitulado “Ita missa est”⁵⁶, e uma etapa de pujante afirmação afectiva e sexual. Lendo o conto machadiano, os leitores poderão rever-se nessa etapa ou preparar-se para ela, não como quem recolhe informações num tratado psicanalítico mas como quem trabalha com uma imagem nítida,

breve, e complexa, e se familiariza com “fantasmas” assustadores. “Missa do galo” prova também como Machado sabe conduzir o leitor no esforço de decifração, encaminhando-o, entre obstáculos e promessas, para o que chamou “verdade inteira”⁵⁷. Às vezes o próprio narrador machadiano se compraz em dirigir-se directamente ao leitor, como se ele não estivesse só na fábula ou estivesse também na vida. “O melhor drama está no espectador e não no palco” — diz, em conclusão, o narrador de “A chinela turca”. E é claro que os enigmas dos textos machadianos são também enigmas da vida, mesmo quando parecem literários ou livrescos. Em última análise, os contos machadianos dizem, como a seu modo disseram os ainda seus contemporâneos Baudelaire e Pessoa, que tudo no mundo são símbolos ou enigmas: e que, perante eles, sobretudo os que têm que ver com a esfera da sexualidade, toda a atenção é pouca; ou que, com paciência e inteligência, é possível chegar à decifração, ou a alguma decifração:

“— Provavelmente não me entendeu ?
— Não, senhor.
— Há de entender logo mais.”
Este diálogo vem em “A chinela turca”, mas poderia vir em tantos outros contos machadianos, que pedem ao leitor um esforço que pode nem terminar com uma grande descoberta ou uma decifração; porque, descoberto um enigma, logo outro ou outros se perfilam. Talvez por isso é que Adorno escreveu que “não se resolve o enigma, só se decifra a sua estrutura”⁵⁸. No fundo, era também isso que dizia S. Paulo, na célebre frase: “videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem”⁵⁹. Machado de Assis, por sinal também chamado O Bruxo, dá-nos uma boa ajuda para vermos os enigmas face a face.

(1992)

⁵⁴ *La Psychanalyse des Contes de Fées*, Paris, Pierre Laffont, 1976 (trad. portuguesa: *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Lisboa, Bertrand, 1984; trad. brasileira, *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, 6.ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986).

⁵⁵ *La Petite Fille dans la Forêt des Contes*, Paris, Robert Laffont, 1981.

⁵⁶ *Obra Completa*, vol. III, pp. 46-47.

⁵⁷ A expressão vem em “O alienista” — v. *Obra Completa*, II, p. 286.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 166.

⁵⁹ Primeira Epístola aos Coríntios, Cap. 13, v. 12 (*Biblia Sacra*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1946, p. 1477).

O amor e a morte nas *Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa

Maria de Fátima Marinbo

Alguns dos textos de *Primeiras Estórias*, nomeadamente «Sequência», «Substância», «Luas-de-Mel», «Fatalidade», «Os Irmãos Dagobé» e «Nada e a Nossa Condição», assemelham-se na exploração que fazem da problemática amorosa, que por vezes se cruza com a problemática da morte.

Em «Sequência»¹, uma vaca «fujã» funciona como adjuvante do amor entre um dos filhos do fazendeiro e uma moça de uma casa distante. A vaca, símbolo da fertilidade², consegue fugir à manada e chegar a uma longínqua fazenda,³ onde, em sua perseguição, chega também o rapaz que aí encontra subitamente, o amor, na pessoa de uma moça a quem oferece a vaca.

A travessia do rio é talvez o momento decisivo para o rapaz: «A fatal perseguição, podia quebrar e quitar-se. Hesitou, se. Por certo não passaria, sem o que ele mesmo não sabia — a oculta, súbita saudade. Passo extremo! Pegou a descalçar as botas. E entrou — de peito feito. Àquelas quíilas águas trans — às braças».⁴ Sempre simbolicamente ricos, os rios significam desde a passagem da vida para a morte até à corrente definidora da primeira. Aqui, porém, parece-me que deveremos ainda fazer apelo a um

sentido um pouco diferente: a purificação preparatória para a fecundidade⁵, o que está de acordo com o valor atribuído à vaca e com o final da estória, onde, curiosamente, a moça é qualificada como as mulheres de outros textos: «Era alta, alva, amável».⁶

«Substância»⁷ é a estória da declaração de amor entre o patrão e a empregada. Segundo Benedito Nunes, é o polvilho (material que ela trabalha), pela sua extrema luminosidade, que estonteará Sio-nésio até que ele se decida a declarar-se⁸. Mas não esqueçamos que, logo no início do conto, outras circunstâncias (o mês de Maio, o orvalho, as claridades no tempo) são dadas como propícias ao amor: «Pares se casavam».⁹

Maria Exita não parece ter nenhum antecedente que a recomende: «feiosinha, magra, historiada de desgraças»¹⁰, «a mãe, leviana, desaparecida de casa, um irmão, perverso, na cadeia, por actos de morte; o outro, igual feroz, foragido, ao aceso de nenhuma parte; o pai, razoável bom-homem, delatado com a lepra, e prosseguido, decerto para sempre, para um lazareto»¹¹. Com tais inconvenientes, a moça estaria, em princípio, destinada a não casar («Nela

¹ *Primeiras Estórias*, Liv. José Olympio Ed., MEC, 6ª ed. 1972 (1ª ed., 1962), pp. 64-69.

² Cf. *Dictionnaire des Symboles*, dir de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Paris, Seghers, 1974, 4.ª vol., p. 352.

³ *Primeiras Estórias*, p. 68

⁴ *Idem*, ib.

⁵ Cf. *Dictionnaire des Symboles*, 2.ª vol., p. 332.

⁶ *Primeiras Estórias*, p. 69

⁷ *Idem*, pp. 150-155.

⁸ Cf. Benedito Nunes, «O Amor na Obra de Guimarães Rosa», in *Guimarães Rosa*, sel. de textos de Eduardo de Faria Coutinho, Rio de Janeiro, Civil Brasileira, col. Fortuna Crítica, 1983, pp. 154-155.

⁹ *Primeiras Estórias*, p. 151.

¹⁰ *Idem*, ib.

¹¹ *Idem*, ib.

nenhum homem tocava»¹²). No entanto, a descrição que dela faz o narrador poderá ser passível de uma dupla leitura: se por um lado o desdém e o menosprezo podem significar exactamente o oposto¹³, por outro, a mulher de que todos fogem é forçosamente virgem, «nem podendo ser doidivã»¹⁴.

A hesitação de Sionésio vai-se atenuando à medida que «entregou os olhos ao polvilho, que o ofuscava, na laje, em vez do sol»¹⁵.

Em «Luas-de-Mel»¹⁶ já não se trata da descoberta do amor, ou da declaração do amor, mas de casamento. Aí deparamos com o clássico par que, por desavenças familiares, foge para casar, e encontra hospitalidade numa fazenda, onde se faz o casamento e a reconciliação. As relações do narrador (que é o fazendeiro) e da mulher vão mudando à medida que se vai afirmando e transparecendo o amor do jovem casal¹⁷. Quase todo o texto focaliza a tensão e a expectativa criadas pela incerteza da reacção da família da noiva, que termina quando, surpreendentemente, o irmão desta vem, em missão de paz, convidar todos para uma nova festa em sua casa. Festa que simboliza o triunfo universal do amor, que para se afirmar teve de vencer barreiras ou dificuldades que figuraram também as que o indivíduo enfrenta para atingir a idade adulta: «Mas, Seo Fifino, meu filho, um dia devia de roubar uma moça assim — em armas!»¹⁸. As armas, símbolo da força e do poder fálico, serão também o instrumento que resolve o caso de ciúmes narrado em «Fatalidade»¹⁹. Um homem sente-se ultrajado e humilhado porque um outro lhe cobiça a mulher, perseguindo-os de terra em terra²⁰. Incapaz de resolver o seu próprio problema, apela para a Lei, representada por um amigo do narrador que não lhe dá qualquer solução concreta e lhe sugere, surpreendentemente, o recurso às armas: «Desde que desde, ele entendesse, a ver o que para valer: a chave do jogo. Entendeu»²¹. A morte do rival acaba com a humilhação e permite a continuidade da relação amorosa. Além de «Fatalidade», outras das *Primeiras Estórias* associam intimamente o amor e a morte: é o caso de «Os Irmãos Dagobé» e «Nada e

a Nossa Condição». Em «Os Irmãos Dagobé»²² narra-se a história de quatro irmãos assassinos e a morte do mais velho. O narrador apenas focaliza o perceptível, pelo que engana o narratário até ao final do conto, induzindo-o numa interpretação, a todos os títulos errada, dos indícios que vão sendo evidenciados.

Os quatro irmãos Dagobé (cujos nomes começam todos pela letra D - Damastor, Doricão, Dismundo e Derval) «Viviam em estreita desunião, sem mulher em lar, sem mais parentes, sob a chefia despótica do recém-finado»²³. A supremacia e a tirania do mais velho poderá ter como razão, «le goût (...) du despotisme, des sévices compensateurs de la perte de l'affection de la mère (...)»²⁴.

Não admira, pois, que os irmãos do morto não só não pensem em vingarse daquele que o matou (um homem pacífico, Liojorge) mas ainda se mostrem satisfeitos, até porque não precisaram de ser eles os autores do crime, mas um terceiro que funciona como bode expiatório: «Olhou-o curtamente. Levou a mão no cinturão? Não. A gente, era que assim previa, a falsa noção do gesto. Só disse, subitamente ouviu-se:

— *Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado*»²⁵. Na verdade, o irmão mais velho era para os outros irmãos (todos eles sem mulher) a imagem castradora de que só a morte os libertará.

Já a morte que aparece em «Nada e a Nossa Condição»²⁶ é de um tipo muito di-verso, pois não é encarada como a solução dos problemas dos que continuam vivos. Aliás, também o seu narrador se distingue do de «Os Irmãos Dagobé», já que se trata de um narrador exacto e objectivo, que nem consciente nem inconscientemente induz o leitor, simples ou sábio, em erro.

O personagem principal é apresentado simultaneamente como fantástico (ou fabuloso) e real: «Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem, de mais excelência que presença, que podia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras estórias de fadas. Era fazendeiro e chamava-se Tio Man'Antônio»²⁷. Esta qualificação é assumida pelo próprio

¹² *Idem*, p. 154.

¹³ Cf. «Cette dévalorisation de la personne aimée, ou de ce qui est bon, la perte de la confiance, nous sont rendus familières par l'histoire du renard et des 'raisins verts'. D'une certaine manière ce peut être un mécanisme utile et répandu nous permettant de supporter les déceptions sans nous mettre en colère». Joan Riviere, «La Haine. Le Désin de Possession et l'Agressivité» in Mélanie Klein e Joan Riviere, *L'Amour et la Haine*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1972, p. 30.

¹⁴ *Primeiras Estórias*, p. 154.

¹⁵ *Idem*, p. 156.

¹⁶ *Idem*, pp. 105-113.

¹⁷ Um indicio da mudança de relação é-nos dado pela forma como o narrador apelida a esposa: «Sa-Maria Andreza, minha santa e meio passada mulher»; «Sa-Maria Andreza, minha mulher»; «Sa-Maria Andreza, minha correcta mulher»; «Sa-Maria Andreza, boa companheira»; «Sa-Maria Andreza, minha mulher»; «Sa-Maria Andreza, minha conservada mulher»; «Sa-Maria Andreza, minha»; «Sa-Maria Andreza, minha mulher»; «Sa-Maria Andreza, minha sadia Sa-Maria Andreza»; «Sa-Maria Andreza, mulher minha»; «Minha Sa-Maria Andreza, mulher, me sorria»; «Sa-Maria Andreza (...) bela, remozada»; «Sa-Maria minha Andreza».

¹⁸ *Primeiras Estórias*, p. 113.

que revelando a proximidade referência final a «Man'Antônio», familiar e simbólica com o «mano» da mãe. Antônio, convoca duplamente a presença dessa mãe. ausente.

¹⁹ *Idem*, pp. 58-63.

²⁰ Cf. «Un élément particulier à la jalousie est néanmoins l'humiliation qui l'accompagne invariablement, compte tenu de la blessure qu'elle occasionne à la confiance en soi et au sentiment de sécurité. La perte de la confiance en soi n'est pas toujours consciemment ressentie par une personne jalouse. En y pensant, vous vous apercevez que le jaloux se sent d'autant moins humilié qu'il est plus furieux et agressif; vice versa, il est d'autant plus malheureux et déprimé qu'il se sent moins agressif et moins en colère». Joan Riviere, *art. cit.*, p. 58.

²¹ *Primeiras Estórias*, p. 62.

²² *Idem*, pp. 25-30.

²³ *Idem*, p. 26.

²⁴ Roger Bastide, *Sociologie et Psychanalyse*, Paris, PUF, 1972, p. 27.

²⁵ *Primeiras Estórias*, p. 30.

²⁶ *Idem*, pp. 79-89.

²⁷ *Idem*, p. 80.

personagem, que modaliza diversos factos ou situações com as palavras «Faz de conta», que abrem para um universo de ficção ou de *mentira* e, simultaneamente, de verdade, pelo menos lúdica. É nesse universo que se inscreve o seu: «Morreu; fez de conta»²⁸.

Todavia, de outra morte não menos importante e anterior se fala na estória: a da mulher de Tio Man'Antônio. A partir do momento em que a mulher morre, o fazendeiro passa a ser outro personagem: depois de chorar a mulher²⁹, recusa-se «a andar de dó (...), intrágico, sem acentos viuosos»³⁰, chegando até a estar «vestido de funesto e intimado de venturoso»³¹ e modificando o aspecto da casa³². Mas não só: Tio Man'Antônio quer inclusivamente «desmanchar o aspecto», «a fisionomia daquelas rampas de serras»³³ — quer continuar vivo e activo («Que, não é que, em seu dito cuidar e encaprichar-se, sem querer também profetizara, nos negócios, e fora adivinho»³⁴). O êxito é um dos estádios do trabalho de luto, indispensável para que este seja devidamente ultrapassado³⁵. Em vão, porém. Depois da morte da mulher amada, sua «metade», só pode viver simulando, fazendo de conta

(que está vivo, que faz isto e aquilo, já que também sua mulher é como se também estivesse ainda viva). Mas esse jogo é de tal ordem que o leva quase a emudecer, a fechar-se em si mesmo, a refugiar-se no seu segredo — até que a verdade do jogo vai de encontro ao jogo da verdade que é a sua própria morte, também simulada mas indissimulável: «Morreu: fez de conta». O seu corpo inicialmente estendido na rede de um quarto, acabaria por ser consumido «a cinzas» na casa incendiada³⁶. Mas acabando por se «encaminhar, senhor, para a terra, gleba tumular»³⁷, à semelhança da fénix transformar-se-ia noutra espécie viva, prosseguindo «continuadamente» o paradoxo (ou o oxímoro) do «faz de conta», que pressupõe ao mesmo tempo a verdade e a mentira, o ser e o não ser, a realidade e a representação, a vida e a morte.

O narrador não escaparia a esse «paradoxo», como parece querer significar com a referência final a «Man'Antônio», que revelando a proximidade familiar e simbólica com o «mano» da mãe, Antônio, convoca duplamente a presença dessa mãe, ausente.

²⁸ *Idem*, p. 88.

²⁹ Cf. «Par ses larmes, celui qu'un deuil a frappé ne se contente pas d'exprimer ses sentiments et de soulager ainsi une tension; étant donné que dans l'inconscient, les larmes sont assimilées aux excréments, il expulse aussi ses (mauvais) sentiments et ses 'mauvais' objets, ce qui multiplie le soulagement qu'il obtient en pleurant». Mélanie Klein, *Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot, 1984 p. 357.

³⁰ *Primeiras Estórias*, p. 83.

³¹ *Idem*, p. 84. Cf. «Pour celui qui est en deuil, voici d'où vient le plus grand danger: sa haine se tourne contre la personne elle-même qu'il aimait et qu'il a perdue. Dans la situation du deuil, la haine s'exprime, en particulier, par un sentiment de triomphe sur le mort». Mélanie Klein, *op. cit.*, p. 352.

³² Cf. «Certaines personnes nettoient leur maison à l'occasion d'un deuil et changent la place des meubles», *idem*, p. 354.

³³ *Primeiras Estórias*, p. 84.

³⁴ *Idem*, p. 85.

³⁵ Mélanie Klein, *op. cit.*, p. 359.

³⁶ *Primeiras Estórias*, pp. 88-89.

³⁷ *Idem*, p. 89.

Ficção Científica portuguesa e brasileira

Francisco Topa

A publicação de *O Atlântico Tem Duas Margens — Antologia da Novíssima Ficção Científica Portuguesa e Brasileira*, selecção, introdução e notas de José Manuel Morais, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, constituiu um acontecimento importante, pela aposta que representou em relação a duas literaturas de ficção científica exteriores ao mundo anglo-saxónico — a que se mantêm atentas, mas de que procuram afastar-se —, ainda por cima através de representantes que, em alguns casos, não passaram ainda a prova de fogo do contacto com o grande público e com a crítica. Admitindo embora que a situação brasileira seja um pouco diferente, a verdade é que não há ainda em Portugal uma verdadeira tradição de ficção científica. Esta — como há alguns anos escreveu, talvez com amargura excessiva, João Barreiros — «persiste, ainda hoje, num 'ghetto' feito de indiferença e ignorância, onde os livros publicados terão de ser pequenos, baratos, medíocres, mal traduzidos, destinados a serem revendidos aos alfarrabistas mal sejam lidos (pois quem se atreve a tê-los, à vista das visitas, nas prateleiras das estantes?)» (*Público*, 30/12/91). Condenada ao estatuto de forma marginal, empurrada para a periferia do sistema literário, rodeada de preconceitos, a ficção científica está vedada aos não — entusiastas, o que faz dela — pelo menos nos países periféricos — um mundo fechado e

conservador, pouco disposto a admitir novas linguagens ou a abrir espaço para a emergência de uma expressão nacional.

Não obstante essas dificuldades, tem vindo a impor-se ao longo da última década uma nova geração da ficção científica portuguesa — com nomes como João Aniceto, Isabel Cristina Pires, Daniel Tércio ou Luís Filipe Silva (estes dois últimos incluídos na antologia em apreço) —, para o que muito tem contribuído a instituição pela Editorial Caminho de um prémio bi-anual destinado a galardoar um original português nesta área. Esta antologia parece vir assim no momento certo, já que algum público português (e também alguma crítica) começa a despertar lentamente para este novo panorama, podendo acontecer que o contacto com a ficção científica brasileira — da qual, nos últimos anos, apenas recebemos *A Espinha Dorsal da Memória*, de Braulio Tavares — represente um contributo importante para a sua consolidação.

O primeiro comentário que a antologia suscita tem a ver com o risco que o organizador decidiu correr ao relativizar a questão de se saber o que seja a ficção científica. Na introdução, José Manuel Morais faz depender o problema da recepção: «a ficção científica poderá com vantagem ser entendida como tudo aquilo que é publicado sob o rótulo de ficção científica, ou o que, mesmo contra a vontade dos autores — pobre Kurt

Vonnegut! —, os livreiros arrumam nas prateleiras destinadas ao género. Os leitores saberão fazer a selecção». Ainda que não seja este o espaço próprio para a discussão de assunto tão complexo, não deixaremos de observar que esta é uma posição demasiado simplista e perigosa que pode conduzir à diluição de uma área a que — não certamente por acaso — se continua a dar o nome de ficção científica. No caso concreto da antologia, as consequências estão bem à vista: um bom número de textos dificilmente poderá ser considerado no âmbito da ficção científica, seja pela escassa importância concedida à vertente científica, seja pelo relevo com que se apresentam elementos característicos de outras áreas ficcionais, casos do fantástico ou do maravilhoso. A título de exemplo, refira-se «Primeiro Amor», do próprio José Manuel Morais, consagrado à discussão teológica do sexo dos anjos, para a resolução decisiva da qual uma noviça busca atrair um deles para o contacto carnal; ou «A Capilomante», do brasileiro José Carlos Neves, em que se dá conta do súbito enriquecimento de uma viúva, graças à descoberta — feita a partir de um fio de cabelo do falecido, encontrado pela misteriosa empregada Flosina — de uma conta bancária com muito dinheiro (congelado durante algum tempo pelo plano Collor); ou ainda «Eu, Alienígena», de Daniel Tércio, um conto com claras ligações a *A Metamorfose*, de Kafka, ainda que opte por um trajecto mais acentuadamente lírico e privilegie até certa altura o debate do problema da identidade, em termos que fazem lembrar «O Espelho» (o de Machado de Assis e, sobretudo, o de Guimarães Rosa). Quanto aos restantes textos (em que se conta um poema — «Instante Zero», do português João Paulo Cotrim), o primeiro aspecto a notar tem a ver com uma tendência que a ficção científica das décadas mais recentes procura evitar: o tratamento pouco distanciado da realidade actual, através da projecção, num futuro não precisado, de um mundo que apenas se diferencia do nosso pelo agravamento de determinadas tendências negativas e pelo avanço tecnológico (sobretudo na vertente bélica). Embora esta tendência se

articule com a corrente derivada da faceta filosófico-política da obra de H. G. Wells, ocorre uma forma mais imediata de empenhamento, dirigida ao *aqui e agora* do próprio escritor, numa utilização um tanto limitada do futuro — ainda por cima um futuro sem grande autonomia nem consistência — como ponto de partida para o (re)conhecimento do presente, *este presente*.

Isto mesmo pode ser observado na bem conseguida novela do brasileiro Ivanir Calado, «O Altar dos Nossos Corações», cujo humor crítico se começa a desenhar a partir do próprio título, retirado de um dos versos do hino do Rio de Janeiro. A intriga, dominada pelo tema da corrupção política e da violência urbana, decorre justamente na *cidade maravilhosa*, agora dividida em duas partes — a dos ricos e a dos pobres —, separadas por um muro. O governador combina o seu próprio sequestro com o terrível Comando Vermelho — «velho de décadas e senhor de vida e morte» —, repartindo com este a fabulosa verba do resgate (maioritariamente proveniente de doações particulares), o que lhe permite financiar a sua campanha e vencer facilmente as eleições seguintes. Aproveitando o período de «cativo», submete-se a uma intervenção cirúrgica destinada à implantação de um estimulador neuroerótico. Acontece porém que o estimulador continha plutónio e podia ser accionado através de um controlo remoto, o que coloca o Governador à mercê do Comando Vermelho. O texto termina com a sugestão de que a próxima vítima poderia ser o inquilino do palácio de Brasília...

A mesma tendência está presente no texto de Luís Filipe Silva, «O Mundo Distante» — um conto muito afastado do universo da ficção científica, que aborda o conhecido tema da íntima ligação entre família e empresa no Japão —, e também na novela do brasileiro Gerson Lodi-Ribeiro, «A Ética da Traição», que apresenta um interessante exemplo da chamada história alternativa, a que serve de base a campanha do Paraguai.

«Os *Minino* da Noite», do português José de Barros, actualiza ainda essa mesma linha. Num relato contido, eficazmente dividido em três partes e com recurso a uma linguagem precisa

que suporta um narrador de 3.^a pessoa frio mas isento, este conto apresenta-nos uma ilustração do pesadelo que poderá advir da tendência para o fechamento da Europa comunitária, impulsionado pelos acordos de Schengen. Em Lisboa, Ricardo — operacional do Partido Radical da Unificação Lusa — dedica-se ao extermínio dos «*minino da noite*», crianças vadias que tinham conseguido escapar dos campos prisionais para onde eram levados os imigrantes africanos e asiáticos antes da expulsão final ou que tinham sido deixadas ficar pelos pais, por incúria ou vingança; crianças em fuga permanente, expostas a todo o tipo de ameaças, vivendo nos sítios mais impossíveis, transformadas em autênticos animais.

Para além destes, encontramos também textos mais próximos do padrão habitual da ficção científica, como é o caso das novelas de João Barreiros, «A verdadeira invasão dos marcianos» — interessante versão de *A Guerra dos Mundos*, de Wells — e de João de Mancellos, «Olhos Roxos, Coração de Chuva». Esta última — jogando entre a antecipação e o onírico — dá-nos conta da vida de um grupo de adolescentes a bordo de uma nave pouco comum, dado que reproduz com alguma fidelidade as condições de vida na Terra: o sol, a lua, as estações, a vegetação, as casas, a escola. Enfrentando — clandestinamente — a política em

vigor, que procurava fazer esquecer por completo a Terra, os protagonistas dedicam as suas noites ao visionamento de imagens dos seus antepassados. O narrador consegue captar com rara sensibilidade o prazer da descoberta de coisas como o mar, a neve, as montanhas, ou ainda de um filme como *Gandhi*.

E é precisamente o desejo de compreender a chuva que passa, a partir daí, a comandar a intriga. Lentamente, passam de uma primeira definição em que a dão como «um duche grande ou um repuxo, pendurado não sei onde. Alguém o deve abrir como o jardineiro da Zona Três» (p. 17), para a compreensão do fenómeno da condensação. O passo final é o contacto directo, que só poderia ocorrer em O Lugar, onde «nada é proibido. Nem mesmo o sonho que cada noite bate à tua porta» (p. 22). Esta maneira tocantemente humilde de nos dizer que um futuro racionalmente perfeito não é sinónimo de felicidade, sobretudo quando não deixa espaço suficiente para a natureza, ou a beleza de imagens como «E até a neblina suave de verdura» (p. 11), podem facilmente abrir uma das portas que dão acesso à compreensão de que a ficção científica também pode ser uma sábia combinação entre a poesia épica e a poesia lírica e de que, em qualquer caso, não há nada de essencial da literatura canónica que lhe seja estranho.

Poucos sabem, mas existe um baobá no Recife

.....

João Cabral de Melo Neto

Existe um baobá no Recife,
árvore de alguma semente
caída de um vago botânico,
de seu baùzinho de flandres.

(Daqui decerto levou plantas
mais úteis que o pouco que rende
o baobá que dá sombra à praça
de quase nenhum transeunte).

*

Esse baobá que por acaso
cresceu em terreno de mangues,
pôs-se a florir pernambucano
como florescemos cassange.

Cá, floresceu em recifense,
com esse sotaque, esse dengue,
que fala quem cresceu na lama
ou a deixou filtrar-se no sangue.

*

Como, do Sahel, ele pode
a alma húmida do recifense?
Pois como mangueira ou jaqueira
fala a mesma língua da gente:

que é enfolhando a cabeleira,
dando essa sombra inutilmente
à rede que não se ousa armar
frente às janelas presidentes.

*

Os baobás não do Sahel seco.
O nosso leva a vida que antes
baobá não viveu, pois dá sombra
(o que não deu nenhum parente).

No Sahel, é uma árvore calva.
É sem copa seu grande ventre.
Só no Recife pôde ser
anti-baobá, ou idealmente.

Pedem-me um poema
.....

João Cabral de Melo Neto

Pedem-me um poema,
um poema que seja inédito,
poema é coisa que se faz vendo,
como imaginar Picasso cego?

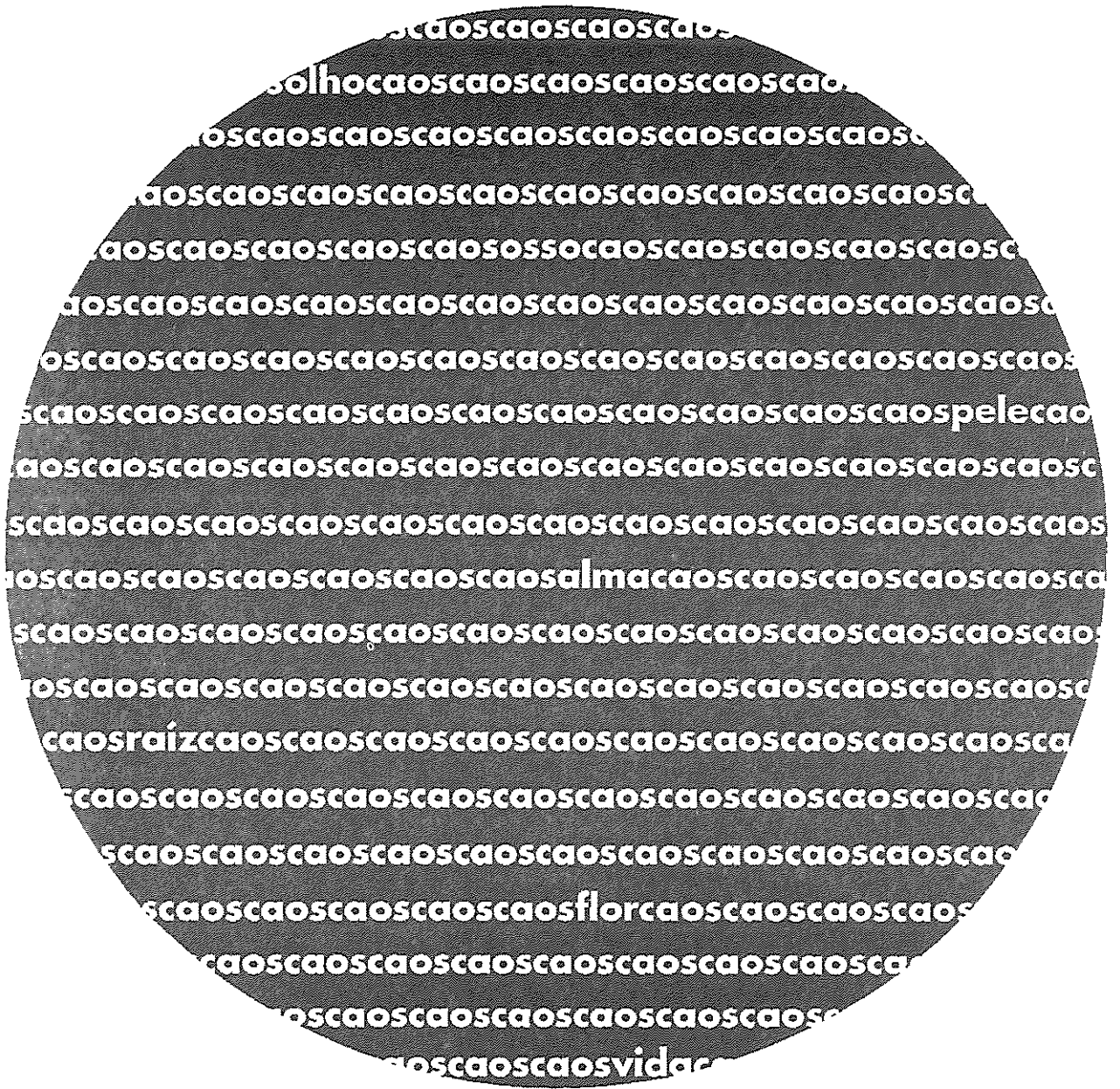
Um poema se faz vendo,
um poema se faz para a vista,
como fazer o poema ditado
sem vê-lo na folha inscrita?

Poema é composição,
mesmo da coisa vivida,
um poema é o que se arruma,
dentro da desarrumada vida.

Por exemplo, é como um rio,
por exemplo, um Capibaribe,
em suas margens domado
para chegar ao Recife,

onde com o Beberibe,
com o Tejipió, Jaboatão,
para fazer o Atlântico,
todos se juntam a mão.

Poema é coisa de ver,
é coisa sobre um espaço,
como se vê um Franz Weissman,
como não se ouve um quadrado.



caos (1994)

"no sétimo dia o caos morreu"
kuangtsé via cage

augusto de campos

do
os
so
d
o
so
m
do tutano
do humano

sem
o
mel
da
mel
o dia

cas
ca
do
ser

c
res
cer

a
ni
mal
ânim
a alma

psi
u
ou
ve
a
can
ção
sem
voz
que
vem
do
fio
do
vão
da
foz
do
teu
va
zio

o coração
não

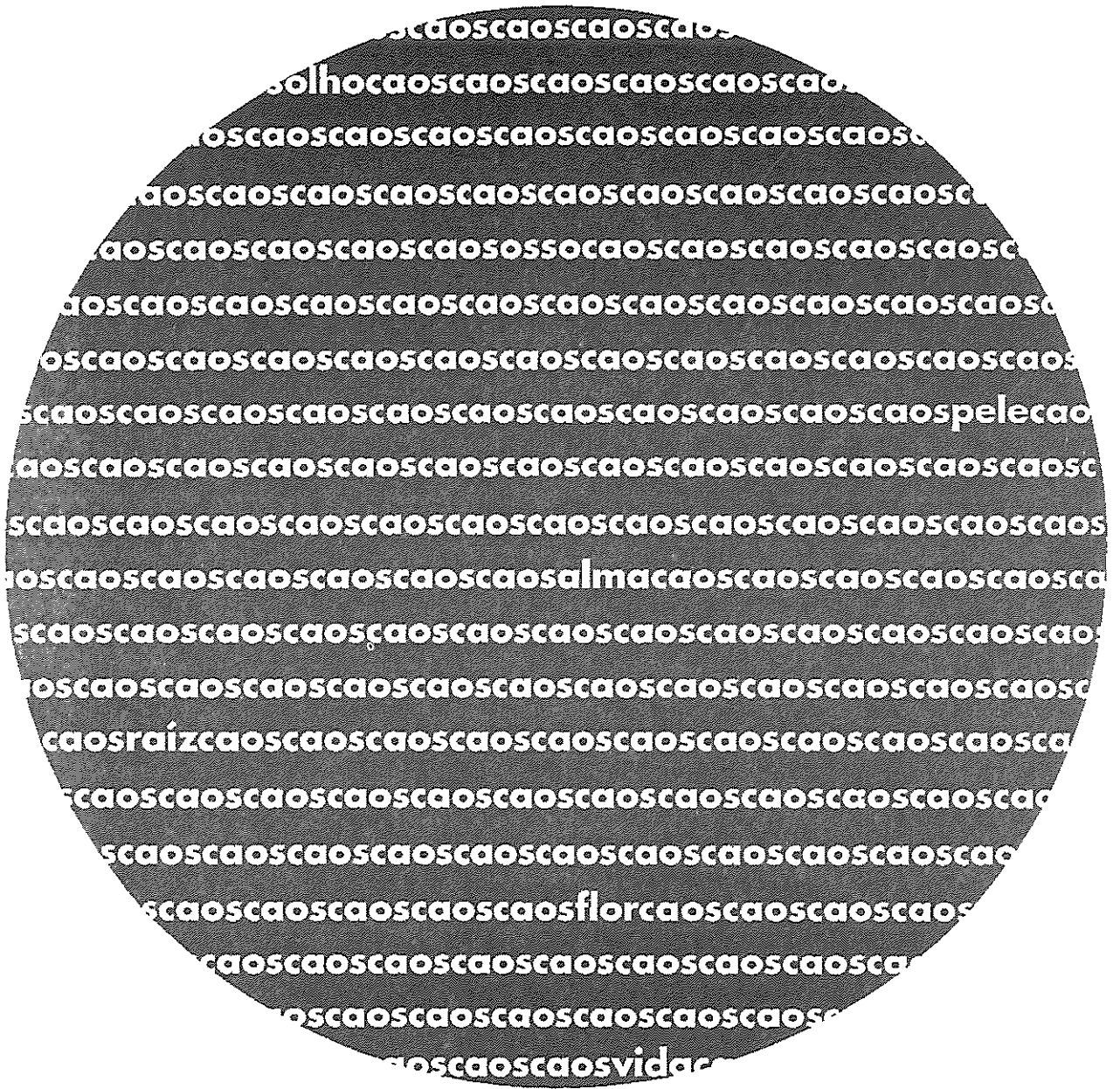
s
oco
ração

o
so
l
sem
dó
da
solidão

aço
do
açu
car

joão
do
tom

o
om
do
ão



caos (1994)

"no sétimo dia o caos morreu"
kuangtsé via cage

augusto de campos

do
os
so
d
o
so
m
do tutano
do humano

sem
o
mel
da
mel
o dia

cas
ca
do
ser

c
res
cer

a
ni
mal
ânim
a alma

psi
u
ou
ve
a
can
ção
sem
voz
que
vem
do
fio
do
vão
da
foz
do
teu
va
zio

o coração
não

s
oco
ração

o
so
l
sem
dó
da
solidão

aço
do
açu
car

joão
do
tom

o
om
do
ão

Anônimo

Armando Freitas Filho

Traduzir para a língua de destino
origem, horizonte
sem a palavra caravela sobre o mar
de mil quatrocentos e noventa e um.

Traduzir também: céu inútil; dias
que não andam; previsíveis sol,
lua, nuvens, vento que não arreba-
-ta (anterior à bandeira); ar que
articula anônimo sem a terra da
palavra a possibilidade de uma
ária, ainda s/ áudio, para ensem-
-ble de montanhas e amanhã, etc.,
tudo sine die, em aberto.

Tradução livre, ao vivo, simultânea
talvez com duas mãos de verniz
para que a imagem não quebre
antes do tempo da palavra terra.

Dedo de Deus

Armando Freitas Filho

Dia de verão rasgado
passado a ferro
com o coração de carne
batendo na boca
com o punho fechado.
Ficar e fruir sem filtro
chupando do outro corpo
pela sua mufa
todo o calor e o sal
enquanto escrevo sem alvo
sobre o mesmo mar de Camões.
Monotonia, pico, planície
De Chiricos e espíritos recortados
ao arpejo do sol, sem a dúvida
de uma única nuvem.

O vento apura a montanha
tenta aperfeiçoar o mar
uma onda, uma ode:
uma estátua não se inventa
só com o desejo
de uma pedra cega.
Nada na água pára
e na terra que gira —
soluça, em perpétuo
empate — cara a cara
zero a zero —
com seus perfis casuais
de esfinges, climas
que têm o mesmo instinto
tempo de vida, ânsia
ou substância — distantes
testemunhas indiferentes
e oculares:
dois lagos que não piscam
sem a pedra/sem a luz
sem o ponto final da lua.

Living

.....

Armando Freitas Filho

Champanhe
no máximo pérolas
nada que ameace a tua nudez
nem os vidros que revelam
em claro, a noite.

Acesas
a luz, as flores no vaso
acusam a cor que vai doer
sem poder dormir
até que se debruce e desmaie
e o traço do perfume
seja mais lembrado que sentido.

Só
com a imaginação
e os elementos da paisagem
que te elaboram, por escrito:
leque de céus que o dia
vai abrindo, nuvem de montanhas
viva e esferográfica lagoa
sem nada de mar
que não chegou ainda
para salgar e molhar
com outra água
a boca de água doce.

Beijo no Rocha

João Gilberto Noll

*A*h que delícia esses víveres na mesa, ordenados com esmero sobre a toalha roxa, a marcha-rancho grave entoada pela sala entre as camélias de um perfume diria que indefeso, quase pronto a sangrar... Que delícia sim, eu estaria sempre disposto a dizer que delícia enquanto não me matassem de tédio aquelas reuniões na casa do insensato que me queria no pastoreio de sua serpenteante e interminável fala: a toda a hora ele falava, emitia observações alentadas até sobre indícios que não chegavam a ser — para ele, a sobrevivência exigia comentários sobre rigorosamente tudo, um inchar-se todo em ardores opiniáticos, e o pior: no desfecho desses encontros, eu era obrigado a dizer coisas como aqui você se excedeu, e ali, no início, quando você pensava estar dizendo a essência foi demasiadamente vago, reticente... coisas assim, repito, exasperantemente assim...

Então eu estaria sempre disposto a olhar aquela mesa com os víveres e a toalha roxa... a escutar o rancho entoado entre o perfume indefeso das camélias, e mais e mais não fosse aquele homem que me pagava por semana para eu dizer ninharias a respeito de suas observações sobre o mundo, sobre danos, crispações, sobre sua própria língua (em raras ocasiões esta língua parecia entrar em colapso, quando se encerrava naquela espécie de tumba entre os dentes arruinados que se negavam a qualquer tratamento — aliás, como os meus)...

Diante do risco de um instante vadio nesses encontros, lá vinha ele a discorrer sobre o seu histórico paladar: «um paladar, eu juro, que conheceu alturas exorbitantemente celestiais, o que me faz viver enfastiado com o que vejo nos bares e restaurantes daqui...» — O que você acha? — era enfim mais uma vez o momento daquele sujeito me perguntar.

— Talvez a solução seja você comer do seu nariz; todo o verdadeiro nariz dá o devido repasto a seu dono.

Foi a primeira vez que o vi rir com rasgada vontade. Deixou as cáries e falhas à mostra, e pela primeira vez um halo de camaradagem desinteressada se insinuou entre nós. O ar como que chicoteou os dois de calor.

— Quer ver? — perguntei.

E me ajoelhei — claro, como se fosse rezar. Mas não rezei. Fiquei ali ajoelhado tentando contabilizar quantas vezes ele repetira naquela tarde a palavra *hosana*.

— Quinze, dezasseis... acho que chegou por aí...

— Não terá sido mais? — ele indagou. Me levantei. Disse que talvez umas duas vezes mais, umas três vezes menos, que por hoje nada tinha sido muito diferente dessas imprecisões, desses rascunhos maltratados, dessas pequenas sínopes de onde exalam ralas fontes de antemão desterradas da sorte de algum lampejo... E lá se vão elas as palavras por esse riacho, ou melhor, por essa vala comum que mais e mais se resseca — me lembrei de acrescentar.

Ele se levantou da poltrona carmim. Lá fora alguns carros buzinaaram. Ouviu-se um grito. Depois um burburinho. E de repente tudo se tornou apaziguado como se perto de um fim. Não, não, pois o fim nem ao menos se fazia latejar, era ainda um verme num casulo no interior daquela atmosfera ali que ainda e mais se revolvia... não, não havia maneira de já dar um basta no que quer que fosse... Espera!, ouvi como se a dois quarteirões daquele ambiente agora penumbroso, embora eu soubesse que tudo fosse mentira, do início da história até aqui, desde lá onde eu começava dizendo que são uma delícia esses viveres sobre a mesa, a toalha roxa... até há pouco, agora, quando digo que ele se levantou da poltrona carmim...

Pois é: e ele se levantou da poltrona carmim, e como já falei reinava por ali um silêncio nesse instante, sim, alguma coisa apaziguada... um silêncio que só interrompi para dizer que calor faz nesta cidade, e aproveitei para tirar a camisa, fazer como ele já fizera desde o início... pois é... e aproveitei também para ir ali no umbigo dele, de onde — como diziam os seguidores de um credo muito antigo numa tribo da hoje Angola —, de onde emanava a primeiríssima força humana: a ruga inestimável, o corte para fora de uma galáxia que desde sempre nos quis presos... Pois foi isto o que fiz: fui ali e beijei. Beijava o umbigo dele, e ali começava para baixo um fio de pêlos qual uma fila de formigas em mais um dia de trabalho, os míseros bichinhos pareciam lavrar a terra azeitonada do seu baixo-ventre, carregando sobre os minúsculos lombos, como penachos, fragmentos de folhas, fiapos quase invisíveis de gravetos — e lá vai a trilha de míseras formigas por mais um dia de trabalho, e tudo poderia escurecer digamos mais que esta noite que nessas alturas já caiu inteira, e eu acendo a lanterna que ele sempre traz por perto e vejo a um palmo um clarão cor de gelo, coberto aqui e ali por uma espécie de sêpia... um clarão assombrado, estático, expectante — pensei que alguma coisa iria acontecer, era questão de segundos,

mas não tive tempo, não sei se a palavra é tempo, sei que por um momento me achei covarde, e notei que eu ainda beijava encurvado o umbigo dele, como um velho pedinte, isto, precisamente feito um velho afogando-se no mar da indignância, a debater-se com os lábios em ferida e os dentes dizimados e o colossal rompante de um mau-hálito, todo esturrado de uma força que lhe vinha justamente de uma inépcia nessa quadra para tudo, ali, em nenhum outro lugar mas somente ali, beijando encurvado o umbigo daquele que me queria no pastoreio das palavras — e resolvi então me recompor, lembrei que era o dia do pagamento, aí falei que não esquecesse de me pagar, que o meu preço tinha subido um pouco só para acompanhar o aumento da cesta básica, e na rua me dei conta que eu ainda guardava o dinheiro preso na mão, cravando as unhas por cortar na palma quise me ferindo, e olhei em volta como se querendo arrefecer minha atenção toda posta no dinheiro, e vi o bairro do Rocha onde aquele homem que eu deixara há pouco morava sozinho com seu anel com o crânio de prata, e vi o bairro do Rocha sob a luz de uma lâmpada que piscava a intervalos irregulares, e vi quatro, cinco homens conversando ao pé de um prédio baixo, os homens riam, reconheci neles os ladrões de carros que o homem costumava me contar, é, aquele homem a esta hora já todo saciado da minha audição e comentários, pois este indivíduo aí costumava repetir que «aqueles homens ali não parecem, mas logo mais de madrugada saem em bando para roubar carros», e eu não queria soltar o meu dinheiro até chegar em casa e assim eu ia pelas ruas do Rocha quando dei de cara com um muro de pedra escuro, no outro lado passava o trem da Central, o muro estremecia — cuspi nele — um líquido bem esbranquiçado e espumoso começou a escorrer por sobre as rugas das pedras impregnadas de fuligem, e tudo se aquietava depois da passagem sacolejante do último vagão, e fez-se um silêncio macio como veludo, e me alegrei por não ter mais nada o que falar naquela noite...

Uma carta inédita de Cecília Meireles sobre o suicídio do marido (Correia Dias)

Arnaldo Saraiva

Na manhã do dia 19 de Novembro de 1935 uma das três meninas de uma casa do Rio de Janeiro sai do quarto, desce à sala de jantar, e vê o pai dependurado no candeeiro, atado pelo pescoço a um pedaço de uma rede de balançar. Dá um grito, e chama pela mãe, que logo acorre — e “vê”. A menina chamava-se Maria Matilde (embora pudesse tê-la acompanhado a sua irmã Maria Fernanda, que é hoje uma conhecida actriz de teatro, cinema e televisão). O pai chamava-se Fernando Correia Dias, português nascido em 1892 em Penajóia (a 12 km de Lamego), filho de capitão de infantaria, artista polifacetado — pintor, escultor, desenhador, ilustrador, gráfico, ceramista, etc. — que, já com exposições e trabalhos feitos em Portugal e com algum sucesso (veja-se a sua “presença” nas revistas *A Rajada* e *A Águia*), e bem relacionado com alguns dos melhores escritores do tempo, desde Afonso Duarte a Fernando Pessoa, partiu, em 1914, para o Brasil, instalando-se no Rio de Janeiro, onde foi bem acolhido por escritores e artistas, e onde se distinguiu sobretudo como gráfico, tendo trabalhado em várias revistas e jornais e feito capas e ilustrações de muitos livros. Em 1922 casou com a jovem poetisa Cecília Meireles, nascida em 1901 no Rio de Janeiro mas de descendência portuguesa, e órfã, muito cedo, de pai e mãe, pelo que fora educada por uma avó açoriana. O casal teria três filhas — além das referidas Maria Matilde e Maria Fernanda, havia a mais velha, Elvira, com menos de dez anos quando o pai morreu (Maria Matilde tinha seis). Claro que a “mãe” a que fizemos referência só podia ser Cecília Meireles, tradutora, organizadora de uma excelente antologia de *Poetas Novos de Portugal*, cronista, conferencista, autora de peças de

teatro e de livros infantis mas, sobretudo, autora de uma vasta e extraordinária obra poética, iniciada em 1919, e com pontos altos como *Viagem*, *Mar Absoluto*, *Retrato Natural* e *Romanceiro da Inconfidência*. A carta que a seguir reproduzimos é uma das muitas cartas que escreveu para os seus amigos portugueses, que eram bem mais do que os brasileiros, e a quem dedicou *Viagem*; além dos que a carta refere, poderíamos acrescentar os nomes de outros como Afonso Duarte, Carlos Queiroz, Vitorino Nemésio, Natércia Freire... Mas desde o seu início se vê que não se trata de uma carta como as outras, ou que se trata, mais do que de uma carta, de um texto de qualidade excepcional, humana e artística, e de um testemunho raro sobre a tragédia do suicídio do seu marido.

As razões dessa tragédia relacionou-as a imprensa do tempo, brasileira e portuguesa, com a “neurastenia” que se abatera sobre Correia Dias sobretudo depois do regresso da viagem, em 1934, a Portugal, onde, segundo me disseram alguns familiares, ele queria passar a viver. Mas há um depoimento de Maria Matilde à *Manchete* (23/1/1982) que refere uma confidência da mãe antes de morrer: “meu pai esperava ser recebido festivamente em Portugal, mas mamãe é que teve sucesso”.

O sucesso da bonita e inteligente e sensível Cecília junto dos portugueses foi tão notório quanto o apagamento do “neurastênico” marido, que às vezes se quedava ignorado a um canto dos salões em que sua mulher centralmente brilhava — disse-me quem várias vezes os acompanhara, Fernanda de Castro; e a própria carta alude ao “ar não se importa” que Raquel Bastos viu nele. Mas é evidente que isso não “explica” tudo. Sabe-se por exemplo que também

uma irmã de Correia Dias se suicidou. Cecília Meireles revela na carta uma singular incompreensão do drama do marido, embora adiante algumas explicações, como a traição dos amigos, ou a ingenuidade dele, e chega a querer que ele ressuscitasse (só) “para explicar porque fez isto”. Mas será que ele próprio saberia? O curioso é que Cecília acompanhou a “doença” do marido, e pôde pensar em soluções ou hipóteses de “cura”. Numa carta escrita um mês antes do suicídio, dizia ela: “Sabe que cheguei a pensar em arranjar qualquer coisa nas colônias para o Fernando? — Porque ele aqui está ficando cada vez mais desambientado; as suas fases de doença determinam dificuldades cada vez maiores de trabalho” (carta, inédita, a José Osório de Oliveira, de 20 de Outubro de 1935). Em certo momento, Cecília usa de uma severidade a roçar a indignidade. É quando escreve: “há muitas mortes por detrás dessa morte. E não foi apenas um suicídio: foi também um assassinato”. “Muitas mortes”... “um assassinato” — compreende-se o ilogismo e o resto em face da dor que persistia a um mês e meio de distância, e da sensação de impotência perante a “fatalidade”, e das dificuldades que antevia com três filhas a criar. A indignidade associava-se à trágica indignação contra o destino: “tenho uma infinita pena de mim; da minha infantilidade; da minha inocência”; “não se é nada, em nenhum destino, nem no nosso”; “tudo está previsto, fixo”. Cecília desde muito cedo se habituara a conviver com a morte, já antes desta se tornara de algum modo uma “criatura sem

raízes na terra”, mas nunca se vira numa situação tão brutal. Apesar do pessimismo a respeito da sua própria sobrevivência (afinal reencontraria um amor feliz, e viveria até 1964), não deixa de prever circunstâncias favoráveis e de revelar alguma determinação a respeito da sua obra, traduzida até pela ironia: “Eu sou demasiado honesta, como dizia o outro, para morrer antes de cumprir um contrato...”

Esse “contrato” viria a cumpri-lo, e bem, para bem de todos os que a lêem. O que ficou por cumprir foi o seu propósito de ordenar os papéis de Fernando Correia Dias, de organizar um museu com os seus trabalhos, de editar os seus estudos. Até hoje, pouco ou nada se fez no Brasil e em Portugal para honrar a memória de um artista, que, não sendo dos maiores certamente, era um artista de verdade.

Mas registem-se as confissões de amor da púdica Cecília (“dando-me, dando-me, dando-me infinitamente”, “eu o amei sobre todas as coisas”). E registre-se a importância que ela dava aos amigos portugueses (não os ricos da colônia carioca...), que na verdade souberam apoiá-la como família “que o perigo reúne”.

Resta dizer que o original da carta está em meu poder e integra o lote de cerca de 5 dezenas de cartas de Cecília Meireles que adquiri em 1967, vendido por Raquel Bastos, então já viúva, e a viver também um momento difícil. E resta dizer ainda que actualizei (e aportunizei) a ortografia e desenvolvi as abreviaturas.

Diogo¹, Manuel Mendes², Montalvor³, Osório⁴ e Raquel⁵:

Todos os dias querendo escrever a V. V. E sempre impossível!

Primeiro, eu estava completamente tonta. Que lbes poderia dizer? Depois, doente, preocupada com mudança, inventário, e mil outras coisas, fiquei sem tempo para mais nada. Mas pensava sempre em V. V., os⁶ desse grupo, e outros aí de Portugal que vieram à minha dor como se fôssemos realmente toda uma família meio dispersa que o perigo reúne por uma intuição do espírito, maior que a do sangue.

Faço esta carta-circular porque não tenho força para escrever a cada um isoladamente. Levei um mês sem dormir nem comer. Sustentada por palavras e remédios. E sem nenhum interesse pela vida. Fazer o quê, — depois disto? Nem amar vale nada, então? Os amigos daqui, como V. V., dizem-me coisas: que é preciso viver, que eu tenho as crianças, que tenho a arte... A arte! Que importa! As crianças... — ah! não se é nada, em nenhum destino, nem no nosso. Se fôssemos, o Fernando não faria o que fez. Porque eu levei 13 anos sobre essa tragédia, tentando dominá-la, — e dando-me, dando-me, dando-me infinitamente, sob todas as formas, num sacrifício contínuo a um destino que estava sempre adivinhando. Que adiantou? Que a fatalidade se retardasse? Nem isso. Tudo está previsto, fixo e há um ritmo inexorável. E quando penso na minha consciência de tudo que de grave se suspende em redor de mim e dos que amo; quando reflico na resignação com que espero o que está para acontecer; e no desprendimento em que vivo perante a certeza dos meus insucessos, — pergunto, que teria sido feito de mim, neste momento, se a minha formação não fosse esta, uma vez que tudo isso não impediu o quase total desmoronamento da minha vida. E digo quase como pelo medo de assustá-los um pouco. Estou, ainda, por aqui. (Até quando?!) Mas estou muito pouco. Menos do que antes, que já era quase nada. Em todo caso, sorrindo para V. V., despedida já para qualquer instante.

Sobre o caso da cadeira de Estudos Brasileiros⁷, de que me fala o Osório, — seria certamente uma possibilidade interessante, mas a minha situação, no momento, não é a pior possível (quanto às finanças) embora assim se possa tornar de um momento para outro. Para V. V. não se preocuparem com isso, passo a relatar-lhes o que há. Do Departamento de Educação recebo 800\$ e da Universidade⁸ 1.600\$. Isso faz 2.400\$ mensais, que dão para pagar as dívidas e ir vivendo. Apenas, a Universidade está para ser fechada a cada instante, desde que uma reviravolta política produziu a queda do Anísio⁹, arrastando diretores da Faculdade e professores, supostos «avançados» demais para a época. Eu nada tenho a ver com essas coisas, mas a mudança de professores da esquerda ou centro para outros de extrema direita pode produzir deslocamentos por outras conveniências que não as de ordem técnica. Nesse caso, talvez eu fosse atingida. E teria então de pensar em arranjar a vida de outra maneira. Mas o grupo educacional a que estou filiada creio que não permitiria o meu sacrifício sem protesto. Estou fazendo um curso realmente interessante, que serve de disciplina às minhas ideias e sentimentos. Mais do que um meio de ganhar dinheiro, ele é uma forma de me manter na vida por mais algum tempo. (Eu sou demasiado honesta, como dizia o outro, para morrer antes de cumprir um contrato...) O contrato vai até Abril, — quando se espera a chegada dos professores franceses que o Afrânio¹⁰ andou escolhendo. Veremos então o que acontece.

A Universidade foi, para mim, a última esperança de pôr em ordem a vida. Tantos projectos que fiz, acerca do Fernando, quando alcancei esse cargo! Secretamente, toda a minha actividade se destinava a modificar-lhe a vida, tão perturbada por doença e pessimismo. Fiz todos os cálculos nesse sentido. Imaginei coisas. Inventei surpresas, pequenas felicidades, tímido êxito. E foi sobre esse mundo de sonho e medo, que andei sonhando para ele, que a sua precipitação se desencadeou violentamente. Ah! quando penso nisso (e penso-o a todo o instante) tenho uma infinita pena de mim; da minha infantilidade; da minha inocência.

V. V. vêem: há muitas mortes por detrás dessa morte. E não foi apenas um suicídio: foi também um assassinato.

Posso eu viver muito tempo (tudo acontece); pode a minha existência tomar os mais inesperados rumos (sei lá!) — mas esta noção da inutilidade humana; esta indiferença pela esperança, este desapego da lógica farão de mim cada vez mais uma criatura sem raízes na terra, prescindindo de tudo, e à mercê dos acasos que a queiram transportar. Falo como quem viveu 13 anos abolindo pouco a pouco todas as contingências. Como quem foi deixando de querer, uma por uma, todas as coisas que os outros acham necessárias, e se limitou a viver do sonho já sem acção e sem palavra, com o amor reduzido a um êxtase e a um símbolo, eternizando um instante do passado mais desejado que vivido. Mas pairava sobre essa renúncia um grande sentimento do universal, divinamente aceite. Queria que fosse sempre assim, até o fim. Até o fim natural. Nem o meu heroísmo serviu para nada. Então, para quê viver?

¹ Diogo de Macedo (1889-1959); escultor, historiador e crítico de arte, foi director do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Cecília, que em 1951 se hospedou em sua casa e de Eva (a casa dos "Dioguevas"), dedicou-lhe o poema "Canção do menino antigo" de *Viagem* e fez o seu elogio no belo texto em prosa "Meu amigo Diogo", publicado na revista *Ocidente*, LVI, 1959, pp.283-289.

² Manuel Mendes (1906-1969) foi ficcionista, crítico e escultor.

³ Luís de Montalvor (1891-1947); poeta e historiador, deixou o seu nome ligado à fundação de revistas como *Orpheu*, que terá idealizado no Brasil, e *Centauro*, e à editora Ática.

⁴ José Osório de Oliveira (1900-1964) passou parte da infância no Brasil, para onde emigraram os seus pais, Paulino de Oliveira e Ana de Castro Osório, e onde em 1923 conheceu vários modernistas, de que se tornou grande divulgador em Portugal, assim como da literatura brasileira em geral. Foi por essa altura que escreveu numa revista carioca um artigo sobre Cecília, a ponto de poder vangloriar-se mais tarde: "E fui eu, de facto, o primeiro a dizer aos Brasileiros que tinha surgido uma grande poetisa no Brasil" (*A Poesia Moderna*, Coimbra Editora, 1942, p. 16). Embora a carta nomeie outros destinatários, o primeiro dos quais é Diogo de Macedo, foi, como se deduz de um parágrafo final, enviada para o endereço de José Osório de Oliveira, em cujo espólio a fomos encontrar, juntamente com outras cartas de Cecília para ele e para Raquel Bastos. Cecília dedicou-lhe o poema "Memória" de *Vaga Música*, bem como *Amor em Leonoreta*, também dedicado a seu irmão João de Castro Osório.

⁵ Raquel Bastos (1903-1984) foi cantora lírica (soprano) e escritora. Casou com José Osório de Oliveira em 1930. Cecília dedicou-lhe o poema "Obsessão de Diana" de *Mar Absoluto* e endereçou-lhe cartas e bilhetes.

⁶ No original vem, por lapso, "o".

⁷ Trata-se da Cadeira de Estudos Brasileiros que funcionava na Faculdade de Letras de Lisboa desde 1923, primeiro regida por Oliveira Lima e depois por Manuel de Sousa Pinto, que morreu em 7 de Junho de 1934.

⁸ Universidade do Distrito Federal, criada em 1935, onde Cecília foi convidada a leccionar Literatura Luso-Brasileira e, em seguida, Técnica e Crítica Literária.

⁹ Anísio Teixeira (1900-1971); foi Director Geral da Instrução e Secretário de Educação no antigo Distrito Federal, de 1931 a 1935.

¹⁰ Deve tratar-se de Afrânio Peixoto (1876-1947), que foi director de escolas e professor de Direito, e que em 1932 passou a ensinar História da Educação no Instituto do Rio de Janeiro.

Endereço:
Avenida Atlântica, 466 - apto 53
Rio de Janeiro

Por favor, comunicar os recibos deste endereço

Rio - 6 - Janeiro de 1936

Dido, M.ª Mentes, Montalvo, Ottoni e Rafael:

Foto os dias quando escrever a V.V. É sempre impossível! Primeiro, eu estava completamente tota. Que isto poderia dizer? Depois, inventa, presunção com mudança, inventaria, e um / outras coisas, fiquei sem tempo p^o mais nada. Mas pensam sempre em V.V., o de seu propósito, e outros aí de Por quê? que visam a' minha dor como si fossemos realmente toda uma família mais dispersa que o perigo reúne por uma intuição do espírito, maior que a do sangue.

Faz esta carta - circular porque não tenho força p^o escrever a cada um isoladamente. Deixei um mês sem dormir nem comer. Sustentei tudo por palavras e remédios. É sem nenhum interesse pela vida. Tapa o quê, depois disso? Nem amar vale nada, estas? Os amigos daqui, como V.V., dizem-me coisas: que é preciso viver, que eu tenho as crianças, que tenho a arte... A arte! Que importa! As crianças... ah! não se é nada, em nenhum destino, nem no nosso. Si fossemos, o Fernando não teria o

Não quero que V. V. fiquem tristes com esta carta. Que adiantam, essas considerações? Eu, por mim, aceito tudo. Mas dói-me o mal que o Fernando se fez. Às vezes, eu não acredito. Parece-me que estamos apenas à distância. Que ele chegará, logo mais. Mas eu o vi. E revolta-me estar viva, tendo-o visto assim. Ah! decididamente, não se morre de dor! Tive de vir para longe, com as crianças — pobrezinhas! Tomei um apartamento na praia, em Copacabana, onde se pode descansar um pouco entre a montanha e o mar. Estou sozinha com as pequenas, e uma amiga que me acompanhou em tudo isto. Mas sinto que necessito ficar ainda mais só. A solidão tem sobre mim um grande poder. Purifica-me. Exalta-me, interiormente.

Tenho-me dedicado a pôr em ordem os papéis do Fernando, e pretendo organizar um museu com os seus trabalhos e talvez publicar em breve os seus estudos sobre arte marajoara, com as magníficas ilustrações que ele deixou.

A Fernanda de Castro¹¹ escreveu-me muito aflita e falou-me em publicar um livro meu. Não sei que livro é. Parece-me que a sua intenção seria facilitar-me recursos de qualquer espécie, calculando as minhas dificuldades. E agradeço-lhe muito. Mas, a ter de publicar, preferia fosse outra coisa que não o que está aí — podendo até fornecer desenhos do Fernando para ilustrar a edição. Ela me ofereceu os préstimos de pessoa da Colónia, para qualquer caso difícil. Mas... a Colónia foi sempre tão pouco generosa e compreensiva com o Fernando que eu não lhe quero dever nenhum favor. Refiro-me à Colónia do dinheiro, — porque os portugueses sem dinheiro (eles e todas as nacionalidades) sempre foram bons camaradas, grandes admiradores e amigos fiéis.

Recebi a conferência¹². Edição lindíssima. O texto não merecia tanto. Que é que V. V. querem que eu faça com tudo isto?! O Osório que me mande, por favor, a lista das pessoas a quem devo mandar exemplares e, se possível, o teor da dedicatória... (Peço-lhes que me digam também de que papel preferem o exemplar, que eu não quero causar desgostos.) Os amigos a quem tenho mostrado a edição ficam maravilhados. É uma propaganda espantosa de Portugal.

Estou com vontade de escrever agora um livrinho sobre a viagem¹³. Talvez com um nome assim «Lembrança» — para recordar o passeio com o Fernando por essas terras, e o que pensávamos os dois (se é que se pode saber o que alguém pensa...) — um livro meio imaginário, sem lugares certos nem monumentos nacionais, nem figuras de nenhum partido. Voo dormido sobre Portugal, com alguma visão inexacta. O contrário dos outros livros de viagem, que dizem tudo direitinho.

Depois darei mais notícias. Estive em férias 15 dias. Mas amanhã volto à Faculdade. Tenho muito que trabalhar e a saúde é a mais vacilante possível. Agora mesmo vou ao médico. Pouco adianta, — porque, sobretudo, me falta vontade de viver. Consinto em viver mais algum tempo, — para deixar em ordem estas coisas. Mas o impulso, mas o gosto de respirar e de sentir o corpo firmemente caminhar pela terra...! ah...

A Raquel diz que gostava daquele «ar não se importa» do Fernando... Eu gostava do seu desinteresse por certas coisas; mas foi o ar «não se importa» que o matou. Ele viu a vida com uma simplicidade que ela não tem. Passou de leve pelos amigos, sem se dar conta. Dedicou-se aos que nunca o entenderam nem amaram, — apenas o aproveitaram. Por estes sacrificios muito. E nenhum deles agora me apareceu. Andou sempre um pouco longe da verdade, à força de detestar a mentira. (Porque a verdade tem uma aparência mentirosa, também.) Teve tudo nas mãos. E não soube fazer nada com o que tinha. Eu queria que ele ressuscitasse, para me explicar porque fez isto. Porque eu o amei sobre todas as coisas, e não o entendi completamente, nem servi de nada, no único instante em que vale a pena servir a alguém.

Peço a V. V. todos que me desculpem esta carta imensa e triste... É como se estivesse conversando com V. V. todos, aqui perto. Escrevam-me quando puderem. Sobre outras coisas. Como antigamente. Façamos de conta que a vida é a mesma. Nem creio que venha a mudar. Agradeço tudo: as notícias, os livros, as revistas. O pessoal de Coimbra também tem sido tão camarada¹⁴!

Peço ao Osório que incluía entre os destinatários desta carta a Dulce¹⁵ e o marido. Não lhes posso escrever por enquanto. Esquecia-me de dizer ao Diogo que talvez venha a precisar do seu oferecimento. Mas só em último caso, e mais tarde. Por questões de inventário, caso seja preciso fazer uma transacção com a parte que cabe às meninas, a fim de poder agir com tudo em conjunto, com maior vantagem para elas. Depois escreverei com mais vagar. Saudades a todos. Com a maior amizade,

*Endereço¹⁶.
Avenida Atlântica, 466 - Apº. 53
Rio de Janeiro*

Cecília

Peço ao Osório comunicar aos amigos este endereço

¹¹ Fernanda de Castro (1900-1994) escreveu livros de poemas, de memórias, de teatro e de literatura infantil. Esteve pela primeira vez no Brasil em 1922, onde foi encontrar-se com António Ferro, que seria o responsável pela vinda de Cecília a Portugal, em 1934.

¹² Trata-se certamente de *Batuque, Samba e Macumba*, separata do *Mundo Português* (com desenhos ou ilustrações da própria autora), não de *Notícia da Poesia Brasileira*, conferência que também foi editada em Portugal no mesmo ano de 1935, mas sem ilustrações nem requinte gráfico.

¹³ A viagem a Portugal em 1934, a convite do Secretariado de Propaganda Nacional, inspirou a Cecília algumas prosas e poemas, incluindo um *Cancioneirinho de Moledo de Penajóia*. Mas não chegaria a publicar o "livrinho" anunciado, embora tenha publicado em jornal crónicas da "viagem para Portugal".

¹⁴ Esta frase e as seguintes foram escritas verticalmente na margem da última e da penúltima páginas da carta.

¹⁵ Dulce Lupi Osório de Castro (1905-1977), mais conhecida com o nome de Maria Valupi, com que publicou vários livros de poemas. Cecília dedicou-lhe o "Romanzinho" de *Vaga Música* e um poema "Para a Dulce", publicado por Fernando Cristóvão na *Colóquio - Letras*, n.º 66, Março, 1982, e no livro *Cruzeiro do Sul, a Norte* (Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, pp. 521-522), juntamente com duas longas cartas de Cecília para a mesma Dulce, que era da família de José Osório de Oliveira e tia do poeta António Osório.

¹⁶ Este endereço e a frase que o acompanha foi escrito verticalmente na margem da primeira página da carta.

NÁDIA BATELLA GOTLIB

Clarice — Uma Vida que se Conta

S. Paulo, Ed^a. Ática, 1995

Em *Clarice — Uma Vida que se Conta* Nádia Battella Gotlib responde de forma cuidada e atenta ao apelo que a própria autora de *A Maçã no Escuro* fez a um amigo cerca de dois anos antes da sua morte: “Pelo amor de Deus, não me considere «uma escritora» e sim uma pessoa.” A obra que aqui se apresenta, resultado de mais de dez anos de investigação, surge de facto como essencial a quem deseje penetrar no mistério Clarice Lispector e desvendar não tanto o enigma da inquietante escritora como da suposta «mulher boa, simples e sem mistérios» (p. 52). A desmi(s)tificação de Clarice tem no entanto o seu reverso, a que aliás não é alheia a reiteração constante da palavra mistério em relação àquela que Nádia Battella Gotlib refere logo no início como a feiticeira Clarice (p. 15). Definida no plural num dos capítulos iniciais desta biografia, Clarice estilha-se em *Perfis*, cercada de uma “aura de mistério” porque vista como “estrangeira na terra” (António Callado), ela própria assumindo-se como “um quase tudo”. O breve capítulo que introduz *Clarice — Uma Vida que se Conta* apresenta desde logo o início de um percurso que se faz de dentro para fora (biografia interior?) numa mulher-dispersão cuja unidade ou percepção escapam aos

que a tentam definir. “Quero reunir-me, e todo me dissipo”, poderia ter dito Clarice com Sá-Carneiro...

Os *Itinerários* que Nádia Battella Gotlib percorre em busca da identidade (ou identidades) da autora de *A Paixão Segundo G.H.* partem de uma constatação de base, a que no entanto aquela não será sempre fiel: “Clarice (...) começa aqui a se delinear, a cada item de identificação, no espaço reservado entre parênteses, por aquilo que dela não sabemos” (p. 61). A “vida que se conta” é contudo apenas a do espaço que Clarice Lispector reservou fora dos parênteses da sua intimidade: “Há coisas que nunca escrevi, e morrerei sem tê-las escrito” (p. 377), dirá a autora numa das suas crónicas, acrescentando numa das últimas (e raras) entrevistas que deu: “Eu tenho uma vida íntima que não revelo a ninguém. Nem a Deus” (p. 480). E no entanto a necessidade de clarificar a sua imagem como mulher e como escritora vai-se acentuando a ponto de se tomar urgência nos últimos anos de vida: “Lamento muito mas sou um pouco mais saudável do que inventam. Meu mistério é não ter mistério”; e ainda: “As entrevistas que eu dou são para explicar que não sou um mito. Sou uma pessoa como

outra qualquer”. (p. 448).

O percurso que opera Nádia Battella Gotlib é simultaneamente uma afirmação e uma negação destas palavras de Clarice Lispector. À clarificação (feita pela própria Clarice) de “mistérios” como o da sua “língua presa” (que N.B.G. comenta: “Curiosamente, o defeito de dicção, proveniente de defeito físico, abre perspectivas para filiar a escritora a línguas e nacionalidades diversas”, p. 65) corresponde, porque inevitável, a manutenção de determinadas obscuridades na vida da escritora: a impossibilidade de datar com precisão o seu nascimento (dificultada ainda pelo facto de a própria Clarice adoptar, sobretudo nas duas últimas décadas de vida, diferentes datas), o tempo de escrita de algumas obras, etc. As afirmações da autora de *Perto do Coração Selvagem* acerca do tempo que levou a escrever este romance (“uns cinco anos”, “doze meses”, “dez sofridos meses”, “de Março a Novembro de 1942”, “nove meses”) apontam a desconfiança absoluta como único caminho possível no encarar da sua biografia. Com Nádia Battella Gotlib partilham-se as ansiedades, as alegrias, os embates e avanços de Clarice Lispector ao longo de 57? anos de vida(s), sem no entanto se poder deixar de ter presente a

interrogação da autora desta “tentativa” biográfica: “Enfim, o que é real e o que é imaginário, nesta história de Clarice?” (p.15).

«Actriz de si mesma» (p. 228), ou “personagem de si mesma” (p. 479), «Clarice converteu-se na sua própria ficção» (Paulo Francis, p. 53) — esta constatação leva Nádía Battella Gotlib a apresentar a sua obra com uma proposta que se afigura desde logo perigosa: “Neste livro entrelaçam-se vida e obra de Clarice Lispector”. (p.15). E apesar de a própria autora ressaltar que “dados de informação de ordem biográfica e dados de leitura crítica de seus textos alternam-se e complementam-se, sem que, equivocadamente, se estabeleçam mútuas relações de dependência” (p. 15), casos há em que tal entrelaçamento é forçado ao ponto de se tomar numa simples justa posição de situações (biográfica vs. literária) algo duvidosa (cf., a título de exemplo, p. 74/75). Decorrentes ainda desta arriscada auto-proposta de Nádía Battella Gotlib são afirmações como as que faz a propósito de *A Mulher que Matou os Peixes* (p. 73): “Nem se pode confiar em tudo o que a narradora-Clarice afirma, já que ela por vezes dissimula e inventa”, ou ainda: “Além disso, há sempre interferências criadoras, ainda que mínimas, de quem conta.” À confusão (deliberada ou não) operada a respeito de instâncias como autor / narrador acresce um entendimento algo redundante do acto de criação literária — um acto que por definição inventa, cria, e cuja reflexão não pode ser de modo algum (a menos que se pretenda regressar às considerações platónicas d’*A República*) regida por critérios de verdade ou de “dissimulação”. É no livro Clarice Lispector que vida e obra se entrelaçam, como conclui Nádía Battella Gotlib: “Ficção e autobiografia fundem-se no imponderável. Uma imita a outra”. (p. 330). Esta fusão é tanto mais complexa e inquietante quanto é assumida pela própria escritora e por aqueles que a rodearam em vida. O revelar

gradual do “fértil desassossego da literatura (e da vida) de Clarice” (p. 190) é um dos méritos desta obra, cuja consulta directa das fontes (cartas, depoimentos, obra de Clarice) permite por si só a constatação de que em Clarice Lispector autobiografia e ficção se fundiram numa máquina de criação literária intencional e cuidadosamente construída. Nádía Battella Gotlib comenta, a propósito desta construção aparentemente espontânea: “o que parece facilidade de escrever, «isenção» ou «não-participação» e «delicadeza» é «técnica interna, modo de abordar». O que parece «distração» é «distração fingida». A ficção de Clarice monta-se a partir de um consciente fingimento ficcional, regulado por um aparato de construção calculada, ainda que cercando — e para bem cercar — o mistério” (p. 271). Numa atitude que marca a condição do escritor moderno, Clarice assume claramente a postura de um “Escrevo, logo existo” absoluto (à semelhança de Joana, personagem de *Perto do Coração Selvagem*: “um dia virá em que todo meu movimento será criação”), como aponta a autora desta “vida que se conta”: «(...) que, aliás, parece haver se ocupado ao longo da sua vida com o trabalho da escrita como processo de busca da sua identidade» (p. 98). Compreende-se deste modo a necessidade de Nádía Battella Gotlib de entrelaçar vida e obra de Clarice, a quem Lêdo Ivo escreveu: “Escreva mais romances, talvez você seja mais real nos livros” (p. 179), e a quem o próprio marido se dirigiu em termos ficcionais: “Talvez eu devesse me dirigir a Joana e não a Clarice”. E no entanto é a própria Clarice quem destrói esta (con) fusão, afirmando numa entrevista transcrita pela autora deste ensaio: “a vida me é mais importante que a literatura. (...) A vida antes; a literatura, concomitante ou depois” (p. 387).

Para Nádía Battella Gotlib o que marca a literatura (ou “antiliteração”) de Clarice é

“uma atitude de resistência ao sistema” (p. 451), a que não é alheia uma determinada “desficcionalização” (p. 421) presente essencialmente nas suas últimas obras que, como *Um Sopro de Vida*, têm um “carácter de texto impermeável a qualquer classificação tradicional” (p. 474). No entanto, e apesar de a própria Clarice sublinhar, directa ou indirectamente, esta feição de algum modo “marginal” da sua literatura, Nádía Battella Gotlib peca ao longo desta obra por uma análise textual não raro marcada por uma superficialidade resultante da frequente “heresia da paráfrase”, perdendo-se desta forma a essência mesma da ficção de Clarice, para que a própria chamou a atenção: “(...) não fiz ao longo da minha vida senão perseverar na mesma trilha, suprimir os fatos e privilegiar as sensações.” (p. 88). A propósito do conto “O Búfalo”, Clarice acentua mesmo o seu carácter não para-fraseável: “Mas estou vendo que estou matando a história, contando-a desse jeito. Um dia vocês lerão” (p. 301). O perigo do simplismo das paráfrases é bem evidente em dois passos deste *Clarice* — *Uma Vida que se Conta*. A propósito de *A Paixão Segundo G.H* afirma Nádía Battella Gotlib (p. 359): “Lá, entre tantas experiências desmitificatórias, passa por uma que é crucial: ao abrir a porta do guarda-roupa, vê-se diante de uma barata, que ela, com muito custo, mata e come.” O romance perde-se nestas linhas, como se perde o conto “A Quinta História” (p. 281 e ss.), uma narrativa que vive da sua construção e do evidenciar dos artificios dessa construção, metáfora da própria criação literária. Poderia dizer-se de Clarice o que a escritora disse de Carlos Drummond de Andrade: “Por não analisá-lo é que fico com todo ele.”

Clarice — Uma Vida que se Conta contém um projecto extremamente interessante mas igualmente perigoso, dificultado à partida pelo próprio objecto de que se ocupa, uma mulher-escritora cujo compor-

tamento exemplar se define por "um estar ali e não estar ali, simultaneamente, num encontro desencontrado, ou num desencontro com marcas de efectivo encontro, em relação às pessoas que dela se aproximam" (p. 382). Numa leitura dificultada

aqui e ali pela ausência de notas e por algumas extrapolações algo fantasiosas (no âmbito de um trabalho de investigação científica) por parte de Nádya Battella Gotlib, *Clarice — Uma Vida que se Conta* constitui-se como um documento de vida (mais do

que de literatura) de Clarice Lispector de facto importante. No final, a confiança nas palavras da escritora para quem "viver leva à morte": "Mas de algum modo as pessoas são eternas. Quem me lê também".

Joana Matos Frias

F. CRISTÓVÃO, M. DE LOURDES FERRAZ E A. CARVALHO (coord.)

Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas

Lisboa, Cosmos, 1997

Este volume reúne os trabalhos apresentados ao II Simpósio Luso-afro-brasileiro de Literatura, realizado em Lisboa, entre 4 e 8 de Abril de 1994, por iniciativa dos Institutos de Literatura Portuguesa, de Estudos Africanos e de Cultura Brasileira da Faculdade de Letras local. Como afirma Fernando Cristóvão no texto de abertura, o tema que orientou o colóquio é da maior actualidade: «um dos mais poderosos vectores culturais do nosso tempo é este do regresso aos valores da identidade, depois de tanto se terem acentuado os da alteridade e do internacionalismo» (p. 17). Se é verdade que os 93 textos aqui reunidos não esgotam o tema, é igualmente certo que esses dois vectores do nacionalismo e do regionalismo nas diversas literaturas do espaço da lusofonia ficam a partir de agora mais iluminados.

Ao texto de apresentação seguem-se três conferências, representando cada uma delas um lado do triângulo luso-afro-brasileiro. Na primeira, Luís de Sousa Rebelo aborda as retóricas do discurso da identidade nacional, detectando «dois tipos de discurso que coexistem e alternam no imaginário colectivo sempre que se coloca a questão de Portugal e da Portugalidade: o discurso épico e o discurso da perda» (p. 23-24). Acabando por deter a sua atenção em narrativas recentes, designadamente de Alexandre Pinheiro Torres, Lobo Antunes, Manuel Alegre e Helder Macedo, conclui que «é este

discurso épico, ou, todos aqueles que dele se reclamam ou aproximam, o discurso dos descobrimentos e das conquistas, (...) que é submetido a um processo de desconstrução, a uma premeditada rotura com todos os laços de uma determinada identidade histórica» (p. 32).

Na conferência seguinte, Tânia Franco Carvalhal discute «O próprio e o alheio no percurso cultural brasileiro». Partindo da consideração do romance *Quarup* de António Callado, publicado em 1967, chama a atenção para o dualismo de concepções que a tradição literária brasileira revela: de um lado, uma postura nacionalista, de outro, um pensamento ocidentalista e universalizante. Conforme demonstra, uma das melhores ilustrações do confronto entre as duas visões é a polémica que Alencar e Joaquim Nabuco travaram em 1875. Um dos aspectos que é possível descortinar nesse debate tem a ver com a questão do regional em sua articulação com o nacional. De acordo com a leitura da ensaísta, José de Alencar teria intuído «que a identidade nacional não existiria na sua totalidade sem a inserção das suas partes» (p. 42). Alargando o âmbito da reflexão, Tânia Carvalhal propõe que «a noção de região, considerada em seu processo de constituição e de acentuação de peculiaridades locais, aproxima-se à de nação, pois que adopta idênticos procedimentos de construção e de afirmação. O regionalismo aparece na ficção, sublinhando as

particularidades locais e mostrando as várias maneiras possíveis de ser Brasileiro» (p. 42). O passo seguinte seria dado pelo Modernismo e, em particular, por Mário de Andrade, que teria buscado a «desgeografização», entendida como um processo pelo qual seria possível descobrir, para além das diferenças regionais, uma unidade subjacente relativa a sua identidade» (p. 42). Na última conferência, Arnaldo França apresenta uma bem documentada abordagem d'«A literatura cabo-verdiana no contexto das literaturas africanas de língua portuguesa».

Seguem-se 90 comunicações, de temática e de orientação muito diversas. O espaço da literatura portuguesa é o que surge convocado com mais frequência. No âmbito do tema do nacionalismo, podemos destacar o trabalho de Maria de Lourdes Cidraes, que aborda o mito português do herói fundador, ou as comunicações de Maria Teresa Araújo e Helena Carvalhão Buescu, que, de perspectivas diferentes, reflectem sobre o nacionalismo de Garrett. Outro autor em foco é Eça de Queirós. Henriqueta Maria Gonçalves discute o «Nacionalismo e intencionalidade programática da *Revista de Portugal*», procurando mostrar, por intermédio da análise dos textos de Eça aí publicados, como este periódico foi «uma tentativa de contribuir para a regeneração da nação, para que Portugal pudesse ter uma voz activa e genuína na Europa civilizada» (p. 213). Françoise

Massa, por seu turno, numa trabalho intitulado «Gonçalo Ramires e Jacinto: construtores de um Portugal queirosiano?», detecta uma série de paralelismos entre *A Ilustre Casa de Ramires*, *A Cidade e as Serras* ao nível das estruturas, dos recursos e da técnica.

O eixo do regionalismo representa com frequência a oportunidade de convocar textos e autores menos consagrados. É o que acontece na comunicação de Fernando Cristóvão, dedicada ao tema «Da grandiloquência lusa ao ufanismo brasileiro». Procurando mostrar que «A atitude ufanista de descrever a terra, sobretudo a do mundo brasileiro, em termos superlativos (...) vai buscar a sua dinâmica a duas áreas culturais que, cruzando-se, possibilitam uma forma original de olhar a realidade: a da temática da viagem na sua vertente de viagem de expansão, e a da literatura portuguesa renascentista» (p. 165), o autor chama a atenção para três obras pouco conhecidas que podem ser consideradas modelos directos dos textos mais significativos do ufanismo brasileiro. Noutros trabalhos, o tema é aproveitado para o estudo de expressões literárias regionais. É o que faz Graça Correia de Castro, que aborda um romance madeirense publicado em 1877: *A Justiça de Deus*, de João Augusto d'Ornellas. De certa forma, mas agora em relação aos Açores, é também o caso de Hans-Peter Heilmair, autor de «Estratégias de delimitação das áreas nacionalista e regionalista: os exemplos de Cabo Verde e dos Açores». Outro espaço regional presente é Trás-os-Montes, graças à comunicação de Laura Bulger, centrada sobre Bento da Cruz, A. M. Pires Cabral e João de Araújo Correia.

Ainda no domínio da literatura portuguesa, há uma série de trabalhos sobre aspectos específicos de manifestações regionais que ocorrem em autores mais consagrados. Isabel Margato analisa o universo imagístico com que Cesário Verde representou a cena urbana de Lisboa, en-

quanto Serafina Martins se detém sobre o tema da cidade e do campo, articulado com a dicotomia futuro/tradição em duas obras de Aquilino: *A Via Sinuosa* (de 1918) e *Lápides Partidas* (de 1945). Presença forte é a de Jorge de Sena, a cuja obra poética, e em particular a uma certa ideia de exílio que a atravessa, são dedicadas três comunicações: de Margarida Braga Neves, Gilda Santos e Jorge Valentim. Saramago também não é esquecido: Luzia Helena Wittman procura demonstrar como o autor, em *Levantado do Chão*, «responde, através do modelo teórico da narrativa, aos objectivos ideológicos do neo-realismo português, nomeadamente no que diz respeito à descrição da natureza e ao próprio conceito de regionalismo, e como (...) problematiza essa questão num nível metadieético» (p. 507).

A literatura brasileira está também bem representada no volume em apreço. Um bom número de participantes no Sim-pósio centra a sua atenção em textos e autores representativos do processo de afirmação de uma literatura nacional. A *Prosopopeia* (1601) de Bento Teixeira surge convocada no trabalho de Maria de Santa Cruz, juntamente com um poemeto épico de temática moçambicana composto pelo P.^o João Nogueira em 1635. Melânia Silva de Aguiar estuda a representação da paisagem em alguns dos principais poetas do chamado Arcadismo mineiro, sublinhando que em autores como Cláudio Manuel da Costa ou Silva Alvarenga a paisagem, «além de paisagem, é afirmação de identidade cultural» (p. 60). No mesmo âmbito cronológico se situa a comunicação de Carlos d'Alge, que aborda «A natureza brasileira segundo Fr. José de Santa Rita Durão e Garrett», discutindo a leitura que o poeta romântico fez do *Caramuru* (1781) e as origens do seu indianismo. Elemento fundamental desse processo de constituição de uma literatura nacional é a crítica, objecto do trabalho de Christiane Sérís,

que dedica particular atenção a Silvío Romero, José Veríssimo, Araripe Júnior e Nestor Vitor.

O tema do regionalismo na literatura brasileira tem também uma presença forte no volume. A par de abordagens mais globais, como a de José Aderaldo Castello, que o encara como uma derivada do nacionalismo romântico, encontramos visões centradas sobre um espaço específico, como o Rio Grande do Sul, objecto das comunicações do Irmão Evo Clemente e de Maria Eunice Moreira. Numa linha diferente, Horácio Costa procura estabelecer um paralelismo entre as representações literárias do Sul dos Estados Unidos e o Nordeste do Brasil, sublinhando a aproximação entre dois dos seus principais representantes: Faulkner e Lins do Rego, ambos marcados pela relativização da perscrutação mitificadora do passado regional, afirmando desse modo «a independência da produção literária do Sul norteamericano e do Nordeste brasileiro em relação aos ideogramas do ensaio regionalista que em ambas regiões se escrevia» (p. 153). Outra aproximação interessante é aquela que Selma Calasans Rodrigues faz entre Mário de Andrade e Jorge Luis Borges, a propósito dos temas do nacionalismo, regionalismo e universalismo. Pelas leituras novas neles propostas talvez valha ainda a pena chamar a atenção para estudos como o de John Gledson e de Angélica Soares, intitulados respectivamente «"O espelho" de Machado de Assis e a identidade brasileira» e «Adélia Prado: uma *Bagagem* erótica carregada de regionalismo».

O triângulo completa-se com a literatura dos países africanos de expressão portuguesa. Relativamente a Cabo Verde, entre temas mais previsíveis — como a poética de *Claridade*, Manuel Lopes ou Corsino Fortes —, talvez mereça destaque especial a comunicação de Maria Elsa Rodrigues dos Santos, dedicada a «"O Escravo"», romance do século XIX de José Evaristo de Almeida, e as pri-

meiras marcas da nacionalidade literária caboverdiana». No âmbito da literatura angolana, pode referir-se o estudo de Carlos Pacheco sobre «O nativismo na poesia de José da Silva Maia Ferreira» e a comunicação de Francisco Soares sobre «Ernesto Lara Filho e os "poetas do Sul"». Quanto a Moçambique, citem-se o estudo de Carmen Ribeiro Secco sobre Luís Carlos Patraquim e os de Piero Cecucci e Gilberto Matusse sobre Ungulani Ba Ka Khosa. Para terminar, sublinhe-se ainda a presença de cinco áreas da literatura oral. O conto popular é abordado por Isabel

Cardigos, que reflecte sobre a dicotomia regional/universal. Maria Aliete Galhoz propõe uma abordagem comparativa de dois «Romances de Reis», um da tradição oral e outro de um folheto setecentista. Ao folheto de cordel se dedica Sônia Maria Van Dijck Lima, comparando o popular «Romance do Pavão Misterioso» com a narrativa de Hermilo Borba Filho «Auto-de-fé do Pavão Misterioso». O motivo da carta no cancionário popular português é estudado por Ana Paula Guimarães e Manuela Parreira da Silva, numa comunicação encenada como troca de correspon-

dência entre as suas autoras. Referência ainda ao estudo de Rosa Marina de Brito Meyer, consagrado aos «Blocos de Carnaval no Rio de Janeiro: o perfil do Carioca nas letras dos seus sambas».

Em suma, e como se pode depreender destas breves referências, estamos perante um volume que, na sua diversidade, responde de forma muito satisfatória ao desafio da abordagem do tema do nacionalismo e do regionalismo nas literaturas lusófonas.

Francisco Topa

ALBERTO DA COSTA E SILVA

Ao Lado de Vera

Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997

Ler *Ao Lado de Vera* é assumir um compromisso de verdade com um biógrafo ou uma biografia (ou autobiografia), entrar numa rede de analogias que confluem na busca de uma unidade essencial.

«O que passa persiste no que tenho: a roupa no estendal, o muro, as pombas, tudo é eterno quando nós o vemos». Mas, muitas vezes, «as flores parecem musgo, limo, ferrugem, as feridas que os pássaros abrem na casca lisa e perfeita de um fruto.» É assim que o «ser» sonhado se converte no «parecer» efêmero, sob a forma de símbolos vários.

Variada é também a voz que perpassa os textos. Murmúrio de filho, conselho de pai, dúvida de avô, conclusão de amante. Mas o amor com que se pede, aconselha, duvida ou conclui é sempre «sem pressa da ausência», verdadeiro, a «força» que permite «resistir à fadiga de tanto céu e abismo». É a força erótica que permite ultrapassar «a viagem ao céu do chão».

A morte atravessa os poemas (os diferentes ritmos e formas) figurada de diversos modos — metaforizada, personificada, através da metonímia ou tomada literalmente — é morte

sempre, por vezes «cheia de infância e de medo». «Cuidado! Que vem vestida de infância e de vida.» É um «aviso, em voz baixa», já não é murmúrio, o último apelo desta grande alegoria.

Para o poeta, pela escrita, é possível fundar aquilo que permanece — e matizar o vermelho (de sangue) em amarelo e azul. Impõe-se que o leitor continue este exercício de imitação demiúrgica. Só há um caminho — é aceitar o desafio: é ler, de verdade.

Ângela Sarmiento

ANTÓNIO TORRES

O Cachorro e o Lobo

Rio de Janeiro, Editorial Record, 1997

Figura proeminente do actual romance brasileiro, o autor de *Essa Terra* (1976) empreende neste novo romance uma viagem em retrospectiva pela sua Bahia natal, sua memória. É ela que impõe o ritmo narrativo e discursivo, num deambular entre o «então» e o «agora», ao sabor do bolero, do samba e da poesia. Totonhim regressa a Junco, pequena cidade do interior da

Bahia, após vinte anos de esquecimento. A ocasião é de festa, comemora-se o aniversário do pai, o *velho* (80 anos). O narrador partira para São Paulo «onde tudo é verde como o céu (sim, o céu é verde; lá chove sempre)», abandonando o seu passado.

O regresso, qual filho pródigo, implica o acordar de fantasmas, tais como seu irmão Nelo que se enforcara vinte anos antes

após igual regresso de São Paulo; sua mãe que endoidece. O narrador dá conta da desertificação de sua aldeia que se operava havia vinte anos, mas que se mantém vinte passados: de facto, mantém-se a seca, a pobreza. A sua Junco é agora terra de velhos, doidos e acomodados, de gente que à noite se fecha em casa vendo televisão («— A esta hora, meu filho? Logo na

hora que todo o mundo tá vendo televisão. Até caírem das cadeiras, mortos de sono"). A notação de esperança é transmitida através do pai octogenário, como que contendo em si quase um século de experiência que lhe confere tranquilidade e autonomia. Totonhim reencontra igualmente o seu primeiro amor: "— Pois não, dona Inês. Inesinha, Inesita, ou simplesmente I. A dos cabelos de boneca de milho. E quem te chamava de Miss Bahia? Hein, princesa? (...) Boleros e guarânias. Tangos e sambacções. Valsas. E o forró rasgado. O primeiro amor, sem camisinha, antes da era da Aids." O ritmo entranha-se e acompanha o narrador na descoberta do seu passado que é a sua identidade profunda — de um Brasil profundo — pejada de contradições, mutilações, mas bela e apaixonante

no seu conjunto. Seguindo este percurso da memória, a escrita de António Torres evolui igualmente — ela que é absolutamente poderosa no diálogo, encontra na segunda metade do romance (que corresponde exactamente à confrontação directa do narrador com o seu passado) toda a expressividade de uma fala original: «Um galo canta: "lá vem chegando a madrugada..." Outro responde: "Acorda, que lindo!" E outro: "É madrugada, é de manhã." E outro: "Vou ver minha flor..." A terra dorme. Com o que este lugar estará sonhando?». O ritmo discursivo alterna entre o longo discorrer onírico e o período curto acutilante, entre o bolero e o sambacção, entre a prosa e a poesia, fluxo de imaginação. Com o fim da curta viagem completa-se a exorcização. Em paz com a sua memória, o que

equivale a dizer consigo mesmo, o narrador-protagonista restabelece e perpetua o laço que o unia a um tempo esquecido no espaço, ou perdido nos meandros de uma imensa cidade aglutinadora de memórias:

"— Não quer vir comigo? Venha comigo, papai.

— Eu, não. Não sou doido, não. Daqui não saio nem amarrado. O que era que eu ia fazer fora daqui, Totonhim? nesse mundo aí não tem mais lugar pra velho.

— Nem pra novo, mas deixa pra lá."

O caminho fica livre para o início do fim do esquecimento, ao sabor de uma *modinha*:

Vai, boiadeiro, que a noite já vem.

Pega o teu gado e vai pra junto do teu bem.

Sílvia Oliveira

ADOLFO BOOS JÚNIOR

Um Largo, Sete Memórias

Florianópolis, Editora da UFSC, 1997

Em epígrafe a este romance, Adolfo Boos Júnior coloca Gabriel Garcia Márquez discorrendo acerca do amor ("o amor era o amor em qualquer tempo e em qualquer parte"), e Cruz e Sousa acerca da "flagelada África".

Em epígrafe a este comentário coloco a última memória do livro, pertencente à jovem escrava Cida:

"Em que tempo, há quantas gerações atrás fomos felizes, tão felizes para, como compensação, ser necessário este sofrimento".

Poderosa narrativa que apresenta em cena sete memórias mais uma, como vem referido em subtítulo: (*e mais uma, coletiva, inquisitorial, contraditória e, muitas vezes, perturbadora*). A cada memória corresponde uma personagem identificada e situada no espaço e no tempo: Miguel Ferreira dos Santos, Dona Gaudência e Miguel Gaudêncio são a típica família possuidora

de escravos; Pedro é o mulato capataz; Cida e Bartolomeu, dois escravos valiosos; Manoel Joaquim da Silveira Bitencourt, o Abolicionista. Trata-se do século XIX escravocrata em Santa Catarina, vivendo a transição.

Neste romance, ficção e História encontram-se lado a lado enquanto componentes da *memória* — de cada personagem — facto que permite a várias personagens expor a sua versão do mesmo acontecimento. Matéria da História é o *Largo*, palco das transações de "mercadorias humanas"; é também a fuga a que se aventura o escravo Bartolomeu; é igualmente matéria histórica a sua consequente captura e assassinato por espancamento; e ainda, a figura do *Abolicionista* que compra escravos para de seguida os alforriar. Matéria ficcional é certamente o enredo sentimental que une as diversas personagens: o casamento une

o fraco Miguel Ferreira dos Santos à cruel Dona Gaudência; o desejo de afirmação máscula une (o violador) Miguel Gaudêncio a Cida; o desejo de definição une o mulato capataz Pedro a seus donos ("o pardo, nem branco nem preto, nem feitor nem escravo, mestre em passar correntes e cordas tanto no gado como nas pessoas"); o amor une Bartolomeu a Cida, por ela dando a vida; por fim, igual amor une Bitencourt, o Abolicionista, a Cida, "da raça Mina; Uma negra Mina!"

Ficção é aqui o *universal humano* — neste sentido, o histórico — enquanto *História* é incrível ficção — no sentido de *anti-humano*. Nesta desconstrução tipológica a ficção (/Humanidade) assimila a História (/facto) numa narrativa-síntese: a crónica fornece a matéria factual, o romance fornece a matéria ficcional: dos dois gera-se a *memória*. Que tanto tem de "confession"

quanto de "rêverie"...

A acompanhar a desconstrução tipológica vem a genérica, e o autor apresenta um romance/drama. Assim podem as *memórias* assumir em plenitude o seu carácter de personagens, pode o discurso-memória autonomizar-se da pura ficção e da pura História; a *memória* liberta-se "ficcionalmente" da instância do narrador condutor e apresenta-se autónoma face a um leitor

necessariamente activo no processo de leitura: acompanha sete memórias apresentadas numericamente "e mais uma, colectiva", a oitava, *coro* da tragédia que foi a escravatura e simultaneamente ponte com o presente: "...todas as misérias políticas e particulares da família brasileira provêm da acção combinada, durante três séculos, desses dois grandes corruptores, que se denominam escravagismo

e monopólio territorial".

Memória é, por fim, capacidade humana de ultrapassar oposições. A última memória é de Cida, finalmente rendida ao amor de Bitencourt: "Então, no renascido silêncio, numa quietude sem limites, sem mais nada para ocultar, entregue ao inevitável, deitome ao seu lado e, assustados, repelentes, iniciamos nossa viagem".

Silvia Oliveira

MÁRIO SOUTO MAIOR

Como Nasce um Cabra da Peste

3.^a ed., Recife, 20-20 Comunicação e Editora

Fortaleza, O Curumim sem Nome, 1997

Como Nasce um Cabra da Peste é um tempo crónica e ensaio, inventário e documentário, memória e descrição, que habilmente se inscreve no espaço da história, da sociologia, da psicologia, da linguística, da etnografia, do folclore — e da literatura. Propondo-se falar do acontecimento que é o nascimento de um "cabra da peste" — designação comum do comum nordestino —, Mário Souto Maior, também nordestino, começa por se autobiografar, como que a dizer-nos que se identifica gostosa ou gozozamente com um "cabra da peste", e passa a dar-nos conta dos vários fenómenos que, desde o período da gravidez, envolvem a mãe e o filho. Longe de se limitar à descrição objectiva das mudanças biofisiológicas e sociais por que uma e outro passam, Mário Souto Maior procura enquadrá-las numa atmosfera em que aparecem outras figuras — o pai, os irmãos, os parentes, os compadres, os vizinhos, os amigos, o médico, a parteira, o padre, etc —, e, em linguagem elaborada, incomum em cientistas ou etnógrafos, dá conta das mudanças psicológicas e das interacções entre elas, descrevendo ritos, referindo a indumentária e a culinária, revelando crenças ou credences, transcrevendo ditos, fórmulas, rezas, canções, e apontando os cuidados e receios com a mãe e o nascituro até à explosão de alegria final.

O último parágrafo do livro pode exemplificar bem o método e o estilo de Mário Souto Maior: "Escapando de nascer *laçada*, da dentição difícil, do sarampo certo, da caxumba, da desidratação inevitável, da catapora, da coqueluche, da maleita e do amarelão, de tudo mais que atormenta a vida de um cristão nascido no Nordeste, ganha o Brasil mais um filho, mais um *cabra da peste* para pegar, desde menino, no cabo de uma enxada, cortar cana para a usina moer e fazer açúcar, plantar e apanhar algodão, laçar bois em disparada pelas campinas, ser poeta repentista para cantar as nossas belezas e os nosso heróis esquecidos, sofrer as estiagens mais prolongadas, tirar xilita do seio da terra árida, ser seringueiro na Amazônia, comer traíras e curimatãs quando aparecem, dançar o frevo, pegar sururu, tomar cachaça, engrandecer S. Paulo, fazer Brasília, brigar na Europa com os *gringos* e ficar em Pistóia, votar nos homens para deputado, servir de fantoche para os demagogos, comer farofa de jerimum com carne de sol, fazer Paulo Afonso dar energia eléctrica, ser jangadeiro nos verdes mares bravios, ser cangaceiro de António Silvino e Lampião, amar lindas caboclas e repetir, mais uma vez e sempre, o milagre da criação." Justifica-se, pois, que se saúde esta obra, publicada pela primeira vez em 1969 e agora

em terceira edição, tanto mais que ela marca praticamente a entrada tardia do seu autor no mundo do folclore e da antropologia, em que hoje se distingue. E digo tardia porque, nascido em 1920, Mário Souto Maior teve de fazer pela vida como um cabra da peste, pai de sete cabras da peste, começando por volta dos 50 anos a trabalhar no que gosta como se quisesse recuperar o tempo perdido.

Lúcia Gaspar, em *Mário Souto Maior — Cronologia e Bibliografia* (Recife, 20-20 Comunicação e Editora, 1995), inventariou 66 livros e opúsculos e cerca de 450 artigos publicados pelo autor de *Brasil Portugal — Aquele Abraço* (1995). Nessas publicações há informações minuciosas e preciosas sobre mundos (nordestinos) tão diversos como o da cachaça, o dos nomes próprios, o dos palavrões, o da culinária, o da medicina e o da religião popular, o do erotismo, o do Carnaval, o da vivência do tempo, o dos folhetos de cordel, etc. Nem sempre essas publicações escapam a alguma imperfeição ou incompletude. Mas não há dúvida de que Mário Souto é hoje o Maior folclorista e etnógrafo nordestino, de algum modo o sucessor do grande, do inolvidável Luís da Câmara Cascudo.

Arnaldo Saraiva

Os primeiros livros de Armando Freitas Filho, *Palavra* (1963) e *Dual* (1966), afirmavam uma relação forte com a exterioridade, até mesmo com a do corpo, surpreendido bem mais nos seus movimentos externos do que nos internos, e um evidente pendor plasticizante, até denunciado em homenagens a pintores, arquitectos e escultores ou em poemas intitulados "Gravura", "Vinheta", "Água-forte", etc. E afirmavam, noutra plano, alguma dependência do modelo de construção cabralino ou das práticas, às vezes escolares, da "poesia-práxis".

Sobretudo a partir de *À Mão Livre* (1979) — título sintomático —, a poesia de Armando Freitas Filho tornou-se não só mais intimista mas também mais complexa, mais nuancada, mais substantiva, mais elíptica e mais solta, evidenciando um dinamismo que faz esquecer alguma mecânica antiga, e uma energia prosódica que já não precisa de se apoiar tanto na paronomásia, embora ainda possa apreciar a aliteração: "ânimo anónimo, não numerado"; "lua inútil / anulada nesta praia / pela luz que a ilumina"; "Abrir as velas e as gavetas; / ávidas, vazias / viradas pelo avesso". *Duplo Cego*, como já *Números Anónimos* (1994), revela, em fase de grande maturidade, uma das mais sólidas e importantes vozes da poesia brasileira actual. E não será por acaso que nele deparamos com metapoéticas como esta: "O poema não se separa / das nuances dessa imagem: / tem o mesmo clima de contrastes / de vento inesperado e sol / contraditório".

O título *Duplo Cego*, que remete para um teste farma-

cêutico em que médico e doente ignoram o efeito de uma droga, não implica apenas a ideia da cegueira do poeta (e do seu leitor) em face de um real sempre encoberto ou fugitivo; implica antes de mais (até porque "duplo" vem antes de "cego"...) a ideia de duplicidade. Só que estamos longe da duplicidade ou da dualidade de *Dual*. Agora os pólos não só perderam nitidez como até podem flutuar ou permutar: poeta / mundo, dentro/fora, corpo próprio/corpo outro, sólido / líquido, sentido/não-sentido justificam ou exigem o "duplo movimento" que só a morte dispensa ("ida sem volta da vida"); mesmo quando "fixo e travado" o poeta tem de se confrontar com "o dia lá fora", "defronte".

Desse duplo movimento há em *Duplo Cego* muitas e impressivas imagens, a começar pelas duas partes do livro, sugestivamente intituladas "Ensaio" e "Representação", o que levou Maria Betânia Amoroso a dizer com razão que "na vida como na poesia ensaia-se quando se representa e representa-se enquanto se ensaia" (*Folha de S. Paulo*, 9/11/97). Mas a mais forte é a que se revela logo no *incipit*: "Escrevo contra, e incompreensível / em pé, directo na parede". E a ideia de contrariedade, ou de contradição, na escrita como na vida, é reiterada de diversos modos em poemas sucessivos: "contra a indiferença do céu", "contra a parede", "contra o sol", "contra o perfil", "contra sua vida", "contra-amor", "contra-ataque", "contra-luz", "contramão"; ou ainda: "e contraria o que passa", "sol contraditório", "coração contrário", "sentido contrário"; ou ainda: "sombra que a luz seca, vice-versa", "do desmaio

que volta a si / ou o inverso", "ou o contrário".

A escrita contra, a vida contra, o corpo contra inscrevem-se numa ideologia mais do que de resistência, de ataque. Mas as expressões bélicas ou agressivas ("estocada", "massacre", "choque", "estilhaço", "franco-atirador", "predador", "para o ataque", "os sentidos no ataque", "fura a parede") podem servir a comunicação sentimental ou amorosa, de que se ocupa mais a segunda parte do livro. O que em ambas as partes mais se exprime é a recusa do corpo a aceitar o limite, ou "a arriar / na cadeira cotidiana", e o propósito de manter "o rio irritado / o instante de touro e natureza". E o ritmo fluído ou sincopado, mas sempre tenso, que às vezes conduz a uma surpresa ou explosão final, vale como "transporte" semântico ou simbólico. Pedra e água, montanha e ilha rasa, sala ou praia, o lugar do poeta tem uma "porta de saída / de entrada", e só por instantes, só em instantâneos, às vezes de fotos que "nunca serão batidas", parece fixo, porque é essencialmente instável, sujeito às flutuações incontrolláveis do vento, das nuvens e da luz.

Nessas circunstâncias, a escrita "contra", "em pé", arrisca-se a ser apenas "decorativa", além de que é sempre "lavável e ilegível", ou arrisca-se a equivaler a um "duplo cego", até porque o sentido pode chocar com o "sentido contrário": "com luz alta, frontal e cego / olho por olho desde a origem / em sentido contrário / do destino — quem? qual?"

Esta poética da incerteza, tão típica do nosso tempo, dá-nos a certeza de um poeta.

Arnaldo Saraiva

Esta Revista, este título

Esta revista corresponde a um já antigo projecto do seu Director, que há muito se vem empenhando no estudo e na divulgação da literatura brasileira em Portugal, na certeza de que ela é distinta mas também é indissociável da portuguesa. E constitui para nós motivo de honra e de orgulho publicar, ao lado de colaborações inéditas de portugueses como Eduardo Lourenço e Agustina Bessa Luís, colaborações inéditas de brasileiros como João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos.

A execução desse projecto tornava-se mais urgente ao aproximar-se um tempo de celebrações luso-brasileiras, que se espera sejam menos vocais ou bocais e mais fecundas do que o costume, ou num momento em que, pelos meios de comunicação, pelas livrarias, pelos leitores (incluindo estudantes) se sabe da ausência, salvo em "ghettos" universitários, dessa cada vez mais importante literatura num espaço onde ela deveria ser familiar, onde vivem agora milhares de brasileiros, e onde por sinal entram legiões de telenovelas e discos brasileiros.

Terceira Margem já foi título de uma efémera revista nordestina, de um romance de Benedito Monteiro, e, com o artigo inicial, de uma peça de teatro, de Cleise Furtado Mendes e de Paulo Dourado. Mas é claro que o sintagma tem a marca registada de Guimarães Rosa, o do fabuloso conto de *Primeiras Estórias* (1962) "A terceira margem do rio", título que é também o de um filme de Nelson Pereira dos Santos.

As relações luso-brasileiras têm provocado o uso de algumas metáforas. As mais delirantes são as genéticas ou parentais (avô, irmão, pai, filho... falta o espírito santo). Mas há outras curiosas, como o "arco-íris" de Antônio Cândido (não o ensaísta brasileiro, mas o orador e político de Amarante), o "ditongo" de Alberto de Oliveira (o poeta e diplomata português, não o parnasiano brasileiro), e as "capas de um livro" de Coelho Neto. Nós preferimos "terceira margem", não só em homenagem a um dos mais altos criadores em língua portuguesa, mas também por acharmos que as margens de Portugal e do Brasil pedem a margem que quem nelas viva construa em movimento de conhecimento ou de reconhecimento mútuo: "e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro - o rio".

Arnaldo Saraiva

Congresso Portugal - Brasil Anos 2000

O antigo ministro português das Finanças Ernâni Lopes e o ministro e escritor brasileiro Marcos Vilaça são os comissários do grande Congresso luso-brasileiro que, à passagem do quinto centenário da "descoberta" do Brasil, vai realizar-se em 8 sessões (4 em 1999, 4 no ano 2000) em ambos os lados do Atlântico.

Essas sessões serão consagradas ao Direito, à Geografia, à Economia, à História, à Literatura e Artes Plásticas, ao Ambiente, à Ciência Política e Relações Internacionais, e à Sociologia e Antropologia. Haverá coordenadores nomeados para cada uma dessas sessões, que se realizarão nalgumas das principais cidades brasileiras e portuguesas. A sessão consagrada à Literatura e Artes Plásticas decorrerá no Porto, e não há dúvida

que a escolha foi acertada, uma vez que fora do Brasil o Porto, com os seus arredores, é sem dúvida a cidade mais importante para a literatura brasileira. Basta lembrar os nomes de Pero Vaz de Caminha, Bento Teixeira, Tomás Pinto Brandão, Tomás António Gonzaga, Faustino Xavier de Novaes e sua irmã Carolina (a mulher de Machado de Assis), etc., sem esquecer os nomes modernos de Ferreira de Castro, Carlos Malheiro Dias, Agostinho da Silva, Casais Monteiro, Domingos Carvalho da Silva, Maria Adelaide Amaral, ou sem esquecer outros nomes como os de Garrett, Camilo e Eça, e revistas como *a Águia* ou até *Terra de Vera Cruz*, *O Cavalo de Todas as Cores* e *Brasil Cultural*. Ernâni Lopes declarou ao *Expresso* que o Congresso não foi pensado “para analisar os 500 anos passados” mas para “fazer uma análise prospectiva”. Avisadas palavras, que podem augurar o melhor sucesso.

Arnaldo Saraiva

Morreu Cláudio Villas Boas

No início de Março faleceu em S. Paulo, com 82 anos, o conhecido antropólogo, sertanista e indianista Cláudio Villas Boas que, com os seus irmãos Leonardo (falecido em 1961) e Orlando, deixou um dia o conforto da sua casa em S. Paulo para se dedicar de alma e coração à causa dos índios, no meio dos quais viveu praticamente desde 1943. O seu esforço e dedicação não impediu os ataques recentes às populações índias, algumas das quais exterminadas ou em vias de extinção em consequência da abertura de estradas, dos incêndios e dos cortes florestais, da ocupação de terras que lhes pertenciam, de vícios e violências da aculturação, etc. Mas o seu trabalho no Xingu, o seu empenho na eficácia da FUNAI (Fundação Nacional do Índio, que ajudou a fundar em 1967), os seus contactos com várias tribos, os seus estudos e recolhas, como as que se guardam em *Xingu: os Índios, seus Mitos*, e sobretudo o seu exemplo de companheiro e defensor de populações brasileiras fragilizadas valem como um exemplo para todos os que querem sonhar com um Brasil onde haja mais igualdade e menos injustiça - e onde ninguém seja forçado a desumanos “programas de índio”.

Miguel Baptista

Reina a paz entre os dentistas

Ao fim de dez anos de quezílias, enfatizadas pelos media portugueses e, sobretudo, brasileiros, a Associação dos Médicos Dentistas de Portugal e o Conselho de Odontologia do Brasil chegaram a acordo. Já não era sem tempo. Recorde-se que tudo começou quando cerca de 300 brasileiros a exercer a profissão de dentistas em Portugal começaram a ver em perigo o exercício dessa profissão porque, dizia-se, o seu currículo não correspondia ao dos colegas portugueses. Isso levou a exaltações nacionalistas, que às vezes camuflavam sentimentos bem menos nobres, ou a pequenos equívocos simbolicamente importantes, porque agravavam as susceptibilidades que ainda há, com estranha frequência, em negociações e relações luso-brasileiras.

Alguns jornalistas ávidos de conflitos, que fazem vender, deram à disputa uma projecção desproporcionada. A reciprocidade, o diálogo, a moderação perante dificuldades no relacionamento português e brasileiro é uma exigência histórica, se não fosse uma vantagem diplomática. “Irmãos” ou não, brasileiros e portugueses podem, afinal, entender-se na mesma língua.

Miguel Baptista

Foi um êxito absoluto, o II Congresso Português de Literatura Brasileira, que se realizou na Faculdade de Letras da Universidade do Porto nos dias 8, 9 e 10 de Maio passado. Mais de 80 congressistas, vindos de vários países (John Gledson, Patricia Anne Odber, Ettore Finazzi-Agrò, Giovanni Ricciardi, Silvano Peloso, Anne-Marie Quint, Gérard e Pierrette Chalendar, Ilda dos Santos, Salinas Portugal, Angel Marcos de Dios, Carmo Villarino Pardo, João Camilo dos Santos, Heitor Martins, Kenneth David Jackson...), juntaram-se a cerca de três dúzias de brasileiros, em número igual ao dos portugueses, para fazerem o percurso praticamente de toda a literatura brasileira, da mais antiga à mais moderna, e para prestarem homenagens especiais ao Padre José de Anchieta, ao Padre António Vieira, a Adolfo Casais Monteiro e a Guimarães Rosa.

Entre os brasileiros, poderiam apontar-se, sem ofensa dos outros, alguns escritores (Luís Fernando Veríssimo, Francisco Alvim, Ildásio Tavares, Myriam Fraga...) ou alguns ensaístas e professores (Fábio Lucas, Leyla Perrone Moysés, Regina Zilberman, Lúcia Helena, Vilma Arêas, Jorge Fernandes da Silveira...). Entre os portugueses, saliente-se a presença de quase todos os que ensinam ou ensinaram literatura brasileira em Portugal, assim como a de personalidades como as de Eduardo Lourenço, António Alçada Baptista, Maria Lúcia Lepecki, Carlos Reis, Abel Barros Baptista...

Segundo informação do organizador do Colóquio, Arnaldo Saraiva, as respectivas Actas serão editadas ainda este ano.

Maria Luísa Marcelino

CPLP

A sigla não é das mais famosas, falta-lhe a música das vogais, mas a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa existe, desde Julho de 1976, e até tem uma sede na Lapa, em Lisboa, e até tem um Secretário Executivo, Marcelino Moco, que já foi primeiro-ministro de Angola. Só que, existindo, a CPLP está longe de dar grandes sinais de vida. Há quem diga que foi vítima, à nascença, de jogadas da política interna brasileira; há quem defenda que o Secretário Executivo tinha de ser, para começar, português ou brasileiro; há quem lembre que o empenho de Portugal é na União Europeia, o do Brasil no Mercosul, o da Guiné na zona francófona, o de Angola na África Austral, o de Moçambique na Commonwealth...

O quadro não parece favorecer o optimismo, para mais quando se sabe que outra instituição que dá pelo nome de Instituto Internacional de Língua Portuguesa (IILP), criado há quase dez anos, não passa de um fantasma. E no entanto Marcolino Moco tem um "objectivo principal": "conseguir dar um carácter multi-lateral a todos os projectos, culturais e económicos". E no entanto é difícil entender como é que os governos dos países onde se fala ou escreve oficialmente a língua portuguesa não se empenham a fundo numa causa que só pode trazer-lhes vantagens, e não apenas linguísticas ou culturais.

Aliás, é óbvio que, como pretendia José Aparecido de Oliveira, o CPLP não pode incluir só os 7 PALOPs: Macau, Timor, a Galiza devem fazer parte dela. E ela tem de defender ou servir a lusofonia e a lusografia não só em áreas dos Estados Unidos, do Canadá, da França, da África do Sul, onde há muitos portugueses ou brasileiros, mas também em zonas onde já se falou português, como Goa, Diu ou Malaca.

Arnaldo Saraiva

