



Terceira Margem

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

nº 2 - 1999

Director

Arnaldo Saraiva

Comissão de Redacção

Maria de Fátima Marinho
Francisco Topa

Capa e Grafismo

João Machado

Endereço

Via Panorâmica, s/n
4100 — Porto
Fax - (02) 609 16 10
Telef. - (02) 607 71 00

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 141834 / 99

Sumário

ENSAIO

- 7 ARNALDO SARAIVA
 Os estudos de Literatura Brasileira nas Universidades portuguesas
- 19 EDUARDO LOURENÇO
 Guimarães Rosa ou o Terceiro Sertão
- 25 FRANCISCO TOPA
 Das tarefas por cumprir que nos deixou o Boca
- 29 CLAIRE WILLIAMS
 "Decifra-me ou devoro-te": dimensões da gastronomia ou do gustativo em
 Clarice Lispector

POESIA

- 37 MANOEL DE BARROS
 Três poemas
- 39 MARLY DE OLIVEIRA
 Jardim de Villa Adriano
- 41 NELSON ASCHER
 Encontros
 Metade
 Fumaça
 Lírica
 S. Paulo

PROSA

- 51 LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO
 O Porto por conhecer
- 53 JOÃO ALMINO
 As cinco estações do ano
- 59 RUBEM FONSECA
 O Gravador

NOTAS

- 69 ARNALDO SARAIVA
Terceira Margem
- 69 MARIA LUÍSA MARCELINO
Edições portuguesas de autores brasileiros
- 70 MIGUEL BAPTISTA
"Mãos dadas" sobre o "Atlântico"
- 70 MIGUEL BAPTISTA
"Última Lição" de Fernando Cristóvão
- 70 MARIA LUÍSA MARCELINO
Congresso Portugal-Brasil Ano 2000
- 71 ARNALDO SARAIVA
A morte de José Paulo Paes, António Houaiss e Dias Gomes
- 71 *Os colaboradores brasileiros deste número*

CRÍTICA

- 73 FRANCISCO TOPA
Luzes e Trevas - Minas Gerais no Século XVIII, de Fábio Lucas
- 74 DANIELA KATO
Descojversa (Ensaio Crítico), de Walnice Nogueira Galvão
- 75 ÂNGELA SARMENTO
Quatro Estudos de Poesia & Quatro Poemas, de César Leal
- 76 DANIELA BRAGA
Planagem, de Beatriz Helena Ramos Amaral
- 77 CARLA MONTEIRO
Altas Literaturas, de Leyla Perrone-Moisés
- 79 DANIELA BRAGA
Entre a Agulha e a Caneta, de Eliane Vasconcelos
- 80 CARLA MONTEIRO
Poemas Reunidos, de Alexei Bueno
- 81 DANIELA KATO
La Postmodernité au Brasil, coord. de Dionysio Toledo
- 82 CLAIRE WILLIAMS
Eu Sou uma Pergunta, de Teresa Cristina M. Ferreira
- 84 ÂNGELA SARMENTO
Leituras Brasileiras, de Mariza Veloso e Angélica Madeira
- 85 ARNALDO SARAIVA
Breve Espaço entre Cor e Sombra, de Cristóvão Tezza
- 86 ARNALDO SARAIVA
Retrato do Artista Quando Coisa, de Manoel de Barros

Os Estudos de Literatura Brasileira nas Universidades Portuguesas

Arnaldo Saraiva

A história da cadeira de Literatura Brasileira ou dos estudos de literatura brasileira nas universidades portuguesas é uma história acidentada e pouco coerente com a importância geralmente atribuída em Portugal, e não só, a essa literatura, com as teorias comuns do luso-brasilismo, com o tratamento que nas universidades brasileiras tem sido dado à Literatura Portuguesa, e com os objectivos e as concepções de uma “pátria de língua portuguesa”, ou tão só com as exigências culturais da Pátria Portuguesa.

Quando em 9 de Maio de 1911 nasceram as Faculdades de Letras de Lisboa e de Coimbra dos seus *curricula* não constava nenhuma cadeira de Literatura Brasileira (ou de Cultura Brasileira, ou de História do Brasil), que naturalmente também não constava do Curso Superior de Letras, a funcionar desde 1859.

E no entanto tudo parecia justificá-la (justificá-las). Por um lado, o Brasil começara a tomar consciência e a ser reconhecido internacionalmente como uma “grande nação” — o que contribuiu até para a vaga de “ufanismo” do início do século: por outro lado, impusera-se definitivamente, depois das polémicas linguístico-literárias da segunda metade do séc. XIX, iniciadas por José de Alencar, o conceito de “literatura

brasileira” independente da portuguesa; e por outro lado ainda, começavam a fazer-se sentir algumas dificuldades de monta no intercâmbio cultural entre os dois países, sobretudo do Brasil para Portugal. Ao mesmo tempo que diminuía o prestígio e o peso da colónia portuguesa no Brasil, e não tanto por estancamento da emigração (pois a proclamação da República contribuiu para o seu aumento) como pela competição com outras colónias, nomeadamente a italiana, cessara, ou quase, a vinda regular de estudantes brasileiros para Portugal (embora D. Manuel II tivesse autorizado a entrada directa nos cursos superiores portugueses dos brasileiros que tivessem o curso liceal) e a participação de intelectuais brasileiros nos movimentos literários portugueses — o que levou Pedro da Silveira a falar, com alguma impropriedade, em “últimos luso-brasileiros”¹. Mas outras razões tornavam imperiosa a atenção das universidades portuguesas ao Brasil.

A essas razões aludiu Alberto de Oliveira — o poeta português, não o brasileiro — quando formulou pela primeira vez em público o seu desejo de ver criada numa das universidades portuguesas uma cadeira de história, geografia e literatura brasileira: “o Brasil continua a ser um prolongamento, não apenas

¹ Pedro da Silveira, *Os Últimos Luso-Brasileiros*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981.

económico, mas também intelectual e moral, do nosso território. Basta a comunidade da língua para nos assegurar essa situação. E o imenso serviço que o Brasil nos presta expandindo a nossa língua na América terá também repercussão na Europa /.../ Não esqueçamos pois que esse precioso tesouro que é a nossa língua, enriquecido por tantas obras-primas que nela encontraram expressão, tem hoje como principal depositário o Brasil"...²

Estas palavras foram pronunciadas em 11 de Novembro de 1915, na Academia das Ciências de Lisboa, que nomeara o então Cônsul Geral de Portugal no Brasil seu sócio correspondente. Menos de um mês depois, Alberto de Oliveira voltaria à carga, noutra sessão da Academia, realizada no dia 2 de Dezembro: "Se essa cadeira vier a criar-se, os estudantes da Faculdade de Letras que se destinam em geral ao professorado, sairão daquela Escola aptos a transmitir os conhecimentos adquiridos sobre a vida brasileira a novas camadas e gerações de alunos; e assim se desvanecerá rapidamente um estado de coisas que não podemos encarar hoje sem desgosto."³

Conquistado o apoio unânime dos académicos, entre os quais se contavam grandes amigos do Brasil, como João de Barros e Júlio Dantas, Alberto de Oliveira foi pedir o dos próprios universitários da Faculdade de Letras de Lisboa, então dirigida por Queirós Veloso; este transmitiu a sua ideia aos vários docentes, entre os quais Teófilo Braga, José Leite de Vasconcelos, José Maria Rodrigues, Augusto Epifânio da Silva Dias, Adolfo Coelho, que logo a aprovaram, também por unanimidade, e que levaram ao Ministro da Instrução Pública, Pedro Martins, uma proposta que ele, sabendo ainda por cima da simpatia com que era encarada pelo Presidente da República, Bernardino Machado, que nascera no Brasil, e pelo Chefe do Governo, Afonso Costa, logo transformou em projecto de lei, e que viria a ser aprovada, uma vez mais por unanimidade, na Câmara de Deputados, em 12 de Junho de 1916 (Lei 586).

O Decreto exigia, no primeiro dos seus 5 artigos, que a "cadeira de

estudos brasileiros" fosse "comum a todas as secções" da Faculdade de Letras de Lisboa; no segundo exigia que nela se estudasse "simultaneamente a história política e económica desse país, a sua literatura, as suas condições geográficas, a sua etnografia, a sua arte, enfim, as diversas modalidades da civilização brasileira sob todos os aspectos; e no terceiro exigia que ela fosse "em regra, regida por um Brasileiro de reconhecida competência". (O artº 4º referia-se ao vencimento do professor, inteiramente suportado pelo Estado português, e o artº 5º revogava a legislação em contrário). Se o primeiro artigo iria criar algumas dificuldades aos docentes da cadeira, foi o terceiro que determinou o adiamento, por vários anos, da sua inauguração e do seu funcionamento. Com efeito, a euforia com que Alberto de Oliveira anunciou à Academia Brasileira de Letras, em 22 de Junho, a criação da cadeira de Estudos Brasileiros iria durar pouco tempo: a mesma Academia, em que a Faculdade de Letras delegara a responsabilidade da escolha do professor, mostrava-se algo desinteressada ou impotente para o colocar em Portugal. O primeiro em que pensou, Miguel Calmon, desistiu de vir para a Europa depois da entrada do Brasil na Guerra; e outros como Graça Aranha, João Ribeiro, Afrânio Peixoto, Coelho Neto, nomeados, indigitados ou falados para ocupar o lugar, acabavam por invocar razões de vária ordem para permanecerem no Brasil⁴. Em 15 de Abril de 1920, aproveitando a oportunidade de um discurso na Academia Brasileira de Letras, João de Barros pedia aos académicos a "intervenção decisiva neste caso"⁵.

Em 1923, ainda a cadeira de Estudos Brasileiros existia apenas no papel. Mas, inconformada com tal situação, a Faculdade de Letras de Lisboa decidiu solicitar à Academia Brasileira de Letras a nomeação de Oliveira Lima, que então estava em Portugal, onde aliás nascera o seu pai, e onde ele estudara desde menino, tendo inclusivamente sido aluno do Curso Superior de Letras. E foi assim que a cadeira de Estudos Brasileiros pôde ser inaugurada em 9 de Junho de 1923. A orientação historicista que, à partida,

² *Na Outra Banda de Portugal*, Lisboa, Portugal-Brasil, Rio de Janeiro, Comp. Ed. Americana/Livr. Francisco Alves, s/d (1919), pp. 83-84. Recorde-se que em 1900 o Brasil tinha pouco mais de 18 milhões de habitantes; e que em 1923 Manuel Múrias, exactamente na inauguração da Cadeira de Estudos Brasileiros, imaginava o dia em que o Brasil teria "cem milhões de habitantes".

³ *Id.*, p. 97.

⁴ De acordo com Mário de Albuquerque, que foi professor da cadeira de Estudos Brasileiros, esta tinha um "apertado regime económico" ("O papel das Universidades na política Atlântica" in *Atlântico*, nº 4, Lisboa, 1943, p. 150). Acontece, porém, que, de acordo com o artº 4º do Decreto que criava a cadeira de Estudos Brasileiros, o seu professor tinha um vencimento "igual ao dos professores ordinários da Faculdade de Letras" (quer dizer, o mais alto — já que "professor ordinário" era então o nome que se dava ao catedrático).

⁵ *Sentido do Atlântico*, Paris/Lisboa, Ailland e Bertrand, 1921, p. 227.

iria ser dada à cadeira adivinhava-se na escolha de Oliveira Lima — no entanto autor da prestimosa obra *Aspectos da Literatura Colonial Brasileira* —, mas tornava-se evidente no conteúdo das primeiras lições: “A independência do Brasil como movimento a um tempo conservador e revolucionário”; “Carácter da evolução histórica brasileira”; “Feições da política externa e do desenvolvimento económico do Brasil”; “O Brasil como potência americana”⁶.

Mas já comprometido com a docência na Universidade Católica de Washington, à qual deixaria uma Biblioteca de 40 mil volumes, Oliveira Lima não pôde dar mais do que essas quatro lições, todas em Junho de 1923, e todas repetidas no mês seguinte na Universidade de Coimbra. O seu sucessor, Manuel de Sousa Pinto, também brasileiro de nascimento, e também educado em Portugal, onde se diplomara em Direito e em Letras, foi nomeado em despacho de 8 de Dezembro de 1923; e, embora tenha declarado na “lição inaugural” que pretendia “apenas fazer história”, voltou-se quase exclusivamente para o campo literário; nessa mesma “lição inaugural” falou de problemas gerais da língua e da literatura brasileira (“nascida anteontem, logo robusta, hoje brilhante”⁷), citou vários autores das duas literaturas de língua portuguesa, cujas relações pretendia explorar, e foi mesmo até ao ponto de criticar abertamente os termos do artº 2º do Decreto que criara a cadeira: “Para realizar tão vasta ambição, só vejo dois meios: uma enciclopédia ou um compêndio elementar.”⁸

Manuel de Sousa Pinto regeu a cadeira até 1934, ano em que faleceu (a 7 de Junho), tendo-lhe sucedido Mário de Albuquerque, português de Viseu, que foi recrutado de entre os professores do quadro da Faculdade de Letras. Formado em Direito e em Ciências Históricas e Geográficas (e doutorado em História), não admira que Mário de Albuquerque, como Oliveira Lima, se preocupasse pouco com a literatura propriamente dita, ao longo dos vários anos em que foi responsável pela cadeira, ou seja, até 1957. Isto apesar de o regime da cadeira que ele foi encontrar ter sido ligeiramente modificado em relação ao do tempo de Oliveira Lima.

Com efeito, o Decreto nº 18.003, de 25 de Fevereiro de 1930, determinava que a cadeira anual e “anexa” de Estudos Brasileiros fosse obrigatória apenas no 3º ano de Filologia Românica (curso que então durava 4 anos, e que obrigava no último ano às cadeiras *semestrais* — note-se — de Literatura Espanhola e Literatura Italiana). E esse regime vigorou até 1957, quando o Decreto nº 41.341 de 30 de Outubro impôs a famosa reforma das Faculdades de Letras que se deveu ao ministro Francisco Leite Pinto. Por esta reforma, a cadeira de Estudos Brasileiros desdobrava-se, como se impunha, em duas: Literatura Brasileira, e História do Brasil. A Literatura Brasileira era anual, obrigatória no 5º ano (criado de modo a permitir o “funcionamento de seminários para aprendizagem da investigação científica e elaboração da dissertação de licenciatura”), exigia 4 horas de aula semanais, e era optativa não só para os cursos de História e Geografia, como lembrou Fernando Cristóvão⁹, mas também de Filosofia. Quer dizer: de todos os alunos da Faculdade de Letras só os de Filologia Clássica e Filologia Germânica não tinham acesso à Literatura Brasileira. Quanto à História do Brasil, era semestral (2º semestre), obrigatória no 4º ano do curso de História com 4 horas semanais, e não era oferecida como opção, nem aos alunos de Filologia Românica.

Mas a reforma de Leite Pinto trazia outra inovação de monta: obrigava a que os doutorandos em Filologia Românica respondessem em provas sobre Literatura Brasileira e que os doutorandos em História respondessem em provas sobre História do Brasil, assim como permitia que muitos licenciados das duas secções defendessem teses de licenciatura que incidiam sobre matérias, obras e autores brasileiros. Como se isso não bastara, a reforma teve ainda o mérito indirecto de colocar na cátedra de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras de Lisboa a figura prestigiada e prestigiante de Vitorino Nemésio, e o de estimular a criação dessa cadeira na Universidade de Coimbra, onde no entanto só começou a funcionar em 1960. Convém lembrar no entanto que a reforma de 1930 já havia criado na

⁶ Estas lições foram publicadas no volume *Aspectos da História e da Cultura do Brasil*, Lisboa, Clássica Editora, 1923.

⁷ Manuel de Sousa Pinto, *Língua Minha Gentil*, Lição inaugural da cadeira de Estudos Brasileiros. Paris/Lisboa, Aillaud e Bertrand, Porto, Chardron, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1924, pp. 37.

⁸ *Id.*, p. 38.

⁹ “Situação e problemas do ensino da Literatura brasileira em Portugal”, in *Actas do X Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa e do I Colóquio Luso-Brasileiro de Professores Universitários de Literaturas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Brasileira, 1986, p. 115.

Universidade de Coimbra a cadeira de Estudos Brasileiros; e que esta Universidade — ou a sua Faculdade de Letras — organizava desde os tempos de Oliveira Lima cursos ou lições de Literatura Brasileira. O próprio Manuel de Sousa Pinto já em 1928, 1929 e 1930 ali se deslocara para fazer, em cursos de férias, conferências, sobre *O Testamento Poético de Bilac*¹⁰, sobre *Romancistas Brasileiros*¹¹ e sobre a *Poesia Moderníssima do Brasil*¹². E em 7 de Dezembro de 1937 o poeta Eugénio de Castro inaugurava uma “Sala do Brasil” na mesma Faculdade de Letras coimbrã, de que era então director. Mais tarde, essa “Sala” daria lugar a um Instituto de Estudos Brasileiros, que em 1942 começou a editar a revista *Brasília*, sob a direcção de Rebelo Gonçalves.

A fecundidade que a reforma Leite Pinto trouxe aos estudos brasileiros em Portugal foi interrompida pelo Decreto nº 48.627, de 12 de Outubro de 1968, devido ao ministro José Hermano Saraiva, que curiosamente viria a ser nomeado embaixador de Portugal no Brasil. Por esse decreto, que criou nas Faculdades de Letras o grau de bacharel, e que pretendia “lançar mais rapidamente na vida diplomados com habilitação suficiente para o exercício de várias actividades”, a Literatura Brasileira deixava de ser optativa, só era acessível (obrigatória) para os alunos de Filologia Românica, mas era também transferida do 5º ano para o 4º, tal como a História do Brasil era transferida do 4º ano (do curso de História) para o 3º, continuando a ser semestral.

A reforma de Sottomayor Cardia (decreto nº 53/78, de 31 de Maio), que pretendeu corrigir erros das reformas anteriores e, na sua polivalência ou combinatória curricular, pretendeu incorporar as ideias postas em prática nas várias Faculdades depois do 25 de Abril, quando os *curricula* eram votados internamente e submetidos a ratificação ministerial¹³, veio impor a História do Brasil como cadeira de opção (mas só no curso de História) e veio impor a cadeira de Literatura Brasileira como obrigatória apenas no curso de Estudos Portugueses, que durante vários anos seria o menos frequentado dos cursos de Línguas e

Literaturas Modernas, colocando-a ainda por cima no 2º ano (o curso tinha 4 anos); e embora a propusesse como opção nos cursos de Estudos Portugueses e Franceses, Portugueses e Espanhóis, Portugueses e Italianos, Portugueses e Alemães, Portugueses e Ingleses (alguns deles só existentes no papel) não a propôs — a não ser extra-curricularmente — noutras variantes, nem nos cursos de História, Geografia e Filosofia, nem sequer a nomeou como “área de conhecimento” (artº 6º), ao lado da Literatura Francesa, Espanhola e Italiana. Acresce que, oficializando a abolição da tese de licenciatura, a reforma de 1978 mais agravou a situação curricular já anteriormente precária da Literatura Brasileira.

O regime anual e a designação da cadeira vieram a conhecer uma alteração parcial pelo Decreto nº 75/84, de 27 de Novembro, assinado por José Augusto Seabra. Com efeito, esse decreto modificava o *curriculum* da variante do curso de Línguas e Literaturas Modernas denominada “Estudos Portugueses”, onde já não aparecia a “Literatura Brasileira” mas aparecia a “Literatura Brasileira I” e a “Literatura Brasileira II”; a primeira era obrigatória para os alunos do 3º ano de Estudos Portugueses, mas era também oferecida como opção aos alunos de variantes da mesma licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas que tinham a componente “Estudos Portugueses” (Estudos Portugueses e Franceses, Estudos Portugueses e Ingleses, Estudos Portugueses e Alemães); a segunda era obrigatória para os alunos do 4º ano de Estudos Portugueses, e optativa para os mesmos alunos de variantes com a componente “Estudos Portugueses”.

A introdução de um segundo nível de Literatura Brasileira nos *curricula* representou uma reacção contra a tendência para a desvalorização ou para a marginalização dessa Literatura patenteada nas reformas levadas a cabo por José Hermano Saraiva, em 1968, e por Sotomayor Cardia, em 1978; Mas a reacção a tal tendência foi demasiado tímida: por um lado, para a Literatura Brasileira II — que na realidade só começou a funcionar no

¹⁰ Coimbra: Coimbra Editora, 1928.

¹¹ Coimbra, Coimbra Editora, 1929.

¹² Coimbra, Coimbra Editora, 1930.

¹³ Na Faculdade de Letras do Porto foi aprovado em Novembro de 1974 um Plano de Reestruturação em que a Literatura Brasileira figurava como “opção condicionada” do 4º e do 5º ano de Filologia (Clássica, Românica, Germânica) ou como “opção livre” do 4º e 5º anos de outros cursos.

ano lectivo de 1988-1989, dado que os primeiros alunos afectados pela nova reforma eram os que em 1984 frequentavam o 1º ano, e a nova cadeira era destinada ao 4º ano — só se previa o regime semestral; por outro lado, o decreto — que, curiosamente, não se applicava à Universidade Nova de Lisboa — não obrigava sequer à frequência da Literatura Brasileira II os alunos de variantes que tinham a componente “Estudos Portugueses”, nem na prática a permitia aos alunos “de todos os cursos das Faculdades de Letras”, como dizia no seu artº 1º, mal articulado com o 4º.

De resto, o contexto em que nasceu tal Decreto pedia certamente maior atenção ou consideração para a Literatura Brasileira. No ano anterior, uma tentativa de reforma dos *curricula* de Letras do Brasil, avançada por Afrânio Coutinho, relegava a Literatura Portuguesa para um lugar secundário, o que indignou inúmeros professores brasileiros dessa Literatura e não deixou de indignar intelectuais portugueses, a começar por alguns que viviam no Brasil. Defendendo-se dos ataques, Afrânio Coutinho chegou a justificar-se com o estatuto que a Literatura Brasileira tinha nas Faculdades de Letras portuguesas, o que me levava também a escrever, em 1983, estas palavras: “Antes de protestarem, lamentarem, e até injuriarem, melhor seria que alguns portugueses se dessem conta do que se passa entre nós com a Literatura Brasileira”¹². E no X Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa e I Colóquio Luso-Brasileiro de Professores Universitários de Literatura de Expressão Portuguesa, realizada em Lisboa, Coimbra e Porto de 20 a 26 de Fevereiro de 1984, houve congressistas que exprimiram pontos de vista idênticos ao que eu exprimira exactamente antes do início desse Encontro e Colóquio, num artigo publicado no *Expresso*: “Impõe-se que a Literatura Brasileira /.../ passe a ser uma cadeira bienal para os cursos em que agora é anual, e passe a ser obrigatória para os cursos em que agora é optativa (aqueles em que entra a componente de Língua e Literatura Portuguesa), passando a ser optativa para todos os outros cursos das

Faculdades de Letras”¹³.

Com efeito, nas “conclusões” do mesmo Encontro e Colóquio, apresentadas pela Professora Maria Leonor Buescu, figurava uma proposta que dizia o seguinte: “Que nessa mesma variante de Estudos Portugueses se alargue para dois anos o ensino obrigatório da Literatura Brasileira e se torne igualmente obrigatória a sua frequência durante um ano em todas as variantes das Licenciaturas em Línguas e Literaturas Clássicas e Modernas que tenham componente portuguesa, devendo ainda figurar como disciplina optativa nos restantes cursos das Faculdades de Letras e Ciências Humanas”¹⁴.

O Preâmbulo do Decreto nº 75/84 aludia a esta proposta, mas calava e não contemplava a sua segunda parte: “Considerando que uma das conclusões mais importantes do Colóquio Luso-Brasileiro de Professores Universitários de Literaturas de Expressão Portuguesa, realizado em Fevereiro de 1984 em Lisboa, apontava para a necessidade urgente de se inserir no currículo da variante de Estudos Portugueses da licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas um 2º ano obrigatório de Literatura Brasileira e Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa”...

Além do que não contemplava, o Decreto falava num “2º ano” que não passava de meio ano, já que era semestralmente dividido por cada uma das cadeiras indicadas. Mas na Faculdade de Letras do Porto foi curto o período de vigência de tal Decreto, porque no ano lectivo de 1988-1989 começou a ser aplicada a “reestruturação curricular” aprovada pela Portaria nº 850/87, de 3 de Novembro. Só que dessa “reestruturação”, que ainda vigora, a Literatura Brasileira saiu ainda mais maltratada: a Literatura Brasileira I foi deslocada do 3º ano para o 2º, continuou a ser obrigatória só para os alunos de variante de Estudos Portugueses, continuou a ser acessível só mais aos alunos de variantes com a componente “Estudos Portugueses” não já como simples “opção” mas como “alternativa” (competindo com mais duas cadeiras), e deixou, neste

¹² *Diário Popular*, 14/4/1983.

¹³ *Expresso*, 18/2/1984.

¹⁴ *X Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa - I Colóquio Luso-Brasileiro de Professores Universitários de Literaturas de Expressão Portuguesa - Actas*, Lisboa, Instituto de Cultura Brasileira, 1986, p. 49. Veja-se também o que, na p. 403, diz Beatriz Berrini: e, sobretudo, a comunicação de Fernando Cristóvão intitulada “Situação e problemas do ensino da Literatura Brasileira em Portugal” (pp. 114-123).

caso, de ter uma carga horária de 4 horas semanais, passando a ter apenas 2 horas.

Quanto à Literatura Brasileira II deixou de ser semestral, mas foi deslocada do 4º ano para 3º, e passou a ser acessível inicialmente só aos alunos da variante de Estudos Portugueses e desde 1992-93 a outros para quem todavia não é “obrigatória”, porque tanto no ramo educacional como no ramo científico passaram a tê-la como “alternativa”, em competição com Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I e com Linguística Aplicada. Quer isto dizer que pode haver alunos mesmo da variante de Estudos Portugueses que se formam sem terem feito a cadeira de Literatura Brasileira II, e alunos de variantes com a componente “Estudos Portugueses” que se licenciam sem nunca terem estudado a literatura brasileira. A situação parece tanto ou mais aberrante quanto é certo que os alunos da variante de Estudos Portugueses e Franceses, por exemplo, além de serem obrigados, como se compreende, a inscrever-se em vários níveis de Francês e de Literatura Francesa, podem escolher cadeiras como História de França, Geografia Humana de França, Cultura Francesa I, Cultura Francesa II, Literaturas Europeias de Expressão Francesa, Literaturas Americanas de Expressão Francesa, mas podem prescindir de qualquer dos dois níveis de Literatura Brasileira.

A tendência desfavorável à Literatura Brasileira nos *curricula* da Faculdade de Letras da Universidade do Porto já se notara desde o momento em que, na sequência da publicação do Decreto nº 131/82, de 27 de Novembro de 1982, foi alterado o regime das cadeiras de opção. Se o Decreto nº 53/78, de 31 de Maio, indicava a Literatura Brasileira como disciplina de opção para os alunos de Estudos Portugueses e Franceses, de Estudos Portugueses e Espanhóis, de Estudos Portugueses e Italianos, de Estudos Portugueses e Ingleses, de Estudos Portugueses e Alemães, o Conselho Científico da Faculdade de Letras da Universidade do Porto veio restringir o campo da escolha ao criar (em Estudos Portugueses e Franceses, e em Estudos Portugueses e Alemães)

¹⁵ O *Diário da República* que publicou a Portaria nº 850/87, de 3 de Novembro, nos quadros minúsculos, quase ilegíveis — como se o Governo fosse afectado pela crise de papel — dos *curricula*, fala em “Literatura Brasileira” quando se trata das variantes de Estudos Portugueses e Franceses e de Estudos Portugueses e Ingleses. É certamente um lapso, ou uma gralha que se impõe corrigir (por “Literatura Brasileira I”), tanto mais que vem “Literatura Brasileira I” em Estudos Portugueses e Alemães.

dois blocos desiguais de opção e ao irradiar a Literatura Brasileira da lista das outras opções do Decreto nº 53/78. Assim, por exemplo, em Estudos Portugueses e Franceses os alunos viam-se *obrigados* a escolher, num ano, uma cadeira de entre estas quatro: Literatura Espanhola, Literatura Italiana, Culturas Regionais Francesas, Linguística Aplicada. Quanto à Literatura Brasileira poderiam escolhê-la no outro ano, mas ela constava de um bloco de 15 opções possíveis, a saber: Literatura Brasileira, Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, Literatura Hispano-Americana, Culturas Regionais Portuguesas, Sociolinguística, Psicolinguística, Língua Espanhola, Língua Italiana, Língua e Cultura Grega, Literatura Tradicional e Literaturas Marginais, Correntes Modernas de Linguística, Didáctica da Língua Inglesa, Cultura Francesa, Cultura Portuguesa, e Literatura Alemã Medieval. Noutras Faculdades em que não houve alterações ao Decreto nº 75/84 as cadeiras de Literatura Brasileira (I ou II) têm sido afectadas por problemas de outra ordem - por exemplo, o escasso tempo lectivo e as dificuldades na contratação de docentes ou nas aquisições de livros. Em Aveiro, por exemplo, a cadeira não funcionou nestes últimos anos.

Como se vê, não terminaram ainda as instabilidades, as dificuldades e as complicações que desde o início enfrentou em Portugal o ensino universitário da Literatura Brasileira. Em todo o caso deve dizer-se que nas duas últimas décadas, com a criação de novas Universidades ou a abertura de novas Faculdades, se alargou consideravelmente o espaço português dos estudos dessa Literatura. Se durante muitas décadas eles ficaram confinados à Universidade de Lisboa, e se em 1960 foram iniciados na Universidade de Coimbra, em 1972 foram iniciados na Universidade do Porto; em 1978 foram iniciados na Universidade Nova de Lisboa (no curso de Estudos Portugueses); em 1979 foram iniciados na Universidade dos Açores (no curso de Português-Francês); em 1981 foram iniciados na Universidade Católica (Faculdade de Filosofia) de Braga (no curso de Humanidades); em 1982 foram

iniciados na Universidade de Aveiro num curso livre, mas desde 1986 passou a ser leccionada nos cursos com a componente de português, embora nos últimos anos não tenha sido ministrada; em 1983 foram iniciados na Universidade Católica de Viseu (no curso de Humanidades); em 1987 foram iniciados na Universidade de Évora; em 1991 foram iniciados na Universidade do Minho; em 1994 foram iniciados na Universidade Aberta (Lisboa); e em 1997 foram iniciados na Universidade da Madeira.

Nalgumas dessas Universidades funcionaram, desde o início da década de 80, cursos de pós-graduação conducentes a um Mestrado de Literatura Brasileira, (em Lisboa associado a Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa), o que provocou o aparecimento de alguns valiosos estudos sobre autores e obras do Brasil, às vezes estudadas numa perspectiva comparatista.

O alargamento no espaço português dos estudos universitários de Literatura Brasileira implicou naturalmente o aumento de docentes dessa Literatura. Ainda não há muito, em Portugal só havia um ou dois professores que se dedicavam ao seu ensino. Hoje, quando a cadeira é obrigatória em várias Faculdades, o número de docentes activos de Literatura Brasileira já ultrapassa a dezena.

Será interessante elaborar a lista dos nomes dos professores — de catedráticos a assistentes — que ensinaram ou ensinam Literatura Brasileira em Portugal:

Na Universidade de Lisboa (Faculdade de Letras):

Oliveira Lima (1923)
Manuel de Sousa Pinto (1923-1934)
Mário de Albuquerque (1934-1957)
Vitorino Nemésio (1957-1971)
Fernando Cristóvão (1971-1979);
(1981-1999)
Vânia Chaves (1974-1984); (1986-...)
Gilberto Mendonça Teles (1984-1986)
Maria de Santa Cruz (1984-1986);
(1988-...)
Alberto Carvalho (1988-1989)

Na Universidade de Coimbra:

Joanice Passos (1960-1962)
Guilhermino César (1962-1965); (1968-
-1970)

Temístocles Linhares (1965-1967)
Ofélia Paiva Monteiro (1967-1968);
(1972-1973)
Hamilton Elia (1970-1971)
Leodegário A. de Azevedo Filho (1971-
-1972)
Albino Bem Veiga (1973-1974)
Maria de Jesus Evangelista (1974-1975)
João de Oliveira Lopes (1975-1987)
Pires Laranjeira (1987-1989)
Cristina Laranjeira (1988-1989)
Maria Aparecida Ribeiro (1991-...)

Na Universidade do Porto:

Arnaldo Saraiva (1972-1976); (1979-...)
Teresa Leal Martínez (1972-1973)
Maria de Fátima Marinho Saraiva
(1976-1979); (1988-1989)
Francisco Topa (1990-1996)
Joana Matos Frias (1996-1999)

Na Universidade Nova de Lisboa:

Mário António de Oliveira (1978-1983)
Abel Barros Baptista (1983-1989);
(1991-...)

Na Universidade dos Açores:

Maria da Conceição Vilhena (1979-
-1980)
Maria Margarida Maia Gouveia (1981-
-1988); (1991-...)
Luís António de Assis Brasil (1989-
-1990)
Celestino Sachet (1990-1991)

Na Universidade Católica de Viseu:

José Alves Pires (1983-1984)
Miguel Gonçalves (1984-1986)
Aires Pereira do Couto (1986-1987)
Ana Cristina (1987-1988; 1990-1991)
Maria Aparecida Ribeiro (1987-1993)
Sara Augusto (1991-...)

Na Universidade de Aveiro:

John Parker (1982-1983); (1986-1987)
Maria de Fátima Mamede Albuquerque
(1983-1984); (1988-1989)

Na Universidade Católica de Braga:

José Alves Pires (1982-...)

Na Universidade do Minho:

Carlos Mendes de Sousa (1990-1992;
1993-...)

José Alves Pires (1992-1993)

Na Universidade de Évora:

Beatriz Weigert (1987-...)

Francisco Soares (1998-1999)

Na Universidade Aberta (Lisboa):

Rosa Piedade (1994-1997)

Maria Aparecida Ribeiro (1997-1998)

Rui Teixeira (1998-...)

Na Universidade da Madeira (Funchal)

Fernando Cristóvão (1997-1998)

Luísa Antunes (1997-...)

Analisando a lista dos professores que têm ensinado Literatura Brasileira em Portugal podemos chegar a algumas conclusões. Verificamos, por exemplo, que são brasileiros muitos desses professores, mantendo-se a boa tradição que vem de Oliveira Lima, mas todos ou quase todos têm formação literária, não histórica. Verificamos também que entre os portugueses há poucos doutorados em Literatura Brasileira, o que diz bem do estatuto que a Literatura Brasileira tem tido nos *curricula* portugueses. E verificamos ainda que é escassa a produção de obras da especialidade desses professores; mas alguns ainda são jovens, e outros têm-se visto ou vêem-se obrigados a dividir o ensino da Literatura Brasileira com o de outras matérias — sendo que a todos tem faltado também o estímulo e o apoio do Governo Brasileiro e de várias Instituições brasileiras, frequentemente indiferente à sorte dos estudos brasileiros no país irmão, embora por vezes multipliquem os esforços para promover os estudos brasileiros noutros países.

Os efeitos do ensino universitário de literatura brasileira são notórios e podem ser medidos pelas teses - de licenciatura, de mestrado e de doutoramento - que vêm sendo apresentadas nalgumas universidades. Embora sabendo que não serei exaustivo, quero aqui deixar um primeiro inventário das teses apresentadas (com exceção da primeira) desde 1986, teses que vão indicadas por ordem cronológica:

Teses de Doutoramento

Fernando Cristóvão

Graciliano Ramos: Estrutura e Valores de um Modo de Narrar

Universidade de Lisboa, 1974

Editada no Rio de Janeiro, Editora Brasília, 1975 (2.^a ed., 1977)

Arnaldo Saraiva

O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português

Universidade do Porto, 1986

Edição do Autor, Porto, 1986

Vânia Chaves

O Uruguaia e a Fundação da Literatura Brasileira. Um Caso de Diálogo Textual

Universidade de Lisboa, 1990

Parte desta tese foi reformulada e sintetizada para publicação com o mesmo título - mas sem subtítulo - em Campinas, Editora da Unicamp, 1997

Maria de Santa Cruz

Crítica e Confluência em Aventuras de Diófanes (1752)

Universidade de Lisboa, 1990

Rosaura Gil Marques

Formas e Processos de Estrutura no Romance Simbolista

Universidade de Lisboa, 1992

Maria Margarida de Maia Gouveia

Cecília Meireles - Uma Poética do "Eterno Instante"

Universidade dos Açores, 1993

Abel Barros Baptista

Autobiografias - Solicitação do Livro na Ficção e na Ficção de Machado de Assis

Universidade Nova de Lisboa, 1995

Editado em Lisboa, Relógio d'Água, 1998

Petar Dimitrov Petrov

O Realismo na Ficção de José

Cardoso Pires e de Rubem Fonseca

Universidade de Lisboa, 1996

Teses de Mestrado

Gilberto Moura

Situação do Caramuru na Épica Luso-Brasileira

Universidade de Lisboa, 1986

Augusta Zuzarte Afonso da Silva
Cannas da Cunha
Maíra: *Memorial dum Povo Desfeito*
Universidade de Lisboa, 1987

Cláudia Maria dos Santos Álvaro
*Leituras de Autores Brasileiros nas
Revistas Literárias Portuguesas dos
Anos 30*
Universidade Nova de Lisboa, 1988

Jorge Henrique Moniz Ribeiro
*As Origens da Narrativa no Brasil-
Os Contos que não Nasceram*
Universidade de Lisboa, 1988

Isabel Maria Abranches B. Ramos
*A Construção da Personagem
Feminina no Universo Narrativo de
Histórias do Desencontro de Lygia
Fagundes Telles*
Universidade de Lisboa, 1989

Fernando Gomes Marques do Vale
*A Obra Infantil de Monteiro Lobato:
Inovações e Repercussões*
Universidade de Lisboa, 1989

Petar Dimitrov Petrov
*Rubem Fonseca: da Temática à
Ideologia em Feliz Ano Novo*
Universidade de Lisboa, 1988

Rosa Maria Martelo Fernandes
Pereira
*Estrutura e Transposição: Invenção
Poética e Reflexão Metapoética na
Obra de João Cabral de Melo Neto*
Universidade do Porto, 1988
Editada no Porto, Fundação Eng^o
António de Almeida, 1990

Abel Barros Baptista
*Em Nome do Apelo do Nome - Duas
Interrogações sobre Machado de
Assis*
Universidade Nova de Lisboa,
1988/89
Editada em Lisboa, Litoral Edições,
1991

António José Ferreira Afonso
*João Cabral de Melo Neto: uma
Teoria da Luz*
Faculdade de Filosofia (Braga),
1993
Editada em Braga, APPACDM, 1995

Maria Antonieta Neves Pires
*A Narrativa Epistolar de Fernão
Cardim; a "Carta Anua" ou o Outro*

Lado da Narrativa
Universidade de Lisboa, 1996

Cecília Dias de Carvalho Henriques
da Conceição
*A Revista Atlântida - Documento
Sócio-Cultural e Literário de uma
Época*
Universidade Nova de Lisboa, 1997

Rodrigo Carneiro da Costa Carvalho
*O Brasil na Vida e na Obra de
Francisco Gomes de Amorim*
Universidade do Porto 1998

Joana Matos Frias
*Tempo e Negação em Murilo
Mendes*
Universidade do Porto, 1998

Quando em 1923 foi inaugurada a cadeira de Estudos Brasileiros em Portugal, já o mesmo professor que a inaugurou tinha inaugurado duas em países onde não se falava a língua portuguesa — em França (Sorbonne, 1911), e nos Estados Unidos (Harvard, 1915)¹⁶. Curiosamente, em 1956 escreveria Vitorino Nemésio estas palavras: "Nem queiramos que os especialistas norte-americanos e franceses que ajudam o Brasil a fundar a sua ciência tropical nos tomem maior dianteira do que a que a bom título já levam"¹⁷.

Estas palavras faziam parte de uma "oração de sapiência" em que o futuro professor de Literatura Brasileira falou nas responsabilidades das Universidades portuguesas e brasileiras — dadas como campos de acção "de onde a comunidade luso-brasileira, tanto ou mais que do alto das cadeiras do poder, pode e há-de esperar alento e realidade duradouros"¹⁸ — no conhecimento do que é património comum aos dois povos irmãos, e não pode dizer só respeito a um deles. Vitorino Nemésio reclamava então "uma rectificação lenta, mas firme, dos nossos planos de estudo"¹⁹.

Tal rectificação começaria a ser feita logo no ano seguinte, na reforma de Leite Pinto, mas de então para cá pouco se fez para a levar a bom termo. A cadeira de Literatura Brasileira parece continuar a sofrer do "enguiço" que Alberto de Oliveira chegou a ver na cadeira de Estudos Brasileiros por que ele em boa hora se

¹⁶ Oliveira Lima, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷ Vitorino Nemésio, *Problemas Universitários da Comunidade Luso-Brasileira*, separata do *Anuário da Universidade de Lisboa*, 1954-1955. Lisboa, 1957, p. 21.

¹⁸ *Id.*, p. 19.

¹⁹ *Id.*, *ibid*

bateu.

A relativamente elevada frequência, às vezes por opção, e às vezes em condições desfavoráveis, das cadeiras de literatura brasileira é a garantia de que mais cedo ou mais tarde esta acabará por ter no ensino ou na circulação um estatuto mais adequado à sua importância, de algum modo contribuindo também para que no Brasil permaneça e se incremente o ensino e a circulação da literatura portuguesa (que, verdade seja dita, é privilegiada em dezenas e dezenas de Faculdades)²⁰.

Será curioso assinalar, por exemplo, que na Faculdade de Letras da Universidade do Porto o número de alunos de opção “alternativa” inscritos em Literatura Brasileira I sob a lei da Portaria nº 850/87 foi, há anos, o seguinte:

1988/89	68
1989/90	42
1990/91	23
1991/92	41

Quanto aos alunos de inscrição obrigatória, os de Estudos Portugueses, a frequência nesses anos foi a seguinte:

1988/89	115
1989/90	90
1990/91	88
1991/92	75

Isto perfaz os totais assinaláveis de, respectivamente, 183, 132, 111 e 116²¹.

No que diz respeito à Literatura Brasileira II, só acessível, e como “alternativa”, aos alunos de Estudos Portugueses, a frequência foi a seguinte:

1988/89	17
1989/90	44
1990/91	30
1991/92	50

No último ano lectivo (1998-1999) o número de inscrições nas cadeiras de Literatura Brasileira nas Universidades onde elas funcionaram foi o seguinte:

Universidade	Lit. Bras. I	Lit. Bras. II	X.B.
Porto	107	55	V. restrições à inscr.
Lisboa	118	49	
Nova de Lisboa	63	60	1 semestre cada
Minho (Braga)	80	67	

Universidade	Lit. Bras. I	Lit. Bras. II	X.B.
Açores	17	-	
Évora	27	27	1 semestre cada
Braga (Fac.de Fil.)	60	-	
Viseu	111	111	1 semestre cada
Aberta (Lisboa)	43		
Madeira	18	18	Semestre cada

Mas seja qual for a frequência que a Literatura Brasileira tenha nas Faculdades clássicas e noutras parece que se torna necessário modificar ou rectificar o quadro legal do seu ensino ou estudo, o que Vitorino Nemésio também já reclamava em 1957²². Impõe-se que, como escrevi em 1984, ela “passe a ser obrigatória para os cursos em que agora é optativa” (ou “alternativa”), e passe a “ser optativa para todos os outros cursos da Faculdade de Letras”²³. Na verdade, parece absurdo que haja alunos formados em *Estudos Portugueses* e Franceses, Ingleses, Alemães que sejam dispensados do conhecimento de autores como Machado de Assis, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, que todos os alunos de Letras deveriam poder estudar. É claro que só por si a melhor lei não resolverá todos os problemas do conhecimento e da divulgação da literatura brasileira em Portugal, o que passa também pelo trabalho de editores, distribuidores, agentes culturais de vários tipos, como passa por bolsas de estudo, subsídios de viagens, revisão de tarifas postais ou alfandegárias, etc., e como passa por uma boa política da língua.

O estreitamento de inteligências portuguesas e brasileiras, que Fernando Pessoa dizia urgente²⁴, não é apenas uma exigência da história passada dos nossos povos: é uma condição para que a cultura portuguesa — independentemente do que queiram ou façam os brasileiros — não se degrade ou perca valores que a impuseram ou impõem ao mundo.

Enquanto formos ignorantes ou “distraindo estudantes” da cultura e da literatura brasileiras (que só quase nos vêm em força por telenovelas e discos ou vídeos) arriscamo-nos a ser também estudantes distraídos ou ignorantes da literatura e da cultura portuguesas.

²⁰ Embora hoje ligeiramente desactualizado, vale a pena ler o relatório que sobre o ensino da literatura portuguesa nas Universidades brasileiras fez Lélia Duarte (v. *op. cit.* na nota 4, pp. 325-327).

²¹ Será interessante confrontar estes números com os de outras Faculdades. E vale a pena referir os números que em 1984 Carlos d'Alge referiu em resultado de um inquérito que fez: “Em Aveiro estudam Literatura Brasileira 70 alunos: em Lisboa, como opcional, 20 alunos e, como obrigatória, 7; em Coimbra 21 alunos estudam Literatura Brasileira como disciplina opcional e 5 como obrigatória; e na Universidade Nova de Lisboa 60 alunos, entre opcional e obrigatória” (v. *op. cit.* na nota 4, p. 328). Carlos d'Alge não apresentou números relativos à Faculdade de Letras do Porto, esclarecendo que daqui “não chegou nenhum questionário respondido”. Não sei a quem o enviou, porque a mim nenhum questionário me chegou às mãos. Poderi informar no entanto que em 1984 apresentaram-se a exame em Literatura Brasileira na Faculdade de Letras do Porto 65 alunos.

²² *Problemas Universitários da Comunidade Luso-Brasileira*, separata do Anuário da Universidade de Lisboa, 1954-1955, Lisboa, 1957.

²³ V. nota 13.

²⁴ *Obras em Prosa*, Rio de Janeiro, C.ia José Aguiar, 1974, p. 423.

BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE, Mário de — “O papel das Universidades na política atlântica”, *Atlântico*, nº 4, Lisboa, 1943, pp. 150-151.
- ALGE, Carlos d' — *O Território da Palavra*, Fortaleza, UFC/Casa José de Alencar, 1990
- BARROS, João de — *Adeus Brasil*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d (1962).
 — *Caminho da Atlântida*, Lisboa, Atlântida, s/d (1918); 2ª ed., ampliada, Lisboa, Livr. Profissional, s/d.
 — *Ontem Hoje Amanhã*, Lisboa, Livr. Clássica Edª, 1950.
 — *Presença do Brasil*, Lisboa/Rio de Janeiro, Dois Mundos, Livros do Brasil/Livros de Portugal, 1946.
 — *Sentido do Atlântico*, Paris/Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1921.
- CRISTÓVÃO, Fernando — “Situação e problemas do ensino da Literatura Brasileira em Portugal”, *Actas do X Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa e do I Colóquio Luso-Brasileiro de Professores Universitários de Literaturas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Brasileira, 1986, pp. 114-123.
- FIGUEIREDO, Fidelino de — *Epicurismos*, Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1924.
- LIMA, M. de Oliveira e VELOSO, J. M. de Queirós — *Aspectos da História e da Cultura do Brasil*, Lisboa, Clássica Edª., 1923.
- MONTEIRO, Adolfo Casais — “A Literatura brasileira em Portugal”, *Jornal de Letras* (Rio de Janeiro), 1953.
- NEMÉSIO, Vitorino — *Problemas Universitários da Comunidade Luso-Brasileira*, sep. do *Anuário da Universidade de Lisboa*, 1954-1955, Lisboa, 1957.
 — “Um brasileiro lisboeta”, *Diário Popular*, 16.1.1973.
- OLIVEIRA, Alberto de — *Na Outra Banda de Portugal*, Lisboa, Portugal-Brasil, Rio de Janeiro, Comp.ia Edª Americana/Livrª Francisco Alves, s/d (1919).
- PINTO, Manuel de Sousa — *Língua Minha Gentil*, Lição inaugural da cadeira de Estudos Brasileiros, Paris/Lisboa, Aillaud e Bertrand, Porto, Chardron, Rio de Janeiro, Livª Francisco Alves, 1924.
- REGO, A. da Silva — *Relações Luso-Brasileiras (1822-1953)*, Lisboa, Edições Panorama, 1966.
- SARAIVA, Arnaldo — *Meio Século de Estudos Brasileiros na Universidade Portuguesa*, sep. da *Revista da Faculdade de Letras*, vol. I, Porto, 1973.
 — *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português*, vol. I, Porto, 1986.
 — “A Literatura Brasileira em Portugal”, *Expresso*, 18.2.1984.
 — Depoimento ao *Diário Popular*, 14.4.1983.

Guimarães Rosa ou o Terceiro Sertão

Eduardo Lourenço

"Enfado de assistir a tais violências, Sete-de Ouros fecha os olhos. Rosna engasgado. Entorna o frontispício. E, cabisbaixo, volta a cochilar. Todo calma, denúncia e força não usada."

Sagarana (-O Burrinho Pedrês-).

O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.

Grande Sertão: Veredas

Como não sou brasileiro não me sinto na obrigação de comungar em absoluto num dos mitos mais vivos da mitologia cultural do país de Guimarães Rosa. Refiro-me, naturalmente, ao da famosa Semana da Arte Moderna de S. Paulo, momento de auto-consciência paroxístico da cultura brasileira - evidência que nem por paradoxo é lícito recusar - mas sobretudo e mais genericamente, em termos simbólicos, da invenção de um Brasil como sujeito da sua própria história. Não é que não houvesse história da jovem e já possante nação antes de 22, mas era uma história sem real *tempo brasileiro*, um discurso mimético, à maneira do século XIX como todos os velhos povos europeus ou da recente independência política se sentiam obrigados a escrever. Por contraste, o momento modernista de 22 é único, não só em relação às crises de ruptura das velhas culturas

europeias brincando a sério ao futurismo, mas em toda a América Latina. Bem sei que literatura é literatura e metáfora a sua sombra. Pouco importa: os jovens de 1922 quiseram pôr o Brasil, realmente, na *bora zero* não da sua História, mas da sua existência. A antropofagia — de novo na moda como o recalçado da civilização expulsa da racionalidade imaginária que a ideia de uma História humanisticamente universal lhe conferia — foi só o folclore divertido dessa mitologia de jovens poetas que se inventavam índios para ficar naquele espaço e naquele tempo da *origem* que Vaz de Caminha pintou com as cores indelévels do Paraíso e a que José Anchieta acrescentou algumas pinceladas de Inferno. Desta revolução que exigia uma *outra língua* para ser mais que efêmera provocação a todo o mundo e ninguém, os portugueses nunca se quiseram dar por achados. Se o tivessem feito teriam de reescrever a sua sempre mítica versão da descoberta e da colonização de um Brasil que já lá estava à espera de saber que humanidade, que tempo e mesmo que Natureza eram os seus antes que nós e depois outros europeus fossem lá baptizá-los, calendarizá-los, recolhê-los, em álbuns maravilhosos como ilustrações dos contos de Grimm. O Brasil, além da terra de sonho foi sempre um

continente sonhado, e ainda agora não acabou de o ser. Durante um século, os seus filhos, já responsáveis por um país independente, sonharam-lhe a História, a Literatura, a Sociologia, a própria geografia de um espaço que só pode ser descrito com um dos atributos de Deus — o da imensidade — e levando a cabo tudo isso com os José Alencar, os Capristanos, os Varnhagen, os Sílvio Romero criavam a *identidade* brasileira sob um modelo que pouco tinha de diverso do que, na Europa, povos da velha História afanosamente revisitavam para fazer boa figura na época do nacionalismo e do imperialismo que chegaria até nós. Essa grande aventura da cultura brasileira do século XIX — cheia de ecos dos Chateaubriand, dos Hugos, dos Sterne, dos Comte ou dos Spencer... como aliás a nossa, de portugueses — só na aparência estava obcecada pela *diferença*, doença infantil e normal da afirmação *identitária*, mas também estava obcecada pela semelhança ou similitude que a integrasse na genérica *Civilização Universal*, queria dizer, naquele século, ocidental e, tanto quanto possível, cristã e branca. A percepção do Brasil como paraíso da *diferença*, do maravilhoso e do exótico incomparáveis, do vestígio miraculosamente intacto da Criação saída das mãos de Deus — depois do pasmo dos Caminha e dos Anchieta — era obra do novo olhar europeu, objectivo, neutro como a visão da ciência, aquela que o naturalismo vidente de Alexandre Humboldt já descortinara, e os Geoffrey de Saint-Hilaire e os Agassiz, ou o tio de Kierkegaard, Lurd, tão deslumbradamente explanaram. O Brasil convertera-se num objecto *sublime*, mas perdia assim a sua vida só dada, a sua história sem história, a sua Literatura em busca de um Homero futuro. A revelação exterior escondia o seu silêncio, o seu não-tempo à espera de um quadrante onde pudesse, um dia, ler e ter a sua Hora e Vez.

Os *Sertões* de Euclides da Cunha não é uma obra desconhecida dos leitores portugueses. Não creio que lhes seja familiar. Em todo o caso, não é para eles, nem o podia ser, aquela espécie de Pedra de Roseta da literatura e do imaginário brasileiros que ficaram - e

penso que ainda estão — na sua paisagem cultural como uma enigmática e obtusa *pedra no caminho*. Nos *Sertões*, o Brasil brasileiro descobre-se como terra, como humanidade, como a-sociedade, como história sem miragem, como uma espécie de contrafacção da terra maravilhosa que nenhum desmentido da ordem da História ou da Natureza jamais apagarão. Aquele Brasil de Euclides — nome predestinado de geómetra — parece uma invenção do *Seu Nome*, como diria aquele que um dia transfiguraria esta realidade dantesca em falas... para novela de cavalaria e ficção ao divino. O que Euclides da Cunha revelou a um país todo voltado em sonhos para uma qualquer Europa — como ainda os primeiros coronéis-jagunços de Jorge Amado a uma literatura que já percorrera com Machado de Assis os labirintos de todos os suspeitos do coração e da vida - foi, simplesmente, o *sertão*. Não apenas aquelas paisagens lunares, inóspitas, inférteis e mesmo infernais, onde os homens se alinham pela urgência da água e das raízes secas da restinga, terras do interior baiano ou cenário das nada míticas *Vidas Secas*, mas a sua essência de mundo desolado e inumano, em suma, *o Brasil como sertão*. O Brasil do Rio e de S. Paulo que estava ascendendo, quase numa vertigem, aos padrões do dinamismo dos princípios do século segundo os modelos de Chicago ou até de Londres, acolheu com paradoxal sucesso esta sua primeira imagem de si como *sertão*. As classes cultas e cidadinas foram sensíveis àquele estranho panfleto em favor de uma “jacquerie” social e mística de gente sem eira nem beira, saída de uma Idade Média brasileira, resistindo por puro desespero a uma sociedade que ignorava até a sua existência. Sociólogos sofisticados viram no lendário — graças apenas ao livro de Euclides - episódio de Canudos, o tipo mesmo da *revolta primitiva*. Euclides, imaginação mítica, viu um pouco mais longe. Não por comparar a resistência dos sertanejos e do seu profeta milenarista, António Conselheiro, à versão de uma Troia bárbara, mas por perceber nesse povo sem história, nem direitos, pura humanidade confrontada com uma natureza indiferente aos seus

sonhos mais triviais, os da mera sobrevivência, os representantes genuínos dessa raça que, durante séculos obscuros, tinha sido puramente o *homem brasileiro*. Quer dizer, independentemente da sua genealogia e indiferente a ela, o homem que aquela terra fizera, moldara, vaqueiro, nómada, contemplativo, guerreiro por sua conta ou de quem servia, em suma, o homem de um *outro* Brasil que na óptica apaixonada e profética de Euclides era, mesmo sob a sua condição miserável e o estigma da degeneração (termo então muito na moda segundo a antropologia europeia que tanto o influenciou), o *brasileiro autêntico*. O seu fim miserável, sacrificado a uma ordem ou legalidade para nós incompreensível, era, na perspectiva darwinista mas também humanista de Euclides, lógica. Mas esse fim — como na visão de Oliveira Martins cujo estilo, embora menos exorbitado, se parece ao de Euclides ou vice-versa — é ao mesmo tempo um martírio e um exorcismo. Com *Os Sertões* não começa a vera História do povo brasileiro, mas revela-se a insignificância e o termo da sua pseudo-História, a que não fora capaz de assumir realmente, a continuidade de um viver de mais de três séculos num mundo novo, de romper com ela integrando com originalidade o seu novo destino de continente obcecado pelo futuro. A contribuição de Euclides para a imagem do Brasil, a sua intuição de uma espacialidade singular vivida por dentro e não mero objecto de pasmo ou desdém altivo, a mais decisiva de uma *temporalidade* que é essa de um homem cujo ser, estar, dizer, é moldado por esse relógio sem ponteiros do Sertão, é mais importante que a da provocatória revolução modernista, toda inscrita num tempo que nem sequer é apenas brasileiro. Pode dizer-se que, à parte o retrato grandioso e inerte dessa essencial *sertanidade brasileira* — a que é só geográfica ou mesmo a da geografia humana —, a sua visão do *Sertão-Brasil* cumpre as funções de um mito. Mas a sua verdade era tão profunda que a cultura brasileira, durante décadas, mais não fará do que *ficcionalizar* essa sertanidade do mundo brasileiro, a sua realidade - salvo a das

excepções espectaculares que menos a anulam do que a sublinham — de Sertão feito de uma pluralidade de sertões. Mesmo quando as suas características, quer físicas, quer sociológicas, quer até simbólicas, pouco tinham a ver com a paisagem e a vida descritas por Euclides da Cunha. A sombra de Euclides paira sobre toda a literatura, que por seu directo ou indirecto exemplo vai *descobrir o Brasil no espelho do Brasil*. Sertão ou não sertão, o espaço brasileiro, por nenhum outro comparável na sua diversidade estranhamente unificada por dentro, vai servir de palco a todas as sagas, menos míticas que a da excepção histórico-mística de Canudos e sobre as quais repousa ainda hoje a representação mais banalizada de um Brasil em luta consigo mesmo enquanto cultura da violência social incompreensível e incompatível, não apenas com a soma de riquezas de que a Natureza o dotou, mas com o progresso material extraordinário que deve à sua mão-de-obra e alta tecnicidade, mas com o seu sonho mais tenaz e, por assim dizer, obsessivo, de se pensar, imaginar e querer como uma cultura da Felicidade. E na verdade, com raras excepções, este continente de exuberância melancólica, de “*faits-divers*” de um dramatismo que noutros sítios seriam pesadelos, privados e públicos, é sempre uma luz, não no fundo, mas à beira do poço que inunda uma literatura que reflecte com realismo a indescritível tragédia optimista brasileira. Mais do que todas parece ter sido essa a função do que chamarei de literatura do *segundo sertão*, sobretudo a da sua primeira fase crítica, de intenção revolucionária, ideologicamente falando, ou naturalisticamente pouco complacente para com o espectáculo da sociedade brasileira. Em especial, a daquelas zonas onde a passagem brutal de uma sociedade de estrutura para-medieval para uma outra já integrada na primeira fase da mundialização do mercado instalou uma violência endémica, um novo “*far-west*” tropical, com perdão para a geografia. Pudicamente, alguma historiografia literária brasileira inclui essa imensa ficcionalização de um Brasil em metamorfose — como se a História europeia se tivesse concentrado cinco

séculos em menos de meio século — na literatura *regionalista*. Literatura do Nordeste, literatura de Minas, literatura do Sul não são categorias do mundo literário. Prefiro, para os fins obscuros que persigo, remeter as obras célebres de Graciliano, de Lins do Rego, de Jorge Amado, de Mário Palmério, para o palco do mesmo sertão de Euclides onde não se trava - por conta de uma humanidade sem futuro, perdida na pura fantasmagoria como a que supõe que a fome e o desespero se evadem de todos os desertos — uma guerra de frustrados fundadores de cidades, de violência assumida, aquém da lei, humana ou divina, como se nenhum messias tivesse jamais descido nestas terras fecundas, encharcadas de suor e sangue onde outrora missionários haviam imaginado um novo reino de Deus. Esse é o segundo sertão, banalmente épico, de uma violência inocente, retocada ou temperada por aquelas luas de sangue e sexo que o Jorge Amado de *Terras do Sem Fim* não se cansou de evocar. Mesmo os silenciosos retirantes de *Vidas Secas*, da mesma linhagem dos sertanejos de Euclides, se dirigem para um futuro improvável esperando de um céu indiferente uma última gota salvadora. Pôs-se muita ideologia onde só havia - houve e creio que ainda há - tragédia pura, cósmica, sem aparente sujeito dela. É o retrato de um Brasil saindo à força de braços da aposta sua no mundo em fase de mundialização, com golpes de pequena bolsa e tocaia infalível, paralelo ao que, na mesma época ou próxima, se traçava nos romances de Rómulo Gallegos, de Giro Alegria, de Arguedas, e, não muito diverso, no dos sulistas norte-americanos da Grande Crise. Em suma, um conflito implacável num mundo real que, na imaginação dos seus autores podia transfigurar caboclos ignaros, cruéis, só donos da sua revolta sem saída, em improváveis *cavaleiros da esperança*. Nestes romances tem o Brasil a sua verdadeira história — um Brasil novo, filho das revoluções industriais e de uma emigração que lhe renova a paisagem humana e até a língua. Quer dizer, uma História como *contra-história* da Verdade do século XIX. A literatura brasileira levou então a nova imagem do Brasil ao mundo inteiro — em particular ao europeu, consumidor

de exotismo e tragédia alheia — integrando Jorge Amado na literatura universal de grande consumo. Como mais tarde aconteceria com García Márquez e aqueles que Luís Harris chamou “os machos”. Enquanto esperavam que o filme lhes desse uma segunda vida folhetinesca, nem sempre à altura da original.

Havia - há - lugar para um outro Brasil - à parte os cidadãos de Érico Veríssimo que nada têm a ver com o sertão — numa ficção que encontrava na dolorosa vida do povo brasileiro dos anos 30 e 40, um filão inesgotável de cenários épicos às avessas? É aqui que entra em cena um personagem que parece ter passado a infância a viver essa tragédia como uma misteriosa comédia de Deus, dotado de uma fantasia à Dickens. É ele que vai converter e transfigurar esses dois sertões, palco de História impossível, e contra-história do Brasil, num *terceiro sertão*. O do predestinado *Menino* - como ele se mitificou — de Cordisburgo — sítio de um coração vasto como o universo. Sob a verdade dos dois sertões, nunca negada, antes revisitada numa reverberação sem fim, a da singularidade cósmica, a da fatalidade telúrica, com a sua guerra social sem solução, o autor de *Sagarana*, de *Corpo de Baile* e de *Grande Sertão: Veredas* descobre a *universalidade* de um combate, indissociavelmente terrestre e celeste que tem como centro cada ser humano e como teatro o *Sertão*, assimilado ao mundo inteiro.

Paradoxal *universalidade*, pois esse palco do informe e de nomeação apenas começada, como a de Adão no paraíso, é a dos abertos *Gerais* com outros dentro, iguais e desiguais. Universalidade que nem sequer é metaforicamente a da continentalidade do Brasil como geografia ou como História — mas Gerais - Mundo, porque *tudo é sertão*. “Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte”.

Assim desde a primeira página nós estamos fora, por assim dizer, por passagem ao limite, de todas as *visões* geográfico-históricas-antropológicas — embora lhe subjaza a sempre inafundável *visão do Paraíso*. Esses campos onde a saga guerreira, na

ordem dos conflitos de criadores de gado e senhores de jagunços assimilados a heróis de cavalaria, os Joca Ramiro, Zé Bebelo e Riobaldo, narrador e herdeiro dessa gesta que a rememora para nós — mas também para o *seu duplo* — não têm aquela *tragicidade* cantada com eficaz retórica épico-geográfica por Euclides. Não são campos de pura desolação de onde emerge apenas como signo de um oásis e alta plenitude o buriti. No sertão de Guimarães Rosa, na sua face física, se espelha logo na primeira página o *optimismo* transcendente que o caracteriza, embora no horizonte a *outra* face lembre a de Euclides, “onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus arredado do arrôcho de autoridade”. O de Riobaldo já entrou nessa ordem cósmica e até social, numa dimensão não só habitável mas humanizada, quase encantada: “O Urucúia vem dos montes oeste. Mas hoje que na beira dele tudo dá - fazendões de fazendas, almargens de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O gerais corre em volta”.

Voltamos, neste cenário da primeira página do *Grande Sertão: Veredas*, a essa *visão* da nossa *origem* que nenhuma tragédia pode apagar. Mas neste *Sertão-Mundo*, ao mesmo tempo anterior e posterior à História, desenrola-se o único combate pela definição da humanidade, que por conta de Deus e de si mesma deve não apenas escolher entre o escolhido - a oposição transcendente entre BEM e MAL - mas perder ou ganhar a sua alma, o sentido da sua vida, no enigma dessa mesma oposição. Desde a primeira linha *Grande Sertão: Veredas* é uma epopeia - mas também uma alegoria — metafísica. E é esta a natureza do terceiro sertão, cuja estrutura se assemelha à de um labirinto onde Riobaldo é o Teseu indômito e indagante, jagunço filho de Tirant le Blanc e de Plotino, e Diadorim o longo fio submerso e adivinhado que vai levar oitocentas páginas para se desenrolar, revelando que o Amor é realmente a essência do universo. Só que a sua revelação exige como em todas as histórias míticas de

amor da Humanidade que a sua posse seja impossível. E o *Grande Sertão: Veredas* é com a *Menina e Moça* a mais bela história de amor de toda a literatura em língua portuguesa. *Grande Sertão: Veredas* não é só um dos mais subtis *suspenses* da crítica universal — tão enigmática e ambígua como a que nós suspendemos da excessiva evidência com que separamos o Bem do Mal - mas uma extraordinária teologia negativa. A realidade divina é inefável, indescritível e, como o *Uno* de Plotino, está além das nossas categorias. Só pelo caminho que não há, mas é aquele que nós tomamos como o *único* que existe - da dor, da morte, do erro, do ódio, sobretudo, o ofuscante da Mentira, essência mesma do Diabo - é que a escarpada ascensão até aos limites que não podem ser os de Deus mas do modo com que o exigimos para que o mundo não seja mera alegoria do inferno, é acessível.

Mas o gênio de Guimarães Rosa não foi o de dar a ver a realidade do *Sertão - Miragem* que vive da luta sem fim do homem contra homem, de grupo contra grupo, de nação contra nação, mas o de o revelar como um Sertão-Língua, um sertão onde, como uma mónada de Leibniz, é tudo e o seu contrário, ou onde, como na grande tradição platônica - já tão presente no pai da literatura brasileira, Machado de Assis -, tragédia e comédia são inseparáveis e os laços que unem uma à outra infinitamente reversíveis. O seu grande texto é uma Macro-Mónada - como Deus - feita de enunciados de mónadas, quer dizer de contos em si exemplares ou expressões dessa percepção de existência. O grande rio de histórias que desagua sem cessar no grande rio que um dia Riobaldo e Diadorim atravessaram para a *terceira margem* dos seus destinos é uma extraordinária torrente de destinos — fábulas que em nada alteram a essencial imobilidade do que jamais poderá ser contado. Qualquer micro-história, caso, é evocado por Riobaldo para fazer passar por ele a sua própria história — ou a suspender como Xerazade -, toda a *História* de Guimarães Rosa. A história do Mal é infinita, mas o que lhe dá sabor é a presença inexplicável de uma outra violência mais forte que a da pura

ruindade - daquilo que Kant, não Guimarães Rosa, chama de mal absoluto — e que desagua em qualquer transfiguração, denegação, cobrando aquele resplendor doloroso e sublime que na linguagem de Bernanos se chama a *Graça*. E na de Guimarães Rosa, *Glória*. Quem não se lembra de um dos mais célebres contos de G. Rosa, *A Hora e Vez de Augusto Matraga*? É uma novela análoga àqueles dramas barrocos de Calderón em que, de súbito, uma vida furiosamente entregue ao demônio se volve alma redimida. Pelos méritos do sangue de Cristo, naquela época em que a Graça já pouco deveu à teologia de S. Tomás mas muito à lógica de Deus abraçada com o bem para efeitos teatrais. Na história de Guimarães Rosa - nas sua *estórias* — é a violência assumida, levada até ao ponto sem regresso como a de Augusto Matraga, que resgata. Como se o mal só com o mal se curasse. Todas as figurações do Mal — as mil histórias com que Guimarães Rosa as ilustra — são longa e complacentemente glosadas; faz parte da sua revelação a monotonia, para mostrar — menos demonstrar — que o seu poder e fascínio nascem da sua inexistência: “Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver então era eu mesmo, este vosso servidor”. Mas esta hiperbólica denegação - o *Grande Sertão: Veredas* começa mesmo pela célebre Nonada: a denegação desdobrada - é mais uma interrogação sem fim que uma certeza. A *certeza* maior é que “ele - o Cujo Dito - está misturado em tudo”. Se o *Grande Sertão* fosse apenas um colossal remake neo-medieval e neo-barroco temperado de rituais languageiros jocosos já não seria pouco. Como livro de *Sertão - metafísico* ou *místico* teria o seu lugar na imensa revolução-revisitação do imaginário ficcional de todas as épocas que era - é - o anúncio de um tempo literário como o nosso que sabia que estava batendo no muro, talvez melhor no fundo do rio da Modernidade. Todavia é este extraordinário e

voluntário anacronismo que instala o imaginário brasileiro na terceira margem de si mesmo. A que sempre foi e permanecia, se não invisível, superficialmente explorada. Guimarães Rosa falando-se e falando sertanejo não visita, nem revisita, um continente em vias de extinção ou marginalização no mar de uma língua de uso comum, na aparência mais vocacionada para a universalidade ou o comércio com o mundo. Guimarães Rosa desce ao porão do Brasil como língua, descobre, e não por acaso, aquelas Minas sem as quais o Brasil como veio a existir nunca se teria feito nação - aquela nação -, e, nessa descida, atravessa as camadas do falar, os tempos de uma língua que se reinventa - ou ele recria sem fim - para contar histórias de um passado aparentemente morto - e que é simplesmente a língua portuguesa, sem sujeito e com todos os sujeitos. E com Cristo descendo aos limbos onde as canções de amigo, Amadis, Fernão Lopes, Vieira, todos os criadores do mesmo Brasil, esqueciam a sua vinda para começar uma *História* que não vem na História porque a transcende e que é simplesmente a *nossa* História, ainda por vir e por fazer. Não a de um Quinto Império imaginado para compensar um Império perdido ou a perder. Como quem brinca - e a sua ficção foi e é o mais lúdico dos jogos que a nossa língua inventou para não estar só no mundo - Guimarães Rosa, que tanta gente da nossa fala imagina ilegível quando ele *nos está lendo com meridiana claridade*, na ponte mesmo onde nos fala, a nossa língua, pôs em refrão não apenas o imaginário brasileiro mas o nosso lusófono, na hora zero e ómega de uma História que só existe porque alguém a *sonha* e a conta aos outros. Mesmo ausente, como o ouvinte silencioso a quem Riobaldo conta, sem saber a quem, aquilo que nunca poderá ser contado. E é para contar o não-contável que a ficção existe.

Vence - Lisboa, Abril 97

Das tarefas por cumprir que nos deixou o Boca

— Um caso e dois exemplos

Francisco Topa

Tarefas que nos dá o Boca é o título do último capítulo do estudo que Rogério Chociay consagrou a Gregório de Matos¹. Retomando-o aqui, rendemos a nossa homenagem ao autor; modificando-o, chamamos a atenção para uma das tarefas não previstas pelo pesquisador paulista: no caminho para a ansiada edição crítica da obra do poeta baiano, continua a ser uma tarefa não cumprida a investigação sistemática das referências históricas que surgem nos textos que lhe andam atribuídos.

O objectivo imediato de uma tal pesquisa é óbvio: anotar convenientemente os poemas em causa, criando assim melhores condições para uma leitura correcta da obra. A necessidade da tarefa é igualmente óbvia, pois nenhuma das duas grandes edições existentes — a de Afrânio Peixoto² e a de James Amado³ — resolveu satisfatoriamente o problema: a primeira não inclui anotações de espécie alguma; a segunda, embora tenha procurado colmatar essa falha, raramente ultrapassa o nível da anotação rápida e superficial, deixando em branco muitas questões.

O segundo objectivo dessa pesquisa é ainda mais óbvio: consiste na recolha de dados que auxiliem na resolução de uma questão central da poesia atribuída a Gregório — a autoria. Por

estranho que possa parecer, atendendo ao caudal ensaístico que a obra gregoriana vem originando nas últimas décadas, este é um tema que não temos visto abordado. E, no entanto, trata-se de um trabalho que não requer particular especialização em matéria de estudos históricos e que pode dar um contributo decisivo para a ultrapassagem da eternizada suspeição lançada sobre a obra de Gregório de Matos.

É isso precisamente que tentaremos mostrar, de forma meramente exemplificativa, neste artigo. Lançaremos mão de elementos facultados pelo trabalho que temos em curso, relativo à preparação da nossa dissertação de doutoramento em literatura brasileira, subordinada ao tema «Os problemas autorais e textuais da obra atribuída a Gregório de Matos».

Partiremos da discussão de dois sonetos incluídos na edição de Afrânio Peixoto (AP): «Do ardor estais contra Castela armado» (II, p. 70) e «Lamenta a terra, repete e mais o rio» (VI, p. 103).

De imediato, a observação do rol de fontes testemunhais dos dois textos desperta reservas quanto à possibilidade de o autor ser efectivamente Gregório de Matos. Com efeito, para além do testemunho impresso de Peixoto, ambos são transmitidos por

¹ *Os Metros do Boca: Teoria do Verso em Gregório de Matos*. São Paulo. Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

² *Obras de Gregório de Matos*. 6 vols., Rio de Janeiro, 1929-1933.

³ A primeira edição, em 7 volumes, é de 1969. A segunda, em 2 volumes, saiu em 1990: *Gregório de Matos — Obra Poética*, Rio de Janeiro, Record.

um único códice: o primeiro soneto vem no manuscrito L. 15-2 da Biblioteca Histórica do Ministério das Relações Exteriores do Rio de Janeiro (trata-se daquele a que James Amado chamou «Códice Varnhagen»); o segundo vem no manuscrito do cofre 50.2.3 da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (que James Amado designou como «Códice Afrânio Peixoto»).

As suspeitas iniciais da improbabilidade da autoria gregoriana transformam-se em certezas depois da leitura das legendas. Vejamos a do primeiro soneto: «Ao valor de El-Rei D. Pedro II de Portugal sobre os ameaços de França, a respeito de Castela com Carlos III». Não é difícil perceber que se trata de uma alusão à participação portuguesa na Guerra da Sucessão de Espanha. Como é sabido, o rei espanhol Carlos II morreu em 1699, não deixando descendentes. Surgiram então como principais pretendentes Filipe, duque de Anjou, e o arquiduque austríaco Carlos. Portugal, que inicialmente aderiu ao bloco francês, acabaria por participar na Grande Aliança contra a França. A intervenção portuguesa decorreu entre 1704 e 1711 e levaria à devastação de parte do Alentejo e da Beira. A leitura do texto confirma a justeza desta interpretação, pelo que o soneto deve ser excluído do cânone gregoriano, dado que contém referências históricas que são muito posteriores à vida de Gregório de Matos (1636-1695). A situação do segundo soneto é semelhante. A legenda declara que o texto é consagrado «À morte do Capitão de Cavalos Antônio Dultra da Silva, que defendendo a pátria com a espada na mão, acabou a vida». Tivemos dificuldade em encontrar alguma referência a este general de cavalaria, mas acabámos por descobri-la numa nota de Rodolfo Garcia à *História* de Varnhagen⁴. De acordo com ela, este militar morreu em Setembro de 1710, durante os combates contra a expedição naval francesa que atacava o Rio de Janeiro desde 11 de Agosto. Uma vez mais, estamos no plano das consequências do envolvimento de Portugal na Guerra da Sucessão de Espanha. Neste caso, a leitura do poema não confirma com tanta facilidade a alusão ao acontecimento histórico mencionado

na legenda. Apesar disso, o último terceto refere com clareza um conflito militar com a França: «Raio sendo da Francesa Monarquia, / No estrago recebendo o próprio dano, / Lustre deu à Pátria em que vivia». Poderíamos ainda invocar um argumento de outro tipo para desmentir a hipótese da autoria gregoriana dos dois textos: o estilo, que não se aproxima da restante produção que com segurança pertence ao poeta baiano. Isso seria contudo matéria para uma discussão mais larga. Observe-se mesmo assim que o segundo soneto contém vários erros de metrificacão, incompatíveis com aquilo que se sabe da técnica versificatória de Gregório de Matos. Encerraremos esta breve nota com a apresentação de uma proposta de edição crítica dos dois sonetos, a figurar num anexo da edição da obra gregoriana reservado aos poemas excluídos.

Explicando rapidamente o modo de apresentação do texto crítico, importa dizer que ele é precedido da relação das fontes testemunhais que o veiculam. Os testemunhos manuscritos são citados a partir da sigla que identifica a biblioteca⁵ em que se encontram, seguida do número do códice e da página(s) ou fólio(s) correspondentes. A citação dos testemunhos impressos será feita de modo semelhante. Dado que na maior parte dos casos há divergências significativas entre os testemunhos, estes receberão como siglas que os identificarão no aparato letras maiúsculas impressas em itálico. Às versões muito próximas será atribuída a mesma letra, que contudo será seguida de um número individualizador, colocado em posição inferior. Reservaremos sempre o A para designar a versão que escolhermos como base. Seguir-se-á a legenda e, logo depois, o soneto. Teremos o cuidado de indicar eventuais omissões e adições: para aquelas usaremos os colchetes e para estas as chavetas. Abaixo, virá o aparato das variantes, que será do tipo negativo e apresentará dois momentos, correspondentes ao paratexto e ao texto propriamente dito. A chamada do primeiro desses elementos será feita por intermédio da palavra

⁴ VARNHAGEN, Francisco Adolfo — *História Geral do Brasil antes da sua Separação e Independência de Portugal*, tomo III, revisão e notas de Rodolfo Garcia; 8.ª ed., São Paulo, Melhoramentos; Brasília, INL, 1975, p. 289.

⁵ Neste texto apenas usamos duas: BI — Biblioteca do Itamarati (Biblioteca Histórica do Ministério das Relações Exteriores do Rio de Janeiro); e BNRJ — Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Legenda. A chamada do texto propriamente dito será feita pelo número do verso. O lema será seguido de um meio colchete, vindo imediatamente depois a variante e a sigla que a identifica. O lema e a(s) variante(s) serão impressos em redondo, ao passo que as siglas identificativas das variantes virão em itálico. Depois do aparato das variantes, virá a justificação das eventuais emendas,

seguindo-se as notas ao texto. A terminar, virá um breve apontamento sobre a versificação, que contemplará o esquema rimático e a métrica e acentuação.

Vejamos então a nossa proposta de edição, que também permitirá ilustrar alguns outros problemas que a elaboração da edição crítica da obra de Gregório coloca e mostrar as insuficiências — até de leitura — da antologia de Afrânio Peixoto.

Testemunhos manuscritos principais: BI, L.15-2, III, p. 1 = A

Testemunhos impressos: AP, II, p. 70 = A₁

Versão de A

Ao valor de El-Rei D. Pedro II de Portugal sobre os ameaços de França, a respeito de Castela com Carlos III

*Do ardor estais contra Castela armado
Dos mais luzidos Troncos Portugueses,
Que esses raios do Sol em seus arneses
Setas fulminam contra Marte irado.*

5 *Sois, Senhor, de alto Espírito animado,
Tanto que nesta Acção [alinda os Franceses,
Chegando a acometer por duas vezes,
Vosso valor temeram afamado.*

*Louve este Reino a Deus, agradecido
10 De um Príncipe lbe dar por defensor
De sublimadas prendas guarnecido:*

*De Justiça, Prudência e de Valor,
Dádiva, enfim, a um Rei que foi nascido
Para do Mundo todo ser Senhor.*

Legenda. D. Pedro II, “O Pacífico”, foi o 23.^o rei de Portugal e o 2.^o da Quarta Dinastia. Tendo vivido entre 1648 e 1706, governou a partir de 1668, inicialmente como regente. A legenda alude à participação portuguesa na Guerra da Sucessão de Espanha. O rei espanhol Carlos II morreu em 1699, não deixando descendentes. Perfilaram-se então como principais pretendentes Filipe, duque de Anjou e neto de Luís XIV, e o arquiduque austríaco Carlos, neto do imperador Leopoldo. Portugal, que inicialmente aderiu ao bloco francês, acabaria por participar na Grande Aliança contra a França, que incluía a Inglaterra, os Países Baixos e a Áustria. A intervenção portuguesa decorreu entre 1704 e 1711 e levou à devastação de parte do Alentejo e da Beira. O tratado de Utreque, em 1713, pôs termo ao conflito e o grande vencedor foi a Inglaterra.

3. arnés — antiga armadura completa de um guerreiro.

6-8. Alusão às campanhas das tropas franco-espanholas, em Maio e Junho de 1704. Invadindo Portugal, conquistaram, na Beira, Salvaterra do Extremo, Segura, Penha-Garcia, Zebreira, Monsanto, Idanha-a-Nova, Castelo Branco e Vila Velha de Ródão, ao passo que, no Alentejo, tomaram Castelo de Vide e Portalegre, e destruíram Santo Aleixo e Aldeia Nova de S. Bento

ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Domina o decassílabo heróico, mas são sáficos os v. 1 e 4.

2. Troncos] Troços A₁

3. arneses] ternezes A₁

6. [alinda] ainda A A₁

13. a um Reil] a Rei A₁

6. Se não admitíssemos esta aférese, o verso ficaria com 11 sílabas.

Versão de A

À morte do Capitão de Cavalos Antônio Dultra da Silva, que defendendo a pátria com a espada na mão, acabou a vida

*Lamenta a terra, repete e mais o rio
Da morte iníqua o rapto violento;
Já despreza a memória o sofrimento,
Que já da Pátria acabou o nobre brio.*

- 5 *Aquele Herói, a quem o sangue conduziu
Ser Marte no valor, Fénix no alento,
Cada hora nos aviva o sentimento,
Na saudade que deixou quando caiu.
Este foi o Dultra, que além de humano,*
10 *Terror de Jove foi na valentia,
No assombro novo César Lusitano.*

*Raio sendo da Francesa Monarquia,
No estrago recebendo [o] próprio dano,
Lustre deu à Pátria em que vivia.*

Legenda. Capitão de Cavalos — O mesmo que capitão de ginetes, isto é, general de cavalaria. Antônio Dultra da Silva — Apenas conseguimos apurar que morreu em Setembro de 1710, durante os combates contra a expedição naval francesa chefiada por Duclerc que atacava o Rio de Janeiro desde 11 de Agosto. A informação é de Rodolfo Garcia (Varnhagen, 1975: 289)

1. Tal como está, o verso apresenta 11 sílabas métricas. Uma correção possível seria: -Lamenta

a terra e mais repete o rio». Note-se que a rima obriga a uma estranha sínérese em *rio* e *brio*.

5. Este verso tem 12 sílabas métricas. Uma correção possível seria: -Aquele Herói *que* o sangue conduziu-.

8. O verso apresenta 11 sílabas.

9. A acentuação deste verso é pouco comum: 5-8-10.

12. Este verso tem 11 sílabas.

14. A acentuação deste verso também é algo irregular: 1-(3)-4-5-10.

13. [o] próprio próprio A

13. Parece tratar-se de um lapso do copista.

ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Domina o decassílabo heróico, mas há muitas irregularidades, como deixámos dito.

Decifra-me ou devoro-te: dimensões de gastronomia ou do gustativo em Clarice Lispector*

Claire Williams

*... tenbo a tentação de usar termos
suculentos: conheço adjectivos
esplendorosos, carnudos substantivos e
verbos tão esguios que atravessam
agudos o ar em vias de acção, já que
palavra é acção.¹*

O encontro primário entre opostos e as negociações entre o eu e o mundo para a formação da identidade são temas que percorrem a obra de Clarice Lispector tanto por comunicação interpessoal verbal como visual, ou ainda numa tentativa de experimentar o não-eu como um objecto alheio ameaçador ou desejado para ser consumido e incorporado ou decifrado². As personagens de Clarice provam o mundo e devoram-no ou expulsam-no, construindo, assim, uma relação com ele e configurando um sentido de identidade própria. Assim, nos seus textos, ela descreve a preparação, a apresentação e o consumo de comida, encontros antropófagos de incorporação e absorção, e reacções violentas de gosto ou, alternativamente, de náusea. A comida tem vários papéis dentro das obras de Clarice e tem que ser identificada e lida como um código semiótico, segundo o tipo de comida, o contexto da refeição e a maneira de consumir. A relação do eu com o mundo que o rodeia, a consciência do corpo e as tentativas de controlar esse

mundo ameaçador equivalem ao impulso, às vezes antropófago — literal ou metaforicamente — para o devorar, e têm a sua raiz no próprio acto de consumo. O historiador de cultura Mikhail Bakhtin considerava o banquete como uma componente importante do carnavalesco. Como a vitória do riso sobre o medo e sobre as forças da Natureza, as funções de comer e beber representam uma manifestação significativa do corpo grotesco:

A característica distintiva deste corpo é a sua natureza aberta e inacabada, a sua interacção com o mundo. Estas características são reveladas de maneira mais profunda e concreta no acto de comer; aqui o corpo transgride os seus próprios limites: engole, devora, destrói o mundo, fica enriquecido e cresce às custas do mundo. O encontro do homem com o mundo, que acontece dentro da boca que morde, que despedaça, que mastiga, é um dos objectos mais antigos e mais importantes do pensamento e do imaginário humanos. Aqui o homem saboreia o mundo, introdu-lo no seu corpo, fá-lo parte de si.³

O acto de consumo esta intimamente relacionado com o acto de adquirir conhecimentos e os dois estão simbolizados e sintetizados no pecado de Eva ao comer a maçã (no escuro?). Este acto funciona como meio de enfrentar e suportar o mundo exterior através de uma fusão e uma

* Este trabalho é uma versão abreviada de um capítulo da minha tese de doutoramento, aprovada pela Universidade de Cambridge em Fevereiro de 1999. Agradeço a ajuda do Professor Doutor Arnaldo Safaiva e de Ana Lúcia Belardinelli na revisão da minha tradução.

¹ *A Hora da Estrela*, 19ª ed. (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992 [1977]), p. 29. Empregarei a abreviatura HE dentro do texto, para designar esta edição.

² A antiga fórmula “decifra-me ou te devoro” comparece no enigma que Lóri oferece a Ulisses em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, 18ª ed. (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991[1969]), p. 105. Em referências aos números de páginas de citações, empregarei a abreviatura UA dentro do texto, para designar esta edição. NB: Para evitar uma sobrecarga de notas, os excertos dos romances virão acompanhados no próprio texto do número da página de onde foram retirados. Nas referências bibliográficas, a data original de publicação aparecerá entre parênteses quadrados depois da data da edição consultada.

³ “The distinctive character of this body is its open unfinished nature, its interaction with the world. These traits are most fully and concretely revealed in the act of eating; the body transgresses here its own limits: it swallows, devours, rends the

world apart, is enriched and grows at the world's expense. The encounter of man with the world's which takes place inside the open, biting, rending, chewing mouth, is one of the most ancient, and most important, objects of human thought and imagery. Here man tastes the world, introduces it into his body, makes it part of himself." *Rabelais and His World*, trad. Hélène Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984 [1965]), p. 281. NB: As traduções do inglês são minhas.

¹ "I think it is true that [Eve's] decision must have been determined by something "feminine" in her structure, particularly her desire and her non-fear of knowing what is inside. So knowledge started for all of us with knowing with the mouth, by tasting. Taste is the first act of knowledge [...]. And the price of it has been exile, death, but also work, art, creation." "Reaching the Point of Wheat, or, A Portrait of the Artist as a Maturing Woman", *New Literary History*, 19:1. pp. 1-21. p. 3.

² *On Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*, trad. James Strachey, ed. e compil. por Angela Richards (Londres: Penguin, 1991), p. 182

³ Citada por Maud Ellman: *The Hunger Artists: Starving, Writing and Imprisonment* (Londres: Virago, 1993), p. 38.

⁴ O duplo sentido do verbo "comer" em português atesta a esta associação.

⁵ Comparar com a paixão de Joana por Otávio: "Todo o seu corpo e sua alma perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se num só caos, suave e amorfo, lento e de movimentos vagos como matéria simplesmente viva. Era a renovação perfeita, a criação." *Perto do Coração Selvagem*, 16ª ed. (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994 [1944]), pp. 113-114. Usarei a abreviatura PCS, dentro do texto.

⁶ "If the subject is founded in gustation [...] this also means that his identity is constantly in jeopardy, because his need to incorporate the outside world exposes his fundamental incompleteness [...] the very need to eat reveals the "nothing" at the core of subjectivity." Ellman, op. cit., p. 30

⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁸ Este termo refere às teorias da formação do sujeito propostas por D.W. Winnicott: *Playing and Reality* (Londres: Penguin, 1971).

⁹ *Laços de Família* (Lisboa: Relógio d'Água, 1989[?] [1960]). Usarei a abreviatura LF.

¹⁰ *A Legião Estrangeira*, 11ª ed. (São Paulo: Siciliano, 1992 [1964]). Usarei a abreviatura LE.

¹¹ *Felicidade Clandestina*, 8ª ed. (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994 [1971]). Usarei a abreviatura FC.

incorporação literais, mas com um preço, como Eva descobriu, e como Hélène Cixous demonstra:

É verdade que a decisão [de Eva] deve ter sido determinada por algo "feminino" na sua própria estrutura, em particular no seu desejo e no destemor de saber o que está dentro. Assim o conhecimento começou para todos nós conhecendo com a boca, sabendo. Saber é o primeiro acto de conhecer [...]. E o seu preço tem sido o exílio, a morte, mas também o trabalho, a arte, a criação.⁴

A fome de aprender surge paralelamente à fome literal, que é um dos impulsos vitais para a sobrevivência. Desde a infância o consumo de comida é ligado a outros apetites que precisam de ser saciados. A criança só considera reais as coisas que consegue pôr na boca, porque os seus sentidos ainda não estão suficientemente desenvolvidos para experimentá-las de outra maneira. Aliás, ao comer, a fronteira entre o interior e o exterior do corpo é atravessada, ou transgredida, por um objecto alheio que logo é incorporado, contribuindo, desta maneira, para a construção da subjectividade. Freud⁵ e Klein⁶ observaram que as sensações de calor, conforto e bem-estar que ocorrem durante a amamentação são fortemente ligadas ao prazer sexual e preparam o caminho para uma associação psíquica entre a comida e o sexo que fica implantada no inconsciente para o resto da vida⁷. Vários personagens de Clarice sentem um desejo forte que a autora descreve em termos de incorporação e fusão:

[...] às vezes a saudade era tão profunda que a presença [dele], calculava ela, seria pouco; ela queria absorver Ulisses todo. Essa vontade de ela ser de Ulisses e de Ulisses ser dela para uma unificação inteira era um dos sentimentos mais urgentes que tivera na vida. [...] Aquele fundir-se com Ulisses que fora e era o seu desejo, tornara-se insuportavelmente bom. (UA:141)⁸

Porém, o desejo de saciar o apetite leva consigo alguns elementos problemáticos em relação à subjectividade, como explica Maud Ellman:

Se o sujeito se funde na gustação [...] isto significa também que a sua identidade está constantemente em perigo, porque a sua necessidade de incorporar o mundo externo expõe a sua situação fundamental de incompletude [...] a própria

necessidade de comer revela o "nada" no âmago/centro da subjectividade⁹.

A fome/o desejo do outro traz consigo, paradoxalmente, o consumo e a destruição do eu, que será alterada pela interacção. Isto não significa uma aniquilação total porque o eu e o outro fundem-se e o sujeito cresce "composto dos restos de todos os outros eus que já devorou"¹⁰. A comida, portanto, pode ser considerada um "objecto de transição"¹¹ que estabelece os limites entre o eu interno e o mundo externo, tão importante no desenvolvimento da subjectividade como a aquisição da linguagem, ou a apreensão visual, porque todas as três envolvem a noção de troca ou negociação com um outro distinto. A boca é simbolicamente um dos órgãos mais significativos do corpo porque além de ser o lugar de incorporação é simultaneamente o lugar onde emergem as palavras, e onde se toca a outra pessoa no beijo. Rodrigo S. M., um dos narradores de Clarice, esclarece a ligação entre as palavras e a comida num comentário sobre as próprias tendências estilísticas: "tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjectivos esplendorosos, carnosos substantivos e verbos [...] esguios" (HE: 29). As crianças nas histórias de Clarice aprendem o mundo, a vida e a morte através de experiências gastronómicas. A jovem Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, por exemplo, sabe bem como funciona a cadeia alimentar: como as "galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer" comem, por sua vez, as minhocas. A galinha aparece em muitos textos de Clarice, frequentemente representando a mulher, sobretudo a "mãe galinha", sempre comestível (explorada) por uma sociedade patriarcal. Esta ave serve também para ensinar às crianças lições valiosas sobre a vida: o nascimento (em "A galinha"¹²), ou a morte (em "A legião estrangeira"¹³ e em "Uma estória de tanto amor"¹⁴). Em "Uma estória de tanto amor", por exemplo, a protagonista aprende a enfrentar e aguentar a perda de uma pessoa amada com a ideia de consumir o seu corpo. Aprende também que não vale a pena cuidar de galinhas, e curar as suas doenças, nem sequer escondê-las numa tentativa de

prolongar a sua vida, porque o seu destino é serem comidas. Quando a sua galinha favorita, Eponina¹⁵, vem a ser o prato principal de um jantar de família, a mãe da criança tenta amortecer o seu choque, explicando que ao comer a ave, elas ficarão reunidas. Desta maneira a Eponina sobreviverá dentro dos membros da família. Ao saber isto, a menina come gulosamente:

[...] comeu Eponina mais do que todo o resto da família, comeu sem fome, mas com um prazer quase físico porque sabia agora que assim Eponina se incorporaria nela e se tornaria mais sua do que em vida. Tinham feito Eponina ao molho pardo. Do modo que a menina, num ritual pagão que lhe foi transmitido de corpo a corpo através dos séculos, comeu-lhe a carne e bebeu-lhe o sangue. (FC: 158)

Este conto encapsula o conceito da internalização do objecto desejado, que discutimos antes. Ecoa também a proposta de Freud no seu ensaio “O Luto e a Melancolia”¹⁶, segundo a qual o luto é uma forma de canibalismo psicológico, porque “o ego incorpora os objectos que sentem pesar para negar a sua perda ou desaparecimento”¹⁷. Seguindo esta linha, Melanie Klein teoriza que a “prova da realidade”, que acontece quando um sujeito tem que fazer frente à morte de uma pessoa amada, pode ser comparada aos primeiros processos da mente quando a perda experimentada é a do seio da mãe “e tudo o que o seio e o leite têm representado na mente da criança: nomeadamente, amor, bondade e segurança.”¹⁸ Antes de qualquer outra coisa, “Uma estória de tanto amor” é uma paródia óbvia da missa, realçando a crença que Cristo sobreviverá por meio da congregação, pela redenção e união desta, num ritual basicamente antropófago. Embora a associação de Cristo com uma galinha seja menos que respeitosa, a emoção investida pela menina é tão intensa que podia ser comparada ao fervor religioso. Apesar disso, não são apenas as crianças que aprendem perante o acto de consumo. O simples facto de olhar outras pessoas a comer tem um efeito inesperado sobre várias personagens de Clarice. O observador parece ser um voyeur a estudar as personagens a comer, quase como se esse fosse um

acto íntimo e privado que revelasse alguma verdade secreta delas. O que devia ser um acontecimento natural ganha significado quando o narrador/observador perscruta as expressões faciais de um consumidor que mastiga, se ele come depressa ou devagar, a escolha de comida, e subseqüentemente tira conclusões sobre a sua vida.

O conto “O jantar” (LF) é o retrato, feito por um narrador-voyeur, de um senhor que possui poder financeiro e físico e que come vorazmente; enquanto tenta controlar a emoção, deixa cair apenas uma lágrima.¹⁹ Roberto Corrêa dos Santos entende a narração como uma luta entre opostos, e sugere que isto acrescenta uma dimensão sexual ao texto:

Ainda, extrapolando a simples satisfação de uma necessidade, o acto comer/deixar-de-comer contém, e não apenas latentemente, um valor erótico [...]. O ritmo alternado potência/fraqueza, sólido/líquido, interromper/prosseguir, complementando, intermitentemente, por suar, cansar, revivificar e reconeçar, denota as marcas de uma volúpia e de prazer.²⁰

A comida que o velho ingere, tal como o seu modo grotesco de comer, é simbolicamente importante:

Ei-lo de olhos fechados mastigando pão com vigor e mecanismo, os dois punhos cerrados sobre a mesa. [...] virava subitamente a carne de um lado e de outro, examinava-a com veemência [...] levava um pedaço a certa altura do rosto e, como se tivesse que apanhá-lo em voo, abocanhava-o num arrebatamento de cabeça. [...] apanha uma garfada de salada com o corpo todo e come inclinado, o queixo activo, o azeite humedecendo os lábios. [...] misturava à carne os goles de vinho na grande boca e os dentes postigos mastigavam pesados [...] bebe de olhos fechados, em rumorosa ressurreição [...]. Vem a sobremesa, um creme derretido, e eu me surpreendo pela decadência da escolha. Ele que devagar, tira uma colherada e espia o líquido pastoso escorrer. Ingera tudo, porém faz uma caretta e, crescido, alimentado, afasta o prato. (LF: 69-72)

A refeição é simples - pão, bife, salada, creme, vinho tinto - e equilibrada porque composta de elementos animais e vegetais, doces e salgados, saudáveis e indulgentes, e, claro, o pão e vinho da missa que lhe trazem “ressurreição”²¹. Não obstante, este não é um ritual de louvor, mas de sobrevivência e de prazer no

¹⁵ O nome Eponina lembra a santa que se ofereceu sexualmente aos pobres, evocada por Vergílio Ferreira: “Há uma lenda de uma Santa [...] a Santa Eponina [...] Por misericórdia, por caridade, como outros dão esmolas de dinheiro, ela dava o seu corpo a mendigos, a leprosos, a vadios. Era a sua maneira de atingir o limite”. *Alegria Breve*, 2ª ed. (Lisboa: Portugal, 1969), p. 221. Sacrifica-se pelo bem de outros, como a galinha.

¹⁶ “Mourning and Melancholia” (1917), in *Standard Edition of the Complete Psychological Works*, trad. James Strachey, ed. e compil. por Angela Richards (Londres: Hogarth, 1981), pp. 243-258.

¹⁷ “the ego incorporates the objects that it mourns in order to deny their loss or disappearance”, Ellman, op. cit., p. 41

¹⁸ “and all that the breast and the milk have come to stand for in the infant’s mind: namely, love, goodness and security”. “Mourning and its Relation to Manic-Depressive States” (1940), in *The Selected Melanie Klein*, ed. Juliet Mitchell (Londres: Penguin, 1986), pp. 146-174, pp. 147-148.

¹⁹ Existe uma cena muito parecida em *Perto do Coração Selvagem*, na qual Joana, chocada mas fascinada, observa um homem a devorar o seu jantar (PCS: 26).

²⁰ *Clarice Lispector* (São Paulo: Atual, 1986), p. 53

²¹ Roland Barthes discute os sentidos simbólicos do vinho “uma bebida-tótem [...] líquido denso e vital” com um poder “filosófico de transmutação ou de criação”, e o bife que “faz parte da mesma mitologia sanguínea que o vinho [e é] a carne em estado puro, e quem quer dele comer assimila a si a força taurina”, in “O Vinho e o Leite” (pp. 95-98), e “O Bife e as Batatas Fritas” (pp. 99-101), in *Mitologias*, trad. José Augusto Seabra (Lisboa: Edições 70, s/d [1957]), pp. 95, 96, 99

consumo. Ele come, ao princípio, automaticamente, logo brutalmente, como um animal a apanhar a presa, e, sobretudo, poderosamente, o corpo inteiro envolvido no processo. Por outro lado, o narrador perde o apetite e rejeita o seu jantar, porque viu o velho lutando para reconciliar a emoção (a lágrima) e a matéria (a comida), e conclui que comer não traz um bem-estar psicológico.

Marta Peixoto sugere que este comentário do narrador representa uma rejeição do apetite competitivo e ambicioso pelo poder — “o poder que ainda não obteve, parte essencial do papel de “velho patriarca”, [...] um poder que talvez não queira, depois de ter testemunhado — ou imaginado — a violência que implica.”²² Portanto o comentário pode ser considerado uma recusa do que o consumo parece ocasionar: uma reconstrução de identidade através da incorporação de “carne e sangue”, uma imagem nitidamente antropófaga.

Outra manifestação da importância da gastronomia na obra de Clarice é a preparação da comida e a reunião social. *O Lustre*²³, o seu segundo romance, traça o progresso de Virgínia da infância à maturidade. As cenas cruciais, em que Virgínia “experimenta/prova” vários papéis femininos incluem alguma experiência gustativa: tanto social (como a entrada de Virgínia na sociedade no jantar de Irene - a narração do qual ocupa mais de vinte páginas) como doméstica (o jantar que ela prepara com tanto cuidado e prazer para o porteiro do seu prédio²⁴), ou as duas ao mesmo tempo - uma reunião de família. Para ela, a comida vem a ser um meio decisivo de negociar com o mundo e de forjar relações afectivas tanto na oferta como na aceitação de comida. Nos dias em que não tem encontro marcado com o namorado, ela começa a ocupar-se de comida, e do próprio corpo²⁵:

Acordava, bebia água [...]. Caminhava de um lado para outro sem saber o que fazer de si mesma como se tivesse mais corpo do que era preciso. Quase não se alimentava. Mas de repente alguma coisa nela se degradava e seu ser comia com grande gosto, violentamente, mesquinhamente, bombons, doces, pratos muito temperados — ela que sempre fora frugal como uma planta. Depois de pensar um dia inteiro numa comida que se vendia mais longe, resolvia sair e comprar e ganhava em vida. (OL: 179)

Virgínia come com o corpo inteiro, como o velho patriarca de “O jantar”. A comida que ela ingere é excessivamente doce ou temperada, como se ela tentasse temperar a sua vida e compensar o que lhe faz falta. Obviamente esta auto-indulgência produz um efeito na sua fisionomia e a mulher que no princípio do romance era “fluida” (OL: 7), vai ficando decisivamente mais sólida e material. O corpo engrossa, empalidece e ganha “definição”, em ambos os sentidos do termo: agora ela tem forma e sentido — “era uma mulher” (OL: 179). Além das personagens que comem sozinhas, observadas por outra personagem, ou pelo narrador, Clarice descreve várias refeições “em família”. O motivo da refeição pode ser simplesmente quotidiano, ou pode significar um acontecimento importante na vida dos convidados, como o aniversário de oitenta e nove anos celebrado em “Feliz aniversário” (LF), ou a interacção social facilitada por um almoço mágico compartilhado em “A repartição dos pães” (LE). Estas reuniões lembram, outra vez, a Eucaristia que reúne a congregação para uma experiência de consumo, e que pode ser interpretada como possuindo implicações antropófagas e omófagas (comendo um deus)²⁶. Este facto tem passado despercebido entre os seus praticantes enquanto que rituais análogos em outras culturas têm sido utilizadas como provas de barbarismo e inferioridade. De facto, a prática de antropofagia entre as tribos indígenas de Brasil até ao período da colonização europeia estava ligada à vitória sobre os inimigos.²⁷ Desta maneira era entendida a apropriação e absorção da força e das habilidades do guerreiro consumido. Como já vimos antes, a antropofagia psicanalítica, a incorporação (mental) de um objecto, pode ser vista como uma maneira de assumir o controle dele e, ao mesmo tempo, de extrair as suas essências valiosas ou úteis — formando assim a consolidação da identidade tribal/política e pessoal. Clarice usa o conceito de antropofagia de maneira eficaz como um método de neutralizar a ameaça do outro perigoso através da ingestão das suas qualidades. O conto “A solução” (LE) relata como Almira, uma desajeitada e compulsiva consumidora, cujo

²² “[...] the power he has not yet attained, part and parcel of the role of “old patriarchy”, [...] a power he may not want, having witnessed - or imagined - the violence it requires”, *Passionate Fictions: Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), p. 35

²³ *O Lustre*, 8ª ed. (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992 [1946]). Usarei a abreviatura OL. ²⁴ Virgínia prepara este jantar com um prazer sensual: “o rosto ruborizado [...] suspirando. Sentia-se bem, fervorosamente bem [...]. Fez bolinhos de cenoura e ovos, enrolando a massa com dedos íntimos de mulher [...] a cozinha e a saleta viviam cheias de movimentos, parecia-lhe que quase se chocava consigo mesma” (OL: 160).

²⁵ Sobre a autoconsciência das mulheres em *Laços de Família*, V. o artigo de Ingrid Müller: “The Problematics of the Body in Clarice Lispector’s *Family Ties*”, *Chasqui*, 20:1, pp. 34-42. Joana também mede o tempo por bocados: “os momentos que eram seus ela os sentia concedidos, partidos em pequenos cubos de gelo que devia engolir rapidamente, antes que se derretessem” (PCS: 123).

²⁶ Em outra paródia clariceana dos ritos e práticas católicas, o sacerdote ambissexual Ele-ela incita os seus discípulos a demonstrar o amor fraternal de uma maneira visceral, declarando: “Comerás teu irmão”, *Onde Estivestes de Noite*, 6ª ed. (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992 [1974]), p. 59

²⁷ V. Jorge Couto: *A Construção do Brasil* (Lisboa: Cosmos, 1995)

“contacto mais directo com o mundo” (LE: 85) é, precisamente, a comida, reage quando a colega que ela adora rejeita a sua amizade com palavras “que não conseguiam descer com a comida, pela garganta de Almira” (LE: 86). Apunhala a amiga na garganta com um garfo, interrompendo a passagem de comida e de palavras, penetrando o corpo num gesto ao mesmo tempo auto-defensivo e apropriativo. Ao tratar a amiga como um pedaço de carne, ao cravá-la no garfo, Almira aproxima-se da realização da sua fantasia - a internalização do objecto do seu desejo.

O exemplo mais conhecido na obra de Clarice dum encontro que acaba com o consumo literal, é seguramente o de *A Paixão Segundo G.H.*²⁸ Neste romance de suspense G.H., a protagonista angustiada por dúvidas existenciais, confronta uma barata moribunda num duelo/dueto de identidade. A luta culmina numa fusão climática quando ela consome uma parte da matéria branca que sai do corpo esmagado do insecto. Através deste gesto, uma comunhão autêntica, ela atinge uma nova sensação de auto-conhecimento e de plenitude, como se uma lacuna dentro dela tivesse sido suprida.

G.H. sempre foi consciente dos processos paralelos de comer e comungar com o outro, mas sempre teve medo do que não tem gosto, nem forma, nem sentido:

Eu antes precisava de tempero para tudo, e era assim que eu pulava por cima da coisa e sentia o gosto do tempero. Eu não podia sentir o gosto da batata, pois a batata é quase a matéria da terra; a batata é tão delicada que [...] eu punha a minha pata humana em cima dela e quebrava a sua delicadeza de coisa viva. (PSGH: 157-8)²⁹

Ela tem que experimentar a verdade atrás da aparência, descascar as sucessivas camadas que disfarçam e protegem o núcleo da vida. Ela diz que já experimenta sensações de uma maneira sinestésica, por meio do sabor.³⁰ Depois de esmagar a barata ao fechá-la na porta de um armário, ela explica a experiência gustativa: “tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor: eu toda estava com sabor de aço e azinhavre, eu toda era ácida

como um metal na língua, como planta verde esmagada, meu sabor me veio todo à boca.” (PSGH: 57-8)

Um jogo de contrastes percorre o texto, comparando o escuro, seco, duro, inosso com o claro, molhado, mole, salgado, sobretudo em relação à carapaça ou “invólucro”³¹ da barata, e à transgressão das suas fronteiras:

A matéria da barata, que era o seu de dentro, a matéria grossa, esbranquiçada, lenta, crescia para fora como de uma bisnaga de pasta de dentes [...] brotava lenta para cima de suas costas como uma carga. Imobilizada, ela sustentava por cima do flanco empoeirado a carga do próprio corpo. (PSGH: 66)

Esta matéria é espremida da ferida do insecto milímetro por milímetro ao mesmo tempo que as meditações íntimas de G.H. são exprimidas na narração: “Eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo” (PSGH: 67). O facto de ela ser descrita como pasta de dentes, uma substância usada dentro da boca, é o primeiro sinal de que a matéria da barata será ingerida. O clímax do romance não é aconselhável para leitores sensíveis! Clarice prolonga ansiosamente os detalhes da morte lenta do insecto e da matéria branca espremida fora da carapaça. G.H., tal como o leitor, dá-se conta gradualmente que vai ter que comer a matéria branca, para suprir a lacuna que sente no seu eu. O momento mesmo da ingestão passa quase despercebido, escondido atrás de reticências, quando G. H. tenta pensar no que vai acontecer depois:

Eu não queria pensar mas sabia. Tinha medo de sentir na boca aquilo que estava sentindo, tinha medo de passar a mão pelos lábios e perceber vestígios. E tinha medo de olhar para a barata — que agora devia ter menos massa branca sobre o dorso opaco ... (PSGH: 169)

A primeira reacção é de repulsão, mas esta muda rapidamente para um entendimento do acto como sendo transcendental e purificador, embora o descrevesse como “acto ínfimo” (PSGH: 182). Ela já referiu a náusea como uma sensação paradoxalmente positiva e criativa: “o nojo me é necessário assim como a poluição das águas é necessária para procriar-se o que está nas águas. O nojo me guia e me fecunda” (PSGH:117). A crítica e romancista argentina Luisa Valenzuela propõe a existência de uma linguagem

²⁸ *A Paixão Segundo G.H.*, 16ª ed. (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991 [1964]). Usarei a abreviatura PSGH.

²⁹ O jogo de palavras barata/batata deve ser para sugerir, subtilmente, que o insecto vai virar comida.

³⁰ Joana também experimenta as noções do bem e do mal como sabores: “A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo” (PCS: 26). Ela prefere “o gosto do mal - mastigar vermelho, engolir fogo adocicado” (PCS: 27).

³¹ É a palavra usada no texto para referir a carapaça do insecto, termo normalmente usado para designar um embrulho ou uma caixa. A palavra inesperada sugere que a pele dura serve para proteger e conter alguma substância preciosa.

feminina subversiva que define como “un regodeo en el asco”, e que ela identifica em *A Paixão Segundo G.H.*³² Valenzuela interpreta o uso do repulsivo na literatura como um gesto homeopático, ou uma transfusão, incorporando um pouco do outro perigoso para poder expressar a sua natureza: “O corpo tem que conhecer o desgosto, absorvê-lo de uma maneira significativa, para poder expressar todas as suas palavras.”³³ Fundida agora com a barata, G.H. saboreia o novo sabor da sua raiz: “que só agora eu experimentava, tinha gosto de batata-tubérculo, misturada com a terra de onde fora arrancada” (PSGH: 168). A consumação do insecto representa a culminação de uma progressiva identificação entre G.H. e ele, que ela descreve como uma metamorfose, à Kafka. A protagonista fala do seu próprio invólucro escuro, os seus milhares de olhos, a barriga que arrasta no chão, a pele que ela mudou: “eu assistia à minha transformação de crisálida em larva húmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas. E um ventre todo novo e feito para o chão, um ventre novo renascia” (PSGH: 79). A estrutura circular do texto reforça a ideia de auto-suficiência, auto-geração e renascimento quando G.H. come parte da barata como se fosse da mesma espécie, num “acto de consumição própria [...] ao servir ao ritual consumidor” (PSGH: 119). Ela atingiu uma libertação da sua antiga rotina improdutiva depois de provar os limites do próprio ser. Antes, os seus sentidos estavam insensibilizados mas agora ela chegou ao âmago, para além do mundo de nomes e sentidos fixos, da ordem e do previsível.

De uma maneira análoga, a comida desenvolve um papel decisivo na interacção entre o mundo e a personagem Macabéa de *A Hora da Estrela*. Embora provenham de esferas sociais díspares, ela e G.H. passam por um limbo, onde a negociação das relações interpessoais é complicada. Macabéa tem pouco senso comum e consciência de si, mas ela absorve conhecimentos e discursos de outras pessoas e assim constrói uma identidade mesmo que precária. Nutre-se de várias fontes na sua luta para sobreviver. É uma parasita que exige muita força do seu criador, o narrador

Rodrigo S.M., mas ela também absorve cultura de consumo, publicidade e os media (em que ela acredite sem questionar), comida rápida (adora coca-cola e cachorros quentes) e os discursos das pessoas que lhe dão conselhos: Olímpico, Glória, Seu Raimundo, o médico e a cartomante. Desde o princípio do romance, Macabéa é descrita em termos de comida. Ela é “café frio” (HE: 42), “seu organismo estava seco que nem um saco meio vazio de torrada esfarelada” (HE: 54), “tem cara de quem comeu e não gostou” (HE: 69), “a vida lhe era tão insossa que nem pão velho sem manteiga” (HE: 76), “é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer” (HE: 78). Todas estas metáforas referem comida que ninguém quer, ressaltando a miséria e a marginalização de Macabéa, explorada e consumida pela sociedade.

Ela adora comida rica (embora seja fora do seu alcance), mais como uma fantasia do que como uma possibilidade concreta e comestível: “ficava meio alucinada pensando em coxa de vaca” (HE:47), “A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa” (HE: 78), e quase desmaia ao sentir o cheiro de carne crua. Aproveita as raras ofertas de comida ou bebida, devorando mais do que o seu organismo murcho consegue absorver. Ela não sabe julgar as medidas, acabando por encher o café de açúcar (HE: 71) ou por tomar compulsivamente aspirinas. Tampouco consegue perceber a linguagem publicitária, usada para apresentar um produto de maneira a fazê-lo parecer comida (ao menos aos seus olhos):

Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo. (HE: 54)

Na opinião da feia e desajeitada Macabéa, o creme é bom demais para ser usado na pele e devia ser aproveitado dentro do corpo. Ela parece preferir um sabor e uma textura imediata mais do que os cuidados estéticos que o creme promete.

³² “The other face of the phallus”, in *Reinventing the Americas: comparative studies of literature of the United States and Spanish America*, ed. Bell Gale Chevigny e Gari Laguardia (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), pp. 242-248, p. 243.

³³ “The body has to know the disgust, absorb it meaningfully, in order to say all its words”, *ibid.*, p. 244. Clarice joga com o desgosto no crónica “Muito raiva: Falta de amor”, em que ela planeja uma ceia de reveillon, avisando que vai usar uma receita “tão nojenta que você se vomitaria todo se a comesse”, *Visão do Esplendor - Impressões Leves* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975), p. 49.

Em outra ocasião, a comida é o único tópico de conversa que tem significado na comunicação entre Macabéa e Olímpico. Os pratos típicos do nordeste do Brasil estão entre as poucas esferas de conhecimento comuns entre as duas personagens: “As poucas conversas entre os namorados versaram sobre farinha, carne-de-sol, carne-seca, rapadura, melado. Pois esse era o passado de ambos” (HE: 63). De facto, no primeiro encontro, ela reconhece o outro nordestino: “bastou vê-lo para torná-lo imediatamente sua goiabada com queijo” (HE: 63), sendo esta sobremesa uma das únicas lembranças positivas da sua infância. A associação do brutal Olímpico com um prato doce e apetitoso, popularmente conhecido como “Romeu e Julieta”, é um comentário irónico de Clarice sobre uma relação que é qualquer coisa menos que romântica.³¹ O desejo de Macabéa por Olímpico é também apresentado em termos de apetite: “Era assim: ficava faminta, mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre” (HE: 61). A relação de Macabéa com a linguagem é dificultada pela sua própria concepção do mundo e da vida. Ela é uma criatura andrógina e sem substância, quase como um anjo pairando entre a realidade e a fantasia, sobrevivendo das suas abundantes reservas de imaginação e das suas limitadas gorduras corporais: “Vivia de si mesma como se comesse as próprias entranhas [...] pareceu ter em si mesma o seu próprio fim” (HE: 53, 71). Numa cena da versão cinematográfica do romance, dirigido por Suzana Amaral, Macabéa aparece

comendo uma coxa de galinha ao mesmo tempo que urina num penico, em uma representação explícita do processo digestivo e servindo simplesmente de canal para a comida que passa através do seu corpo. A crueza desta cena enoja a audiência e realça a miséria e falta de higiene da protagonista. A cena não aparece no romance, e não reflecte adequadamente a natureza auto-perpetuante de Macabéa, uma criatura que parece ter saído da cadeia alimentar. Efectivamente, ela é tão auto-suficiente que se pode fertilizar e reproduzir sem ajuda externa, por meio da partenogénese: “era realmente de se espantar que para o corpo quase murcho de Macabéa tão vasto fosse o seu sopro de vida quase ilimitado e tão rico como o de uma donzela grávida, engravidada por si mesma, por partenogénese [...] ela já era outra pessoa. Uma pessoa grávida do futuro” (HE: 77, 98).

Macabéa é o exemplo paradigmático do corpo grotesco dentro da obra de Clarice, porque ingere, expele e produz: ela come, vomita, actua como um canal para os discursos dos outros e drena a energia do seu criador. Esta tendência da romancista de ligar a importância da comida à identidade e às relações interpessoais é uma constante nos seus textos. O leitor descobre uma ementa cheia de novos sabores e pratos, deliciosos e nojentos, e saboreando juntamente com as personagens os gostos do bem, do mal, do luto, do desejo, do próprio eu. São gostos, às vezes, difíceis de digerir.

³¹ V. Patricia Odber de Baubeta: “Another Kind of Comparativism: *A Hora da Estrela* and *The Hour of the Star*”, *Cadernos de Tradução (UFSC)*, 2, pp. 249-285, p. 259.

Três poemas

Manoel de Barros

1

Um homem transferiu seu ermo para o olho de um lagarto.

O lagarto encolheu-se a ermitão.

Agora o lagarto eremisa as coisas que o cercam.

Faz como se armasse de silêncio a boca de um pássaro.

Faz como se armasse de silêncio uma abelha, um córrego.

Agora o lagarto pode eremisar até uma tarde.

Com esse ermo que o homem transferiu pra o seu olho,

Ele agora pode ver o mundo de um modo bêbado, de um modo de poeta.

Com esse ermo no olho o lagarto pode ver até a solidão de uma pedra, de uma aranha de um trevo.

2

Todos os meus alter-egos são pobre-diabos.

Verbi gratia: Izabel Arara, Joaninha Vintém,

Pote Cru, Catre Velho, Bola Sete, Mário Pega Sapo e outros.

Todos são bêbados ou bocós.

Alguém me sugeriu que eu adoptasse uns alter-egos *respeitáveis*.

Eu respondi:

E quem ficará com os meus abismos se os pobre-diabos não ficarem?

3

Um idioma que aprendi de facto foi o Português.

Estudei-o muito a fim de poder errá-lo ao dente.

Mais tarde aprendi com as pedras um idioma inconversável.

Sei também a língua dos pássaros — é só cantar.

Encantos

Nelson Ascher

Há gente que eu encontro
na rua e me sorri
(o fósforo, dormindo
ensimesmado dentro

da caixa, sonha incêndios)
e eu lhe sorrio; há gente
que encontro numa loja
e me sorri (a lâmina

da faca que repousa
numa gaveta aguarda
o dedo distraído)
e eu lhe sorrio; há gente

que encontro na garagem
e me sorri (o fio
se aquece na parede
acalentando alguma

faísca) e eu lhe sorrio;
há gente que eu encontro
até no elevador
e me sorri (a carne

que está na geladeira
fermenta aos poucos sua
toxina), eu lhe sorrio
e cada qual de nós,

descendo em seu andar,
ligando o carro (salvo
se acaba de guardá-lo),
fazendo (ou não) as compras

e prosseguindo rua
abaixo ou rua acima,
medita na segunda
lei da termodinâmica.

27/12/98

Metade

Nelson Ascher

Eles escrevem (elas
também) e têm metade
da minha idade escrevem
não sei se muito bem

tampouco escrevo bem
(eu sei) mas tenho o dobro
da idade que eles têm
(e elas também) mas tenho

metade ou talvez menos
(ainda mais se não
deixar de fumar logo)
de sua expectativa

de vida e escrevo menos
por dia mês ou ano
também talvez metade
ou menos talvez tenha

escrito (e isso no dobro
do tempo) muito menos
do que a metade seja
(nem sei se muito bem)

do que eles escreveram
ou elas escreveram
(e nada me garante
que o tenha escrito bem).

2/1/99

Fumaça

Nelson Ascher

A cordo de manhã nico-
tinado e, ao ver meus dentes
outono-sorridentes
no espelho, intuo a pane co-

lossal, o dano orgânico
que, em ambos reincidentes
pulmões, venho entrementes
causando e sinto pânico.

Lírica

Nelson Ascher

Quando seus olhos vêem que está
grassando minha fome e adrede
— embora saibam que procedem
como se me injectassem Viagra

nas veias — nada me concedem
além daquilo que avinagra
meu sangue, ou seja, a dieta magra
de nãos, eu, cobra expulsa do Éden

e em cujo estômago reluta,
no entanto, a polpa de uma fruta
meio hipotética, tresnoito

diante da folha que, vazia,
me aguarda — pois se faz poesia
menos após que em vez do coito.

8/2/99

São Paulo

Nelson Ascher

Por que, se não há neste
sub-arremedo de urbe re-
fugado, ou melhor, púbere
mas velho clone agreste

do urbano, algo que preste,
e embora, como em úbere
dum rato, aqui se incube re-
petidamente a peste,

eu chamo, feito abutre do-
entio que sem cessar
vomita e só se nutre do

seu vômito apesar
de ser (ou por ser) pútrido,
São Paulo de meu lar?

11/2/99

O Porto por conhecer

Luís Fernando Veríssimo

Estive quatro vezes no Porto, mas não sei se posso dizer que conheço a cidade. O que é conhecer uma cidade? Estar nela nem sempre basta.

A primeira vez que estive no Porto foi com meu pai e minha mãe, em Fevereiro de 1959. O medo de avião da minha mãe tinha determinado que chegássemos a Lisboa de navio, e a sua indisposição para viagens de automóvel — precisava ir no banco da frente, ao lado do motorista, o editor Souza Pinto da "Livros do Brasil", para não enjoar nas curvas — determinou que eu fosse atrás, entre meu pai e o poeta Jorge de Sena, rumo ao norte. Felizmente, com 22 anos, eu era bem mais magro do que sou hoje. A palestra do meu pai no teatro São Carlos de Lisboa fora agitada e as que faria no percurso até ao Porto, principalmente em Coimbra, se transformariam em manifestações contra a ditadura de Salazar, embora a intenção não fosse essa. Meu pai apenas falava na importância da liberdade para a criação e da democracia para a vida.

Não lembro quanto tempo ficámos no Porto. Lembro de um jantar com escritores locais, com muitos discursos, e posso assegurar que nenhum dos brindes foi ao Salazar. Mas não lembro de muita coisa da cidade.

Voltei ao Porto com a minha mulher, anos depois. Numa daquelas viagens de turista voraz, que quer aproveitar o máximo possível no menor espaço de

tempo. Vínhamos da Galícia em automóvel de aluguel e entrámos pelo topo da cabeça de Portugal, se você concordar que Portugal é um rosto com o perfil do George C. Scott. Hospedámo-nos numa pousada perto da cidade, que explorámos com o vagar possível em viagens deste tipo — isto é, em poucas horas — antes de retomarmos a estrada. Continuei não conhecendo o Porto.

Por casualidade, no mesmo ano armou-se outra possibilidade de voltarmos ao Porto. Eu faço parte de uma confraria de comilões chamada "Companheiros da Boa Mesa", que há anos reúne-se uma vez por mês em algum restaurante do Rio. Sou um companheiro um pouco relapso, em grande parte porque não moro no Rio e raramente meus compromissos, lá, coincidem com uma reunião do grupo. Mas não quis perder a oportunidade que surgiu de viajarmos todos para Portugal, os confrades e quem quisessem levar, com vários descontos e regalias, com o único compromisso de comer bem. As regalias incluíam até algumas noites no Hotel Ritz de Lisboa com preços especiais, vantagem que nenhum viajante acostumado com orçamentos apertados pode desprezar. E lá fomos nós, Lúcia e eu, de volta a Portugal. O grupo era divertido, e depois de Lisboa saímos num autocarro para devorar o Norte. Mas não ficámos no Porto. Por alguma razão, nosso compromisso gastronómico na região era em Póvoa

do Varzim. Um estranho jantar com a sociedade local, ou um segmento algo surrealista da sociedade local, que incluía muitas senhoras com penteados esculturais e moços que seguravam o cigarro como um dardo, mas com a mão virada para cima, e que ficou marcado pelo escândalo de um membro da nossa turma ao elogiar Eça de Queiroz e ouvir de uma das senhoras laqueadas que achava os clássicos "uns maçantes". Grande comida, no entanto. No dia seguinte almoçaríamos numa das famosas produtoras de vinho na margem do Douro e depois visitaríamos a cidade. Começámos a provar vinhos do Porto na chegada, bebemos vinhos da região durante todo o almoço com entusiasmo, e depois da refeição, claro, não podia faltar mais vinho do

Porto. Resultado: tenho uma lembrança diluída — é a palavra exacta — da visita à cidade. A Praça da Liberdade estaria mesmo girando como um gigantesco carrossel ou aquilo foi sonho? Continuei não conhecendo o Porto.

Por sorte, o professor Saraiva me convidou para participar de um simpósio sobre literatura no Porto, há dois anos. Não sei se ele se arrependeu — minha participação foi meio lacónica — mas eu finalmente tive a oportunidade de caminhar pela cidade, entrar nas igrejas e na livraria Lello, e conhecer o suficiente para saber que não foi o suficiente. Continuo disposto a conhecer o Porto algum dia.

Talvez na quinta tentativa.

As Cinco Estações do Amor (fragmento)

João Almino *

Tenho, então, Glorinha, a ideia de escrever o relato. Minha versão do balanço de vida prometido para o encontro. Mas nada forçado, sabe? Relato sem prazo nem objectivo. Se morro, deixo o texto incompleto com Chicão ou o próprio Norberto. Naquele momento, quero começar por algo extraordinário. Mas o que de extraordinário tinha acontecido na minha vida? Eu era apenas uma aposentada que, ainda por cima, tinha me aposentado cedo demais, por causa da generosidade de uma lei, e agora estava mais pobre por causa da severidade de outra. Eu havia tido uma vida média. Média mesmo. Nada de emocionante, de pitoresco, engraçado, heróico, você me conhece. Nada de excitante. Nenhuma história de amor bem sucedida. Nenhum desastre fantástico. Nenhuma tragédia capaz de comover. A não ser o escândalo da história de Paulinho. Mas sobre isso, não escreveria. Minha separação de Eduardo, mesmo com tintas fortes, não servia de argumento sequer para a pior das novelas de TV. Minha maior desgraça era a de ser média, entende? Viviam minha vida como uma tragédia quotidiana, permanente, sem um facto que definisse aquela tragédia. Até da análise eu já havia tido alta - e isso pela segunda vez. Faltava o que você poderia chamar de grandeza. Uma falta de aventura; de um sentido maior para minha existência. Uma falta de mar, e não pense que era por morar em Brasília. Esta era minha tragédia.

Uma tragédia que doía, não como pontadas no peito, mas como uma enxaqueca chata e previsível, que eu disfarçava como podia, não é? Conseguia disfarçar até bastante bem, e não só com meus cremes de pele! Também com meu sorriso de Mona Lisa, onde um colega de faculdade chegou a enxergar a própria felicidade, você já viu disso? Ou então disfarçava com muitas gargalhadas, como as que Chicão me provocava. Elas desopilavam meu fígado e me faziam esquecer minha melancolia. Ali estou eu, Glorinha, veja: com os papéis em branco na minha frente, sobre a escrivaninha do quarto. Eles esperam de mim uma enormidade: palavras incontidas, como pinceladas vermelhas. Como sangue. Como aquele sangue que está no quadro que Norberto tinha pintado de mim, aquele que você agora vê nesta parede em frente. Olha que horror! Ainda sinto naquele momento a febre, calafrios. Quero que a emoção saia na tinta de minha caneta, límpida e pura, entende? Uma pretensiosa, você vai me dizer, e está certa. Na minha imaginação arranjo as tintas e separo os pincéis. Acendo mais um cigarro e fico olhando a fumaça que sobe do cinzeiro, achando que vai me cair do céu um raio de inspiração. Sinto que logo logo vou embora e, portanto, aquele texto vai ser a última coisa que vou escrever, como testemunho dos cacões que ainda restam de mim. Pretendo ficar ali

* O presente texto é um fragmento de um trabalho em andamento, o romance *As Cinco Estações do Amor*.

escrevendo até morrer. Que Chicão e Norberto depois mostrem meu relato no encontro dos “inúteis”!

Dissolvo uma grande bisnaga de tinta vermelha sobre minhas recordações, com a intenção de deixar pinceladas grossas e gestuais sobre o papel em branco. Tomo de uma caneta como se fosse o revólver que tinha acabado de comprar. Aponto-a para o papel disposta a atirar. Feito uma desesperada, pretendo pôr ordem na ventania do caos que vem ao meu encontro; descobrir um significado para factos desconstruídos, dar unidade a um universo infinito de fragmentos, encontrar a frase certa em que palavras fundamentais, como o amor e a vida, sintam-se amparadas. Mas nada! Só um branco silencioso, de um silêncio mortal, de dar ódio. Só uma enorme falta de não sei o quê. Ou, se você quiser, um bloqueio. Rasgo os papéis, furiosa.

Não sei se é por causa desse bloqueio, por ter pensado no compromisso dos “inúteis”, por me sentir tão doente ou ainda simplesmente porque já se aproxima o fim do milênio, que tomo então a decisão de fazer uma limpeza nos meus papéis, como se estivesse me preparando para cruzar a linha tênue que separa a vida da morte. Releio uma carta de Maria Antônia à época do desaparecimento de Paulinho, quando me aconselhava a escrever, com todas as letras, minha versão dos acontecimentos. Talvez ela tivesse razão. Fosse uma responsabilidade minha. Mas o único facto biográfico meu que interessava ao grande público era meu caso com ele. E sobre isso, o que podia dizer? Que Paulinho e eu nos conhecíamos desde criança? Que o via então como meu futuro marido? Dizer, melodramática, que ele era um pedaço de mim, que me faltava? Que o amava por não possuí-lo? Que não sabia de nada, absolutamente nada, sobre seu desaparecimento? Que acreditava na versão de que tinha sido morto por criminosos comuns que o tinham confundido com um empresário milionário? Nem morta! Eu tinha crescido com a impressão de que Paulinho e eu éramos almas gêmeas, sabe, Glorinha? Ele era eu, em preto e homem.

Será possível revelar aos outros, como se fosse a verdade, aquilo que os

nossos sentimentos mais íntimos vêm? A mesma imagem, assim como a mesma pessoa, pode ser triste ou alegre, boa ou má, dependendo do ponto de vista da gente. O coração tem memória, Glorinha. Às vezes ela se chama saudade, outras ressentimento. Minha paixão por Paulinho distorce tanto a imagem que tenho dele, quanto meu rancor de Eduardo. Meu deslumbramento por um enxerga tão pouco quanto minha mágoa do outro. É por isso que, numa história em que se mesclam os dois, até hoje não tenho a isenção para descobrir o ângulo sóbrio pelo qual os outros possam enxergar a verdade do meu coração, não sei se você me entende.

Naquele momento penso no que poderia acontecer comigo se um dia Paulinho reaparecesse, como nas histórias de retornados da guerra tidos como mortos. Naquela época - que afinal não faz tanto tempo assim - continuo à sua espera, talvez porque sentisse, à antiga, que o verdadeiro e grande amor nunca morre e só é vivido uma vez. Mas, então como hoje, dos dois, ele e Eduardo, quem está presente, em carne e osso, é apenas infelizmente Eduardo, que me manda notícias e pergunta por mim a amigos comuns.

Aí tenho um estalo, sabe, Glorinha? Uma visão: meu relato deve ser uma actividade inocente e essencial, como se eu estivesse construindo, com tijolos velhos, uma casa espiritual nova, uma só, que abrigasse todo o meu passado. Não seria um diário, entende? mas um livro do meu presente em movimento, em que as fronteiras entre passado e futuro estão apagadas. Um presente em movimento até o fim dos meus dias. É então que desenvolvo a teoria do instantaneísmo, de que lhe falei, cuja premissa é muito simples: a realidade é o instante presente. É claro que eu ainda precisava de passar pelo que passei para entender melhor que o instante também se tece com ilusões, memórias e vidas imaginadas.

Ao contrário de *Funes, o memorioso*, o personagem de Borges que não esquecia nada e se lembrava de tudo, quero esquecer tudo, para ter a liberdade de pensar e escrever espontaneamente, guiada só pelo desejo. Quero também deixar de lado

o futuro, para não construir ilusões e nem prever desastres, o que, em vez de evitá-los, tenho a impressão de que talvez os acelere. Quero captar o instante, começar do zero. Sem a carga do passado. Sem história, nem rumo. Apagar-me. Imobilizar-me. Condensar minha vida no instante, viver exclusivamente nele, dele, feito meu cachorro Rodolfo, ali a meus pés. O presente instantâneo. Um instante que se prolonga, como numa figura borrada ou como quadro depois de quadro de um filme que não pára de rodar. Zero, aquele momento em que escrevo, a um passo do abismo e do paraíso. Não sei se já sucedeu isso com você, mas comigo é frequente: ver a mesma coisa como promessa de céu ou de inferno. Tudo ali depende de um triz, está por um fio, que pode ser desde aquela linha tênue de que lhe falava, até o meu humor ou um nada de realidade.

Sinto, naquele momento, Glorinha, que posso me apoiar naquela iluminação que tenho - acho finalmente que é disso que se trata, de uma iluminação - para dar um grande salto. Às vezes é melhor ter coragem de recomeçar, de jogar fora. Até mesmo amores. Você me conhece, não sou de preservar o que me atormenta. Por isso definitivamente me havia desfeito de Eduardo. Se consigo recomeçar do zero, estaria também cumprindo fielmente a promessa feita naquele encontro de há trinta anos. E os outros "inúteis"? Fariam um esforço semelhante de renovação espiritual? A fumaça do cigarro sobe do cinzeiro, feito uma chaminé. Rodolfo me espia com o rabo do olho, como quem desconfia de que tenho minhocas na cabeça. Depois baixa a sua própria cabeça sobre as patas, franze as sobrancelhas e deixa seu olhar triste perder-se no infinito, um infinito muito mais concreto que o meu e bem à altura do chão.

Eu lhe digo, Glorinha, que tudo isso "acontece" naquele dia e não que "aconteceu", pois quero que você me acompanhe nesse instante que viaja e está sempre em movimento, deixando aquelas infundáveis manchas borradas de que lhe falava; quero lhe mostrar por dentro a vivência de um instante, não sei se me explico bem. Presente instantâneo do acontecido. Afinal, o passado é só um rastro do instante,

num instante qualquer, você não acha? Então? Naquele instante penso que vou viver sem rumo, só viajando dentro de mim. Que o importante na vida não é atingir um objectivo, chegar a um lugar, mas curtir cada momento. Que meus medos e projectos nada têm a ver com a realidade objectiva, porque eu já tinha perdido a noção de objectividade e não me interessa saber o que é real além da percepção instantânea.

Olhando aquela folha de papel, ainda em branco, sinto que as verdades estão depositadas em larvas de palavras, à espera de situações, certamente as mais banais e inesperadas, que possam lhes dar forma e juntá-las umas às outras para fazer sentido.

Depois de muitas noites trôpegas, mas já plenamente recuperada de minha gripe, descubro o ovo de Colombo. A ideia me vem quando penso no alívio de não ter tido de ler tantas notícias inquietantes desde que Berenice tinha deixado de comprar os jornais. Minha nova ocupação vai certamente me dar prazer por meses a fio. Não é só dos jornais que não preciso. Tomo a decisão de separar a montanha de livros, cartas e outros papéis acumulados durante a vida, com a intenção de transformá-los, como se eu fosse uma máquina, numa mistura esfarinhada de palavras, que depois eu poria - toda ela - no mesmo saco. Só por ter esta ideia, sinto-me leve e fagueira e posso finalmente dar seguimento ao relato.

Não que eu tivesse tido uma ideia brilhante ou sequer inventado alguma coisa, eu sei disso. Desde que, há cinco mil anos, os sumerianos tinham cunhado a sua escrita, para fixar mensagens, registrar factos e pensamentos de maneira durável... Desde que, há três mil anos, os fenícios tinham criado o seu alfabeto, pai de quase todos os sistemas alfabéticos do mundo, a escrita podia ser apagada, transformada e perdida. Desde que, há sessenta mil anos, existia a linguagem, a língua podia comer a língua e podia também fixar para sempre o instante.

O método seria o seguinte: eu supriria a ausência dos papéis que ia rasgando, com novas palavras, que ia escrevendo nas folhas de papel em branco. Assim ia deixando numa folha uma mágoa,

noutra uma alegria, noutra ainda luto e tristeza. Dos livros bastaria extrair o que tinha ficado retido na memória. Queria libertar o que pesava nela, compreende?

De facto, não é, Glorinha? a memória é um arquivo de gavetas fechadas. Várias das chaves das gavetas são feitas de pessoas, de objectos, de coisas que cercam a gente, das cartas, fotografias e livros. Cada carta, cada uma delas, abre uma enorme gaveta de recordações, que talvez ficasse fechada para sempre se a carta não estivesse ali, exibindo fisicamente suas frases. Ao destruir cada carta, eu estava abrindo uma daquelas gavetas, multiplicando, portanto, as possibilidades de registro no meu relato de despedida, que pretendo naqueles dias ir compondo aos pouquinhos, um parágrafo aqui, outro ali.

Ficar nua e leve, me desfazer daqueles papéis, renascer livre da carga do passado, é tudo o que quero naquele instante. Sei que com ideias murchas ficava difícil me vingar de palavras adormecidas. Porém, pode crer que tenho o pressentimento de que os papéis vão gritar, chorar, ao ser rasgados, recobrando vida às ideias e aos sentimentos armazenados ali. A partir de então, minhas palavras de ordem são: nada retido, nada guardado. É chegado o momento de descarregar o que venho acumulando. E também de liberar as palavras dos blocos - graníticos - feitos com as emoções que o tempo tinha calado. Que elas saíssem, feito facas afiadas, esculpindo o espírito do instante, penso assim então, não sei se me faço explicar. Naquele momento, quero viver como num hipertexto que nunca pára de se construir, em que a escrita é um diálogo contínuo e infundável com a mente ou um contraponto da vida. Quero apagar todos os livros, para deixar brilhar, sozinho, o livro natural, que não sei se você conhece: aquele em que se acreditava em Yucatan, o que não foi escrito por ninguém, que vai passando ele próprio suas páginas, abrindo-se cada dia numa diferente, e que, por ser vivo, sangra quando tentam virar suas páginas. Minha revolução interior depende da coragem que eu tenha de ir compondo aquele texto, sempre no presente, enquanto me desfazo dos papéis acumulados. Os papéis a menos aumentarão meu

espaço de liberdade.

Vendo minha arrumação, Berenice me diz:

“A senhora me desculpe, Dona Ana, mas acho que a senhora está fazendo loucura de se desfazer dos livros.”

“Pode jogar no lixo, Berenice,” eu ordeno.

“A senhora está fazendo besteira, olhe o que lhe digo,” ela insiste.

“Então deixe ali naquela pilha. Depois decido,” falo assim. Me passa pela cabeça que é melhor mesmo ir fazendo uma enorme pilha de papel. Posso, por exemplo, deixar separado, num canto, por uns tempos, tudo o que diga respeito ao amor, que, apesar de me ter tratado tão mal, merece, afinal de contas, minha consideração, pois nele cabem todas as virtudes. Seria a pilha do amor, que talvez ainda pudesse me fazer ver algo distinto do que a vida vinha me ensinando: que não posso ter o impossível, ou seja, o outro à altura de meu sonho.

Pois bem, Glorinha. Naquele momento decido que vou limpar minhas prateleiras, esvaziar a casa. A prioridade é o quarto a ser alugado, talvez ao próprio Norberto. Os papéis que me incomodam são a tal ponto parte de minha vida que a única maneira de me desfazer deles é transformá-los na farinha de palavras de que lhe falei, farinha pouca e densa, socada a ponto de virar um livro de pedra, ou seja, um livro da vida, que é simples e misteriosa como uma pedra.

Seria minha versão do *Livro Absoluto* que Mallarmé quis escrever no fim da vida e acabou destruindo antes de morrer, ou daquele, citado no conto *A Biblioteca de Babel* de Borges, que abrange perfeitamente todos os demais. Sua feitura deveria ajudar a libertar-me dos livros de minha biblioteca e dos papéis acumulados — cartas, anotações, poemas, páginas e páginas de diários e outros escritos. Seria meu *museu de tudo, caixão de lixo ou arquivo*.

Vou à luta então. E desde o começo não tenho dúvidas de que aquela é minha odisséia de muitas ondas e correntes, em que enfrento ventos e tempestades num mar infinito, mar de muitos encontros, no qual viajo sozinho. Sozinha com meus papéis e minha caneta.

Naqueles dias, escrevo com o mesmo

estilo como vivo, ou seja, como me dá na telha. Perco ideias no meio do caminho e incluo no texto o que me vem à mente, sem disciplina. Não tenho nada a perder. Só palavras. E como é bom jogar fora palavras e ainda ser capaz, como uma fábrica, de produzir outras. Sinto que guardar palavras excessivamente, protegê-las, dificulta a expansão não só do texto, mas da minha própria vida. Passando da teoria à prática, procuro a pasta da correspondência de Eduardo. São, além de cartas, folhas soltas com anotações minhas, desenhos e também poemas. Destruir aqueles papéis me faria esquecê-lo definitivamente. Assim, acabaria a dor que, depois de

tantos anos, continua latejando. E se eu lhe escrevesse, devolvendo suas cartas? ainda penso. Eduardo é bem mais que uma gaveta nestes papéis que quero destruir.

Meus dedos amarelam de tanto eu fumar enquanto folheio a pasta. A princípio não sinto dificuldade em simplesmente desfazer-me de páginas e mais páginas de lamúrias. Até que encontro uma passagem, aparentemente sem importância, escrita logo depois do casamento. É divertida e descreve um sonho. Você tem de desligar o gravador, está certo? Está mesmo desligado? Não sei se devo lhe contar.

O Gravador

Rubem Fonseca *

"Eu trabalho com um Grundig, um National e um Webcor."

"Qual está com defeito?"

"São todos estereofônicos. Mas algumas coisas eu gravo em monoaural."

(Os telefonemas, por exemplo)

"Sim, mas qual está com defeito?"

"O Webcor. Está com som de barril."

"Deve ser o microfone."

"Talvez."

"Ou então a cabeça do gravador."

"Talvez."

"O senhor manda o gravador e o microfone aqui que eu vou ver."

"Não posso." *(não posso, não posso)* "O senhor não pode mandar apanhar aqui?"
Stop.

(Rodei pela casa em grande velocidade, sem bater num móvel sequer. Minha agilidade é muito grande. Sempre desejei jogar basquete. Um dia vou à Associação para me inscrever no time.)

(Ajustei o gravador em mono.)

"Boa tarde. Aqui é do Instituto Brasileiro de Opinião."

"O quê?"

"A senhora quer fazer o favor de chamar a dona da casa?"

"Eu sou a dona da casa."

"Aqui é do Instituto Brasileiro de Opinião Pública."

"Sim senhor."

"Nós estamos fazendo uma pesquisa de opinião para saber o que pensa o povo brasileiro da eutanásia."

"Eutanásia? O senhor se refere ao acto de matar uma pessoa para evitar que ela sofra?"

"Exactamente."

"Sou contra. O senhor pode colocar aí que eu sou contra. Veementemente contra."

"A senhora se incomoda de dar as razões?"

"Não, absolutamente. Acho que o sofrimento deve ser aliviado por entorpecentes, anestésicos, o que for necessário. A vida não deve ser abreviada por motivo algum. O senhor não acha?"

"Bem, quem está entrevistando a senhora sou eu."

"Sim, eu sei. Mas tenho a impressão que todos pensam como eu. Não pensam?"

"Bem, se a senhora quer dizer que em matéria de eutanásia é impossível dizer-se alguma coisa original, eu concordo com a senhora. A maioria das pessoas alega que a qualquer momento pode se descobrir uma cura para o sofrimento."

"O câncer, por exemplo."

"Ou então que somente Deus pode tirar a vida dos outros."

"É isso mesmo."

"O que é uma afirmativa horrível, a senhora não concorda?"

"Bem —"

"Mas há também afirmações favoráveis, baseadas sempre no desejo de aliviar o sofrimento de alguém considerado irremediavelmente perdido."

"Mas essas pessoas estão erradas!"

"Quase sempre são pessoas que cuidaram exaustivamente de parentes submetidos a uma longa agonia. Ou então enfermeiras. Muitas enfermeiras

* Conto de *A Coleira do Cão* (1965)

adoptam esse ponto de vista. Isso não a surpreende?"
"É claro que me surpreende. Afinal de contas existem anestésicos, alívios para o sofrimento físico."
"E o sofrimento moral?"
"Como assim?"
"Quando não há dor física que a anestesia possa aliviar."
"Como assim?"
"Uma pessoa angustiada porque o mundo não é bom para ela, porque perdeu tudo, como Job, por exemplo, porque está só e abandonada, porque perdeu a esperança —"
"Como assim?"
"Uma pessoa sofrendo mental e emocionalmente, é o que quero dizer."
(Houve um silêncio do outro lado.)
"O senhor podia me dizer o seu nome?"
"Pois não: Jorge Vale."
(Outro silêncio.)
"Sr. Jorge, eu agora estou muito ocupada, eu — eu, não poderei continuar conversando com o senhor."
"Mas minha senhora, perdoe minha insistência, mas o inquérito não está terminado, há muitas coisas que eu gostaria ainda de lhe perguntar. A nossa pesquisa é muito séria e participando dela a senhora está contribuindo para a elaboração de um importante documento social —"
"Eu lhe telefono depois. Eu posso lhe telefonar depois?"
(Uma certa urgência na voz?)
"Eu lhe telefono depois."
Click.
(Voltei a fita ao ponto inicial e ouvi tudo de novo.)
"Sr. Jorge, eu agora estou muito ocupada, eu — eu, não poderei continuar conversando com o senhor."
(Havia mesmo suspeita)
"Sr. Jorge, eu agora estou muito ocupada, eu — eu, não poderei continuar conversando com o senhor."
(A suspeita estava clara)
"Eu lhe telefono depois. Eu posso lhe telefonar depois?"
(Havia urgência)
"Eu lhe telefono depois. Eu posso lhe telefonar depois?"
(Havia urgência e suspeita. A suspeita continuava. Eu devia ter feito a gravação em estéreo e depois reproduzido a fita nos quatro alto-falantes.)
O telefone tocou. Mudei o botão, que estava na faixa 1-3 para estéreo. Aumentei a velocidade de 3.3/4 para 7

1/2.

Tirim, tirim. *(Record. Luz verde. Modulei.)*

"Alô."

"Meu filho?"

"Sim, mamãe."

"O teu telefone vive ocupado. Com quem é que você conversa tanto?"

"Com os meus amigos!"

"Você não tem amigos."

"Ora, mamãe, a senhora é que não os conhece."

"Como, se você nunca sai de casa?"

"Mas tenho e pronto."

"Mas você não sai de casa!"

"Ora, mamãe..."

"Está bem. Não precisa se zangar com sua mãe."

"Eu não estou zangado."

"Fico tão preocupada com você aí sozinho!"

"Mas não precisa. Eu sei tomar conta de mim."

"Está bem. Logo mais vou aí botar você na cama."

"Não precisa. Já disse um milhão de vezes que não precisa."

"Vou aí para te ver."

"Já disse um milhão de vezes que não precisa!"

Eu sei me deitar sozinho."

"Eu vou aí para ajudar. Para te ver."

"Eu sei me deitar sozinho."

"Meu filho... Oh! meu filho, você é tão teimoso!"

Eu estava com o rosto todo cheio de creme quando o telefone tocou. É um creme especial para rugas que, ao contrário dos outros, deve ser usado durante o dia. Isso tem uma certa lógica, pois, ao dormir, a pessoa acaba limpando o creme no travesseiro, principalmente alguém que tenha o sono agitado, como eu. Eu acredito em tratamentos de beleza. Uma pele cuidada é sempre mais bonita do que uma pele castigada pelo sol ou pela falta de limpeza. Não é uma questão de vaidade. É mais uma questão de orgulho. Talvez o orgulho seja o meu fraco, reconheço.

Mas o telefone tocou quando eu estava com o rosto cheio de creme e quando eu estou com creme no rosto eu não sei fazer nada e muito menos falar ao telefone. Nessas ocasiões eu gosto de ficar no sofá, imóvel, descansando, sem ter ninguém que me incomode. Eu tenho uma porção de manias. Roupas limpas de cama é uma

que ser mau, pois a roda é má, é horrível, ainda que útil, útil, útil. É escravizante. A senhora não acha que a roda é escravizante?"

"Boa noite, meu filho."

"É ou não é escravizante?"

"Boa noite, meu filho."

(Silêncio)

"Responda, meu filho, por favor, eu não quero desligar sem você me responder."

Click.

Trolotrolotro-trolotrolotro-trolotrolotro-trolotrolotro-trolotrolotro. Purr-purr-purr-purr-purr

"Alô"

"Nós não acabamos a nossa conversa de ontem."

"Ah, é o senhor?"

"Sou eu."

"Como tem passado o senhor?"

"Bem. E a senhora?"

"Bem. Obrigado. O senhor sabe que eu não sei o seu nome?"

"É Jorge. Jorge Vale. Eu lhe falei ontem, não falei?"

(Não muito convincente. Teria se esquecido mesmo ou estaria mentindo?)

"Quem não sabe o seu nome sou eu."

(Uma pausa)

"Aa-alice. Alice."

"Pois é, D. Alice, eu fiquei aguardando que a senhora me telefonasse, mas depois me lembrei que eu não lhe havia dado o meu telefone."

"É verdade."

(Outra pausa)

"O quê que o senhor faz?"

"Minha profissão?"

"É."

"Eu sou pesquisador de opinião pública. Como distração eu faço música concreta."

"Música concreta?"

"É uma música feita de ruídos que se transformam em sons, aumentando e diminuindo a velocidade da gravação. Os ruídos são todos montados numa fita que depois a gente ouve. Como se fosse um filme — cada som um fotograma. É a minha distração preferida."

"Eu gosto de ler."

"Isso eu também gosto. Mas eu sou um homem de acção. Não posso ficar sentado muito tempo."

(Essa frase me deixou irritado. Eu não faço outra coisa senão ficar sentado o dia inteiro.)

"Por sentado eu quero dizer ficar sem

fazer nada. Entendeu?"

"Mas ficar lendo não é ficar sem fazer nada, o senhor não acha?"

"Acho. Mas eu gosto de coisas que me ocupem, que me dêem trabalho físico, o que a leitura evidentemente não dá."

"Isso é porque o senhor não é dona de casa. A coisa que a dona de casa mais gosta é de ficar deitada, sem fazer esforço. Nós andamos quilómetros dentro de casa. O senhor sabia que nós andamos quilómetros dentro de casa, de um lado para o outro, da cozinha para a sala, da sala para o banheiro e de volta para a cozinha e para a sala — é uma coisa que não termina nunca. O senhor é casado?"

"Eu? Não, eu moro sozinho."

"Mas deve ter alguém para arrumar sua casa, fazer sua comida. Uma empregada, quero dizer."

"Não, não tenho. Eu mesmo arrumo minha casa, faço a minha comida. Às vezes minha mãe vem aqui, ver como vão as coisas. Mas eu prefiro que ela não venha, eu sei tomar conta de mim mesmo."

"O senhor é um homem excepcional. É a primeira vez que ouço falar uma coisa dessas."

"Que coisa dessas?"

"Um homem auto-suficiente. Todos os homens são tão dependentes! Têm sempre uma mulher tomando conta deles."

"Mas existem as excepções."

"É isso mesmo."

"E a senhora, é solteira?"

"Não, eu sou casada..."

"Ah, sei."

"Mas sou muito feliz com o meu marido."

"Tem filhos?"

"Não, não, nós, eehh, não, nós não temos filhos."

"Ah, sei."

"Mas é um casamento muito feliz o nosso. Dizem que os filhos fortalecem o matrimónio, nós não temos filhos mas nem por isso o nosso casamento é menos feliz."

"Sim, é lógico. Tudo depende..."

"Das pessoas se entenderem. Tudo depende das pessoas se entenderem."

"É, tudo depende das pessoas se entenderem."

"O senhor deve ser muito moço. A sua voz é de um homem muito moço. Cheio de vitalidade."

"Eu tenho trinta anos."

"Então não ficará solteiro muito tempo."

Nessa idade os homens correm um enorme risco."

"Um risco? A senhora quer dizer que o casamento é uma questão de sorte?"

"Talvez. Não sei. Eu tive muita sorte, sou muito feliz no meu casamento, mas vejo tanta gente infeliz por aí, casais que não se entendem, que vivem uma vida de cão e gato, ou então uma vida triste, sem entusiasmo, sem amor, em que ambos se conformam com a vida miserável que levam, sem coragem de partir os laços que os unem e começar uma vida nova. Eu tenho muita pena dessa gente, talvez por ser feliz e poder ter pena dos outros, em vez de ter pena de mim mesmo."

(Pena dos outros. Pena da gente.)

"Ligo para a senhora amanhã."

"O senhor deve ter outras coisas para fazer e eu aqui prendendo o senhor no telefone..."

"Não, não, absolutamente. Eu tenho mesmo que —"

"Eu sei, eu sei."

"Por favor, a senhora não pense que —"

"É claro que não, eu, eu, aguardo o seu telefonema."

"Então, até logo. Ligo amanhã. Até logo."

Jorge me telefonou. Não creio mais que seja alguém mandado pelo meu marido. Sua voz é tão honesta, séria. Tem trinta anos. Nessa idade o homem não é mais romântico, mas ele parece ser: sempre tão respeitador, me chamando de senhora o tempo todo. Vive sozinho e faz a sua própria comida; pelo menos é o que ele diz e não creio que ele minta. Que interesse ele teria em mentir?

Ele é muito simpático e atencioso, mas teve alguma coisa que o deixou perturbado. Foi quando eu disse que sentia pena das pessoas e que eu só sentia pena das pessoas porque não sentia pena de mim mesma. Quando disse isso, ele ficou calado algum tempo, como que analisando aquilo que eu dissera. Eu tinha dito também que era muito feliz no casamento. Teria sido por isso? Teria ele algum interesse em mim, algum interesse como mulher e o facto de eu ser casada e feliz o tenha deixado perturbado por ele ser tão sério que não pode pensar em ter uma aventura com uma mulher nessas

circunstâncias? É bom que ele pense assim. Aliás, se não fosse isso, eu não estaria falando com ele pelo telefone. Eu não sou desse tipo de mulher que faz essas coisas. Não que eu seja feliz com o meu marido. Feliz eu não sou. Não adianta mentir para mim mesma. Posso mentir para os outros, mas não para mim mesma. Já pude mentir para mim mesma, mas isso foi no princípio, logo que nos casamos. Demorei muito a aceitar a verdade a respeito do homem com quem casei. Eu ficava dizendo, todos os homens são assim, o casamento é isso mesmo, você tem que se conformar e afinal ele não é tão ruim, foi muito melhor você ter casado do que ficar solteirona para o resto da vida. Foi esse aliás o meu erro. Eu escolhi muito e encontrava um defeito em todos os homens que me cortejavam — um não tinha os dentes bonitos, outro não era inteligente, outro não tinha lido os livros que eu lera, outro era considerado muito baixinho pelas minhas amigas, o outro tinha um emprego sem futuro, o outro era meio mulato, o outro se vestia mal — em todos eu achava um defeito, eu e minhas amigas, um defeito que nada tinha a ver com o carácter deles, mas apenas com a aparência física.

Enquanto isso, o tempo foi passando, minhas amigas se casaram e o mais engraçado é que se casaram com homens que tinham características que achávamos desagradáveis — uma delas casou com um homem pequenino e careca e outra casou com um mulato mesmo e ambas são muito felizes hoje, é preciso que se note. Eu demorei a casar e já me sentia no fim quando Jorge surgiu. Eu me casaria com qualquer um, àquela altura dos acontecimentos, essa é que é a verdade. Como ele era um homem bonito, a minha decisão foi tomada imediatamente. Fiz tudo para que ele se casasse comigo. Tudo, tudo e sobre isso não quero nem pensar, fico cheia de vergonha. Mas, afinal casámos. Cometi aí o grande erro da minha vida, agora eu sei, não posso mais ter dúvidas quanto a isso. Ele nunca teve amor por mim, nenhum tipo de amor, a não ser algum desejo físico, que em pouco tempo se rotinizou. Eu sou uma criada para ele, uma mulher que toma conta das suas coisas e com quem ele vai para a cama quando lhe dá na

veneta. É uma coisa horrível, ir para a cama com ele, sentir o seu peso em cima de mim. Eu me sinto uma cadela, um ser desprezível e infeliz. Teve época em que eu não me incomodava que ele fizesse aquilo comigo, me procurasse na cama. Sentir prazer eu não sentia, mas não me incomodava e até queria que ele o fizesse, apesar de toda a brutalidade que ele punha no acto. Eu queria porque, apesar de detestá-lo e saber que ele não tinha por mim um pingão de amor ou carinho, ou compreensão ou respeito, eu queria porque aquilo era bom para o meu amor próprio, me dava alguma serventia como mulher. Era tudo muito sórdido, reconheço, mas eu queria que ele o fizesse e fingia que gostava. Às vezes era até bom para a minha insónia. Ele também não me procurava muitas vezes; me procurava quando bebia ou quando trazia para casa um daqueles livros indecentes que ele costumava comprar e queria que eu lesse. Dizia para mim, "lê, lê, isso vai te fazer bem." Mas eu me recusava a ler o livro, ali, na frente dele, como ele fazia comigo. Mas lia escondido quando ele saía para o trabalho, na banheira, onde me masturbava e esse era todo o prazer sexual que a vida me dava; depois da primeira vez, eu senti vergonha, mas só depois da primeira vez. Me acostumei a fazer aquilo e era bom, era bom, era melhor do que ter um homem sobre mim cheirando a álcool, grunhindo como um porco e que depois de saciado se virava para um lado, sem se limpar, sem dizer uma palavra, sem um gesto de entendimento. Ele roncava todas as noites, mas nessas noites ele roncava mais alto e eu o empurrava e ele parava um pouco e logo depois recomeçava a roncar e eu desistia de empurrá-lo e ficava ouvindo os sons roucos da sua garganta. Isso é que é amor?, pensava, e tinha vontade de chorar, mas não conseguia. Mas eu não tenho raiva dele, sei que ele não é o único homem assim, nem eu sou a única mulher que sofre essas coisas. Já até li isso num livro, igualzinho, do homem virar para o lado e ficar roncando depois do acto. Ainda ontem li um livro em que isso acontecia tal e qual como acontece comigo, só que tem que a mulher, frustrada, procura um amante e eu seria incapaz de fazer

uma coisa dessas. Nunca faria uma coisa dessas. Seria uma indignidade.

"Hoje está fazendo três meses que nos conhecemos."

"Hoje?"

"Hoje, sim, dia 23. Os homens não guardam datas, mas as mulheres guardam."

"Eu tenho péssima memória." (*Minha memória está em fitas magnéticas de 1.200 pés*)

"Você está arrependido?"

"Arrependido?"

"De me ter conhecido?"

"Não, claro que não."

"Nem eu. Nós ainda não nos vimos, mas eu conheço você como se você fosse, como se você fosse, fosse — meu irmão. Um irmão de quem eu gostasse muito."

"Você para mim é mais do que isso."

"Sou mesmo?"

"Mais do que uma irmã."

"O quê que eu sou? Diz para mim."

"Eu não sei dizer. Só sei que eu penso em você o tempo todo."

"Eu também, eu também penso em você o tempo todo. Você também é mais do que um irmão para mim."

(*Fita rodando, gravando o nosso silêncio. Um longo momento*)

"Eu estou muito feliz. Há anos que não me sinto tão feliz assim."

"Eu também, Alice."

"Meu nome não é Alice. É Alda. Há muito tempo que eu queria-lhe dizer isso, mas fiquei com vergonha de confessar que havia mentido. Mas agora não me incomoda. Eu menti para você! Meu nome é Alda. Foi a única e a última mentira que eu disse para você. Nunca mais mentirei, meu bem. Nunca mais, eu sei que nunca mais."

"Não faz mal. Eu não pensava em você como Alice. Eu pensava em você como alguém, uma mulher cuja voz eu precisava ouvir diariamente para poder ter alguma alegria na vida. Eu também menti: eu não sou de nenhum instituto de opinião."

"Se você soubesse como você é tudo para mim!"

"Eu sei. Você também é tudo para mim."

"Você mudou a minha vida, Jorge. Eu era muito infeliz, sabe? Meu bem, essa foi outra mentira que eu disse para você."

"Qual?"

"Lembra o dia em que eu te disse que era muito feliz com o meu, com o meu —"

"Lembro." (*Quantas vezes havia tocado aquela fita!*)

"Pois era mentira. Eu nunca fui feliz com ele. Nunca. E muito menos agora. Só você me dá felicidade. A sua voz, as coisas que você me diz, a sua lembrança que eu levo para a cama todas as noites comigo e que me faz dormir um sono bom e tranquilo, só você, a quem eu amo, viu?, só você me faz feliz!"

Eu decidi abandonar o meu marido. Não posso mais viver com ele. Talvez ele não se incomode muito com isso, não creio que ele goste de mim. Não somos sequer amigos, no sentido trivial da palavra. Ele não se interessa pelo meu bem-estar, não quer saber se estou feliz ou infeliz e quando estou doente me trata com impaciência, como se eu tivesse cometido algum crime. Nunca me levou para ver um filme que eu quisesse ver; só gosta de filme de *cowboy*, até dos piores, com artistas desconhecidos e histórias idiotas, sem o menor interesse para ninguém, a não ser um menino de oito anos. Eu não me incomodaria se ele fosse um menino de oito anos. Mas ele nada tem de menino, ele é um homem, de pele grossa, gordo; e pensar que já foi magro alguns anos atrás. Além de tudo, é extremamente vulgar. As pessoas quando dormem, mesmo os homens, lembro-me de meus dois irmãos, têm um ar desamparado, frágil, doce e triste, mas não ele: o seu rosto fica ainda mais duro, mais ofensivo, seu corpo se espoja na cama como o de um bicho que estivesse digerindo uma enorme quantidade de comida repugnante; sua barriga gorda e cabeluda cai sobre a cama numa posição obscena, cuja visão causa o maior asco: ele ronca e sua, vestido nas suas cuecas largas. As cuecas são o seu uniforme. Mal chega em casa, ele se põe de cuecas; janta de cuecas e depois assiste à televisão de cuecas, tomando cerveja, duas, às vezes três garrafas. Estou casada com esse homem há quase dez anos. Ou eu o abandono agora ou nunca mais. A verdade é que as mulheres têm uma enorme capacidade de se acostumar às coisas sórdidas. Eu, por exemplo, sinto

prazer com a raiva e o desprezo que tenho por ele; com as pequenas vinganças que exerço; com os enganos a que o submeto. Compenso desta maneira a vida ruim que levo com ele, me satisfaço com coisas assim, como tirar dinheiro da sua carteira sem que ele perceba, ou inventar despesas da casa inexistentes, ou ainda deixar patente sua ignorância e falta de educação. Preciso fugir disso o quanto antes, o ódio, ou o que seja, que sinto por ele está fazendo com que eu a ele me iguale e daqui a pouco não sei mais qual dos dois será pior que o outro. Que bom que eu tenha percebido isso a tempo, que no casamento o pior é que leva sempre a melhor, o parceiro bom é sempre destruído pelo mau, pois o vício é mais forte do que a virtude. É preciso abandoná-lo. Preciso coragem para isso. Tenho rezado muito nas últimas noites, para ter forças para ir a ele e dizer "não quero mais viver com você, não quero e não adianta pedir." Não lhe direi toda a verdade. Direi — "nosso gênio não combina, minha vida é infeliz, você arranjará uma mulher boa para você, é melhor eu ir embora, não quero nada de você, nem pensão nem nada." Arranjarei um emprego. Sei que meus pais ficarão muito tristes com isso tudo. Em nossa família nunca houve um caso de desquite. Principalmente minha mãe, que dá muita importância a essas coisas todas. Terei que conversar com ela antes, dizer-lhe que não posso continuar vivendo com Jorge, que serei mais feliz assim, muito mais feliz. Agora sei quais as qualidades que uma mulher deve buscar num homem: bondade, compreensão, paciência, carácter, decência.

Uma bola de papel que joga na cesta. Afasto-me o mais possível para testar a minha pontaria. Acerto sempre.

Trimmm!

Fhuh-fhuh-fhuh-fhuh-fhuh. (*Roda*)

Tleckt (*Tecla record*)

"Alô"

"Como vai?"

"Eu vou bem, e você?"

"Eu vou bem. Pensou em mim?"

"Muito."

"Eu também. Sem parar um instante."

"Eu pensei em você sozinha e em você em relação a mim. Pensei em nós

dois."
"Meu bem, igualzinho a mim. Também pensei em nós dois. Antes eu ficava pensando em coisas assim como a cor dos teus olhos ou o jeito da tua boca, ou em como seriam os teus dedos e para tudo eu inventava uma coisa — os teus olhos eram verdes, tua boca tinha duas covinhas e era larga, de dentes brancos e certos, teus dedos fortes, de unhas limpas, tudo isso eu pensava e repensava, mudava a cor dos olhos, o formato da boca. Mas essas eram as coisas em que eu pensava no início. Agora isso já não importa, tudo que importa em você eu já conheço, não preciso mais imaginar: é a capacidade que você tem de fazer da relação entre o homem e a mulher alguma coisa digna e bonita, apesar de ainda ser cedo, quer dizer, espero que você me entenda, eu ainda não vi você nem estivemos juntos, mas posso desde logo prever tudo, você me entende, não? Sabe o que eu quero dizer com isto tudo, não sabe?"
"Claro, meu bem. Nós não precisamos nos ver para saber disso."
"Mas agora eu quero ver você, eu tenho uma coisa muito importante para te dizer e tem que ser pessoalmente, é melhor se for pessoalmente, não sei, sabe, como dizer isso pelo telefone. Alô, alô, Jorge?"
"S-sim."
"Pensei que você tinha desligado."
"Não... não, é que —"
"Não estou ouvindo nada, quer falar mais alto?"
"Eh... hum, eh..."
"Não estou entendendo nada."
"Não sei se já podemos."
"Podemos o quê?"
"Nos encontrar."
"Mas o quê que impede?"
"Não sei."
"Ah, meu bem, deixa de ser bobo, deixa de ser bobinho, nós vamos nos encontrar na rua, para conversarmos. Eu tenho uma coisa muito importante para te dizer."
"Você não pode dizer pelo telefone? Diz pelo telefone."
"Não posso. Quer dizer, posso, mas não quero, acho que devo te dizer isso pessoalmente, entendeu?"
"Não. Acho que qualquer coisa que pode ser dita pessoalmente pode ser dita pelo telefone."
"Mas meu bem, eu quero encontrar

com você, eu tenho essa coisa para te dizer!"
"Mas que coisa é essa tão importante que você não pode me dizer pelo telefone? Você parece criança, fazendo mistério e vai ver é uma bobagem à-toa."
"Está certo, meu bem, esquece isso, eu não quero te irritar —"
"Eu não estou irritado, minha querida, palavra de honra, não estou mesmo. Sei lá, acho que eu saio tão pouco de casa que só em pensar nisso fico perturbado."
"Você quer então que eu vá aí?"
"Não!"
"Jorge!"
"Me desculpa, meu bem, eu hoje não estou num bom dia."
"Eu sei, querido, eu sei, querido, mas não se preocupe com isso não, viu? eu entendo."
"Quem tem razão é você, meu bem, nós temos que nos encontrar mesmo, mais dia, menos dia. Olha! você quer se encontrar, está bem, nós nos encontramos. Mas olha, eu não sou nada do que você está pensando, nada."
"Eu sei, meu bem."
"Você não sabe nada."
"Está certo, eu não sei nada. Você realmente está com um gênio horrível hoje."
"Você sabia que eu, que eu..."
"Sim, meu bem."
"Que eu..."
"Alô, alô"
"Eu..."
"Você está se sentindo mal, meu bem? Aconteceu alguma coisa?"
"Não, estou bem."
"Você está tão diferente..."
"Onde é que você quer se encontrar comigo?"
"Onde você quiser, meu bem."
"Não, você diz."
"Na praça, no centro, perto da estátua, daquela estátua que você diz ser muito feia."
"Quando?"
"Amanhã, de manhã, às dez horas. Está bem?"
"Está."
"Nem dormirei, pensando no meu encontro. Estou tão feliz, Jorge!"
"Até amanhã."
"Até amanhã."
(Desligo o telefone)
"Mamãe?"
"Sim, meu filho, como vai você?"

"Vou bem."
"Vai bem mesmo?"
"Vou mamãe, vou."
"Tua voz está diferente."
"Eu vou bem, mamãe, eu vou bem, mamãe, eu vou bem, mamãe."
"Está certo, não precisa me maltratar."
"Eu não quero maltratar a senhora. Eu só quero que a senhora mande o Pedro aqui amanhã."
"Você vai sair?"
"Mande o Pedro aqui amanhã, mamãe."
"Você vai sair?"
"Mande o Pedro aqui amanhã, mamãe, bem cedo."
Click.

Dormi mal a noite inteira. Acordei várias vezes. É sempre assim, quando a gente quer dormir não consegue. Estou numa idade em que não posso mais passar uma noite sem dormir, sem que isso apareça no meu rosto. Não que eu seja velha, ainda não tenho quarenta anos. Mas quando passo uma noite sem dormir, os meus olhos ficam com olheiras e a minha pele fica ruim, eu pelo menos fico com essa impressão. Houve uma ocasião em que me levantei e fui ver o meu rosto no banheiro; estava horrível, amarelo, flácido e as rugas em volta dos meus olhos estavam fundas, chegavam a brilhar. Tenho amigas mais velhas do que eu cujo rosto não está assim tão vincado, mas elas levam uma vida mais feliz do que a minha. Não há coisa que envelheça mais a mulher do que o sofrimento. Jorge saiu às 8 horas. Nunca demorei tanto a me vestir! E a me pintar também. Fiz uma pintura moderna no meu rosto, como dessas mocinhas que encontro em Copacabana quando vou fazer compras. Tudo isso para nada. Esperei duas horas, duas horas

contadas no relógio e ele não apareceu. Olhava ansiosa todos os cantos da praça vazia, esperando que ele surgisse a qualquer momento. Quando algum homem aparecia, o meu coração batia apressado. Ele não foi. Uma chuvinha fina caía quando cheguei, mas não podia ser esse o motivo. A chuva nem dava para molhar, havia mesmo na praça uma babá com duas crianças e um paraplégico numa cadeira de rodas, sendo empurrado por seu empregado. Ele não apareceu. A praça ficou totalmente vazia, depois de algum tempo. A chuva aumentou de intensidade, estragou o penteado que eu custara tanto a fazer, molhou meu rosto e minhas roupas, mas eu nem senti, fiquei ali debaixo da chuva, esperando.

Depois fui para casa. Alguma coisa devia ter acontecido, alguma coisa de força maior, pois ele não faltaria se não fosse por um motivo muito importante. Liguei várias vezes, mas o seu telefone não atendia. Liguei o dia inteiro, sem parar, até de noite, quando o meu marido chegou.

Tirrim. Tirrim. Tirrim, Tirrim. Tirrim. Tirrim

(Perto da janela vi o dia escurecendo muito lentamente)

(Peguei o telefone. Disquei)

"Mamãe?"

"Meu filho, o que foi que aconteceu? Liguei para você o dia inteiro e você não atendeu."

"Nada, não quis atender o telefone."

"Você vive me assustando!"

"Vem aqui, mamãe, vem aqui, hoje."

"Sim, meu filho, vou imediatamente."

Você quer que a mamãezinha ponha você para dormir, quer?"

"Sim, mamãe, quero, vem me pôr para dormir."

TERCEIRA MARGEM

O aparecimento desta revista - a primeira revista portuguesa inteiramente dedicada à literatura brasileira - foi calorosamente saudado por muitos leitores e por alguma imprensa portuguesa e brasileira, que naturalmente destacou a colaboração inédita de João Cabral de Melo Neto, a carta inédita de Cecília Meireles e o ensaio de Eduardo Lourenço.

Da imprensa portuguesa citemos, por exemplo, o *Expresso* ("Há muito que se esperava uma iniciativa deste género", "um projecto como este era fundamental para abrir espaço de discussão da literatura brasileira"), o *Jornal de Letras* (notícia a 3 colunas, referência a colaborações com "excepcionais motivos de interesse") e *Jornal do Fundão* ("projecto de grande significado cultural", "marca uma atitude diferente pela qualidade da intervenção"). Da imprensa brasileira há que referir sobretudo *O Globo* (notícia a seis colunas) e o *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro (notícia ocupando toda uma página). A propósito: na nota em que justificámos o nome *Terceira Margem* aludimos a "uma efémera revista nordestina" que também o usou (no seu n.º 2, de 1982, colaborou o poeta português António Franco Alexandre). Desconhecíamos - e assinalamos - que existe no Rio de Janeiro outra revista com o mesmo nome.

Arnaldo Saraiva

EDIÇÕES PORTUGUESAS DE AUTORES BRASILEIROS

Longe vão os tempos em que os autores do Brasil eram sistematicamente editados em Portugal, até porque no Brasil não havia tipografias. Mas já quando as havia numerosas, no fim do século passado e início deste século, surgiram em Portugal editoras como a Lello que muito se empenharam em tornar conhecidos em Portugal alguns escritores brasileiros. O mesmo empenho revelou nos anos 50 e 60 o editor Sousa Pinto, de Livros do Brasil.

De então para cá, sempre foram saindo dos prelos portugueses algumas obras escritas por brasileiros, mas quase a conta gotas ou assistematicamente, como aliás sucede com os livros de portugueses editados no Brasil.

Nos últimos tempos, porém, parece haver sinais de mudança, cá e lá. Se de repente, além de Saramago ou Pessoa, são publicados no Brasil Abelaira ou Clara Pinto Correia, em Portugal surgem obras de qualidade como *Macunaíma* de Mário de Andrade (Antígona), *Um Copo de Cólera* de Raduan Nassar (Relógio d'Água), *E do Meio do Mundo Prostituto Só Amores Guardei ao meu Charuto e Histórias de Amor e Agosto* de Rubem Fonseca (Campo das Letras e D. Quixote), e *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* de Clarice Lispector (Relógio d'Água).

Como os livros importados ficam muito caros, e não se vêem medidas governamentais que reduzam os custos da importação, ou como os editores, os livreiros e os

distribuidores não têm conseguido fazer circular o livro português no Brasil (ou o brasileiro em Portugal), a edição *in loco* parece ser ainda a melhor solução.

Maria Luísa Marcelino

“MÃOS DADAS” SOBRE O “ATLÂNTICO”

O actor goiano Lauro Moreira lançou em Portugal e no Brasil o álbum duplo *Mãos dadas* em que gravou 85 poemas de 28 dos melhores poetas lusófonos. Trabalho meritório, até porque o cd é acompanhado de um livrinho com os textos e notas biográficas dos autores, ele inscreve-se entre as iniciativas ou os encontros ditos de lusofonia, que estão na moda.

Alguns só serão fecundos para os que neles participem, não tanto para as respectivas comunidades ou para as culturas de língua portuguesa. Mas outros implicam preparação cuidada ou projectos elaborados, pelo que têm mais hipóteses de bom sucesso.

Está neste caso o programa televisivo que Eugénia Melo e Castro concebeu e em que associou cantores ou músicos brasileiros e portugueses (e africanos lusófonos) de qualidade: Gal Costa e Luís Represas, Edu Lobo e Sérgio Godinho, Simone e Dulce Pontes, Cesária Évora e Marisa Monte, Vitorino e Elba Ramalho, etc.

Embora a música popular brasileira seja quase tão conhecida em Portugal como no Brasil, parecem evidentes os méritos de um programa deste género, sobretudo se lhe forem dadas as honras da transmissão por algum grande canal do Brasil. Seria bom que programas idênticos envolvendo outros criadores - nomeadamente os escritores, mas não só - passassem nas televisões dos PALOPs. Porque em poucos programas a televisão é capaz de fazer pelo conhecimento mútuo da criatividade lusófona o que os governos dos 7 países não farão em dez anos.

Miguel Baptista

“ÚLTIMA LIÇÃO” DE FERNANDO CRISTÓVÃO

Aos 69 anos, o professor Fernando Cristóvão decidia despedir-se da cátedra de Literatura Brasileira que ocupava na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e, discretamente, pronunciou em 9 de Março a sua “última lição”.

Licenciado em Românicas em 1966, alguns anos depois de concluir o curso de Teologia no Seminário Maior do Patriarcado de Lisboa, ele aceitou o convite de Vitorino Nemésio para ensinar a Literatura Brasileira (que então repartiu com o ensino de Linguística Geral por sugestão de Lindley Cintra) e em 1974 viria a tornar-se o primeiro português doutorado em Portugal nessa Literatura, com uma tese sobre Graciliano Ramos.

Nessa obra, editada no Brasil com o título *Graciliano Ramos: Estrutura e Valores de um Modo de Narrar*, assim como nos livros *Cruzeiro do Sul*, *a Norte*, *Diálogos da Casa e do Sobrado* e *Marília de Dirceu de Tomás António Gonzaga*, ele prova como o olhar (de um) português pode iluminar obras ou aspectos da literatura brasileira.

Miguel Baptista

CONGRESSO PORTUGAL-BRASIL ANO 2000

Nos dias 12, 13 e 14 de Junho de 2000 realizar-se-á no Porto o primeiro grande encontro de escritores portugueses e brasileiros. Esse encontro corresponde a um dos vários módulos do Congresso “Portugal-Brasil Ano 2000” com que os governos português e brasileiro acharam por bem celebrar, em conjunto, os 500 anos do “descobrimento” do Brasil.

O encontro realizar-se-á na Faculdade de Letras do Porto, e terá a participação prevista de largas dezenas de escritores e de agentes culturais. Além de valer como festa de confraternização ou de convívio, o Congresso pretende ser o ponto de partida de uma nova relação, mais estreita e mais fecunda, entre os produtores, divulgadores e estudiosos das duas literaturas.

Estão previstas sessões de leitura de textos, debates e apresentação de comunicações, bem como lançamentos de livros, exposições e espectáculos culturais. As comunicações repartir-se-ão por vários temas (portugueses, brasileiros, luso-brasileiros) ou items, a saber: teorias da história literária, transtextualidades e influências recíprocas, escritores portugueses no Brasil/ escritores brasileiros em Portugal, o Brasil e o brasileiro na literatura portuguesa/ Portugal e o português na literatura brasileira, crítica portuguesa sobre a literatura brasileira/crítica brasileira sobre a literatura portuguesa, a língua literária, a literatura popular, tendências da literatura recente, condições actuais e perspectivas da comunicação literária.

Os comissários do Congresso, Professor Doutor Ernâni Lopes e Ministro Marcos Vilaça, convidaram para coordenadores do módulo "Literatura" Arnaldo Saraiva e Carlos Nejar / João Almino.

Maria Luísa Marcelino

A MORTE DE JOSÉ PAULO PAES, ANTÓNIO HOUAISS E DIAS GOMES

Em 9 de Outubro passado e em 7 de Março do corrente ano faleceram, respectivamente, José Paulo Paes, que contava 72 anos, e António Houaiss, que contava 83. Personalidades distintas sob muitos aspectos, unia-os a condição de "trabalhador de palavras", como Houaiss gostava de se definir. E ambos eram excepcionalmente competentes nesse trabalho, como se vê pelos ensaios que escreveram sobre outros trabalhadores de palavras, especialmente poetas, ou pelas suas traduções; recorde-se que Houaiss ousou traduzir o *Ulisses* de Joyce e José Paulo deixou-nos volumes de traduções de Aretino, William Carlos Williams, Auden, Kavafis e outros poetas gregos ou dinamarqueses. Com gostos incomuns no campo literário (José Paulo era químico, Houaiss foi diplomata e era perito em culinária), e de origens étnicas diversas (o pai de José Paulo era português, Houaiss tinha ascendência árabe) ambos se aprimoraram no gosto da língua portuguesa, que serviram até em empresas editoriais. Houaiss empenhou-se especialmente na elaboração de um grande dicionário da língua portuguesa, que será decerto o melhor, e na causa do Acordo Ortográfico; José Paulo empenhou-se na produção de poemas compactos, sólidos na sua arquitectura e na sua sonoridade, marcados simultaneamente pelo fascínio e pelo desprezo da vida e modos modernos, e frequentemente tão dramáticos quanto irónicos ou auto-irónicos (veja -se o espantoso "Á minha perna esquerda"). Dele ou do seu livro *A Poesia Está Morta mas Juro que Não Fui Eu* (1988) transcrevemos este poema... luso-brasileiro, que o linguista António Houaiss muito deveria apreciar:

Lisboa: aventuras

<i>tomei um expresso</i>	<i>cheguei de foguete</i>
<i>subi num bonde</i>	<i>desci de um eléctrico</i>
<i>pedi cafezinho</i>	<i>serviram-me uma bica</i>
<i>quis comprar meias</i>	<i>só vendiam peúgas</i>
<i>fui dar à descarga</i>	<i>disparei um autoclisma</i>
<i>gritei "ó cara"</i>	<i>responderam-me "ó pá"</i>
	<i>positivamente</i>
<i>as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá</i>	

Mais recentemente, em 18 de Maio, a morte levou o dramaturgo Dias Gomes, que nascera em Salvador em 19 de Outubro de 1922 e se tornou popular como autor de "telenovelas" ou "novelas" como *O Bem Amado* e *Roque Santeiro*, mas que desde *O Pagador de Promessas* (1961) revelara especiais capacidades para em linguagem dramática representar e transformar a realidade mais dura do Brasil. Três importantes perdas da literatura brasileira.

Arnaldo Saraiva

OS COLABORADORES BRASILEIROS DESTA NÚMERO

Quiseram honrar-nos com colaborações inéditas neste número os poetas Manoel de Barros, Marly de Oliveira e Nelson Ascher, e os prosadores João Almino e Luís Fernando Veríssimo, a quem expressamos o nosso reconhecimento.

Manoel de Barros nasceu em Corumbá, Mato Grosso do Sul, em 1917; professor, advogado, fazendeiro, publicou, entre outros, os livros *Poemas Concebidos sem Pecado* (1937), *Gramática Expositiva do Chão* (Poesia Quase Toda) (1969), *Livro Sobre Nada* (1996) e *Retrato do Artista Quando Coisa* (1998). Vive em Campo Grande.

Marly de Oliveira nasceu em Cachoeiro de Itapemirim, Espírito Santo, em 1935. Formada em Letras no Rio de Janeiro, fez estudos em Itália, ensinou em Petrópolis, viveu na Argentina, na Suíça e em Portugal, quando João Cabral de Melo Neto, seu marido, foi Cônsul no Porto. Publicou, entre outros, os livros *Cerco da Primavera* (1957), *A Suave Pantera* (1967), *O Banquete* (1988), *Obras Poéticas Reunidas* (1989). Vive no Rio de Janeiro.

Nelson Ascher nasceu em S. Paulo em 1958. Filho de pais húngaros, publicou *Ponta da Língua* (1983), *O Sonho da Razão* (1993), *Algo de Sol* (1996). Também ensaísta e tradutor, vive em S. Paulo.

Luís Fernando Veríssimo nasceu em Porto Alegre em 1938. Filho de Érico Veríssimo, estudou nos Estados Unidos e estreou-se em 1973 com o livro *O Popular*, a que se seguiram outros de grande sucesso como *O Analista de Bagé* (1981), *A Velhinha de Taubaté* (1983), ou as selecções *Comédias da Vida Privada* (1994) e *Comédias da Vida Pública* (1995). Vive em Porto Alegre.

João Almino nasceu em Mossoró, Rio Grande do Norte, em 1950. Diplomata, doutorou-se na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris, e ensinou em Universidades do México, do Brasil e dos Estados Unidos. Publicou os romances *Ideias para Onde Passar o Fim do Mundo* (1987) e *Samba-Enredo*, sendo também autor de vários livros ensaísticos. Depois de ter sido Cônsul em Lisboa, é-o actualmente em Londres.

O texto de Rubem Fonseca não é inédito, mas o seu autor - sem dúvida um dos mais importantes escritores brasileiros vivos - , na falta de um original disponível, autorizou-nos a publicação de um conto à nossa escolha, gentileza que agradecemos.

Rubem Fonseca nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 1925. Formado em Direito, fez um Mestrado em Administração nos Estados Unidos. Entre os vários livros que publicou lembrem-se os de contos *Os Prisioneiros* (1963), *A Coleira do Cão* (1965) - a que pertence "O Gravador" -, *Histórias de Amor* (1997), e os romances *O Caso Morel* (1973), *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988), e *O Selvagem da Ópera* (1994). Vive no Rio de Janeiro.

FÁBIO LUCAS

Luzes e Trevas — Minas Gerais no Século XVIII

Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998

Fábio Lucas, ensaísta e crítico bem conhecido em Portugal, é de há muito estudioso atento do período setecentista da literatura brasileira. Para além de artigos vários publicados em revistas e jornais, é autor de dois trabalhos recentes particularmente importantes: o capítulo «Silva Alvarenga — Luzes e trevas do setecentos» com que colaborou na reedição dos *Autos da Devassa — Prisão dos Letrados do Rio de Janeiro — 1794* (org. de José Pereira da Silva, Niterói, 1994); e a edição que preparou da *Glaura* de Silva Alvarenga (São Paulo, 1996).

Apresentado como tentativa de «revolver as raízes da formação de Minas e do Brasil», o volume em apreço reúne cerca de dezena e meia de artigos consagrados a figuras, obras e temas nucleares da história cultural e literária mineira desta época decisiva de formação da brasilidade. Como destaca o A. na *Apresentação*: «Pela primeira vez, no Brasil, o conjunto de circunstâncias fez agruparem-se, em torno dos mesmos ideais, inteligências pioneiras do país, insufladas pelos sentimentos nativistas e pela percepção vivencial do mundo que incluía a descontinuidade cultural em relação às fontes europeias» (p. 7). Lançando mão de registos diversos — que vão do ensaio propriamente dito à

síntese crítica, geralmente bem informada, passando pelo comentário analítico ou pela resenha de um estudo ou de uma reedição recente —, Fábio Lucas apresenta-nos um panorama muito completo sobre um tema que, apesar do renovado interesse que vem merecendo nos últimos tempos, carecia de revisão.

Como seria de esperar, a produção literária é a vertente que merece maior atenção. Com muito acerto, o A. começa por mostrar os juízos precipitados e preconceituosos de que foram vítimas durante algum tempo alguns dos poetas mineiros setecentistas, defendendo que «O Arcadismo, não obstante a limitação que as convenções literárias impunham, servia de corrente de transmissão do pensamento mais avançado da civilização ocidental» (p. 7). Nesse sentido, chama a atenção para a feição nativista do seu Neoclassicismo e para os valores ilustrados que comparecem nas suas obras, muitas vezes em composições de tipo laudatório.

Um dos poetas que suscita o interesse particular do A. é Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Classificando-o como «um perfeccionista de versos equilibrados e de emoções controladas» (p. 24), Fábio Lucas identifica na sua obra três pontos centrais: a crítica aos preceitos barrocos,

a apreensão do mundo ilustrado e a harmonia e o decoro na produção lírica.

Apenas uma nota lateral a propósito de dois lapsos do A. no domínio da biografia do poeta de *Glaura*. Alvarenga iniciou o seu curso de Direito Canónico na Universidade de Coimbra não em 1771, mas em 1768 (matriculou-se em *Instituta* a 1 de Outubro desse ano). Por outro lado, face àquilo que nos diz o seu processo de estudante universitário, é provável que os seus estudos propedêuticos tenham sido feitos em Minas, e não no Rio. Com efeito, é conhecida uma provisão de D. José, passada a 17 de Maio de 1769, pela qual «lhe faz mercê que se lhe leve em conta o ano de 1766 que cursou Lógica no Seminário da cidade de Mariana».

Outros poetas que merecem uma atenção cuidada do A. são Tomás António Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Francisco de Melo Franco. A abordagem dos dois últimos é feita a partir de uma espécie de resenha a obras recentes que lhes dizem respeito. No caso de Cláudio, trata-se de um ensaio de Edward Lopes intitulado *Metamorfoses — A Poesia de Cláudio Manuel da Costa* (São Paulo, 1997). No caso de Melo Franco, o pretexto é a reedição de dois importantes textos seus: o

menos conhecido *Medicina Teológica* e o apreciado poema herói-cômico *Reino da Estupidez*.

Outro aspecto da produção cultural mineira do século XVII que merece o interesse de Fábio Lucas é o progresso científico, abordado a partir da consideração dos trabalhos de João Manso Pereira — uma figura polifacetada, que viria a integrar a Sociedade Literária do Rio de Janeiro — no domínio da química e das suas aplicações agrícolas.

Outro tema incontornável num trabalho deste tipo é o da Inconfidência Mineira. Para além de passar em revista o discurso historiográfico que lhe foi sendo dedicado e de reflectir sobre algumas das suas figuras emblemáticas, como Tiradentes, o A. apresenta-nos uma interessantíssima panorâmica sobre a presença do tema na literatura brasileira, desde as suas primeiras manifestações até à actualidade.

Em suma, estamos perante um trabalho que nos fornece uma

visão de conjunto bem fundamentada sobre uma época fundamental no processo de formação da cultura brasileira. Logrando ultrapassar as visões parcelares e precipitadas, Fábio Lucas deixa-nos uma série de pistas para entender a produção literária da chamada «plêiade mineira» como parte de um conjunto mais complexo e mais vasto.

Francisco Topa

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO

Desconversa (Ensaios Críticos)

Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1998

No prefácio a esta colectânea, Antonio Cândido afirma: “*Desconversa* parece uma demonstração das diferentes tarefas do crítico, e por esse lado é uma verdadeira lição” (p.10). De facto, um dos aspectos que ressalta numa primeira leitura dos treze ensaios que compõem o livro é o seu carácter polifacetado. Isto revela-se, desde logo, na proveniência dos próprios textos: uma parte significativa tem por base comunicações e estudos apresentados a diversos congressos, colóquios e seminários; outros foram já publicados noutras obras, nomeadamente sob a forma de introdução ou prefácio — como é o caso do belíssimo “À escuta do verbo”, incluído no livro de Betty Mindlin *Unwritten Stories* (Austin: University of Texas Press, 1996).

Nos ensaios de Walnice Nogueira Galvão, as várias áreas de reflexão sobre o fenómeno literário — teoria, história, crítica, tematologia — dialogam e entrecruzam-se, notando-se uma especial predilecção pelo enfoque comparatista. Rejeitando a imposição *a priori* de modelos rígidos e o *jargão* de algumas abordagens críticas e teóricas, o qual tende a obscurecer o contexto social e ideológico em que os textos se inserem, a autora adopta uma perspectiva dinâmica que permite realizar plenamente o potencial dialógico dos textos na sua relação com o mundo e, sobretudo, com a realidade brasileira.

Desde os estudos em que prevalece a abordagem temática — como, por exemplo, “Forasteiros” (um estudo das representações da figura do estrangeiro nas obras de autores como Guimarães Rosa, Mário de Andrade, entre muitos outros) ou “*Uma Cidade, Dois Autores*” (onde se confronta o poder estruturante da vivência cidadina em textos de Machado de Assis e de Lima Barreto) -, passando por ensaios de índole genológica, como “À Margem da Carta” (sobre o papel da epistolografia nos estudos literários). O que vem sempre ao de cima, mais do que o *gosto* pela crítica, é uma autêntica *patxão* pela crítica. Já Roland Barthes, no seu livro *Crítica e Verdade*, propunha que “passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem. Mas, pelo mesmo acto, é também remeter a obra para o desejo da escrita, que a gerou.”

Se tivesse que escolher, de entre os treze ensaios de *Desconversa*, aquele em que esse desejo é mais evidente, optaria decerto por “Demiurgos”, brilhante estudo sobre as meditações em torno do acto de escrever em dois autores tão diferentes entre si como Jorge Luis Borges e Clarice Lispector. Para “aguçar” o apetite do potencial leitor, transcrevo em seguida algumas considerações tecidas a propósito da escrita de Clarice: “Trata-se bem de uma

demanda; mas o leitor jamais se certifica do objectivo dela. Talvez de uma transcendência impossível, buscada no alarido do dia-a-dia? (...) Nesses textos, o leitor duplica o gesto da narradora, aproximando-se e afastando-se; a catarse entrevista não se realiza, fica hesitando no horizonte da ficção” (p.76).

Mas se é certo que o discurso crítico de Walnice Nogueira Galvão é atravessado pelo desejo da escrita e da linguagem, ele não deixa também de ser social e politicamente *responsivo* no mais profundo sentido humano. Em particular nos ensaios “As Falas, os Silêncios” - sobre o papel da intelectualidade brasileira antes e depois do golpe de 64 — e “Os Estudos Brasileiros” — relatório circunstanciado sobre a preocupante situação actual da cultura brasileira no panorama internacional —, pode entrever-se uma consciência muito aguda da atitude fundamentalmente *opositiva* que deve caber ao crítico. Como sublinha Edward Said, em *The World, the Text, and the Critic*, uma das tarefas essenciais da moderna consciência crítica passa pelo desafio e oposição à hegemonia das representações políticas e culturais dominantes.

Os dois referidos ensaios terminam numa nota pessimista. Em “As Falas, os Silêncios”, a autora assinala “o conformismo e a redundância”, “a fase de desencanto conservador que

a sociedade brasileira manifesta actualmente” e conclui que “nenhuma nostalgia resgatará jamais um mundo desgarrado da utopia” (pp.58-59). Em “Os Estudos Brasileiros”, por seu turno, Walnice Nogueira Galvão refere a dificuldade, se não mesmo a impossibilidade, de o Brasil escapar à constelação de representações distorcidas que insistem em sublinhar, por um lado, “o perfil solar de um povo novo, cheio de poten-

cialidade, de grande vitalidade energética e sexual, alegre e folgazão, racialmente duvidoso, ou pelo menos não-branco” e, por outro, a “sua face escura, que é só quando o Brasil se torna notícia na mídia estrangeira: violência, repressão, banditismo, droga, miséria, corrupção”. Ambas as vertentes acabam por remeter, segundo a autora, para uma “demanda do exotismo”, a qual “corresponde a profundas necessidades da cultura (e da

psique, talvez), dos outros” (p. 259). Não obstante o desencanto patente em alguns momentos, o discurso crítico de Walnice Nogueira Galvão não abdica de proporcionar leituras e atitudes alternativas e de desafiar as instituições, as ideias recebidas e o carácter questionável de alguns — muitos — valores dominantes.

Maria Daniela Kato

CÉSAR LEAL

Quatro Estudos de Poesia & Quatro Poemas,

Recife, Bagaco, 1998

A poesia ou o trabalho poético unificam estes textos, mesmo se - sob o signo de quatro, ou do múltiplo de dois — a divisão se impõe entre os textos construídos a partir da poesia enquanto objecto de estudo e aqueles que são a manifestação do próprio processo poético. O uso de uma linguagem que reflecte sobre a própria linguagem (uma metalinguagem) separa-se daquele em que a linguagem se instaura como objecto, até quando os dois usos se interpenetram e se reflectem mutuamente, para comentar, a propósito de outros, o exercício poético próprio, ou dando forma própria a teorizações expostas sobre poemas alheios.

Os estudos harmonizam-se através do estilo inconfundível de César Leal, ou do seu discurso na primeira pessoa, de cunho moderno porque implica uma relativização, mas incisivo, em tom de quem, defendendo, na esteira de Hegel, o “império infinito do espírito”, se insurge contra os princípios “pseudo-marxistas”, “materialistas” e “racionalizantes” de um “filiteísmo crítico que actua sobre a arte como um corrosivo, confundindo alguns valores” na “mais farsaica das épocas”. Não é de modo algum estranho encontrar metáforas religiosas na escrita de quem sacraliza a poesia, mas ao mesmo tempo é também capaz de a constituir objecto de estudo, de forma neutra e teórica, como no terceiro estudo, ou quase à maneira estruturalista, como em certos trechos dos outros

ensaios, onde a descrição deixa de ser do âmbito da especulação filosófica/metafísica, para se ater à demonstração da qualidade literária/verbal do texto. De outras vezes, muda de “escola”, mas permanece fiel ao texto, seguidor de preceitos defendidos, por exemplo, por T.S. Eliot, aquele que mais cita de entre os New Critics. O seu discurso é também marcado por uma forte componente comparatista, mesmo nos ensaios em que o nome de um autor se destaca desde o título.

Os quatro ensaios, que já não são inéditos, foram reunidos não segundo um critério cronológico, mas de acordo com uma ordenação temática onde, mais uma vez, impera a dualidade. Em “Universalidade de Jorge de Lima” (1964) é sublinhada a capacidade de, por um poder de síntese extraordinário, recriar processos universais da poesia, tanto a nível temático, como o do tema da queda em *Invenção de Orfeu*, já tomado de Dante, como a nível formal, quando, por exemplo, se apropria (à maneira barroca) da metamorfose ou do ornatus, legitimados pelos antigos como Ovídio ou Virgílio e pelos modernos como Carlos Drummond de Andrade ou João Cabral de Melo Neto. Assim, falar de universalidade é já, de algum modo, mesmo se indirecto, aludir a possíveis fontes literárias, tópico de que mais sistematicamente se ocupa no segundo ensaio, “As fontes clássicas e populares da poesia de Ariano Suassuna” (1958).

Do autor de *O Auto da Compadecida*, César Leal mostra e demonstra o profundo conhecimento da tradição literária, erudita (à maneira do Dante da *Divina Comédia*) como popular (inspirado no “martelo agalopado” de cantadores populares do Nordeste), pela “forma interior” como “exterior”, conhecimento que, aliado a um extraordinário poder de síntese, permite a Suassuna uma recriação e renovação dos recursos expressivos da poesia brasileira.

César Leal inova ainda quando, no terceiro ensaio, pretende “realizar uma união que estaria cada vez mais ‘distante’ ou ‘impossível’, entre arte e ciência”. Sem adoptar a perspectiva do filósofo interessado em discutir abstracções (mas não deixando de convocar a Física moderna), discorre sobre as várias concepções do tempo em diferentes épocas, numa atitude algo histórica e descritiva e de âmbito interdisciplinar, para concluir que, assim como os cientistas e os filósofos reconhecem, hoje, com humildade, a legitimidade da escrita poética, também os poetas fazem aportações dos conhecimentos científicos (alguns dos quais já se encontram presentes no mito). Em “Dimensões temporais da poesia” (1985) procede, pois, ao levantamento das diferentes concepções de tempo (nas suas dimensões heraclitiana, psicológica, quântica, relativística, termodinâmica e entrópica) presentes em vários poetas da modernidade (Ricardo Reis, Jorge Luís

Borges, T.S. Eliot, Pablo Neruda e Abgar Renault), cuja originalidade está muitas vezes, mais do que na tecnicidade ou no estilo, na sua procura de um sentido profundo da vida/escrita ou na sua "fundamentação estética e filosófica" ou até científica. O "Universo poético de Joaquim Cardozo" (1996) liga-se ao terceiro ensaio, que para ele remete, já que incide no tratamento do tempo no poeta brasileiro nordestino que mais se preocupou com este fenómeno a partir das dimensões relativística, entrópica e quântica. Se sob este aspecto César Leal apresenta o último ensaio como uma especificação daquele que o antecede, por outro lado confere-lhe autonomia ao retomar a atitude mais crítica do que teórica, analisando, na senda dos "quase antigos formalistas russos", a evolução poética do autor de *Trivium* e de "Canção de um tempo sem tempo" (último poema da sua obra póstuma *Um Livro Aceso e Nove Canções Sombrias*), o qual, como conclui, demonstrando-o através de uma extensa análise estilística, terá realizado a obra planeada, que o mesmo é dizer, ter-se-á tornado, de algum modo, universal. Um universo próprio constituem os quatro poemas reu-

nidos sob o título "Homenagem". São também dois os contemplados, Federico García Lorca, no primeiro centenário do seu nascimento, e António Conselheiro, na celebração do centenário da sua morte, ambos reunidos pelo uso que fizeram da linguagem. Triunfa a palavra, também aqui onde a celebração assume forma poética. Dir-se-ia que o ritmo binário vinga ainda, agora cruzado. O primeiro poema de cada grupo remete para o herói a quem é dedicado de forma metonímica. "Canto espanhol" evoca García Lorca logo pelo título. Toda a Espanha é convocada numa grande enumeração de elementos naturais e culturais, animais e humanos. Esta substantivação é feita com o suporte da quadra de redondilha menor, e com o apoio imprescindível da camada fónica da língua que evidencia os contrastes semânticos estabelecidos — "Touros! Negros Touros / Bainhas-de-espada / São da Andaluzia / Córdoba, Granada". Os contrastes claro/escuro, forte/fraco, vencedor/vencido, morto/vivo pontuam também o poema que ainda inclui reflexões filosóficas — como a suscitada pelo verso "a vida em partida" e a consideração do tempo na sua dimensão quântica e relati-

vística — como em "a flecha do tempo / o sono nas casas" que implica um movimento para a frente, mas também a possibilidade de um recuo ou de repouso, como no mito. Este é o canto do combate dos touros, que são "deuses". Este processo metafórico já presente no primeiro poema é enfatizado no segundo que irradia "luz" de múltiplos tons, "luz toda de Lorca / luz Porta do Sol!". Esta mesma estrutura é seguida nos poemas dedicados a António Conselheiro. No primeiro diz-se "De como a cidadela se encantou", isto é, de como Canudos se dissipou, de como gradual e continuamente, sob a direcção de um guia, a cidadela se mitificou e, por ela, o próprio herói, António Conselheiro, como vem dito na composição seguinte. No caso do poeta espanhol, o género lírico é puro; o combate do touro, a luta de Lorca, é feita pelo canto. António Conselheiro era profeta, por isso os dois poemas que lhe são dedicados caracterizam-se pelo épico e narrativo. Incisivo, o discurso de César Leal, crítico e poeta, pode representar bem a criatividade nordestina, nas últimas décadas algo esquecida pelos críticos do Sul.

Ângela Sarmiento

BEATRIZ HELENA RAMOS AMARAL

Planagem

São Paulo, Massao Ohno Editor, 1998

"receba este livro
como uma partitura
desmontável
a brincar entre seus dedos
(...)"

(*Planagem*, p. 216)

A leitura de *Planagem* é a um tempo intrigante e reveladora, mergulhando-nos numa espécie de viagem iniciática em que o espaço físico do papel ganha contornos plásticos e em que, a cada instante, a palavra se reinventa em forma, volume, música, sonho.

Como em toda a viagem, há algo de crescimento interior, às vezes doloroso ("é nesta busca / assume-se o lirismo / quando o olhar / naufraga / em seu próprio / abismo", p.

273); há algo de demanda da verdade, da ordem, do quase nirvana ("o instante agudo / do chegar ao cimo / acima de tudo / onde há quase nada", p. 291).

Este percurso, faz-se da análise para a síntese, da dispersão para a confluência. Assim, Beatriz Amaral transporta para a sua poesia algo da "floresta de símbolos" baudelairiana, o ritmo da música de Verlaine e Mallarmé, o claro-escuro do barroco, a experiência concretista e a fusão entre a tradição ocidental e o equilíbrio cósmico taoísta.

Numa análise diacrónica, assistimos a uma depuração da forma, que vai da do poema longo à perfeição do *hai-kai*,

que aliás, abre e fecha *Planagem*, como um círculo, em eterno retorno.

Num primeiro contacto, o leitor parece ficar desconcertado pelo aparente esvaziamento semântico do poema, pela ausência de pontuação, pela transgressão gramatical, tocando o *nonsense* ("lluvia ll / lluvia lluvia ll / lluvia lluvia lluvia / cacho d'água y latín-nuven", p. 68). Mas, a pouco e pouco, descobre o "sal silábico" (p. 23) do poema, os jogos fónicos, musicais, paronomásticos ("pista séria / vista aérea", p. 158); a harmonia das rimas interna e externa ("flamingos e flamingos / miragens e (de) lírios / róseos raios de luz / regem leques de

linho”, p. 42); a ruptura da palavra e seus morfemas (“através das oliv / eiras de Kiarost / ami filtro a p / aisa gem linear (...)”, p. 82); a pulverização do sintagma (“você alfa quase beta / asa delta / sobre o mar”, p. 184); as ligações lexicais inusitadas (“vaga-lumes vera-luz”, p. 241).

A seguir, no deserto branco de cada página, o leitor vê acontecer cada poema (“um poema / pérola de grafite / sobre o branco”, p. 129), desenhar-se, materializar-se, ora numa imagem estática (“algo análogo lago”, p. 118), ora dinâmica (cf. poemas “América”, p. 69; e “Aeroverso”, p. 279), mas sempre sugestiva. Perde-se numa poesia sinestésica onde perpassam rumores, sugestões visuais, cinéticas, e até cinematográficas (cf. “Cinemiragem” p. 60; “Escala” p. 302).

Depois da experiência da forma, o leitor é desafiado a entrar no universo energético de Beatriz Amaral. A princípio hermético, enigmático ou desconexo, desvenda-se nos poucos.

Uma das constantes desta poesia é o mistério da criação poética, concebido como transmutação alquímica (“projecto alquímico: / ouro de grafema” p. 63). O eu poético ora se assume como um mago que exorciza os signos (cf. “Encantamento”, p. 28), ora age sobre o poema num acto demiúrgico (cf. “Aleph”, p. 46; e “Exercício de abrir letras e verdades”, p. 49); umas vezes sucumbindo à angústia de uma perfeição que julga não atingir (“Depois do desponho / de seu estar à margem”, p. 285), outras

vezes errando num “caos de sombras” (p. 273), para no final, se encontrar (“É preciso / no mundo / nada existir / além do verso”, p. 283).

De imagem em miragem, o eu poético mostra-nos agora a dialéctica das forças cósmicas, *yang e yin*, masculino e feminino, sol e lua, fogo e água. Estes elementos primordiais, nem sempre em equilíbrio, resgatam nesta poética o inconsciente, o psíquico, o conhecimento indirecto, em obsessivas imagens aquáticas (“água”, “mar”, “rio”, “lago”, “chuva”) e nocturnas (“lua”, “estrelas”, “noite”, “via láctea”), simbolicamente femininas.

A Água, regeneradora e pura; a Lua, relógio temporal, ligada ao ciclo da fecundidade, da vida, do sonho; a Terra, deusa-mãe, atravessam esta poesia em suave tensão com a imagética masculina do Fogo, do Sol e da Luz. A instabilidade contraditória da alma feminina é-nos ainda evocada na imagem do vento, que também se liga ao transitório, ao devir temporal.

O corpo, nesta poesia afigura-se-nos fragmentado, ora fixando os lábios (“todas as letras / pre dis pos tas / em teus lábios”, p. 26) e a boca, ora os olhos (“pousa uma estrela / nos olhos da flor / e a beija”, p. 187). A sensualidade do beijo (“teu sorriso grego / ergue-me ao Olimpo / num beijo”, p. 176) atinge o erotismo no poema “Amanhã seguirei para Atenas” (p. 138), pela sugestão da dança, da noite, num cenário remoto, exótico, da mitologia grega. Os olhos (e lexemas com eles relacio-

náveis “retina”, “pupila”, “pálpebra”, “íris”) são alvo do fascínio do eu poético, enquanto símbolo de percepção intelectual e espiritual por vezes captando o real (“olhos filmam paisagens marinhas”, p. 321), outras vezes agindo sobre ele (“o olho de corrigir / as cores”, p. 59), ou sobre a linguagem (“o olho tece a linguagem”, p. 60).

Em *Planagem*, pressentimos o jogo interseccionista entre a música, a imagem, a palavra, o grafema, nas suas relações secretas com o mundo invisível (cf. “Entressombra”, p. 47).

Os acordes da lira, da flauta e da cítara plasmam-se nos “rios silábicos” (p. 46) do poema, tocando a vertigem dos sentidos (cf. “Táctil”, p. 83), tangendo a harmonia cósmica (cf. “Encadeamentos”, p. 304), a “essência rítmica do tempo” (cf. “Música no ar”, p. 318).

O fluxo da viagem funde-se na mística do voo do pássaro, desvendando o título da obra. Convocando o Mito de Ícaro, na procura do absoluto, do inatingível, esta poesia desdobra-se em imagens, ora de queda (cf. p. 117 e 314), ora de ascensão (cf. p. 291), para finalmente alcançar a plenitude da “planagem” (cf. p. 279), instante entre o céu e a terra, onde vive o sonho, a memória, a música, onde “não há tempo”, onde “o que vier será bem-vindo / desde que plane em verso”, (p. 306). “sente-se comigo nesta rede no tempo sem paredes de um balanço”, p. 213)

Daniela Braga

LEYLA PERRONE-MOISÉS

Altas Literaturas

São Paulo, Campo das Letras, 1998

Sabemos que a comunicação literária supõe necessariamente a existência de uma memória, de uma tradição literária canonizada em conformação com a maior ou menor impositividade do código literário num dado contexto epocal. A preocupação com o estabelecimento de uma memória canónica — com a definição das “altas literaturas” — tem acompanhado assim, o fenó-

meno literário *aborigine*: “estabelecer a lista dos autores consagrados é uma prática tão antiga quanto a da escrita poética” (pág. 61) como diz Leyla Perrone-Moisés, que em *Altas Literaturas* pretende também avaliar a problemática da “oscilação de valores da bolsa literária”. Para tal selecciona um corpus de “escritores-críticos” modernos (Pound, Eliot, Borges, O. Paz, Calvino, Michel Buton, Haroldo de

Campos e Phillippe Sollers) e principia por uma reflexão sobre o juízo estético do século XX, tal como ele foi postulado pela “alta modernidade”. Comprometidos com a visão sincrónica da história literária, cada um destes escritores-críticos — contemplando valorativamente os escritores do passado numa eliotiana “ordem simultânea” — estabelece assim uma tradição individual, um cânone particular

(mas que de uma forma ou outra se universaliza) e que contribui decisivamente para a reescrita da história literária. Como afirma Leyla Perrone-Moisés “suas obras críticas são também actos históricos, requalificações existenciais, história vivida e história consignada, registo dos valores de nosso século, que se caracteriza, entre outras coisas, pelo facto de se saber provisório e incerto”. Isto porque a actividade leitoral destes escritores-autores é diferente dos demais leitores, antes de tudo porque se trata de uma leitura que visa uma praxis, um fazer literário. Leitura que leva a literatura: “sobretudo, a história proposta pelos escritores-críticos modernos não é a de um observador; é a de alguém engajado não apenas numa narrativa mas também numa acção que faz prosseguir o próprio objecto da narrativa histórica. Eles têm a consciência de prosseguir essa história por seus actos de escrita. Tratando-se de agir, uma ética é necessária...” (p. 59). Para averiguar então quais os critérios de valor destes escritores-críticos modernos e, decorrentemente, os do próprio modernismo, a autora procede a um “mapeamento das leituras valorativas” que começando em Homero termina em João Cabral de Melo Neto. Dessa listagem, quatro autores são seleccionados enquanto exemplos paradigmáticos de alguns dos vértices valorativos mais caros ao modernismo literário: Dante, Donne, Mallarmé e Joyce.

Desses vértices valorativos a mestria técnica é dos mais visíveis até porque “para os modernos a linguagem readquire o seu sentido original de *poiesis*, arte da linguagem que exige uma *technê*” (pág. 154). Segue-se a concisão a que se associa a condensação, a saturação de sentido, numa época em que o “small is beautiful” e o culto dos “hai-kais” se pulverizou. Também se procura a exactidão, a visualidade — das imagens poéticas e do aproveitamento gráfico do eixo — a sonoridade e a intensidade — com a tónica na própria mensagem; por outro lado, almeja-se a completude — mas não a completude aristotélica dependente de uma lógica referencial, antes a completude da obra-total que é antes de

mais uma “totalidade aberta”; valoriza-se ainda a intransitividade da obra a par da sua utilidade, isto porque “a obra de arte é, ao mesmo tempo, autónoma e ligada (no ponto de partida e no de chegada) com o contexto em que ela se produz. A arte moderna vive dessa ambiguidade. Qualquer desequilíbrio no sentido da autonomia total, ou no sentido da dependência directa a destrói” (p. 164). Almeja-se ainda a impossibilidade (associada à intransitividade), a universalidade (passando pelo descentramento, pelo cosmopolitismo e pelo poliglotismo) e a novidade na profissão de fé do “make it new”.

É depois deste périplo pelos valores da modernidade, a autora interroga-se (num capítulo significativamente intitulado “a modernidade em ruínas”) se “a literatura fundamentada em valores, tal como ela foi concebida pelos modernos ainda existe?”. L. P. Moisés começa, muito naturalmente, por notar que “algo mudou no gosto que preside à produção e à cultura de textos literários”. Resta é averiguar se estaremos perante uma “mutação” ou uma “degradação”.

Numa época que se diz pós-moderna (Lyotard) e se pretende vazia (Lipovetsky), a autora constata também uma crise da literatura que traça carvoentamente. Crise esta que teria uma postulação triangular e que passaria por uma crise leitoral, uma crise autoral e ainda uma crise da crítica literária. Numa altura em que “o desafecto progressivo pela leitura é um fenómeno internacionalmente reconhecido” e em que os níveis de aliteracia ascendem continuamente para pasmo de alguns e desinteresse de muitos, qual então o papel desempenhado ou a desempenhar pelo escritor? Mas primeiramente, quem são os escritores do pós-modernismo? Diz a autora os novos escritores não estão nem um pouco interessados em ingressar futuramente no cânone; interessa-lhes livros rapidamente publicados, traduzidos em línguas hegemónicas, adaptados pelo cinema e televisão” (p. 178). Seguindo uma lógica economicista e auxiliados por poderosas estratégias de marketing, estes autores alimentam o facilitismo procurado pelas massas. E nesta sintonia

mercantilista “os novos escritores, afinados com os hábitos alimentícios deste fim-de-século, publicam livros light para serem consumidos rapidamente” (p. 178). Do papel prestigioso e prestigiante de artes, a literatura interessa agora a cada vez menos e cada vez menos; e se a literatura “não desapareceu” pelo menos “recolheu-se a um canto”...

Nesta crise da crítica (e que é também uma crise crítica) a questão do cânone, a preocupação com a “busca de um padrão de alta literatura” assume também uma importância fundamental associada a duas atitudes essenciais: a dos “canon-busters”, por um lado, e a dos “canon-openers” por outro. À segunda estão associados os grupos particularistas (ou multiculturalistas, como se queira) que reivindicam a abertura do cânone para nele incluir os então excluídos. Mas é claro que a existência de um cânone à escala mundial é, à partida, uma quimera. Desde logo porque a própria tradição canónica é já de si ocidental; por outro lado, o desejo de reformulação do cânone consiste, na verdade, num anacronismo histórico. Pois se é verdade que estamos perante um cânone masculino, branco, ocidental e de colonizados, não é menos verdade — ainda que lamentável — que estas foram ao longo da história as classes detentoras do saber e da cultura literária. Como diz a autora “não se pode mudar a história passada; que a literatura tenha sido, em nossa tradição, uma prática de homens brancos das classes dominantes é um facto histórico documentado. Excluir do cânone um Dante para colocar no seu lugar alguma mulher medieval que porventura tenha conseguido escrever alguns versos não seria acto de justiça; seria no máximo vingança extemporânea.” Revela-se desta forma que a literatura está a ser posta ao serviço do politicamente correcto, vítima e vitimizadora de um amordaçamento ao serviço de causas ideológicas. Os “canonbusters”, por seu lado, apologiam a concepção essencialista do cânone ocidental tal como o preconiza H. Bloom em *O Cânone do Ocidente* em que se afirma: “o cânone

ocidental é Shakespeare e Dante” (p. 494). Daí que a autora se questione angustiosamente: “morrerão os imortais?”. Paradoxalmente, a morte da literatura vem sendo anunciada desde há já tanto tempo que mais ninguém parece comover-se. Já Sartre o dizia concluindo: “o mundo pode muito bem passar sem a literatura. Mas pode passar ainda melhor sem o Homem. Também Barthes alertava para o perigo da desvalorização da literatura e Blanchot prosseguia afirmando: a literatura vai em direcção dela mesma, da sua essência que é o desaparecimento”. Nesta época trágica que Saramago considerava recentemente ser a verdadeira época da caverna de Platão (Encontro de Litera-

turas Ibero-Americanas, Porto, 16 de Outubro de 1998), a autora considera a literatura, apesar de tudo, ainda recuperável. Propõe, então, seguindo os modelos da alta modernidade, “reverso trabalho de desconstrução efectuado nas últimas décadas”, um processo revisionista, que não é necessariamente regressivo, mas antes de tudo reavaliativo. Segundo esta lógica, critérios como a morte do autor (Foucault), do descentramento (Derrida) da escritura (Barthes), podem ser então revisitados e revalorizados. Mas é claro que esta perspectivação terá que preservar a postulação canónica, as “altas literaturas”. E, uma vez mais, orientando-se paradigmaticamente pelos escritores-críticos da moderni-

dade, a autora afirma: “eles acreditavam em coisas que a grande literatura (a alta literatura — apontamento seu) nos pode dar: ampliação do imaginário, encontro com o outro e autoconhecimento, capacidade de impressão e expressão, visão crítica do real, emoção estética, felicidade da palavra que nos faltava e nos é dada”.

E se, lembrando Pessoa, “o mito é o nada que é tudo” pode ser que a caverna de Platão em que se tornou a nossa era não se ensombre de vez: “a leitura tem futuro, a Biblioteca ainda não foi destruída. E nós leitores e escritores aqui estamos para ler, eleger e prosseguir.” (p. 215) *Ad Lucem!*

Carla Monteiro

ELIANE VASCONCELLOS

Entre a Agulha e a Caneta: a Mulher na Obra de Lima Barreto

Rio de Janeiro, Lacerda Ed., 1999

Há muito que foram extintas as fogueiras célticas de Beltane, em honra da Grande Deusa, mulher e mãe da Natureza e dos homens. Condenou-as o Cristianismo, que reduzia a mulher a uma mera costela de Adão, a “suprema” criação de Deus. Este mito bíblico é, no parecer da autora deste estudo, responsável pelo silenciamento e subordinação da mulher ao longo de séculos, na civilização ocidental, confluindo no protesto de Simone de Beauvoir, que serve de epígrafe a este estudo: “A gente não nasce mulher, torna-se mulher”.

Entre a Agulha e a Caneta constitui um importante contributo científico, entre o ensaio sociológico e a análise literária, na linha do anterior trabalho sociolinguístico da autora: *A Mulher na Língua do Povo* (Belo Horizonte, Ed. Itatiaia Limitada, 1981).

Neste estudo, Eliane Vasconcellos recorta a sociedade brasileira da “belle époque” sob o olhar crítico de Lima Barreto, realçando a sua modernidade e actualidade em relação à problemática sócio-cultural da mulher do seu tempo.

Lima Barreto (1881-1922), à

semelhança do romance social russo e do realismo irónico de Machado de Assis, estabeleceu um compromisso entre a realidade da crónica e a ficção do romance, denunciando a corrupção político-moral, numa irresolúvel tensão entre o conservadorismo do cronista e a modernidade do romancista. Sob esta máscara, Lima Barreto critica a impositividade do código cultural, regulado por uma sociedade patriarcal, e condena um processo de educação e socialização que ditava “duas morais sexuais” que Emilio Willems denominou “complexo de virilidade e de virgindade” (p. 237).

No primeiro capítulo, Eliane começa por analisar a instituição do casamento na obra limiana, o seu recorrente insucesso e prejuízo para ambas as partes. Isto porque o casamento era desde logo um negócio que possibilitava ascensão social para o homem, e permitia cumprir o destino da mulher, “o de esposa e de mãe, realizando-se assim, social e biologicamente”.

A mulher era um ser incompleto que só podia existir em função, primeiro do pai, depois do marido. “Ela aguarda o homem (...) para cumprir as exigências sociais” (p. 47). Na

opinião de Eliane, “Isménia é a personagem de Lima Barreto que melhor encarna o mito do casamento” (p.31). Abandonada pelo noivo, não resiste à desonra que se abate sobre si e sua família, encontrando refúgio da sua vergonha na loucura e na morte.

Eliane soube captar com nitidez a rede de comportamentos sociais que se espelhavam na obra limiana: “A sociedade condicionou agressividade, decisão, vigor, defesa, independência, raciocínio analítico e sexualidade mais activada como qualidades masculinas; enquanto passividade, até sexual, dependência, submissão, sensibilidade, emoção, superficialidade, indecisão, afectividade, intuição, ilogicidade e malícia, como características femininas” (p.122).

Efigénia, Olga e Edgarda são personagens que se destacam pela sua inteligência e desenvolvimento intelectual, longe do estereótipo brasileiro. Cumpriram o seu desígnio por lhes ser demasiado pesado romperem com as amarras sociais. No entanto, eram ambiciosas, dirigindo a carreira de seus maridos, medíocres e sem carácter. Lima Barreto solidariza-se com estas

personagens não punindo, por exemplo Edgarda pela sua relação adúltera, entendendo o casamento como uma castração de seres intelectualmente superiores. O adultério seria a válvula de escape permitida ao homem, mas recusada à mulher, pois ela representava o suporte moral do lar. O autor propõe uma solução mais radical, defendendo o divórcio nas suas crónicas.

Percorrendo outras figuras do elenco limiano, Eliane aborda a situação da mulher só, por um lado a solteira, por outro a viúva, reiterando o contraste com o celibato ou viuvez masculinos, em que tudo é permitido. Contudo, estas mulheres, embora gravitassem sempre em torno de um parente masculino, não se sentem incompletas, e quanto à viúva Dona Margarida, de *Clara dos Anjos*, é descrita como uma mulher independente, “respeitada pela sua coragem, pela sua bondade e pelo rigor de sua viuvez” (p. 150).

No que diz respeito ao trabalho feminino, apesar de o romancista tentar consciencializar a mulher como ser produtivo e criticar a conformação ao homem da mulher de classe baixa a quem era permitido trabalhar, combateu enquanto cronista o acesso da mulher a cargos públicos, ainda mergulhado na ideologia vigente de que esta não teria capacidade para exercer as funções do homem.

Educada para o casamento, deveria possuir os talentos da “agulha”. Nas mulheres da alta sociedade aprender música e falar francês seriam outras “prendas” que, a par da beleza, contribuam para a projecção social de seus maridos ao exibilas à sociedade. “Entre a agulha e a caneta” representa o espaço a que se reduzia o horizonte cultural da mulher. Para além da caneta, havia um território interdito, unanimemente aceite por todos, na esteira do pensamento de Molière, em *Les Femmes Savantes*: “Não é muito sensato (...) que as mulheres estudem e saibam

coisas demais”. Embora Lima Barreto não tenha conseguido levar nenhuma das suas heroínas para além da caneta, soube apreender essa busca íntima e perceber a tirania machista que teimava em asfixiá-las.

A autora colhe ainda na obra limiana uma perspectiva em rebelião contra a ortodoxia ético-legal, no que toca às questões do adultério feminino, do uxoricídio, da prostituição e segregação sócio-racial da mulher pobre e de cor, rejeitando também um feminismo “caolho”, “interessado e burocrático” (cf. p. 332). Desde o mito de Pandora, até à narrativa bíblica do pecado original, entre a fada Morgana e a princesa encantada, a mulher estilhaça-se em mil rostos, em mil máscaras. E citando Julia Kristeva: “Eterna dissidente em relação ao consenso social e político, em exílio em relação ao poder, a mulher é sempre singular, pior ainda, retalhada, demoníaca, bruxa”.

Daniela Braga

ALEXEI BUENO

Poemas Reunidos

Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1998

«Quem versos como eu fiz
Fez, pode sossegado
Dormir, sentindo o intenso
Prazer de ser vivo»

(p. 257)

Alexei Bueno, nascido em 1963, é um nome fulcral do actual panorama poético brasileiro. Possuidor de um apurado sentido do belo, a sua poesia, verdadeiro artefacto literário, transporta também consigo o que E. Morin designaria «epistemologia complexa» e / ou da complexidade. *Poemas Reunidos*, compreende as obras: *A Via Estrita* (1993), *A Juventude dos Deuses* (1996), *Entusiasmo* (1997), *As Escadas da Torre* (1979 - 1984), *Poemas Gregos* (1984), *Livro de Haicais* (1988), *A Decomposição de Johann Sebastian Bach* (1988) e *Lucernário* (1989 - 1992), sendo precisamente esta a ordenação da antologia. *A Via Estrita*, conjunto de dez

odes, faz-nos alcançar *ab origine* aqueles *themata* obsessivamente presentes na poética de Bueno. Desde logo, a temática existencialista do homem só, atormentado pela fixidez espacial e pela irremediável fluidez temporal: «Pavorosa obrigação de estar aqui, agora, aqui / sempre exactamente neste lugar de ser, jamais além / onde outra fosse a nossa vida, como a do momento que não voltará, / como a do que não veio.» (ode III, p. 15).

Poesia da inquirição meditativa, corda tensa entre a contemplação do absurdo (o absurdo do tempo, da morte) e o vislumbre do sonho, do mais-além, que se resolve em optimismo antropológico: «pois desse ou de outro modo haveremos de cumpri-la, a profecia / que funda nossa alma, uma promessa / talvez, agravada antes de existirmos: / nossa miséria não será a última palavra.» (p. 12)

A Juventude dos Deuses dá continuidade a este projecto poético-filosófico, solidamente fundamentado numa apolínea lição formal. *A Juventude dos Deuses* traz também consigo a paleta cultural da Antiguidade Clássica - marca-de-água da poética de Bueno -, contrastando com o abjeccionismo da contemporaneidade tecnológica e virtual: «são os virtuais, os todo virtuais, que agora se sentam numa poltrona ávida, / cobrem o rosto com uma hedionda máscara de aço (...)» (p. 53)

As Escadas da Torre dão-nos a ver a acrisolada amplitude dos sonetos de Alexei Bueno — forma poética que continuará a cultivar — mas, também, da lição de Sá-Carneiro, mormente em «Apoteose» (p. 159), e na frequência da expressão auto - sarcástica na série constituída por «Despedida», «Testamento» e «Epitáfio». A notação dolorosa do tempo, do *memento mori* não deixa

de estar presente: «Mas a nós os vivos, só nos resta a morte, / santa apagadora, amputação inversa» (p. 239: «Labirinto») ou então: «eu sinto-me a fluir qual ampulheta / Na mesa de um velhíssimo antiquário.» (p. 119)

Em Poemas Gregos o optimismo antropológico — superador, em última análise, do medo da morte — passa pelo e para o antropocentrismo: «pois ser um é ser morto, / e assim é que pagamos / o sermos, como os deuses, / um só, um que não torna (...)» (p. 253).

Na poesia de Alexei Bueno há toda uma pulsão do antropológico que visa o teológico: — «e se aos mais vivos o seu tempo basta / de vida, e o seu poder, a nós só a onipotência / e a Eternidade fartam» (p. 287), — lembrando a lição pindárica: «uma só é a raça dos homens e dos deuses.» Exigência da condição teológica para a condição antropológica como superação da temporalidade e da finitude, até porque «A verdade da morte não nos serve / como não nos serve um morto / De rasgos sorri-

dente / No carrancudo inverno.» (p. 274)

Poeta da «hora absurda», Alexei Bueno concilia a universalidade dos temas — clássicos e perenes — com a rigorosa lição formal a que se obriga, fazendo-nos recordar que «São como um cristal as palavras» (E. de Andrade) e fazendo-nos recordar também, como pretendia Cassirer, que a poesia é — ou pode ser — um processo de auto — libertação do homem.

Carla Monteiro

DIONYSIO TOLEDO (Coord.)

La Postmodernité au Brésil

Vericuetos / Éditions UNESCO — CREPAL - Université Paris III, 1998

O complexo e multidisciplinar debate em torno da modernidade e pós-modernidade tem-se centrado, especialmente nas duas últimas décadas, em torno de problemáticas relativas às identidades nacionais, ao espaço urbano e à subjectividade, e à dicotomia centro/periferia. As já clássicas reflexões de teóricos como Habermas ou Fredric Jameson enfermam muitas vezes de um redutor eurocentrismo ou de uma visão totalizante, que não tomam em devida consideração as especificidades culturais dos países localizados fora do eixo Europa-Estados Unidos e resumem, no caso de Jameson, a produção cultural do «Terceiro Mundo» a «alegorias nacionais». O discurso crítico-literário na América Latina tem vindo cada vez mais a dar sinais de uma tomada de consciência das diferenças que caracterizam a produção literária dos seus vários países, o que tem permitido uma certa superação do espectro da dependência cultural.

Destas e de muitas outras questões nos dá conta a antologia *La Postmodernité au Brésil*, a qual se propõe, nas palavras do seu organizador, «offrir au public français un premier aperçu du mouvement postmoderne au Brésil» (p. 9). Composta na sua maioria por textos de críticos e escritores brasileiros traduzidos do português por académicos ligados ao Centre de Recher-

che sur les Pays Lusophones (CREPAL) da Sorbonne, a colectânea divide-se em três secções distintas mas intercomunicantes: ensaio, narrativa e poesia.

No ensaio que inaugura a primeira parte, Dionysio Toledo, adoptando uma perspectiva histórico-informativa que foge à controvérsia que paira sobre muitas questões (entre as quais a da própria definição do pós-moderno como «movimento»), faz uma breve história da ideia de pós-modernidade e delinea o contexto do surgimento da literatura pós-moderna no Brasil. A discussão torna-se mais interessante no ensaio intitulado «Temps de la postcritique», da autoria de Eneida Maria de Souza, onde se faz o ponto da situação da crítica literária brasileira recente e se aborda em pormenor o referido problema da dependência cultural, mediante uma reflexão sobre a trajectória do discurso crítico nos seus vários espaços de produção desde os anos setenta. O discurso da dependência cultural é também problematizado no texto de Raul Antelo («Unser Borges»), mas desta feita a partir de uma perspectiva antropológica mais alargada, que reflecte sobre questões relativas ao cânone moderno, à intertextualidade, à *mulatização*, à antropofagia — tudo isto no contexto das relações entre os vários autores e literaturas nacionais da América Latina.

Nádia Battella Gotlib reflecte sobre a literatura feminina no Brasil antes e depois de Clarice Lispector, destacando o impacto inovador e libertador do universo ficcional desta escritora, quer ao nível das temáticas, quer ao nível das convenções narrativas. Seguem-se os ensaios de Else Ribeiro Pires Vieira — «Fragment d'une histoire de traversées: traduction et récréation dans la postmodernité brésilienne et hispano-américaine» —, que sublinha os aspectos transgressivos da tradução mais recente, e de Renato Cordeiro Gomes sobre «la scène et la mise en scène» da cidade no conto brasileiro contemporâneo, onde se abordam as várias incidências ontológicas e, sobretudo, a fragmentação do sujeito e da sua identidade em autores como Sérgio Sant'Anna, António Torres, Chico Buarque e Rubem Fonseca. A secção de ensaio termina com um panorama da prosa narrativa brasileira contemporânea traçado por Wander Melo Miranda, o qual consegue sintetizar de forma admirável algumas das principais tendências do pós-modernismo: «on peut dire que la force de la prose narrative actuelle réside dans la transformation de l'objet littéraire en point névralgique de réflexion transdisciplinaire, espace d'échange et d'interférence de savoirs distincts, de formations discursives de

l'imaginaire social et politique d'un monde globalisé" (p. 109). A segunda parte, dedicada à narrativa, contém traduções de textos de Silviano Santiago, considerado por muitos a figura central dos pós-modernismo brasileiro, de João Gilberto Noll, de Sônia Coutinho, de Sérgio Sant'Anna (e este contribui com o extracto de um romance em processo de escrita, seguindo-se-lhe um breve ensaio sobre o mesmo de Florent Kohler) e de Seu Américo Gonçalves.

Ítalo Moriconi abre a secção dedicada à poesia com uma descrição das tendências pós-modernistas na poesia brasileira das últimas décadas, sublinhando as muitas vezes problemáticas relações entre as várias gerações de poetas e as

não menos problemáticas relações entre estes e a cultura de massas. Segue-se-lhe uma sequência de traduções de poemas de nomes incontornáveis da lírica brasileira contemporânea: Ana Cristina César, Paulo Leminsky, Francisco Alvim, Adélia Prado, Hilda Hilst, Manoel de Barros, Roberto Piva, Cláudia Roquette-Pinto, Carlito Azevedo e Alexei Bueno. A antologia encerra com uma brilhante reflexão de Michel Riaudel em torno do estatuto marginal da poesia de Ana Cristina César, reflexão esta aplicável a muitos outros textos e autores marginais: "La marginalité littéraire n'est pas alors rejet ou exclusion de la norme, du réel institué, mais son ouverture et sa *trahison* par l'inclusion de ses

marges, de ses *restes*" (p. 201). Em conclusão, pode afirmar-se que esta colectânea, pela variedade de textos e de perspectivas que abrange, consegue estabelecer um autêntico diálogo da cultura brasileira consigo própria e com outras culturas, embora fosse de esperar uma postura mais crítica e empenhada por parte de alguns autores relativamente a aspectos menos positivos da pós-modernidade no contexto da cada vez mais falada globalização e das suas implicações futuras. Será a "pós-modernidade" um dado definitivamente adquirido? Ou não poderão países como o Brasil constituir-se como "modernidades alternativas"?

Maria Daniela Kato

TERESA CRISTINA MONTERO FERREIRA

Eu Sou uma Pergunta: Uma Biografia de Clarice Lispector

Rio de Janeiro, Rocco, 1999

A própria Clarice Lispector reconhecia que a tarefa dos que tentariam descrever a sua vida não seria nada fácil: "Vai ser muito difícil escrever minha biografia. [...] Depois que eu morrer, pouco me interessarão as opiniões que tiveram a meu respeito: morreréi livre." De facto são relativamente poucas as entrevistas realizadas durante a sua vida, e menos os estudos biográficos sobre uma das personagens mais eminentes e enigmáticas da literatura brasileira. Será por uma simples falta de informação concreta, por causa da lealdade dos amigos e familiares da escritora, que ainda guardam os seus segredos? Ou porque ela contribuía para a sua imagem de autora misteriosa e complicada, dando respostas diferentes em entrevistas diferentes e recusando responder a perguntas que considerava invasoras? Ou será porque a sua vida e a sua obra estão intimamente interligadas e portanto qualquer leitor das suas ficções e crónicas pode conhecer Clarice através das suas impressões, comentários e confissões? Ou será porque foi uma personagem quase

mítica e reverenciada que o público quer admirar de longe, respeitando a sua vida privada? Deve ser por uma mistura de todas estas razões.

Lispector, uma ex-jornalista que entrevistou uma série de personagens famosas para a revista *Manchete* numa secção intitulada "Diálogos possíveis com Clarice Lispector" (a maioria coleccionadas no livro *De Corpo Inteiro* [São Paulo: Siciliano, 1992]), odiava ser entrevistada ela mesma. Estava preocupada que fosse íntima demais com os leitores nas suas crónicas (muitas das quais aparecem em *A Descoberta do Mundo* [Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994]), e que revelasse demais dela própria deixando-a vulnerável. Uma selecção interessante das entrevistas que ela fez em jornais e revistas aparecem na colecção *Rencontres Brésiliennes* (Québec: Trois, 1987) da canadiana Claire Varin.

A primeira obra biográfica sobre Lispector é também uma quase-autobiografia: *Esboço para um Possível Retrato* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981) de Olga Borelli, companheira dos últimos anos da

escritora que morreu de um cancro ovariano em 1977. O título proclama a impossibilidade de descrever ou de classificar Lispector, e Borelli especifica na capa que o seu livro "não é uma biografia. Também não é um ensaio sobre a vida e obra de uma grande ficcionista. É, muito menos, o depoimento puro e simples de alguém que a conheceu bem." Efectivamente, o livro é uma colagem de fragmentos inéditos de Lispector, as impressões de Borelli e umas cartas que a escritora mandou a (suas irmãs) da Europa.

Nádia Battella Gotlib fez uma abordagem sobre a vida e obra de Lispector desde a perspectiva alternativa de uma crítica literária, realçando as sobreposições e coincidências entre a sua ficção e a verdade histórica, constatando que a vida da escritora foi precisamente *Uma Vida que se Conta* (São Paulo: Ática, 1995).

O estudo de Teresa Cristina Montero Ferreira, adaptado da sua tese de mestrado na PUC de Rio de Janeiro, mostra que existe uma quantidade de dados sobre a vida de Clarice

Lispector, embora a estudiosa também declare a dificuldade de restringir ou reduzir uma pessoa a uma interpretação definitiva na sua apresentação: “Uma biografia é o resultado da construção de um determinado olhar num determinado momento. Como disse sabiamente Clarice: vivemos em *eterna mutação*” (p. 13). O livro acompanha a re-edição, este ano, da obra de Lispector pela Rocco.

O empenho e o fascínio de Ferreira pelo seu tema é óbvio na apresentação exaustiva de vários anos de pesquisa em arquivos e de entrevistas com familiares e conhecidos da própria escritora. É realmente impressionante a lista de depoimentos obtidos (desde colegas diplomatas ou escritores a sua cozinheira e maquilhador), e de arquivos e documentos consultados (pp. 293-302), como são interessantes os documentos e cartas reproduzidos dentro do texto, por exemplo as cartas que Lispector mandou ao Presidente Getúlio Vargas para pedir ajuda no seu processo de naturalização como cidadã brasileira. A atenção ao pormenor (datas e horas, endereços, pesos) é às vezes excessiva e redundante, como no caso da viagem do marido de Lispector de Argel a Nápoles no dia 3 de agosto de 1944: “Às 15:10h partiram de Argel, voaram ao longo da costa até Bizerte, na Tunísia, onde avistaram o lago e o porto às 17:15h, daí mudaram de rumo em direção à Sicília. Finalmente, às 19:15h, com o dia ainda claro, avistaram Capri, passaram sobre Sorrento deixando à direita o Vesúvio” (p. 114).

O livro junta muita informação sobre a vida de Lispector, anteriormente dispersa em arquivos, jornais e cartas e colhida por Ferreira pela primeira vez. De facto é um documento factual e histórico que situa a vida da autora na sua época e no ambiente socio-político-cultural, durante as suas estadias na Europa tal como nos Estados Unidos e no Brasil. Explica atenciosamente a emigração em massa de judeus russos no fim do século XIX e

nas primeiras décadas do século XX (entre os quais, a família Lispector), o ambiente de apoio familiar e social da comunidade ao judeu emigrante no nordeste do Brasil, os processos complicados de naturalização, o papel do Brasil na segunda guerra mundial e o mundo diplomático que Lispector achou tão cansativo e superficial. O estudo ilumina aspectos pouco conhecidos da vida da autora tais como a sua carreira jornalística, os seus problemas em publicar os seus primeiros livros e contos, as suas dificuldades financeiras depois de se separar do marido e os detalhes das carreiras literárias das suas irmãs Elisa Lispector e Tania Kauffman. Outra dimensão que Ferreira sublinha é a importância de amizades fortes e duradouras para a autora, tanto as das suas estadias no estrangeiro — quando conheceu e simpatizou com outros brasileiros longe da pátria (como Érico Veríssimo, João Cabral de Melo Neto e Bluma Wainer) e quando se correspondia com certos escritores e intelectuais no Brasil (como Manuel Bandeira e Lúcio Cardoso) — quanto as do grupo de amigas leais que ela ia adquirindo no Rio, que incluía a romancista Nélida Piñon, a psicanalista Inês Besouchet, a jornalista Rosa Cass e a escultora Maria Bonomi. Uma área que não explora, provavelmente por uma combinação de respeito, discrição e ausência de informação, é a vida íntima da família Gurgel Valente, e a vida afectiva de Lispector antes do casamento e depois do divórcio. — Ferreira transcreve anedotas e histórias sobre Lispector, cita excertos das suas cartas e outros documentos dos arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa e da Biblioteca Nacional no Rio e com frequência parafraseia crónicas e textos. É uma pena que a biógrafa não localize e as citações e os depoimentos com notas de rodapé, e que não identifique as suas fontes.

Às vezes. — Ferreira cai na armadilha de romantizar os factos (ao contrário de Gotlib, que deduz a realidade a partir dos textos), de misturar o

discurso factual-histórico com a narração de um romance, como a justaposição da doença do pai de Lispector com as batalhas aéreas entre Alemanha e Inglaterra (p. 72) ou a comparação da paixão da jovem jornalista por Lúcio Cardoso com “um outro turbilhão de emoções [que] contagiava também o Brasil de 1942, ao serem iniciadas as missões de patrulhamento das águas territoriais pela FAB bombardeando submarinos alemães” (p. 87).

Eu Sou uma Pergunta é estruturado segundo a biografia geográfica de Lispector, cada capítulo tratando de uma cidade ou país onde ela morou, seguindo-a desde o nascimento na Ucrânia a Maceió, do Recife ao Rio, parando nos lugares onde o marido foi mandado em missão diplomática: Nápoles, Berna, Torquay e Washington. A parte mais extensa trata dos últimos (quase) vinte anos da vida da escritora no bairro carioca de Leme. O livro representa uma contribuição útil para estudiosos de Lispector pela quantidade de informação biográfica, e porque, como dizíamos antes, quase não há estudos sobre a sua vida real. A biógrafa conseguiu aproximar-se da figura misteriosa, mas o leitor não se sente que chegue a conhecer Lispector; isto só se atinge (e parcialmente) através de uma interacção com a obra. “Os jornalistas,” diz Teresa Cristina Montero Ferreira, “de um modo geral, só observavam duas facetas de Clarice Lispector: a mulher que transmitia uma grande tristeza, confinada em seu apartamento, distante do mundo; e uma outra, simples no trato com as pessoas, apesar de ser diferente, frisavam. Muitos a rotulavam de narcisista, de fazer género” (p. 273). — Ferreira mostra-nos estas duas Clarices, e outras, dos pontos de vista das pessoas que a conheciam, e deixa o leitor espreitar entre as linhas dos textos citados ainda outra Clarice, talvez a mais autêntica, que declara ser uma pergunta mas é uma pergunta que nunca terá resposta completa.

Claire Williams

Não é só aos jovens diplomatas do Instituto Rio Branco (IRB) ou de centros universitários no exterior direccionados para o estudo de temas do Brasil que *Leituras Brasileiras* interessa como "versão compactada" da cadeira curricular de que herdou o nome, a qual tinha como objectivo "discutir a evolução do [...] pensamento social (brasileiro, ao amparo de estudos provenientes de vários campos do conhecimento, como a História, a Sociologia e a Antropologia, e de práticas estéticas, como a Literatura, as Artes e o Cinema" (p. 11). O recente livro de Mariza Veloso e Angélica Madeira, sendo a resposta a uma encomenda do IRB é também o resultado de um projecto que não se confina ao mero exercício académico, pois as autoras reconhecem que as potencialidades pragmáticas de qualquer discurso podem "transformar os actores do novo cenário em construtores de um patamar de civilidade e de respeito pelas culturas de todas as nações." (p. 36).

As autoras procedem a um mapeamento dos textos fundadores, das *narrativas* (Lyotard) e imagens que se têm difundido como representações do Brasil. São múltiplos os textos que têm ao seu dispor, diversos os autores e as proveniências deles, variadas as épocas em que foram produzidos e em que têm sido recepcionados e ampla a vastidão de assuntos sobre que versam, mesmo quando reunidos em torno de um eixo comum, a constituição da fisionomia singular do Brasil resultante de trocas e confrontos entre as diferentes tradições que ali se cruzaram e alicerçaram. (p.31).

"Em cada época deve-se fazer a tentativa de arrancar a tradição do campo do conformismo que está sempre prestes a subjugar-la." A W. Benjamin tomam não apenas a citação

de que se servem como epígrafe, senão também o procedimento metodológico que ela implica. Armadas de um arsenal teórico e conceptual rigoroso, em grande parte derivado das mais recentes correntes teóricas como o Pós-estruturalismo francês ou a Crítica Cultural Contemporânea, ou ainda, anterior, o próprio Estruturalismo de raiz saussuriana, arriscam o diálogo com as várias tradições. Filiam-se em Kristeva ao fazer dos seus textos a materialização do conceito de *inter-textualidade*, i.e., neles evidenciando a "transformação e a absorção de outros textos", ou seja, procedem a *leituras* de narrativas e imagens que seleccionam sobre o Brasil, de textos canónicos e clássicos, mas também de outros menos hegemónicos, permitindo uma visão ampla da complexidade do *campo intelectual* (Bourdieu) e tendo a noção do carácter temporal de cada representação. Delas pretendem extrair as categorias formais que as marcam, cientes da relatividade de cada discurso (ou *formação discursiva*, segundo Foucault) e da sua legibilidade num determinado *bloco histórico* (Gramsci), mas também da sua capacidade produtiva que lhes permite apropriarem-se dessas categorias sempre que esse uso lhes pareça pertinente, precavendo-se, todavia, contra eventuais anacronismos. Alertadas para o perigo das posições dogmáticas, e chegando a assumir a precariedade do discurso próprio, as autoras, que até entre si dialogam, num trabalho de "escrita a quatro mãos", tencionam "encontrar um justo lugar de enunciação, nem arrogante, nem subalterno, nem defensivo nem laudatório: uma voz que possa contribuir para a superação dos nossos recalques, para a ultrapassagem dos resquícios de nossa "estrutura de sentimento"

(Said, 1995), percebido como colonizado."

Depois de dois capítulos em que se ocupam com preliminares à maneira de prefácio explicativo da obra e de considerações metateóricas / de âmbito teórico-metodológico, as autoras iniciam a *primeira unidade* "deste roteiro" incidindo sobre o século XIX, aquele onde surgem as "narrativas fundadoras" de representações brasileiras, mesmo se construídas pelo "olhar estrangeiro". (p.38) A identidade nacional brasileira vinculam-se as imagens de *natureza, território, pátria, povo, língua*, (pp.38, 49) ideias difundidas pela literatura romântica (com Gonçalves de Magalhães, por exemplo, ou com José de Alencar) (p.73) e por textos de outro teor como as crónicas jornalísticas, polémicas e debates (p.49) que então circulavam. Estas categorias entendidas num contexto ideológico nativista serão substituídas por novos temas a partir de cerca de 1870, altura em que a *intelligentsia* (Mannheim) (p.47) brasileira se vê confrontada com "questões sociais" como o Abolicionismo e a República, num campo intelectual marcado pelo positivismo, evolucionismo e intelectualismo reinantes. É através de Machado de Assis, Euclides da Cunha e Lima Barreto e da análise sucinta que as autoras dedicam à sua obra, que percebemos a hegemonia dos conceitos *raça* e *hereditariedade*, realçados nos trabalhos dos três, apesar das suas diferentes preocupações em termos éticos, políticos ou estéticos e não obstante o desigual prestígio com que as suas ideias foram recebidas e difundidas.

A *segunda unidade* é constituída pelo período da mais veemente afirmação do "modo de ser" especificamente brasileiro, marcado pela influência de várias culturas

como ficou patente em duas obras de dois expoentes do Modernismo do Brasil. Por um lado lê-se *Macunaíma, o Herói sem Nenhum Carácter* (1928), texto célebre de Mário de Andrade; por outro o “Manifesto antropófago” (1928). O conceito que Oswald de Andrade plasma no seu texto é uma das categorias mais recorrentes no domínio da crítica brasileira, o qual, com ressonâncias modernas mas também de algum primitivismo, remete para a especificidade da atitude vanguardista brasileira. No Brasil também há ruptura, irreverência, mas a maior provocação deve-se à capacidade de praticar a *antropofagia* dos acervos culturais herdados, de múltipla proveniência, da capacidade selectiva face a um *passado histórico* que é valorizado, como passível de ser renovado no presente, abrindo caminho ao futuro. (p.94) Livres e libertos de quaisquer preconceitos, os modernistas brasileiros não se assumem *redutoramente* “futuristas”, pois, contra Marinetti, valorizam a tradição, pela própria renovação que o conceito sempre implica. A par do Modernismo estético - e ainda inserido nesta *Segunda unidade* — contempla-se a vertente ensaística do período que se estende pelas décadas de 20, 30 e 40 do nosso século. Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda são os teóricos destacados pela actualidade e pertinência da interpretação que fazem da cultura brasileira. (p.163). A *terceira unidade* é também a última, aquela onde são “levantadas algumas das questões mais contundentes que emergem da contempo-

raneidade, na sua maior parte, do acirramento de desigualdades sociais não resolvidas. Por outro lado, [são] também abordadas as relações mais complexas e densas que se estabelecem hoje em dia, entre cultura, estética, economia e política.” (p.42) São analisadas as décadas que se seguiram ao Modernismo num movimento crescente de industrialização, urbanização e desenvolvimento da tecnologia de informação. Destaca-se a institucionalização das ciências sociais com a fundação de centros académicos como a Universidade de São Paulo e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros que nas décadas de 40/50 inauguram um novo tipo de ensaísmo; destacam-se, ao longo dos anos 50/60, manifestações culturais e políticas que visam “resgatar valores associados ao povo”; salienta-se a procura de um maior apuro formal como valor estético destes mesmos anos, em que se evidencia a escrita de Guimarães Rosa ou de Clarice Lispector, consagrando-se a originalidade, o purismo e o bom acabamento. As décadas de 60/70 são marcadas pela ditadura militar que despoleta textos de cariz libertário e metafórico como estratégia de resistência. “Assim como nos anos 50 [...] tudo era ‘novo’ - Bossa Nova, Cinema Novo -, nos anos 60 tudo se tornou ‘popular’ - Centro Popular de Cultura (CPC), música popular brasileira (MPB)-, nos anos 70, todas as manifestações estéticas que não se identificavam com o *status quo* eram denominadas “marginais”. (p. 186) As autoras reconhecem a dificuldade em facultar uma visão de conjunto de uma época que se pauta pela diver-

sidade e fragmentação das tendências estéticas e científicas. (p.194).

Nos anos 80/90, numa sociedade marcada por práticas mediáticas e de consumo, urge repensar a questão da identidade. A noção de globalização não se compadece com fronteiras territoriais; ganha nova importância um conceito largamente debatido entre os Modernistas (p.117), a categoria “cultura”, “o espaço no qual se desdobram o pensamento e as práticas sociais que constroem formas de classificação colectiva” (p.117). Mariza Veloso e Angélica Madeira escreveram a “quatro mãos e múltiplas vozes”, produzindo um discurso onde não é evidente a ruptura da intervenção da antropóloga ou da teórica da literatura, de onde ressaltam leituras selectivas, de cariz ora mais neutro e descritivo, ora marcada e explicitamente analíticas. A sua recusa do dogmatismo e da concepção estanque da periodização das ideias está implícita na própria configuração da obra, cujas partes constitutivas as autoras delimitam de modo diferente no índice, na sua *apresentação* da obra e na delimitação bibliográfica. O resultado final é a elaboração de um texto, de forma concisa (por vezes apetecia ler o desenvolvimento de certas ideias), reúne um grande acervo de informação, facultando a escrita de crítica justa e rigorosa, escrita que se assume como leitura, como estímulo a novas reflexões e, sobretudo, a novos actos — de escrita, como de experiência de vida, de cidadania.

Ângela Sarmiento

CRISTOVÃO TEZZA

Breve Espaço entre Cor e Sombra

Rio de Janeiro, Rocco, 1998

Este romance privilegia, a partir do título, a dimensão espacial e visual. O protagonista e narrador,

Eduardo Tato Simone, é pintor, como o seu mestre Anibal Marsotti, cujo enterro suscita a narração; alguns

personagens importantes — a mãe Isaura, Richard Constantin, a apaixonada romana) são *marchands*; vários diálo-

gos e passagens narrativas incidem sobre questões da pintura ou do pintor; de Rafael a Pollock, de Bosch a Volpi, mais de seis dezenas de pintores e escultores são referidos, às vezes repetidamente (Van Gogh, Picasso, sobretudo Modigliani), e às vezes de modo inusitado ("a paisagem é *chiriesca*", "a pintura é uma composição *mondriânica*", "um tango pintado por David"); algumas ações ocorrem num museu, num atelier, numa pinacoteca; e a intriga progride graças ao mistério de uma cabeça esculpida, falsa ou verdadeiramente atribuída a Modigliani, e vendida e roubada em condições intrigantes.

Curiosamente, o prestigiado pintor Tato considera-se mais desenhador do que pintor, "completamente incapaz de orientação espacial", e mais apreciador da literatura do que da pintura. A sua apaixonada italiana diz mesmo que ele "mais parece um escritor que conta histórias que um pintor que pinta quadros". E ela tinha em vista os seus quadros ou desenhos, não *este* romance onde na realidade há 4 capítulos que *narram* ou interpretam quadros, e onde Tato tenta ser escritor, aparentemente insatisfeito com a sua condição de pintor. Essa insatisfação não chega a ser explicada, mas o primado do *verbal* sobre o *visual*, do *ler* sobre o *veré* por ele defendido, embora se recuse a discuti-lo ("discussão idiota").

O trabalho com palavras e não já com imagens impõe-se num momento de crise, humana e artística, social e sentimental:

morto o mestre que afinal já deixara de o ser, desfeito o casamento dos pais, perdido o prazer das viagens pelos paraísos artificiais (da droga), suspeitando das relações sentimentais numa cidade, Curitiba, outrora de vampiros (impossível esquecer Dalton Trevisan) e agora também de vampiras, duvidando da sua capacidade para pintar o mundo mais do que paredes, Tato tateia, aos 28 anos, o recomeço de uma vida verdadeira, para a qual já não lhe basta *ver* mas é necessário *ler* o que se passa consigo e com os outros.

A sua necessidade de verbalização parece-se afinal com a da sua apaixonada italiana, que lhe escreve uma carta-testamento — que equivale a 1/3 do romance que atravessa (9 do 27 capítulos, distribuídos, em suspense, a intervalos de 4 ou 2). Vinda de um casamento falhado e de uma relação prolongada e traída, a vendedora (primeira?) da cabeça de Modigliani tenta aos 40 anos sobreviver ao seu fracasso e à sua culpa escrevendo a um longínquo — em mais de um sentido — correspondente, que imagina que nunca a lerá, tornando-se esta portanto a verdadeira destinatária da sua própria carta, onde por mais de uma vez sublinha a importância do exame da sua vida. Mas o destinatário lê-a e torna-a (traduzindo-a), co-autora do seu romance, ela que, se está na origem de uma questão sentimental, está também na origem de uma questão policial — a da cabeça de Modigliani.

Tato rouba essa cabeça não por exigências artísticas pró-

prias mas por razões misteriosas de sua mãe e por outras razões que transformaram o tímido pintor individualista em ousado ladrão altruísta. Há alguma inconsistência lógica e psicológica nesta como noutras situações do romance, mas "a cabeça de Modigliani" — curiosa designação ambígua — funciona como uma boa metáfora ou um bom símbolo dos problemas mentais das personagens que têm que enfrentar ou resolver vários *quebra-cabeças* profissionais, sentimentais, familiares, sociais, e que têm que *lero* "breve espaço entre cor e sombra", os mínimos intervalos entre a verdade e a falsidade, sobretudo das relações humanas. Porque o mundo está cheio de "puxa-sacos, calhoradas, ladrões, estupradores, loucos varridos, vagabundos, presunçosos, monstros de egoísmo" que até podem ser grandes artistas — grandes mentirosos.

Privilegiando aparentemente a dimensão visual e objectiva, Cristovão Tezza acaba por fazer valer um subjectivo *obscuro*. Para isso contribui também a estruturação algo descontínua ou sincopada do romance, que começa com um enterro e acaba com uma festa — dois acontecimentos de *cor* diferenciada, mas que favorecem idênticos encantos ou desencantos, perdas e fraudes.

Pena é que a montagem e a escrita, por vezes moderníssimas, por outras vezes deem conta de algum descuido ou de alguma artificialidade.

Arnaldo Saraiva

MANOEL DE BARROS

Retrato do Artista Quando Coisa

Rio de Janeiro/S. Paulo, Editora Record, 1998

O nome de Manoel de Barros vale, pelo menos desde os anos 60, quando publicou *Compêndio para Uso dos Pássaros* e *Gramática Expositiva do Chão*, como uma

diferença da poesia brasileira. Por um lado não se pode integrar bem em nenhuma das gerações, escolas, estéticas que, do modernismo à poesia marginal ou neo-neoclássica

recente, se afirmaram no Brasil ao longo do século que só nos primeiros anos ele não viveu. Por outro lado ele optou por uma linha inventiva que não tem nada a ver com a *invenção*

de tipo concretista e que, se é necessário indicar-lhe um modelo, tem muito que ver com a prosa do seu amigo Guimarães Rosa.

Guimarães Rosa é, aliás, personagem de um dos excelentes poemas deste livro, em que se fala da poesia como "néctar do ser" e de uma "Ilha Linguística", de "frases", do "corpo fônico das palavras" e do "estado de palavra": "Só quem está em estado de palavra pode/enxergar as coisas sem feito". A invenção manoelina passa naturalmente pelo *isolamentolinguístico*: "neologismos" lexicais, morfosintáticos, semânticos abundam neste livro como nos anteriores. Só à base de um prefixo encontramos, por exemplo, os neologismos *desnome, desconheceres, desobjeto, despalavra, des-beróis, desmoçou, deslimites*; e veja-se o idioma "envesgado" de comparativos elípticos como "Gosto de viajar por palavras do que de trem", "aprendo com abelhas do que com aeroplanos", "a sua casa era guardada por aves do que ferrolhos", "Gostava de encantações do que de informações"; ou vejam-se as regências e valências que passam por "um passarinho me árvore", "folhas secas me outonam", "palavras têm que adoecer de mim", "vou pertencer você para uma árvore", "caracol é uma casa que se anda"; ou veja-se a inversão, que já encontramos em João Cabral, de "corromper-se aos bons costumes".

Mas a novidade da poesia manoelina vem também das

suas imagens ou dos seus pontos de vista, que parecem mais típicos de um homem simples do pantanal, familiar da sua fauna e flora, do que de um homem civilizado: "o cheiro do sol", "cachorros faziam poste nele", "a solidão de um caixote", "árvore torta — para caber nos seus passarinhos". Por isso, e talvez pela enunciação de tipo sapiencial ou lapidar, é que já houve quem desse Manoel de Barros como primitivo, o que num primeiro momento o exasperou, mas logo depois o levou ao êxtase, como diz num dos poemas deste livro, cujo título remete logo para Joyce ou Dylan Thomas e em que aparecem referidos Pessoa, Camões, Casimiro de Abreu, Kant, Darwin, Ponge, Rodin, Guimarães Rosa, ou em que não há nenhum disfarce cultural. Mas já sabemos há muito, desde os haiku ou desde Caetano, que não há poesia mais complexa do que a que passa por simples ou primitiva. Quer isso dizer que a invenção manoelina está longe de ser só formal ou formalista. Por muito que o poeta defenda, até em artes poéticas, a primazia da palavra ("não quero a boa razão das coisas. / Quero o feitiço das palavras"), a verdade é que ele nunca a dissocia da *coisa*. Este arquilexema, que já era privilegiado em título anterior (*O Livro de Pré-Coisas*, 1985). conhece aliás várias ocorrências neste livro, para lá do título: "coisinhas do chão", "coisas celestiais", "coisas infimas", "coisas de sexo", "coisas que não existem", "enxergar as coisas", "apenas

uma coisa", "favorável para as coisas", "boa razão das coisas", "coisa indestrutível", "a ordem das coisas".

E o primeiro poema é bem claro na ligação que estabelece entre o "estado de sujeito", o "estado de palavra" e o "estado de coisa". O "artista" ama, prefere, deseja, *é* as coisas (vegetais — árvores, lírios, plantas...; animais — borboletas, insetos, moscas, aves, urubus, sapo; minerais — latas, palavra recorrente, com elevado potencial simbólico, neste livro, etc.) e as coisas desejam, preferem, amam, são o "artista" que as nomeia: "borboletas/já trocam as árvores por mim./ Insetos me desempenham. / Já posso amar as moscas como a mim mesmo".

O "artista" toma, como o citado Ponge, o partido das coisas, desde logo pela sua nomeação. O que ele recusa é a "ordem das coisas", limitada ou limitadas, a cegueira das classificações ou das alienações que não as individualizam, o preconceito que lhes antepõe o sujeito. A poesia de Manoel de Barros parece às vezes ecoar a ideia sartriana de que o mundo pode sobreviver sem o homem, mas o homem não sobrevive sem o mundo, ou as coisas.

Como não sobrevive sem as palavras enérgicas, "deslimitadas", que nomeiam originalmente o mundo, ou que o "aumentam", ou que o inventam, e que — tal a poesia de Manoel de Barros — enfeitam, comunicam "por encantamentos".

Arnaldo Saraiva