



Trabalho Margem

Trabalho Margem



Terceira Margem

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

n.º 4 - 2003

Director

Arnaldo Saraiva

Comissão de Redacção

Maria de Fátima Marinho
Francisco Topa

Capa e Grafismo

João Machado

Endereço

Via Panorâmica, s/n
Apartado 55038
4150-564 Porto

Execução Gráfica

Helvética - Artes Gráficas, Lda.
Trav. do Seixo, 376 — 4510-673 Fânzeres
Telef. / Fax: 22480 6157

Distribuição

Quasi Edições
Apartado 562
4764-901 V. N. Famalicão

Depósito Legal 180526/02

Sumário

ENSAIO

- 7 ARNALDO SARAIVA
 A causa da literatura brasileira em Portugal
- 11 ABEL BARROS BAPTISTA
 O velho, o rapaz e o romântico
- 17 FERNANDO CRISTÓVÃO
 O magistério brasileiro de Vitorino Nemésio
- 21 FRANCISCO TOPA
 O alexandrino e o *além dos mares*
 – A propósito de uma epístola a Basílio da Gama
- 33 PEDRO EIRAS
 À espera de julgamento em liberdade – Lendo Clarice Lispector
- 43 VÂNIA CHAVES
 História estilhaçada, romance em fragmentos
 (*Reflexos do Baile*, de Antonio Callado)

POESIA

- 47 CAETANO VELOSO
 O Poeta em Dacar
- 49 TARSO DE MELO
 Aquele
 Planos de fuga
- 51 RUY ESPINHEIRA FILHO
 No silêncio
 Canção da moça e do sonho
 Soneto da lua antiga

FICÇÃO

- 53 IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO
 A mulher na janela do ônibus

- 55 CLÁUDIO AGUIAR
O pão das almas

INQUÉRITO

- 59 Os livros brasileiros editados em Portugal
Edições Ambar
- 60 Editorial Caminho
- 61 Campo das Letras
- 62 Edições Cotovia
- 63 Quasi Edições

NOTAS

- 65 III Congresso Português de Literatura Brasileira
Lula cá
- 66 Habemus... dicionários
Os livros de brasileiros em Portugal
Uma revista – *Cadernos de Literatura Brasileira*
- 67 Haroldo, Rachel, Waly, Domingos...
Colaboradores brasileiros deste número

CRÍTICA

- 69 HELENA LOPES
Diário de um Fescenino, de Rubem Fonseca
- 70 FILIPE MOREIRA
Deixo o Quarto como Está, de Amílcar Bettega Barbosa
- 72 INÊS SANTOS
Desassombro, de Eucanaã Ferraz
- 74 CRISTINA AZEVEDO
Nove Noites, de Bernardo Carvalho
- 75 ELSA PEREIRA
Querido Poeta: Correspondência de Vinicius de Moraes
- 77 RUI LAGE
Práticas de Extravio, de Júlio Castañon Guimarães
- 79 DANIELA KATO
Cais, de Alberto Martins
- 80 FRANCISCO TOPA
O Romance Político Brasileiro Contemporâneo..., de Fernando Cristóvão

REGISTO

A causa da literatura brasileira em Portugal*

Arnaldo Saraiva

No início do seu celebrado romance *Small World* defendeu David Lodge que “o congresso dos nossos dias se assemelha à peregrinação da cristandade medieval”, oferecendo os prazeres da viagem mas exigindo alguma penitência. O lugar sagrado foi, neste caso, uma cidade que agora dizem crispada ou deprimida, como se não pudesse dizer-se o mesmo do resto do país, mas que ainda não deixou de justificar viagens e de estimular prazeres – por exemplo: o da conversa com as suas gentes leais e desinibidas, o da degustação da sua variada e bem regada culinária, o da contemplação do seu rio e casario e o do mergulho na sua história singular, que até pode evidenciar a relação privilegiada com o Brasil e com a cultura ou a literatura brasileira. Com efeito, nesta cidade nasceram autores como Pero Vaz de Caminha, Bento Teixeira, Simão de Vasconcelos, Tomás António Gonzaga, ou – para não referir personalidades como Brás Cubas ou a Carolina de Machado de Assis, e para referir autores mais recentes – Carlos Malheiro Dias, Agostinho da Silva, Adolfo Casais Monteiro e Maria Adelaide Amaral. E a mesma cidade inspirou páginas memoráveis de vários escritores brasileiros, como Casimiro de Abreu, João do Rio, José Lins do Rego, Gilberto Freyre, Cecília Meireles, Erico Veríssimo, Murilo Mendes, Lygia

Fagundes Telles, Marly de Oliveira, António Torres.

Mas este Congresso também implica, para todos os que nele participam, uma viagem simbólica: uma viagem ao Brasil, que desde Caminha tanto seduz os portugueses em geral; uma viagem à literatura brasileira, que já começou a ser internacionalmente reconhecida como uma das mais importantes literaturas modernas; e, enfim, uma viagem à literatura, que ultimamente tem vindo a ser desmoralizada e encurralada por inimigos semi-analfabetos que podem pontificar em jornais e televisões, mas também por linguistas pouco sensíveis ou pouco preocupados com os valores estéticos da linguagem, e até por ministros e professores que acham por bem pôr o Big Brother no lugar de Camões ou de Gil Vicente.

Quanto à penitência de que falava David Lodge – o trabalho de preparação e leitura de uma comunicação, e a assistência à leitura das dos outros – tentámos que não fosse muito pesada, já que não quisemos ultrapassar a trintena de comunicações, e limitámos a 15 minutos o tempo de cada apresentação.

Este Congresso vem na sequência dos que realizámos em 1984 e em 1997, qualquer deles com cerca de 60 comunicações (as dificuldades com que se debatem agora as Universidades

* Palavras pronunciadas na abertura do III Congresso Português de Literatura Brasileira, realizado na Faculdade de Letras do Porto em 24 de Outubro de 2003.

e as Instituições culturais é que aconselharam o corte em 50%); mas também vem na sequência de outros eventos que na Faculdade de Letras do Porto projectaram a literatura brasileira, entre os quais há que relevar a sessão que em Maio de 1985 juntou os escritores J. J. Veiga, José Paulo Paes, Ignácio de Loyola Brandão, Julieta de Godoy Ladeira, Moacyr Scliar, Adélia Prado, Nélida Piñon, João Antônio, Sinval Medina, Ivan Ângelo, o colóquio que, para celebrar os 500 anos do descobrimento do Brasil, em Junho de 2000 reuniu cerca de 50 escritores portugueses e brasileiros, entre os quais Ferreira Gullar, Ivan Junqueira, Carlos Nejar, Ildásio Tavares, João Gilberto Noll, João Almino, Rubens Figueiredo, Milton Hatoum, Ana Miranda, Antônio Carlos Secchim, Bernardo Carvalho, Alexei Bueno, e o colóquio que em Outubro de 2002 celebrou – em colaboração com a Universidade de Lisboa e a Universidade de Coimbra - o centenário do nascimento de Carlos Drummond de Andrade.

Não será muito, talvez; mas convirá lembrar que os apoios para esses eventos – com excepção do colóquio de 2000 – foram exclusivamente portugueses; e que nunca foi possível contratar mais do que dois docentes para a cadeira ou cadeiras (I e II) de Literatura Brasileira, que aliás sempre atraíram muitos alunos. Por razões sociais e curriculares, que também prejudicam a própria literatura portuguesa, é quase certo que nos próximos anos passará a haver bem menos alunos de literatura brasileira nesta e noutras universidades. Bom seria que este Congresso contribuísse logo de alguma maneira para impedir tal recuo.

Porque o pretexto deste Congresso foi justamente a celebração, já com um pouco de atraso, de 30 anos de ensino oficial de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras do Porto, e de 80 anos de ensino oficial de Literatura Brasileira em Portugal. Deve-se por sinal a um portuense, Alberto de Oliveira – o autor de *Pombos Correios*, o poeta decadentista e amigo de António Nobre, o diplomata que exerceu funções consulares no Brasil – a ideia, pela qual em 1915 se bateu com êxito, da criação na Universidade de Lisboa de uma “cadeira de história,

geografia e literatura brasileiras”, cadeira que em princípio deveria ser regida por um qualificado brasileiro. Mas muito por culpa da Guerra e da Academia Brasileira de Letras, que se comprometera a indicá-lo, ou dos próprios escolhidos – de Miguel Calmon a Coelho Neto –, essa cadeira só em 9 de Junho de 1923 foi inaugurada por Oliveira Lima, um historiador pernambucano que era filho de um portuense.

Em 1957, a famosa reforma de Leite Pinto desdobrou a cadeira em História do Brasil e Literatura Brasileira. E da regência desta se encarregou então Vitorino Nemésio, que tanto a prestigiou. A mesma reforma estimulou a criação de outra cadeira na Universidade de Coimbra, em 1960, e na Universidade do Porto, em 1972, três anos depois da criação do curso de Letras. Após o 25 de Abril, outras universidades acharam por bem criar a cadeira de Literatura Brasileira: a Universidade Nova de Lisboa em 1978, a dos Açores em 1979, a Católica de Braga (Faculdade de Filosofia) em 1981, a de Aveiro em 1982, a Católica de Viseu em 1983, a de Évora em 1987, a do Minho em 1991, a Aberta de Lisboa em 1994, a da Madeira em 1997...

Neste Congresso pudemos reunir, com o apoio exclusivo do Departamento de Estudos Românicos da Faculdade de Letras do Porto e da Reitoria da Universidade do Porto, quase todos os que nos últimos anos ensinaram ou ensinam Literatura Brasileira em Portugal, aos quais quisemos associar alguns jovens estudiosos e também o escritor Bernardo Carvalho, que nos parece um excelente representante da excelente literatura que hoje se escreve no Brasil.

Por singular coincidência, este Congresso realiza-se na mesma semana em que se iniciou em Portugal o processo de legalização de 30 mil brasileiros “ilegais”, e em que foram “resgatadas” 40 mulheres brasileiras que trabalhavam em Bragança e arredores. Se nunca como hoje houve tantos brasileiros em Portugal (fala-se em 80 mil, ou em 100 mil), se nunca como hoje houve tantos portugueses a viajar para o Brasil (e já não como emigrantes pobres, mas como turistas, ou até como trabalhadores qualificados e como empresários), bom seria que se

concedesse mais dignidade ou mais espaço à cultura e à literatura brasileiras tanto nas universidades como nos *media*, que de modo algum correspondem ao esforço de estudiosos e de editores como Campo das Letras, Cotovia, Quasi, Caminho, etc.

Nós não queremos que em Portugal só se valorize a telenovela, a música e o futebol brasileiros, ou quaisquer outros produtos desses por que se batem os magníficos contabilistas do Mercosul ou da União Europeia. Nós não concebemos que Portugal seja apenas uma porta ou um porto do Brasil para a Europa. Nós entendemos que Portugal deve ser também “casa” dos brasileiros, pátria comum na língua e na cultura, uma cultura que não coloca o lucro acima da solidariedade social, da dignidade humana e da alegria de viver.

Nós desejamos que a literatura brasileira entre e circule sem obstáculos em Portugal, convictos das vantagens do seu diálogo permanente com a

literatura portuguesa, tanto nas semelhanças quanto nas diferenças, tanto nas imitações quanto nas rupturas; nós acreditamos que desse diálogo beneficiarão portugueses e brasileiros, que verão enriquecido o seu vocabulário, desenvolvidas as suas capacidades expressivas, estimulada a sua imaginação e a sua criatividade, reforçada a sua presença cultural no mundo.

Dizia Drummond que não podia conceber um escritor brasileiro que não conhecesse a literatura portuguesa. Eu diria também o inverso: não posso conceber um escritor – um intelectual – português que não conheça a literatura a que pertencem o próprio Drummond e Machado de Assis, Manuel Bandeira, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector.

A causa da literatura brasileira será sempre uma causa da literatura em português, uma causa da língua portuguesa – uma causa de Portugal.

O velho, o rapaz e o romântico*

Abel Barros Baptista

A emergência da literatura brasileira é descrita pela mais poderosa das suas teorias, a de Antonio Candido, como processo de «formação»: das primícias das «manifestações literárias» dos primeiros séculos à maturidade do «sistema», situado na obra de Machado de Assis, a literatura brasileira desenvolve-se em consonância com a própria nação, pura continuidade em direcção ao *telos* de uma «forma» genuinamente brasileira, isto é, nascida do Brasil e para o Brasil. Ao colocar o Brasil no lugar do fundamento, a descrição da «formação» naturaliza o estabelecimento do cânone brasileiro, e assim disfarça ou pelo menos atenua um dos seus gestos decisivos, a exclusão da literatura portuguesa.

Antonio Candido definiu nos seguintes termos a diferença entre o romantismo e o modernismo de 22: «enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente»¹. A descrição é excessiva, para não dizer redondamente falsa, mas vale muito como modalidade de *whisfull thinking* crítico, pois descreve menos o que se passou do que o que se deveria ter passado uma vez atingida a maturidade da «formação»: a possibilidade plena de o recomeço modernista proceder pela negação da própria literatura brasileira e já não da portuguesa.

Entretanto, seria ingénuo supor esta noção um desvio evitável em vez de componente solidária do próprio processo que procura descrever. Tal solidariedade explica que a exclusão da literatura portuguesa fosse por esta paradoxalmente partilhada e tivesse entre nós a correspondente inevitável da exclusão da brasileira. Por outras palavras, portugueses e brasileiros partilham há dois séculos a mesma noção de literatura brasileira. As vicissitudes dos estudos universitários brasileiros em Portugal não só encontram nesse laço grande parte da explicação necessária, como são dele a mais clara expressão.

De facto, o lugar da literatura brasileira na universidade portuguesa é determinado, não pelo desinteresse ou pelo descaso, mas pela *exclusão*: os episódios da sua história institucional² e o escasso relevo no *curriculum* atestam sobretudo que a literatura que se escreve no Brasil – não já a disciplina académica – foi excluída dos estudos literários universitários portugueses. E o principal sinal dessa exclusão não se encontra em nenhum aspecto específico da própria disciplina de literatura brasileira, mas na área disciplinar de literatura portuguesa, que em regra se estuda e ensina como se não existisse nenhuma outra literatura a escrever-se em Português.

Dir-se-á que não poderia ser de outro

* Comunicação apresentada ao III Congresso Português de Literatura Brasileira, Porto, 24 de Outubro de 2003.

¹ Antonio Candido, «Literatura e Cultura de 1900 a 1945», *Literatura e Sociedade*, 6.ª ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1980, p. 112. De passagem, vale registar estas palavras do mesmo ensaísta, que descrevem bem a situação actual das relações luso-brasileiras: «Quando o diálogo se despoja de sua aspereza, amainando-se em mesuras académicas, convénios ortográficos, exaltações e louvores recíprocos, na retórica sentimental e vazia das missões culturais (estamos descrevendo o que se passa no século XX), podemos ver que a influência morreu, praticamente, tanto é verdade que a vida se nutre das tensões e dos conflitos.» (*Ibid.*, p. 111)

² A história da disciplina de Literatura Brasileira nas universidades portuguesas foi feita por Arnaldo Saraiva. Pode consultar-se particularmente «Os Estudos de Literatura Brasileira nas Universidades Portuguesas», *Terceira Margem*, 2, 1999, pp. 7-17.

modo, e em certo sentido é verdade. Predomina na estrutura curricular o critério da nacionalidade, especialmente relevante no caso da literatura brasileira, em prejuízo do critério da língua. E dir-se-á também que um eventual predomínio do critério da língua introduziria distorções de perigoso acento neo-colonialista. Sem dúvida que sim. Mas há um ponto a respeito da língua que desse modo passa despercebido: é que a língua, sendo a mesma, não é a mesma. Por outras palavras, o que significa pertencer à mesma língua? Na verdade, o predomínio do critério da nacionalidade conduziu à exclusão da literatura brasileira porque não houve – ou não pôde haver na altura pertinente – alternativa à ideia de que a mesma língua é garantia de homogeneidade. E aqui encontramos afinal uma noção propriamente colonialista: a difusão da língua seria a difusão do mesmo. Ora, o processo de configuração nacional da literatura brasileira representa um caso de quebra histórica que afecta irreparavelmente essa concepção de homogeneidade suportada pela língua⁵: a língua, a mesma língua, não chegou para manter a literatura brasileira... portuguesa! Em certo sentido, se não em todo o sentido, a literatura brasileira constituiu-se enquanto literatura nacional autónoma não apenas porque se separou da portuguesa mas também porque a portuguesa se separou dela, movimentos só parcialmente coincidentes.

No entanto, a representação corrente oferece outra imagem: a literatura portuguesa seria um único e contínuo tronco, da época medieval a Saramago, do qual, a certa altura, se desprende um ramo – a literatura brasileira. O novo ramo, apesar de sempre marcado pela origem que o prendia ao tronco, não impediu que este crescesse, mais ou menos indiferente, no sentido que de qualquer modo seguiria se aquele não despontasse. (Escusado sublinhar que a estrutura curricular vigente suporta esta representação, ou porque a segrega ou mesmo porque dela decorre.) A figura da árvore serve evidentemente para estipular a prioridade da literatura portuguesa, com o efeito menos visível, mas de

eficácia não menos necessária, de comprovar que afinal sobreviveu sem mácula de maior à emergência da brasileira.

Não dispomos, tanto quanto sei, de estudo exaustivo do impacto da formação da literatura brasileira na literatura portuguesa durante o século XIX. É habitual referirem-se alguns episódios, em geral tardios – o ensaio de Pinheiro Chagas sobre Alencar, o *Cancioneiro Alegre* de Camilo, ou a crítica de Machado de Assis a *O Primo Basílio*, este particularmente discutido no Brasil, até por força do enorme prestígio de Eça de Queirós –, que, no entanto, isolados e heterogéneos, pouco esclarecem a respeito. Vale a pena, por isso, considerar um curto texto de Herculano, publicado em Dezembro de 1847 na *Revista Universal Lisbonense* com o título «Futuro Literário de Portugal e do Brasil», escrito «por ocasião da leitura dos *Primeiros Cantos*: Poesias do Sr. A. Gonçalves Dias». A obra de Gonçalves Dias, que se publicara no Brasil no ano anterior, é, como se sabe, um marco do romantismo brasileiro, e Herculano não deixa de o perceber. Mas o primeiro ponto curioso está em que o artigo demora a sequer mencionar o livro do poeta brasileiro. Primeiro, estabelece o quadro metafórico que lhe permitirá valorizá-lo; cito a primeira frase, onde esse quadro se dá completo:

"Bem como a infância do homem a das nações é vivida e esperançosa; bem como a velhice humana a delas é tediosa e melancólica."⁶

O símile permitirá o conhecido vaivém entre a nação e a literatura. A partir dele, Herculano alarga-se em considerações sobre a diferença entre o Brasil, «a nação infante que sorri», e Portugal, «velho aborrido e triste, que se volve dolorosamente no seu leito de decrepidez»⁷, da qual faz derivar a desesperança do poeta português e o futuro que se promete ao brasileiro. Por muito relativizáveis que sejam estas «amarguradas cogitações», como lhes chama, não se pode escamotear que Herculano expressamente as dá provocadas pela leitura de Gonçalves Dias e, mais ainda, que se ligam a uma apreciação da situação literária

⁵ Não sem resistências, evidentemente, a principal das quais é a ideia de uma prioridade portuguesa em matéria de língua, que persiste. Pinheiro Chagas formulou-a eloquentemente no ensaio que escreveu sobre Alencar, a que voltarei mais adiante, no ponto em que, depois de declarar que o «defeito que vejo em todos os livros brasileiros é «a falta de correcção de linguagem portuguesa», a «mania de tornar o brasileiro uma língua diferente» (Pinheiro Chagas, «Literatura Brasileira, José de Alencar», *Ensaio Crítico*, Porto, Viúva Moré, 1867, p. 221.) Alencar responderia a estas acusações no «Pós-Escrito» da segunda edição de *Tracema* (1870).

⁶ Alexandre Herculano, *Opúsculos V*, Organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Editorial Presença, 1986, p. 199

⁷ Idem. *Ibid.*

brasileira em confronto com a portuguesa. Atente-se neste passo:

"A imprensa na antiga América portuguesa, balbuciante há dois dias, já ultrapassa a imprensa da terra que foi metrópole. Às publicações periódicas, primeira expressão de uma cultura nacional que se desenvolve, começam a associar-se as composições de mais alento – os livros. Ajunte-se a este facto outro, o ser o Brasil o mercado principal do pouco que entre nós se imprime, e será fácil conjecturar que no domínio das letras, como em importância e prosperidade, as nossas emancipadas colónias nos vão levando rapidamente de vencida.

Por si sós esses factos provariam antes a nossa decadência, que o progresso literário do Brasil. É um mancebo vigoroso que derriba um velho caquético, demente, e paralítico. O que completa, porém, a prova é o exame, não comparativo, mas absoluto, de algumas modernas publicações brasileiras.

Os *Primeiros Cantos* são um belo livro: são inspirações de um grande poeta. A terra de Santa Cruz que já conta outros no seu seio, pode abençoar mais um ilustre filho."⁶

As metáforas do «mancebo vigoroso» e do «velho caquético» indicam que a questão não é de rivalidade: é antes de modernidade. O «levar de vencida» significa ali que a emergência da literatura brasileira coloca a literatura portuguesa perante o problema da sua própria modernidade – e isto qualquer que seja a resposta que Herculano oferece para esse problema. Aliás, o artigo atesta sobretudo que o problema da modernidade da literatura portuguesa é inseparável do problema da delimitação nacional da literatura brasileira: o papel que nele desempenha o confronto entre o velho Portugal e o jovem Brasil resulta da ideia, que em si mesma não é portuguesa nem brasileira, da Nação como exigência de diferenciação e fundamento da originalidade literária. Ou seja, a actividade literária, em Portugal como no Brasil, defrontava o

mesmo problema e apenas – mas era decisivo! – as condições para o resolver seriam diversas. Aqui começam os paradoxos de toda a situação. Sublinho três aspectos.

Em primeiro lugar, a separação entre a literatura portuguesa e a brasileira começou e consumou-se irreversivelmente por efeito de uma concordância essencial a respeito da noção e do estatuto da literatura emergente, e isso explica, entre outras coisas, que o empenho dos românticos portugueses na formação de uma literatura genuinamente brasileira fosse tão autêntico como o dos românticos brasileiros. Não se vê como pudesse ser de outro modo. A proposta de nacionalização literária que separasse uma literatura verdadeiramente brasileira da europeia e em particular da portuguesa é europeia na sua origem e no seu sentido, por ser antes de mais de natureza literária, solidária da concepção de literatura e da atitude perante a tradição literária emergente no quadro da época: não se entende o romantismo brasileiro se não se aceitar que a ideia central de nacionalidade literária constitui uma aquisição europeia que articula as tendências globais do romantismo com a estruturação da instituição moderna que chamamos literatura. Neste sentido, o programa romântico brasileiro de nacionalização literária é, enquanto brasileiro, um momento especialíssimo da literatura portuguesa, no qual está em causa a continuidade da sua tradição e o sentido do seu futuro.

Mas, em segundo lugar, a tarefa dos românticos brasileiros decorria sob o influxo da ideia de *novo*, na ilusão de um duplo começo absoluto: começo do Brasil enquanto nação independente, começo da literatura brasileira enquanto literatura verdadeiramente nacional. A literatura nacional fundava-se e acompanhava, numa coincidência de destinos, a fundação do país. Por força desta harmonia, fundar a literatura nacional brasileira implicava cortar com o passado, clássico e colonial: a novidade, a originalidade e a invenção, lugares-comuns da modernidade literária, reuniram-se e confundiram-se num único e poderoso lugar-comum, a nacionalidade literária, pelo que a consciência da nacionalidade começou

⁶ Idem, *ibid.*, p. 201.

⁷ É sempre referida a passagem do «Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa» em que Garrett, já em 1826, censura os poetas brasileiros por não seguirem as sugestões da terra, preferindo a mitologia à realidade local. No artigo citado, Herculano prossegue o mesmo apelo, até no único reparo explícito que faz a Gonçalves Dias: «Quisérámos que as *Poestas Americanas* que são como o pórtico do edificio occupassem nele maior espaço. Nos poetas transatlânticos há por via de regra demasiadas reminiscências da Europa.» (*Op. cit.*, p. 201.) Mas o melhor exemplo ainda pode estar na carta a D. Pedro II a respeito da *Confederação dos Tamóios*, o poema anaerónico de Gonçalves de Magalhães, publicado em luxuosa edição imperial em 1856. A carta de Herculano, datada de Dezembro desse ano, é uma notabilíssima peça de crítica literária e uma brilhante discussão dos caminhos adequados à construção de uma literatura brasileira moderna (*ibid.*, pp. 212-221). O poema de Gonçalves de Magalhães, como se sabe, deu origem à primeira importante polémica do romantismo brasileiro, protagonizada por José de Alencar.

por ser forma específica de consciência da modernidade. Aliás, tratando-se de abrir um novo caminho e não de corrigir o percurso herdado, a modernidade da literatura brasileira tornava-se condição da sua nacionalidade. Neste sentido, o romantismo brasileiro, mais que um programa de nacionalização literária, teve o mérito histórico de fundar a literatura brasileira enquanto projecto moderno: e o Brasil, nação nova e promissora, constituía o fundamento desse projecto, a um tempo condição da sua necessidade e garantia do seu sucesso. Por isso, em terceiro lugar, o romantismo brasileiro é sobretudo uma forma de nacionalismo. O escritor assumia uma missão cívica e patriótica, e a literatura desempenharia no Brasil o papel assumido de representação da identidade nacional. Na verdade, tratava-se de inventar o Brasil – que por sua vez fundava a originalidade da literatura –, e os escritores, de Gonçalves de Magalhães a Alencar, incumbiram-se generosamente da tarefa. Daí que o romantismo surgisse como primeira modalidade de interpretação do Brasil, aliás modalidade prescritiva: não só dependia de uma interpretação do Brasil enquanto nação nova que esperava que a literatura lhe revelasse a verdadeira essência, como subordinava a actividade literária à finalidade de interpretar o Brasil. Neste sentido, a literatura brasileira seria brasileira antes de ser literatura: um problema do Brasil, antes de mais do Brasil, que se esgotaria no Brasil. Assim, a grande diferença que separa o romantismo português do brasileiro surpreende-se na oposição formulada por Herculano – de um lado uma nação velha, do outro uma nova –, e o simples relevo das «amarguradas cogitações» no artigo mostra que mascaram a situação verdadeiramente aporética em que ficou o romantismo português. Tudo se passa como se o mesmo programa literário estivesse condenado ao fracasso pelas condições portuguesas, enquanto evoluía harmoniosamente no sentido do pleno cumprimento nas brasileiras. No fundo, trata-se da mesma subordinação da literatura à nação, subordinação histórica e estruturante, mas raiz da aporia. Da homogeneidade literária fundamental que liga o

romantismo português ao brasileiro decorria que o nascimento da literatura brasileira enquanto literatura nacional não se separava da emergência de uma nova literatura portuguesa: o tronco comum, até ao romantismo, dividir-se-ia em dois ramos autónomos, em vez de se prolongar. Mas isto implicaria despromover o primado da nacionalidade no caso brasileiro, e destruir a continuidade da tradição literária no caso português. A literatura portuguesa irá prender-se obsessivamente à condição e destino de Portugal, mas sem poder libertar-se da ideia de uma continuidade literária fundamental: e nesse quadro a emergência da literatura brasileira é ao mesmo tempo uma ruptura insanável e um processo que não afecta a continuidade do tronco de que se separou. A minha hipótese é então a de uma solidariedade constitutiva entre esse percurso da literatura portuguesa «como interpretação de Portugal», para recorrer à formulação de Eduardo Lourenço, e a exclusão da literatura brasileira, com a qual aquela nada teria a aprender e a partilhar, apenas lhe restando, quando muito, seguir como espectadora privilegiada o que do outro lado se ia erguendo. O célebre ensaio de Pinheiro Chagas sobre Alencar é o melhor exemplo desta posição de espectador privilegiado e por isso eloquente testemunho da consumação deste estado de coisas, precisamente vinte anos depois do artigo de Herculano. Pinheiro Chagas não tem da literatura brasileira conceito diverso do de Herculano. A mesma ideia da literatura como «reflexo do carácter dum povo», do Brasil como fundamento da originalidade da literatura, e em consequência o mesmo privilégio da corrente indianista: «Na poesia esplêndida desses povos primitivos – escreve – está a inspiração verdadeira, que deve dar originalidade e seiva à literatura americana.»⁶ E justamente isso lhe dita a avaliação inaugural:

«Apesar dos muitos talentos que avultam na nossa antiga colónia americana, não se pode dizer que o Brasil possua uma literatura. [...] O Brasil, como nação moderna, como filha da Europa, não tem ainda uma

⁶ Pinheiro Chagas, *op. cit.*, p. 215.

existência bastante caracterizada, para que os seus incidentes, reflectindo-se no espelho da literatura, possam deixar nele imagem bastante colorida e enérgica.⁹

Encontramos aqui a primeira diferença relativamente a Herculano, não tanto no teor negativo, mas na perspectiva: Herculano recorria ao «país jovem» para ver no livro de Gonçalves Dias um sinal de infância, portanto promessa de futuro e anúncio do novo, ao passo que Pinheiro Chagas sublinha a incipiência da nação brasileira para afirmar que ainda não tem uma literatura própria. Herculano saudava a nova literatura que se anunciava com Gonçalves Dias; Chagas pretende-se apenas espectador do trabalho feito e declara-lhe a inexistência. E aí se nota a segunda e decisiva diferença: tentando colocar-se no exterior de qualquer perspectiva nacional, como se a existência ou inexistência da literatura brasileira fosse para ele um mero e curioso problema de literatura comparada, Pinheiro Chagas desdobra-se em comparações com as «repúblicas espanholas» e os Estados Unidos, mas não estabelece qualquer confronto com a literatura portuguesa, cuidadosamente afastada, vale dizer, resguardada. A emergência da literatura brasileira, para Pinheiro Chagas, já é um problema estritamente brasileiro. No entanto, as considerações que ali mesmo deixa a respeito da língua mostram que o

espectador cedo resvala para a posição de juiz:

«As línguas transformam-se corrompendo-se, e a corrupção, enquanto não é fonte de renascimento, é vício e vício fatal. Ora neste caso ou nós estamos corrompendo o idioma, ou os escritores brasileiros o corrompem. Mas nós cingimo-nos às velhas regras, nós sem nos desviarmos da linha recta, enquanto os brasileiros se comprazem em seguir umas veredas escabrosas, por onde caminha aos tombos a Língua de Camões.»¹⁰

A salvaguarda da literatura portuguesa decorre da pressuposição da continuidade da sua tradição literária, à imagem da «linha recta» em que Pinheiro Chagas assenta a prioridade portuguesa em matéria de língua. O «velho caquético» disfarçou-se de romântico, afivelou a máscara de juiz neutro mas sábio, ora condescendendo com as veleidades do rapaz, ora fustigando-o com severidade. A maior glória de Pinheiro Chagas pode consistir em ter escrito o ensaio em que mais visivelmente se mostra que, perante a literatura brasileira, a vontade de afirmar a prioridade e a continuidade da literatura portuguesa não é sustentável – como não era sustentável, perante a literatura portuguesa, afirmar a força e o futuro da literatura brasileira. Entre uma posição e outra, afinal, e hoje ainda, partilhamos todos a mesma noção de literatura brasileira.

⁹ Idem, *ibid.*, p. 212.

¹⁰ *Ibid.*, p. 223.

O magistério brasileiro de Vitorino Nemésio*

Fernando Cristóvão

Depois da longa crise nas relações luso-brasileira que se arrastou dos anos 90 do século XIX (revolta da armada, corte de relações diplomáticas, caricaturas e sátiras de Aluísio de Azevedo e outros), até praticamente aos anos 30 do século seguinte, o relacionamento entre os dois países atlânticos começou a recuperar através de um melhor conhecimento mútuo e de boas intenções políticas e culturais. Desse período dirá Thiers Moreira, em 1941, que se caracterizava por "um desconhecimento das fontes portuguesas, raízes originais da nossa cultura ou, se impossível desconhecê-las, a negação dos seus valores. É o período de jacobinismo intelectual nos escritores de menor classe e de nacionalismo polémico entre os melhores. É dentro desse período que se encontra a literatura de crítica e sátira a Portugal (...) O Brasil voltou-se, inteiramente, para outras culturas, procurando nelas um sentido universal"¹.

Mas o renascimento dos laços ancestrais voltou, e nele ocuparam lugar importante a criação dos estudos brasileiros, em 1915, na Faculdade de Letras de Lisboa, oficializados em 1916, com efectivação em 1923.

Corrigindo esquecimentos e sarando feridas. Oliveira Lima, Manuel de Sousa Pinto, Mário de Albuquerque. Thiers Moreira preparavam o terreno para o que viria a ser o magistério de

eficiência e influência de Vitorino Nemésio, desde 1957.

Entretanto, os estudos brasileiros estendiam-se à Universidade de Coimbra em 1957, e à do Porto em 1972/73 e, depois, a outras universidades².

Da hostilidade e do esquecimento se passou depois à euforia, pois os estudos brasileiros conheceram muitas centenas de alunos nas Universidades, ordinários ou de opção, também em Mestrados e Doutoramentos.

Hoje, o panorama já deixou de ser esse, e o declínio dos mesmos estudos é de molde a preocupar não só os que se interessam directamente por eles, mas quantos se ocupam e preocupam com a identidade e coerência científica e cultural da Universidade Portuguesa, com a construção da Lusofonia, ao mesmo tempo que se interrogam sobre a ligação que deve existir entre os estudos universitários e o progresso do país, nesta fase de dinâmica europeia um tanto forçada.

Por isso, julguei valer a pena, numa reunião desta natureza, apresentar o perfil de Vitorino Nemésio na sua tarefa de universitário, responsável que, a partir das literaturas portuguesa e brasileira e das leituras científicas, filosóficas e teológicas, observava os acontecimentos que o rodeavam, e exercia uma pedagogia cultural e literária digna de ser tida em conta, se não para se imitar, ao menos para

* Comunicação apresentada ao III Congresso Português de Literatura Brasileira, Porto, 24 de Outubro de 2003.

¹ Lição inaugural do curso de Cultura Brasileira na Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 1961.

² Arnaldo Saraiva, *Meio Século de Estudos Brasileiros na Universidade Portuguesa*, Porto, Faculdade de Letras, 1974.

servir de referência e persuasão. Até porque, do seu esforço e prestígio resultou muita coisa positiva, nessa época áurea das relações luso-brasileiras.

a) Uma concepção de Literatura como integrada

Todo o magistério de Nemésio, tal como a sua personalidade intelectual, assenta na complementaridade dos saberes e na sua consequente interdisciplinaridade.

É por demasiado evidente a sua grande capacidade de criador literário, tanto na prosa como no verso, como no ensaio. E igualmente evidente é que nunca essa criatividade rodou no vazio e no estéril das formas desligadas dum sentido humanista, mesmo quando os jogos lúdicos de palavras e conceitos pareciam *intermezzos* não intercalares. É que ele não entendia a palavra desligada da circunstância, fosse ela geográfica, histórica, religiosa, metafísica ou científica.

Conscientemente afirmava que pela palavra “nomeio o mundo/ seus quantos e qualidades, seus objectos [...] Prendi a frase ao texto do universo”. E isso porque sabia que a palavra o responsabilizava também em outros níveis, declarando “chamo verbo ao equívoco falado”, preocupado, em última análise, em passar do “verbo equívoco” da realidade humana, ao “Verbo unívoco e sagrado” da realidade divina, na linha de Charles du Bos ou do moderno Georges Steiner no seu conceito de “presenças reais”. E nessas preocupações de ligar o verbo à circunstância ocuparam lugar privilegiado o estudo e a docência das literaturas portuguesa e brasileira, entre outros estudos, ao mesmo tempo que avultava a reflexão sobre os destinos do homem contemporâneo, cruzando saberes em intertextualidade e interdisciplinaridade densas. Quanto ao Brasil, pode dizer-se que o interesse de Nemésio se manifestou literariamente logo em 1922, quando ainda era muito jovem, ao compor o poema *Nave Etérea*, em ambiente sebastianista, celebrando a viagem aérea de Gago Coutinho e Sacadura Cabral.

Nesse poema, a que deu o subtítulo, premonitório para ele, “Descobrimento do caminho celeste para o Brasil”,

antecipava a *Mensagem* de Pessoa, tanto no teor nacionalista dos versos e da exortação final, como na evocação do *Encoberto* e na crença sebastica e messiânica de um destino privilegiado para Portugal.

“Numa manhã de nevoeiro – sonho incerto
Como a raça a si mesmo prometera
Veio subindo a sombra do Encoberto
Que na areia longínqua do deserto
Para dobradas glórias se escondera...”³

Aos temas brasileiros volta em 1932 com *Sob os Signos de Agora*, misturando os temas portugueses com os brasileiros, e dois anos mais tarde, num relatório enviado de Montpellier, onde era professor do Curso de Língua e Cultura Portuguesa, dirigido à Junta de Educação Nacional, dando a conhecer o seu trabalho em França, sugere à dita Junta que em outros cursos para estrangeiros, em Portugal, não descure os estudos brasileiros. Preocupação esta que haveria de concretizar em crónicas do *Diário Popular* e da *Emissora Nacional*, a partir dos anos 40, preparando, por assim dizer, a sua primeira viagem ao Brasil em 1952, iniciando-se com ela um vaivém de intercâmbio cultural luso-brasileiro em “20 anos de visitas”, na sua própria expressão. Depois viriam as grandes obras, desde *O Campo de São Paulo*, *Caatinga e Terra Caída*, *Segredo de Ouro Preto e Outros Caminhos*, *Poemas Brasileiros* e inúmeras outras crónicas e intervenções de crítica literária sobre autores brasileiros que me dispense de enumerar, por demasiado conhecidos. Deste modo, através de um magistério brasileiro cá, e português lá, ou melhor, luso-brasileiro em ambas as margens, descreveu e poetizou como poucos, as três fases da gesta em terras de Santa Cruz: a do emigrante português em terras americanas, a do reinol, já híbrido, e a do brasileiro que se orgulhará dos seus quatrocentos anos em São Paulo, ou no Rio. Porque a evolução foi natural, tão natural como a sua que celebrou no “Romance de Águas de Mininos”⁴:

“Foi em Água de Mininos,
Na Bahia, à flor do mar
Que o português percebeu
Que isto de ser brasileiro
É questão de começar”.

³ *Nave Etérea*, Coimbra, Imprensa Académica, 1922, p. 22.

⁴ *Poemas Brasileiros*, Lisboa, Bertrand, 1972.

E, numa crónica datada de Manaus, dando-se conta desta intercomunicação cultural, confessa “quando estou no Brasil lembra-me Portugal: quando volto a Portugal, tenho saudades do Brasil”. Aculturação essa, mais que inculturação, processada em função de dois pólos de atracção dentro da mesma personalidade e estética barrocas: o da euforia tropical e sensual centrada na Bahia, e o do ascetismo e meditação sobre a efemeridade da vida, sobre o tempo e a morte, centrada em Ouro Preto... Dois pólos que são, literalmente, dois “emblemas” que, como é de sua natureza evocam, até *in absentia*, aquilo que representam. Metonímias de grande carga simbólica. E tanto no verso como na prosa.

Na euforia baiana, atordoado pela estridência do trompete de varas do “Nem toda a noite a vida”, resume e suplica: “faz cafuné na minha cabeça”, para concluir pela superficialidade das sábias elucubrações dos etnólogos, sociólogos e psicólogos, que pouco entenderam daquela realidade viva em que ele se integra:

"Ponham Levy-Bruhl no *Index*
Queimem o Museu do Homem,
Esqueçam tudo: Pavlova
De pernas coreografadas,
Hermes, a antropologia,
A Psicanálise, a Etnologia,
As religiões comparadas..."

Na paz e meditação de Minas, recolhe-se, porque “O silêncio cá fora embalsama Ouro Preto”. “Porque Ouro Preto é realmente uma cidade íntegra morta, e, se não tem a profundidade histórica de Toledo nem os seus tesouros de arte, é como Toledo em relação à cultura hispânica um mundo abreviado do barroquismo religioso e minerador luso-brasileiro”⁵.

Desse silêncio barroco penitencial dão também conta os títulos de vários capítulos de *O Segredo*: “No cemitério de Santa Efigénia de Ouro Preto”, “Salva a tua alma”, “As ruas desertas, catas mortas”, “O encontro dos Profetas”...

Aliás, deste paradoxo vida-morte, sensualidade-ascese, testemunharão mais tarde, as suas obras *O Pão e a Culpa* e *O Verbo e a Morte*, em especial.

b) Um magistério de universalismo

Esta forma de viver, sentir e comunicar o Brasil através de poemas, crónicas, ensaios, docência universitária e convivência social com escritores, professores, alunos, não esgotou o magistério nemesiano.

Do mesmo modo que foi Mestre em estudos e ensino das Literaturas e Culturas portuguesa e brasileira e, episodicamente, outras, alargou os seus horizontes para além do território literário. Não o abandonou, antes o levou a outras paragens.

Outras paragens que são as mesmas em que tudo se processa: a questão da Universidade no espaço luso-brasileiro, a do Brasil como grande potência emergente no Mundo, a condição humana e a chamada crise do homem, perscrutando as ciências, interrogando a filosofia e a teologia.

Já em 1957, na Oração da Sapiência pronunciada na abertura do ano lectivo da Universidade de Lisboa, Nemesio chamava a atenção para o relacionamento com o Brasil, na esteira das ideias de Oliveira Martins em *O Brasil e as Colónias Portuguesas*, pugnando pela realização efectiva da Comunidade Luso-Brasileira, apenas viva no vocabulário político.

Realidade essa antevista como uma nova Commonwealth, a que hoje já chamamos Lusofonia, e onde a Universidade Portuguesa, que não pode alhear-se da realidade nacional, deve ter especial papel a desempenhar.

“Para isso, a Universidade portuguesa precisa aliar-se à brasileira na instituição dos estudos históricos, geográficos, etnográficos e sociológicos”. Ao mesmo tempo criticava a exiguidade dessas matérias nos nossos planos de estudos, apelando para uma emulação saudável, depois de evocar os esforços de Oliveira Viana, Artur Ramos e Gilberto Freire: “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”⁶.

Quanto ao Brasil em si mesmo, e colocando a questão dentro de uma série de perguntas a fazer à Esfinge da sabedoria, em ensaio intitulado *Portugal e o Brasil na História*, título que ele corrigiu nos textos impressos

⁵ *O Segredo de Ouro Preto e Outros Caminhos*, Lisboa, Bertrand, 1954.

⁶ *Problemas Universitários da Comunidade Luso-Brasileira*, Lisboa, Anuário da U. de Lisboa, 1954-55. p. 21.

para: *Portugal e o Brasil no Processo da História Universal*, antecipava o que hoje chamamos globalização. Já em 1952, ele chamava “um vasto processo de concentração e de concerto para a organização da humanidade como universal detentora de um mesmo espaço terráqueo, sem soberanias que possam fundamentalmente manter a defesa tradicional dos âmbitos de prudência e cultura-economias autárquicas, sistema militares independentes, esferas de influência reservadas. Que papel distribui o destino aos grandes campos históricos desenvolvidos e coesos até hoje?”⁷

Interrogava-se depois sobre o futuro do mundo anglo-saxónico, do mundo hispânico transatlântico, e do mundo lusitano “como lhe chamou Gilberto Freire”. “Mundo que afirmou, na Europa, na América, na África e ainda na Ásia, circunstâncias diferentes numa língua que a força a remanescer uma primitiva unidade?”⁸

Ideias estas tanto mais antecipadoras quanto foram capazes de serem formuladas sem se ter em grande conta as forças ideológicas ou políticas maiores, antes a dinâmica imparável do processo civilizacional histórico. O magistério nemesiano abre-se, finalmente, para um universalismo que, não sendo especialmente tributário de uma lógica luso-brasileira, contudo, de algum modo é por ela incentivado através da nossa tradição humanística, em que os problemas do homem se sobrepõem aos do progresso e da técnica.

Como os pensadores antigos, como Camões, Nemésio observa e interroga

a grande Máquina do Mundo, através da figura da Esfinge, questionando a sua realização terrena e apelando para a sua matriz divina.

Para chegar aqui interessou-se pelas ciências – a física, a química, a sociologia, a psicologia, a metafísica, a teologia –, não como um visitante ou divulgador, mas como peregrino à procura da verdade escondida, como por exemplo em *Era do Átomo. Crise do Homem*.⁹

Como escrevemos na apresentação dos testemunhos do “Seminário Nemésio – 100 Anos”: “Não foi Nemésio um cientista, um filósofo, nem teólogo, nem historiador *stricto sensu*, mas a sua obra reflectiu problemas dessas áreas apresentando-lhes um rumo humanístico”¹⁰.

E dele disseram cientistas com J. Lobo Antunes:

“De facto ele foi também um profeta literário, de uma terceira cultura, como a entende Brockman, uma espécie de “haute vulgarisation”, desenvolvida por cientistas e outros pensadores do mundo empírico, que pela relevância da sua pesquisa e pela limpidez da sua escrita ocuparam um lugar a par dos intelectuais tradicionais e fazem renascer a antiga filosofia natural, tornando visível o significado profundo das nossas vidas, redefinindo quem e o que somos, pois aquilo a que chamamos tradicionalmente ciência, faz parte de uma cultura pública”¹¹.

Eis assim, em breves palavras, um exemplo de magistério que foi magistral, que bem pode servir de estímulo e padrão para recolocar nos Estudos Universitário o papel relevante que compete aos Estudos Brasileiros.

⁷ *Ibidem*, p. 21.

⁸ *Ibidem*, p. 21.

⁹ *Era do Átomo. Crise do Átomo*. Lisboa, Bertrand, 1976.

¹⁰ Fernando Cristóvão e outros. *Nemésio. Nemésios*, Lisboa, Colibri, 2001.

¹¹ *Ibidem*, p. 71.

O alexandrino e o além dos mares – A propósito de uma epístola a Basílio da Gama*

Francisco Topa

É sabido que a consideração dos autores e textos ditos menores serve com frequência vários objectivos: ajuda-nos a perceber por que são os outros maiores e permite-nos avaliar a sua influência e o seu estatuto de modelos; pode fornecer-nos dados importantes para a reconstituição da história de certas questões, mostrando-nos, por exemplo, que raramente uma novidade surge *ex abrupto*.

É um caso desse tipo que aqui trago. Trata-se de uma epístola em alexandrinos dirigida a José Basílio da Gama que começa pelo verso «Tu, que deves ao Céu um tão pasmoso engenho». O texto – que edito em apêndice – estava até agora inédito, embora não fosse totalmente desconhecido, dado que Vânia Chaves¹ lhe fizera uma referência de passagem. Como tentarei mostrar, são vários os seus motivos de interesse, apesar (ou também por isso) das incertezas e dos problemas que nos levanta, parte dos quais parece de momento insolúvel.

A epístola é transmitida por dois testemunhos manuscritos: um folheto intitulado *Poema sobre a Declamação Trágica*², pertencente à biblioteca do Dr. José Mindlin, de São Paulo, e o Ms. 542³ do Fundo Manizola da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora. Em ambos os casos, o texto vem acompanhado de dois outros poemas, publicados em 1772: *A Declamação Trágica. Poema dedicado às Belas Artes*⁴, de Basílio da Gama, e a epístola

dirigida a este último por Silva Alvarenga⁵, começada pelo verso «Génio fecundo e raro, que com polidos versos». Também a ordem dos três textos é a mesma em ambos os testemunhos: primeiro o poema de Basílio e depois as epístolas de Alvarenga e a que serve de base a esta comunicação.

Começemos por dois problemas prévios: a autoria e a datação. No manuscrito de Évora, o texto vem anónimo, ao passo que o testemunho da biblioteca Mindlin indica o autor com as iniciais «J.C.D.M.» Embora os dicionários de iniciais não registem este caso, suponho que não será demasiado temerário admitir a hipótese de se tratar do açoriano João Cabral de Melo.

Provavelmente natural da Terceira, terá nascido – de acordo com Pedro da Silveira⁶ – em 1744 ou 1745, vindo a falecer em 1824, em Angra do Heroísmo. Formou-se em Direito na Universidade de Coimbra, em 1771; foi depois escrivão da Junta Real da Fazenda em Angra do Heroísmo, dedicando-se à advocacia uma vez aposentado do cargo. Em vida, terá publicado apenas dois opúsculos com poemas. Postumamente foram editadas de forma esparsa composições que tinham ficado inéditas, quase todas de cariz circunstancial. Modernamente, Pedro da Silveira⁷ publicou a égloga pastoril *Belisa*, de 1773, dedicada a

* Comunicação apresentada ao III Congresso Português de Literatura Brasileira, Porto, 24 de Outubro de 2003.

¹ Em «*O Uruguai e a Fundação da Literatura Brasileira* (Campinas, Editora da Unicamp, 1997, p. 407) cita o primeiro dos dois testemunhos manuscritos que veiculam o texto.

² O título completo é «*Poema sobre a Declamação Trágica, ou regras da mesma Declamação, de Diderot traduzido por Joze Bazilio e Epistola a Temindo Sipilo, Author do dito Poema por M.^o Ignacio da S.^a Alvarenga e outra A Joze Bazilio sobre a utilidade de hum Thetaro em Coimbra*». Proveniente da colecção de Rubens Borba de Moraes, o manuscrito é identificado pela cota genérica RBM/5.b.

³ Intitulada «*Collecção de varias obras poeticas dedicadas às Pessoas de bom gosto por Henrique de Brederodes*», esta miscelânea – que não está datada – reúne composições da segunda metade do século XVIII.

⁴ Lisboa, Regia Officina Typographica.

⁵ *A Termino Sipillo Arcade Romano Por Alcindo Palmireno Arcade Ultramarino Epistola*. Coimbra, Officina de Pedro Gmieux, 1772.

⁶ *Antologia de Poesia Açoriana (Do século XVIII a 1975)*, sel., pref. e notas de Pedro da Silveira, Lisboa, Sá da Costa, 1977, p. 56.

⁷ *Op. cit.*, pp. 57-75.

D. Frei Manuel do Cenáculo. Outros trabalhos terão sido perdidos, como a tradução do *Paraíso Restaurado*, de Milton, referida por Inocêncio⁸. Quanto à data de composição do texto, creio que a contiguidade com os outros dois poemas – o de Basílio da Gama e o de Silva Alvarenga – obriga a supor que ela deve situar-se em torno de 1772. De facto, há na epístola uma passagem que alude a um acontecimento do ano seguinte:

Tu, que com o Decreto que te inspirou o Céu
Alimpaste o Teatro do antigo seu labéu,
Julgando prejuízo (e era) dos maiores
Exaltar o Teatro e abater os Actores.
(vv. 123-126)

Suponho que o autor se refere ao alvará de 17 de Julho de 1773, que – aprovando os estatutos de uma Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da Corte – concedia uma série de direitos aos actores, libertando a profissão do teor infamante que tradicionalmente lhe andava associado⁹.

O tema e o teor da epístola complicam contudo as conclusões que fui propondo, sobretudo quanto à primeira questão, a da autoria. Na versão do manuscrito Mindlin, que adoptei como base para o estabelecimento do texto, a legenda declara – e o poema confirma-o – tratar-se de uma «Epístola em que se mostra não haver inconveniente para o estabelecimento de um Teatro em Coimbra». Ora, não podendo o texto ser anterior a 1773 e tendo João Cabral de Melo – de acordo com a informação de Pedro da Silveira, que não pude confirmar— terminado os seus estudos universitários dois anos antes, é legítimo perguntar se o açoriano poderá ser o autor. Quanto a isto, é possível fazer duas observações. A primeira decorre do próprio texto: nos vv. 134-136, o enunciador, comparando-se ao destinatário da epístola, declara-se como estudante (ex-estudante?) ultramarino: «(...) o Céu também me pôs/ No número daqueles que vêm de além dos mares/ A adorar-te, ó Ciência, em teus próprios altares». É certo que este dado não serve de prova absoluta; mas é certo também que não há nesta época muitos estudantes ultramarinos poetas e que nenhum outro tem um nome correspondente às iniciais “J.C.D.M.”.

Para além disso, creio que podemos admitir – mesmo na falta de pormenores sobre a vida de Cabral de Melo – que o açoriano tenha permanecido mais algum tempo no Continente (designadamente em Coimbra), tanto mais que em 1773 dedica, como já foi referido, uma égloga a D. Frei Manuel do Cenáculo. De resto, o tema e o conteúdo da epístola não tornam obrigatório que a sua composição tenha ocorrido *in loco*, isto é, em Coimbra.

Esta não é contudo a questão principal. Independentemente de quem seja o seu autor, o poema é importante pela proposta que apresenta e pelo modo como a defende e – sobretudo – pela utilização do alexandrino. Começemos então por um rápido comentário sobre o conteúdo.

Como se depreende de imediato da legenda, o tema é o projecto – ou pelo menos o desejo – de estabelecimento de um teatro em Coimbra, sobre o qual não consegui aliás encontrar nenhuma outra notícia. O autor começa por invocar elogiosamente Basílio da Gama, tanto como autor de *O Uruguai* (o que fará da epístola mais um dos textos da recepção valorativa desta epopeia, para utilizar o conceito de Vânia Chaves) como na qualidade de cantor da «nobre arte de recitar os versos» (v. 8). A expressão tem sem dúvida em vista *A Declamação Trágica*, que é uma espécie de tradução livre do tratado de Claude-Joseph Dorat *La Déclamation Théâtrale*, publicado entre 1758 e 1767. É possível contudo que a passagem faça também referência a um segundo poema de Basílio, datado do ano seguinte, de cuja existência se suspeitava mas que estava dado como perdido: trata-se de *A Declamação Lírica*, que tive há pouco oportunidade de descobrir e editar¹⁰. Esta referência ao interesse de Basílio pela actividade dramática não pode deixar de ser equacionada com outro dado que surge na epístola, ainda nesse momento preliminar da invocação: o projecto de fundação de um teatro em Coimbra seria uma “intenção” do próprio autor de *O Uruguai*:

Os meios me descobre, o modo me insinua
Com que possa, ajudando a santa intenção tua,
Fazer que no Mondego, como no Douro e Tejo,
Se honre e preze o Teatro, que é todo o meu
[desejo. (vv. 11-14)]

⁸ *Diccionario Bibliographico Portuguez*, vol. X. Lisboa, Imprensa Nacional, 1883, p. 197.

⁹ Sobre a questão, ver o artigo de CÉSAR, Oldemiro – «Para a história do teatro em Portugal – O Marquês de Pombal protector da arte dramática», in *Ocidente*, vol. XXVI, n.º 85, Lisboa, Maio de 1945.

¹⁰ *A Declamação Lírica* de Basílio da Gama: Um inédito recuperado, in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XX, tomo I, Porto, Faculdade de Letras, 2003.

Esta é aliás uma questão muito interessante, que me limito a colocar: a relação de Basílio com o teatro. Para além das duas paráfrases de Dorat referidas, conhecem-se outras incursões suas pela dramaturgia: Vânia Chaves admite a hipótese de ele ter traduzido *A Dama dos Encantos*, de Goldoni, e *Tartufe*, de Molière, e recorda que Varnhagen já havia afirmado que Basílio vertera para português peças de Goldoni e Metastasio.

Voltando ao comentário da epístola, importa destacar a defesa convicta que o autor faz do teatro, nas suas diversas modalidades, usando como principal argumento a sua utilidade social.

Rebatendo a argumentação contrária ao teatro e ao seu estabelecimento em Coimbra e designando os seus antagonistas como «Ó vós, quem quer que sois, fezes da humana gente» (v. 57), o autor utiliza por vezes um tom 'inflamado', em que se nota a influência do ambiente reformador do pombalismo:

Séculos rudes, vós, buscando outro hemisfério,
Deixastes já de Luso o triunfante Império;
Pois como inda soa nas praias do Mondego
Um discurso tão néscio, tão temerário e cego?
Em tão ditoso tempo, em tão formosa estância,
Ainda ladra e morde o monstro da ignorância?
(vv. 51-56)

Na mesma linha se situa o elogio ao Reitor reformista, D. Francisco de Lemos, e a crítica ao ensino passadista do Direito. Não falta também o tópico do estudante mandrião, em termos que não andam longe do que aparece pouco tempo depois nos poemas herói-cômicos de dois brasileiros: *O Desertor*, de Silva Alvarenga, e *O Reino da Estupidez*, de Francisco de Melo Franco. Vejamos apenas uma passagem ilustrativa:

O tempo que cuidais que gastam no estudo
(Oh! Quem me dera ser nesta ocasião mudo!),
Sabeis em que se gasta? No jogo, no passeio,
Em tratar do cabelo, em refinar no asseio;
E prouvera de Deus à suprema bondade
Que aqui se terminasse a nossa iniquidade!
(vv. 137-142)

De acordo com os modelos argumentativos da época, faz-se também referência aos exemplos da Antiguidade, ao lado dos quais aparece o de Paris, protótipo da cidade que soube «Assentar o Teatro ao pé da Academia-

(v. 104). Destaca-se ainda a referência elogiosa a D. José e ao alvará de que acima falei. A epístola termina com um novo apelo a Basílio da Gama, a quem o autor pede que «Secundando os meus votos e o honesto meu desejo,/ Faze com que também neste clima produza/ A árvore do bom gosto (...)» (vv. 174-176).

Mas esta epístola, que já vimos poder ser situada em torno de 1773, tem outro importante motivo de interesse: a utilização do alexandrino, numa época em que se faziam as primeiras experiências na literatura luso-brasileira. Esta é aliás uma questão que está mal estudada. É escassa a bibliografia sobre a introdução e o uso na literatura luso-brasileira¹¹ setecentista das duas modalidades do alexandrino, o espanhol e o francês. Para agravar o problema, tem havido falta de cooperação entre as historiografias dos dois lados do Atlântico.

Atendendo porventura à maior difusão – a partir de meados do século XIX, com Castilho¹² – do alexandrino clássico francês, a bibliografia, sobretudo a portuguesa, tem prestado mais atenção à emergência dessa modalidade. Sobre o alexandrino espanhol, pouco mais se tem dito que não seja o sublinhar da sua aparição e rara utilização ao longo da segunda metade do século XVIII. Os especialistas brasileiros, por seu turno, foram abordando a questão com mais detalhe, dado que aí o surgimento do alexandrino espanhol – em autores como Basílio da Gama e Silva Alvarenga – apareceu combinado com o uso do alexandrino francês clássico. E é justamente sobre a introdução deste tipo de verso na literatura de língua portuguesa que se notam as maiores contradições entre portugueses e brasileiros: os portugueses parecem desconhecer o possível precedente de Basílio da Gama e de Silva Alvarenga; os brasileiros parecem ignorar os poemas dos Abades Lima Brandão e Paulino Antônio Cabral. Para além disso, temos agora este dado novo da epístola (admitá-mo-lo) do açoriano João Cabral de Melo.

Tentemos observar a questão com objectividade, para depois a podermos discutir e sugerir alguma conclusão. Aparentemente, terão razão os portugueses quando defendem a

¹¹ Do lado português, o destaque vai para dois artigos de MARTINS, António Coimbra: *De Castilho a Pessoa: Achegas para uma poética histórica portuguesa*, Lisboa, Institut Français au Portugal, 1969 (Sep. de *Bulletin des Études Portugaises*, nouvelle série, vol. 30, pp. 223-345) e «Alexandrino», in COELHO, Jacinto do Prado (dir.) – *Dicionário de Literatura*, 3.ª ed., vol. I, Porto, Figueirinhas, 1973, pp. 36-37. Do lado do Brasil, a bibliografia é mais numerosa: Alberto de Oliveira – «O verso alexandrino na poesia brasileira», in *Almanaque Brasileiro Garuiet*, Rio de Janeiro, 1914; Péricles Eugênio da Silva Ramos – *O Verso Romântico e Outros Ensaios*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959; Rogério Chociay – *Teoria do Verso*, São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1974. Podemos ainda acrescentar o comentário mais breve de dois outros ensaístas às primeiras tentativas de implantação dos dois tipos de alexandrino no Brasil: HOLANDA, Sérgio Buarque de – *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*, São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 500-503 e COUTINHO, Afrânio (dir.) e COUTINHO, Eduardo de Faria (co-dir.) – *A Literatura no Brasil – Volume 2 – Parte II: Estilos de Época – Era barroca / Era neoclássica*, 4.ª ed., revista e atualizada, São Paulo, Global, 1997, p. 267. A este conjunto de trabalhos junta-se ainda o recente artigo de SPAGGIARI, Barbara – «L'épître en vers de Lima Brandão à l'Abade de Jazente», in QUINT, Anne-Marie (dir.) – *Le Conte et la Lettre dans l'Espace Lusophone*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 75-92.

¹² Que, como é sabido, o praticou nas suas *Excavações Poéticas*, de 1844 (Lisboa, Tip. Lusitana), vindo depois a teorizar sobre ele no *Tractado de Metrificação Portuguesa*, de 1851 (Lisboa, Imprensa Nacional).

¹³ *Obras Poéticas de Bartolomeu Soares de Lima Brandão Abade de Coronado, &c.*, Porto, Officina de Viuva Mallen, Filhos, e Companhia, 1794, pp. 92-1012.

primazia do portuense Bartolomeu Soares de Lima Brandão, através da epístola iniciada pelo verso «Já, discreto Paulino, a tua larga ausência», dirigida ao Abade de Jazente. Embora só publicada em 1794, na edição póstuma das suas *Obras Poéticas*¹⁵, ela data pelo menos de 1777, ano da morte do Abade de S. Mamede de Coronado. Além disso, como observou há pouco Barbara Spaggiari, não podemos ignorar que o autor se declara em várias passagens como introdutor – ou, no mínimo, como ‘experimentador’ – desse tipo de verso na literatura portuguesa, referindo-se ao facto como «(...) novo atrevimento/ De emprender a compor um metro à pátria estrangeiro?» (vv. 11-12). Por outro lado, também não podemos deixar de ter em conta a orientação argumentativa do texto: solicitando o apoio do confrade para o novo metro, Lima Brandão vai prevendo – e rebatendo – toda a sorte de críticas ao verso estrangeiro. Por último – e esta é uma observação que, pelo menos de forma rigorosa, ainda estava por fazer –, os 276 versos desta epístola praticam correctamente o modelo do alexandrino francês clássico: maioritariamente à custa do primeiro hemistíquio agudo (há 181 casos desse tipo, o que corresponde a 65,5% do total), mas com o recurso também ao modelo de primeiro hemistíquio grave com sinalefa (que conta com 95 ocorrências, equivalentes a 34,4%). Algo de semelhante se observa na réplica, satírica, de Paulino Cabral, o soneto «Musas, deixai-me em paz, que a heróica harmonia»¹⁶: em 8 dos 14 versos, o primeiro hemistíquio termina em palavra aguda, sendo os restantes do tipo grave com sinalefa. Mas, e embora o facto pareça ser desconhecido dos portugueses, houve na mesma época pelo menos dois poetas brasileiros que praticaram – ou, no mínimo, experimentaram – esse tipo de verso, combinando-o com o alexandrino espanhol. Detenhamo-nos brevemente na questão. Basílio da Gama, inspirado ou não por Dorat, pratica o alexandrino em *A Declamação Trágica*, de 1772. Vejamos como: dos 238 versos de que se compõe o texto, pouco menos de dois terços (concretamente 147, correspondentes a 61,7%) são alexandrinos espanhóis, sendo pois os restantes 91 (38,2%) alexandrinos franceses

clássicos (embora seja possível descobrir, como fez Sérgio Buarque de Holanda¹⁵, exemplos do chamado trímetro romântico). Destes últimos, 50 (ou 54,9%) têm o primeiro hemistíquio agudo, ao passo que os restantes 41 (45%) são do tipo grave com sinalefa. Para concluir estas observações, importa frisar que, no ano seguinte, e novamente a partir de Doarat, Basílio optou pelo decassílabo na sua *A Declamação Lírica*, não voltando, que se saiba, a praticar qualquer dos dois tipos de alexandrino em discussão. Este facto parece indicar que o poema de 1772 foi apenas uma experiência. O outro brasileiro, Manuel Inácio da Silva Alvarenga, parece ter sido mais ‘persistente’. Na epístola, já referida, que no mesmo ano de 1772 dirige a Basílio, utiliza em proporção idêntica alexandrinos espanhóis e franceses clássicos: num total de 130 versos, 89 (ou 68,4%) são do primeiro tipo, sendo pois 41 (31,5%) os do segundo. Relativamente a estes últimos, observa-se a seguinte divisão: 32 (ou 78%) têm o primeiro hemistíquio agudo, terminando os restantes 9 (21,9%) por palavra grave com sinalefa. Mas, como disse, Silva Alvarenga voltaria a experimentar o metro. Em 1775, na epístola que dedica à inauguração da estátua equestre de D. José¹⁶, volta a utilizar os dois tipos de alexandrino, numa proporção parecida: do total de 110, 75 (ou 68,1%) são espanhóis; dos restantes 35 (31,8%) alexandrinos franceses clássicos, 29 (82,8%) têm o primeiro hemistíquio agudo, havendo apenas 6 (17,1%) em que ele termina por palavra grave com sinalefa. Provavelmente mais tarde – o poema só seria publicado em 1813¹⁷ – Alvarenga retoma os dois metros na sátira habitualmente citada pelo título de “Aos vícios”. Uma vez mais, a proporção de alexandrinos espanhóis e franceses clássicos é semelhante: num total de 216 versos, há 154 (71,2%) do primeiro tipo; quanto aos restantes 62 (28,7%), 45 (72,5%) terminam o primeiro hemistíquio com palavra aguda, ao passo que os outros 17 (27,4%) o encerram em palavra grave com sinalefa. Perante estes dados, não é fácil extrair conclusões seguras. Lima Brandão terá sido o primeiro a praticar de forma, digamos assim, ‘integral’ o alexandrino francês clássico, mas não podemos

¹⁵ In *Poesias de Paulino Cabral de Vasconcellos, Abade de Jazente*, tomo I, Porto, Officina de Antonio Alvarez Ribeiro, 1786, p. 70.

¹⁶ *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*, ed. cit., p. 500.

¹⁷ Iniciada pelo verso «Grão Rei, Vossas acções crescem de dia em dia», a epístola apresenta o seguinte título: *Ao sempre Augusta, e Fidelissimo Rey de Portugal Dom José I, Nosso Senhor No dia da collocação da sua Real Estatua Equestre. Epístola de Manuel Inácio da Silva Alvarenga, Estudante na Universidade de Coimbra* (s. l., s. impr., s. d.).

¹⁸ Começada por «A Sátira grosseira por qual caminho novo», foi publicada n.º *O Patriota Jornal litterario, politico, mercantil &c do Rio de Janeiro*, 1.ª série, n.º 4, Rio de Janeiro, Imprensa Regia, Abril de 1813, pp. 11-20.

ignorar as – como chamar-lhes? – *experiências* feitas na mesma época pelos dois poetas mineiros, Basílio da Gama e Silva Alvarenga.

A epístola do açoriano João Cabral de Melo parece prolongar essa experiência. Provavelmente composta em 1773, usa de modo mais alargado – e talvez mais consciente ou mais consequente – o alexandrino clássico francês. Vejamos os dados: aos 184 versos de que se compõe o poema, há que excluir 8 versos errados. Não digo, obviamente que o “erro” se deva ao autor, qualquer que ele seja: quero apenas significar que, nas condições em que nos foi transmitido, não parece haver grandes condições para superar as dificuldades que esses versos apresentam. Trata-se dos vv. 16, 42, 58, 65, 105, 128, 151 e 178, cujas falhas não poderei aqui mostrar, por falta de tempo. Portanto, como ia dizendo, excluindo estes 8 versos da contagem, temos um total de 176. Destes, e numa proporção mais ou menos inversa à que encontramos nos poemas de Basílio e de Silva Alvarenga, temos 61 em alexandrino espanhol (o que equivale a 34,6%) e 115 (ou 65,3%) em alexandrino francês clássico. Neste último grupo, há um número aproximado de primeiros hemistíquios agudos – 60 (52,1%) – e graves com sinalefa – 52 (45,2%). Como o ouvinte/leitor rápido em contagem de cabeça terá reparado, faltam 3 versos: trata-se, como mostrarei mais à frente, de casos em que o autor usa o esquema – proscrito pelos tratadistas – de 6 grave + 5 (e que correspondem a 2,6% do total de alexandrinos franceses clássicos).

Passemos então a examinar o modo como os dois alexandrinos são exercitados na epístola em causa, começando pelo alexandrino francês clássico, que é a forma dominante. E vejamos em primeiro lugar os casos em que o primeiro hemistíquio termina em palavra aguda.

No que respeita à acentuação do segundo hemistíquio, ela é maioritariamente grave, havendo contudo vários casos em que o remate é feito com palavra aguda. A cesura é em geral usada de acordo com as regras, coincidindo com uma pausa sintacticamente justificada. Mas há também alguns casos em que se contraria o andamento sintático do verso, sobretudo quando se impõe uma espécie *dænjambement* entre os hemistíquios:

v. 3: E/ que/ chei/o/ do a/mor// da/ Pá/tria,/ que a/cre/di/tas

Quanto à acentuação, Cabral de Melo usa diversos esquemas, que, por limitações de espaço, me limitarei a exemplificar:

– com alternância binária 2-4-6 // 2-4-6¹⁸, como acontece no v. 2:

Que/ pões/ di/to/so/ fim// ao/ mais/ ou/sa/do em/pe/nho
 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

– com alternância ternária 3-6, como no segundo hemistíquio do v. 112¹⁹:

Ar/den/tes/ Cri/bi/llons// e/ di/vi/nos/ Vol/tai/res
 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

– O autor recorre ainda a diversos outros esquemas de acentuação²⁰, como o 1-4-6// 1-4-6, que pode ser observado no v. 28:

On/de/ pro/gre/sso i/gual// faz/ o/ dis/cre/to e o/ru/de
 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

ou o 1-6, que se vê no primeiro hemistíquio do v. 78:

Po/ssa/ mo/ri/ge/rar// ou/ co/rrom/per/ a/gen/te
 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

ou ainda o 1-2-6 e o 2-5-6, visíveis no v. 119:

Cá/ des/ta/ com/ te/ver// di/to/sa e/ fe/liz/ te/rra
 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Outras observações com interesse podem ser feitas no que respeita à prática do alexandrino francês. Uma delas tem a ver com a utilização daquilo que ficaria

¹⁸ Ou 2-6//2-6 (v. 22), a par de diversas outras fórmulas, como 4-6//2-6 (v. 6).

¹⁹ Ou 1-3-6 (1.º hemistíquio do v. 153).

²⁰ Por exemplo, o 1-5-6 (1.º hemistíquio do v. 160) ou o 2-3-6 (1.º hemistíquio do v. 29).

conhecido por alexandrino romântico, apesar de os clássicos franceses já o terem praticado. Veja-se o v. 18, que pode ser lido como um clássico:

A/ mais/ ca/paz/ de en/cher// a/ fra/ca/ gen/te hu/ma/na
 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

mas que pode ser lido também como um tri-tetrassílabo:

A/ mais/ ca/paz/ | de en/cher / a/ fra/ | ca/ gen/te hu/ma/na
 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

ocorrendo assim a perda de destaque da 6.^a a favor da 8.^a sílaba. Há aliás outros exemplos de decomposição do verso ou de um dos seus hemistíquios²¹.

Feitas estas observações, passemos agora à segunda modalidade do alexandrino francês clássico, aquela em que o primeiro hemistíquio termina em palavra grave e ocorre a sinalefa com o vocábulo inicial do outro pé. Dado que, do ponto de vista da acentuação e da cesura, as suas características são idênticas, ficar-me-ei por uma questão mais geral: a identificação deste tipo de versos. É que não são raros os casos em que – se não contra a doutrina – pelo menos contra a exemplificação dos teóricos, um verso com estas características pode ser lido das duas maneiras, isto é, com ou sem sinalefa, o que equivale a dizer como alexandrino francês ou como alexandrino espanhol. Vejamos o v. 5, cuja 6.^a sílaba pertence a uma palavra que termina em ditongo ascendente, após a qual se impõe no mínimo uma ligeira pausa:

Em/pres/ta/-me, ó/ Ba/sí/lio// um/ rai/o/ de/ssa/ luz

Ou então o v. 85, cujo primeiro hemistíquio é idêntico ao anterior, mas com a dificuldade adicional de o seguinte começar com uma sílaba tónica:

A/ Gré/cia, a i/lus/tre/ Gré/cia// e/sse/ pa/ís/ fe/cun/do

No entanto, se compararmos casos desse tipo com o v. 72:

Em/ pro/vei/to/ da/ Pá/tria// e/ do/ Rei,/ que o/ de/le/ga

em que a sinalefa – e portanto o *enjambement* entre os hemistíquios – não encontra esse aparente obstáculo, verificamos que o verdadeiro problema desta modalidade de alexandrino francês clássico é a cesura. É que, como observou Rogério Chociay, nestes casos a divisão «é meramente teórica, surgindo pela necessidade de justificar a existência de *hemistíquios*, numa estrutura simétrica 6 + 6 de ordem puramente acentual (...). O termo *cesura*, neste caso, só pode ser usado para designar esse *corte teórico*, nunca uma *pausa* 2, pois esta, se chega a existir entre a última sílaba de um membro e a primeira de outro, anula-se no todo vérsico em função da sinalefa. Temos para nós que a passagem de um membro do verso a outro é suficientemente destacada pela intensidade forte da sexta sílaba»²².

Portanto, em casos desse tipo, creio que a leitura deve privilegiar o ritmo sobre a sintaxe, acolhendo o alexandrino francês clássico em detrimento do alexandrino espanhol.

Passemos então ao último grupo, o dos três versos em que esse tipo de alexandrino é obtido através do modelo 6 grave + 5 agudo:

v. 49: Com/ mil/ do/ces/ re/que/bros// ins/pi/rar/ pro/cu/ra
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

v. 96: Que/ tan/tos/ gran/des/ gé/nios// em/ seus/ faus/tos/ so/ma?
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

v. 103: Quan/tas/ no/bres/ ci/da/des// ve/mos/ ca/da/ di/a
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

²¹ Sirva de exemplo o primeiro hemistíquio do v. 21, decomponível em três dissílabos: Mas/ sen/ do | um/ dom | do/ Céu// a Poesia toda.

²² *Teoria do Verso*, ed. cit., p. 47.

Como é sabido esta é uma modalidade não canónica do alexandrino clássico francês: ainda que se possa observar que o andamento não difere significativamente do modelo 6 + 6, a verdade é que é posta em causa a regra dos dois hemistíquios hexassilábicos. No caso concreto desta epístola, e embora não faltem exemplos do mesmo género nas literaturas portuguesa e brasileira do século seguinte, este diagnóstico deve ser rodeado de prudência, atentas as condições em que o texto nos é transmitido: nenhum dos dois testemunhos evita erros que são claros, pelo que não é excluir que possa ter havido lapso do copista nos três versos em causa.

Para terminar, detenhamo-nos rapidamente no grupo dos alexandrinos espanhóis, que representa, como disse, 34,6% do total. A primeira observação que deve ser feita tem a ver com a sua repartição: embora não tenha quantificado esse aspecto, pude observar que é largamente maioritária a sua utilização em conjuntos de dois versos, embora surja também isoladamente e – de modo bem mais raro – ocorra em grupos de três e até de quatro versos. No que respeita à acentuação do primeiro hemistíquio, ela é quase sempre grave, havendo apenas um caso de acentuação esdrúxula, no v. 108. Também o segundo hemistíquio é maioritariamente grave, havendo contudo um número razoável de versos – 10 em 61 – em que ele termina com palavra aguda. A cesura é quase sempre bem marcada e coincide com a pausa pedida pela sintaxe, mas há um ou outro caso menos feliz. Os modelos de acentuação são variados, aproximando-se daquilo que foi observado em grupos anteriores. Posto isto, é chegada a altura de propor algumas conclusões, mesmo que apenas sob a forma de esboço.

Creio que a mais importante passa por retomar a observação que vem pelo menos do *Bosquejo* de Garrett: o contributo importante do *além dos mares* na renovação da literatura de língua portuguesa do período arcádico. Um *além dos mares* – ou *Atlântico*, como hoje, noutro contexto se diria – que inclui um espaço ainda mais periférico que o Brasil da época: os Açores.

Se deixou – terá deixado? – de fazer sentido político a reivindicação de uma literatura açoriana, continua a fazer sentido a recolha, a publicação e o estudo dos textos dos autores originários desse arquipélago. Neste caso concreto, pelo seu pombalismo ‘militante’, bastante próximo das posições de Basílio da Gama e de Silva Alvarenga; pelo uso ‘prematureo’ do alexandrino, ainda por cima de um modo muito mais versátil do que aquilo que se observa em qualquer texto da época; por último, e atendendo ao contexto em que estamos, porque o faz – ou, no mínimo parece fazê-lo – sob a influência de um brasileiro, Basílio da Gama.

Exemplos deste tipo servem assim para mostrar aquilo que disse no início desta comunicação: a importância do conhecimento dos autores e textos ditos menores. O caso concreto que apresentei, não permitindo dilucidar o problema da introdução do alexandrino francês de tipo clássico na literatura luso-brasileira, obriga-nos pelo menos a reconhecer que não se trata de um assunto encerrado e que portugueses e brasileiros ganhariam muito se conhecessem melhor as duas literaturas e trabalhassem em mais estreita cooperação. Até porque, em tempos bem mais difíceis que os nossos, o *além dos mares* não representava um obstáculo intransponível para o contacto intelectual fecundo.

Versão de A

Epístola em que se mostra não haver inconveniente para o estabelecimento de um Teatro em Coimbra

Dirigida ao Senhor José Basílio da Gama por J. C. D. M.

Não fazem dano as Musas òs Doutores,
Antes ajuda às suas letras dão,
E com elas merecem mais favores,
Que em tudo cabem, para tudo são.

Ferreira, Liv. 2.º, Carta 2.ª

Tu, que deves ao Céu um tão pasmoso engenho,
Que pões ditoso fim ao mais ousado empenho
E que cheio do amor da Pátria, que acreditas,
Novas composições para ilustrar meditas,
5 Empresta-me, ó Basílio, um raio dessa luz
Que com seguro pé te guia e te conduz,
Ou trates do Uruguai os sucessos diversos,
Ou cantes a nobre arte de recitar os versos;
Ensina-me o segredo com que gravas e imprimes
10 No rude humano peito verdades mil sublimes;
Os meios me descobre, o modo me insinua
Com que possa, ajudando a santa intenção tua,
Fazer que no Mondego, como no Douro e Tejo,
Se honre e preze o Teatro, que é todo o meu desejo.
15 Eu não farei aqui da inocente Poesia,
Como muitos costumam, ãa larga Apologia.
Quem há que ignore ser esta arte soberana
A mais capaz de encher a fraca gente humana
Daqueles sentimentos santíssimos que em vão
20 Quísera alguém beber nos livros de Platão?
Mas sendo um dom do Céu a Poesia toda,
Parece que melhor o nome se acomoda
De boa, santa e útil àquela parte sua
Que para que do vício o monstro se destrua
25 Expõe como presente aos olhos da assembleia
Já uma nobre acção, já uma acção plebeia.

Deus te salve, ó Teatro, escola da virtude,
Onde progresso igual faz o discreto e o rude!
Tu só podes fazer que o vil mortal se anime

Legenda. ao Senhor José] a José A₁, por J. C. D. M.] por A₁
Epígrafe. òs] aos A₁
16. ãa larga] uma larga A₁
25. como presentel] como em presente A₁
Post 26. Em A₁ não há intervalo interestráfico

Epígrafe. São os versos finais (214-218) da Carta II do Livro II dos *Poemas Lusitanos*, de António Ferreira. A epístola é dirigida "Ao Cardeal Infante D. Anrique, Regente".

7. Referência ao *Uruguay*, de Basílio da Gama, publicado em 1769.

8. Basílio da Gama escreveu dois poemas sobre este tema: *A Declamação Trágica* e *A Declamação Lírica*. O primeiro foi publicado em 1772, enquanto que o segundo – datado do ano seguinte – é um inédito que descobri e editei há pouco (*A Declamação Lírica* de Basílio da Gama: Um inédito recuperado, in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XX, Porto, Faculdade de Letras, 2003). Ambos os textos são uma espécie de tradução livre de *La Déclamation Théâtrale*, de Claude-Joseph Dorat.

16. O verso parece estar errado, na medida em que o segundo hemistíquio *ãa larga Apologia* – tem sete sílabas, a menos que contemos uma só sílaba em *ãa* (o que é impossível do ponto de vista fonético) ou admitamos uma síncope em *Apologia*.

30 A seguir a virtude, a detestar o crime.
 Quem vê da rica Londres o mercador honrado¹
 Coberto de cadeias e enfim estrangulado,
 Barnwell e Millvoud são espectros que o seguem;
 Chamando-lhe paixões, vis paixões não te seguem.
 35 A cena interessante que nos mostrasse um dia
 Um desses presumidos que querem Senhoria,
 Vendo num canto ainda o ferrugento arado
 Com que lavrava o Pai um mísero cerrado,
 Talvez que desterrasse este abuso infernal
 40 Que confundido traz todo o Portugal;
 E mais eficaz inda que a Augusta voz do Rei,
 Faria ãa comédia o que não podẽua Lei.

Mas num país como este ao(s) estudo(s) consagrado,
 Onde devem reinar a aplicação, cuidado,
 45 Não é razão se sofra algum divertimento
 Que possa desviar do seu primeiro intento
 O corpo estudioso; e muito menos [ainda
 Um público Teatro onde ãa Actrice linda
 Com mil doces requebros inspirar procura
 50 As enormes paixões que a sã moral abjura.
 Séculos rudes, vós, buscando outro hemisfério,
 Deixastes já de Luso o triunfante Império;
 Pois como inda soa nas praias do Mondego
 Um discurso tão néscio, tão temerário e cego?
 55 Em tão ditoso tempo, em tão formosa estância,
 Ainda ladra e morde o monstro da ignorância?
 Ó vós, quem quer que sois, fezes da humana gente,
 Que soltastes do peito ãa voz tão imprudente,
 Despi-vos por um pouco dos tenazes prejuízos
 60 Que jogar-vos não deixam as molas dos juízos;
 E vede como quem dum letargo desperta
 Da cândida verdade a face descoberta.

¹ *Mercador de Londres*, tragédia de M^e Lillo.

31. *Falta a nota em A₁*
 32. estrangulado.] estrangulado. *A₁*
 33. seguem;] seguem *A₁*
 41. a Augusta] augusta *A₁*
 42. ãa comédia] uma comédia *A₁*, ãa Lei] uma Lei *A₁*
 Post 42. *Em A₁ não há espaço interestrófico*
 43. ao estudo] aos estudos *A*
 44. a aplicação, cuidado] a aplicação e o cuidado *A₁*
 47. [linda] ainda *A A₁*
 48. ãa Actrice] uma Actrice *A₁*
 50. As enormes] Enormes *A₁*
 58. ãa voz] uma voz *A₁*
 Post 62. *Não há intervalo interestrófico em A₁*

43. A lição de *A* impede a sinalefa em *aos estudos*, fazendo com que o segundo hemistíquio do verso fique com sete sílabas. Fiz pois a respectiva emenda, acolhendo a variante de *A₁*.
 47. A métrica impõe esta aférese.

31.-33. Referência à peça *The London Merchant; or the History of George Barnwell* (1731), do dramaturgo inglês George Lillo (1693-1739). Industriado pela prostituta londrina Sarah Millwood, o jovem protagonista – George Barnwell – envereda pelo crime, sendo ambos condenados à forca.

42. Tal como chegou até nós, o verso parece estar errado, na medida em que o segundo hemistíquio – *o que não pode ãa Lei* – tem sete sílabas, a menos que contemos uma só sílaba em *ãa* (impossível do ponto de vista fonético). Uma emenda possível consistiria na substituição do artigo indefinido pelo definido: *a Lei*.

58. A situação deste verso é idêntica à do anterior.

O ser possível pois que do Teatro a pompa
 Da simples mocidade os costumes corrompa
 65 Não é motivo assaz justificado
 Para ser o Teatro em Coimbra condenado.
 Pois que cousa há no mundo tão grave e soberana
 De que abusar não possa a pravedade humana?
 O bronzeado escudo, o capacete, a malha,
 70 A colubrina espada que tudo corta e talha,
 Armas são e defesa que o Militar emprega
 Em proveito da Pátria e do Rei, que o delega;
 Mas porque disto mesmo o astuto bandoleiro
 Usa para render o incauto passageiro,
 75 Seria justo e santo se reduzisse a nada
 O forte escudo, a malha, o capacete, a espada?
 Porém quero que o Teatro como cousa indiferente
 Possa morigerar ou corromper a gente:
 Por que será o segundo antes que o primeiro?
 80 É por ventura o mal mais do que o bem ligeiro?
 Mas já começo a entrar no perigoso passo
 Onde me espera há muito um estendido laço.
 Sincera experiência, que só dissipas o erro,
 A tua voz me empresta, a tua voz de ferro.

85 A Grécia, a Ilustre Grécia, esse país fecundo
 Em pasmosos talentos, onde o resto do mundo
 Ia em tropel buscar a preciosa Ciência
 Que não lhe concedera dos Céus a providência;
 Berço feliz das Artes, pura e primeira fonte
 90 Donde manou o gosto que em todo o outro horizonte
 Ou já reinou ou reina, [a Grécia,] a Grécia, digo,
 Amou sempre o Teatro; e aquele povo antigo
 Não creu em tempo algum do seu saber alheio
 Passar da Academia ao Teatral recreio.

95 E por que não direi outro tanto de Roma,
 Que tantos grandes génios em seus faustos soma?
 Progenitor ilustre da Romana eloquência,
 Se tanto prejudica o Teatro à Ciência,
 Por que um belo rasgo da tua pena, dize,
 100 Faz com que de um Rousseau o nome se eternize?

Mas para que é buscar em séculos distantes
 De tão notório facto as provas relevantes?
 Quantas nobres cidades vemos cada dia
 Assentar o Teatro ao pé da Academia?
 105 Tu, soberba Paris, só me bastas para prova
 De que um culto Teatro nada altera ou inova
 No progresso das letras: o Jurista prudente,

Post 84, 94 e post 100. Não há intervalo interestrófico em A_1

91. a Grécia, a Grécia,] a Grécia A_1

96. faustos soma?] fastos soma; A_1

100. se eternize?] s'eternize. A_1

91. Para além da *res metrica*, esta proposta de emenda apoia-se no facto de em A a *Grecia* também estar repetido, embora a primeira ocorrência surja riscada.

65. Este verso está errado, na medida em que apresenta dez sílabas.

105. Tal como nos foi transmitido, o verso parece estar errado, dado que o segundo hemistiquio *só me bastas para prova* – tem sete sílabas. Uma emenda possível consistiria na supressão do advérbio.

O profundo Teólogo, o Médico excelente,
Em ti nasce e se cria, sem que o Teatro ofreça
110 Algum impedimento ao seu correr depressa.
O Teatro faz Racines, Corneilles, faz Mollières,
Ardentes Cribillons e divinos Voltaires.

Monarca poderoso, que desde o Tejo ao Ganges
A tua vara estendes e os bárbaros alfanges
115 Fazes cair das mãos a um ou outro que os tome
Só com fazer ouvir o teu glorioso nome,
O primeiro a que o amor, a gratidão, o zelo
Estátuas levantaram; que serves de modelo
Cá desta com te ver ditosa e feliz terra
120 A quantos Reis o mundo em seu circuito encerra;
Dobrada idade vivas, não de Nestor, porém
Daquele santo velho, o grão Matusalém;
Tu, que com o Decreto que te inspirou o Céu
Alimpaste o Teatro do antigo seu labéu,
125 Julgando prejuízo (e era) dos maiores
Exaltar o Teatro e abater os Actores.

Porém pode negar-se que ao menos os momentos
Que é força se dispendam em úteis divertimentos
Se furtam aos estudos? Enquanto um estudante
130 Está batendo as palmas a um vil comediante,
Poderá à sua banca ler, reler trinta leis,
Duzentos aforismos e Padres cinco ou seis.

Oh, quanto néscios sois! Eu sei melhor que vós
O génio desta gente; o Céu também me pôs
135 No número daqueles que vêm de além dos mares
A adorar-te, ó Ciência, em teus próprios altares.
O tempo que cuidais que gastam em o estudo
(Oh! Quem me dera ser nesta ocasião mudo!),
Sabeis em que se gasta? No jogo, no passeio,
140 Em tratar do cabelo, em refinar no asseio;
E prouvera de Deus à suprema bondade
Que aqui se terminasse a nossa iniquidade!
Eu não digo que todos seguem a mesma estrada;
Muitos conheço eu a quem o contrário agrada;
145 Mas estes poucos são; a natureza raro
Produz sempre o que é bom; ora o Céu tão avaro
Terá sido connosco das suas luzes santas
Que vos não deixe ver depois de provas tantas
Que quando o Teatro fosse, como direi, um mal,
150 Era menor do que o outro pernicioso e fatal?

Mas um Reitor tão prudente como o que nos deu

Post 112, 126, 132 e post 150. Não há intervalo interestrófico em A₁,
150. fatal?] fatal. A fatal; A₁

112. Cribillons – Prosper Jolyot de Crébillon (1674-1762), poeta trágico francês cujas peças eram marcadas pelo horror e pela violência.

123.-126. A passagem refere-se certamente ao alvará de 17 de Julho de 1773, que – aprovando os estatutos de uma Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da Corte – concedia uma série de direitos aos actores, libertando a profissão do teor infamante que tradicionalmente lhe andava associado.

128. Este verso parece estar errado, dado que o segundo hemistíquio –em úteis divertimentos – tem sete sílabas.

151. O verso parece estar errado, dado que o primeiro hemistíquio –Mas um Reitor tão prudente – tem sete sílabas. Uma emenda possível passaria pela supressão do artigo.

151. Referência a D. Francisco de Lemos [de Faria Pereira Coutinho] (1735-1822), que foi nomeado reitor da Universidade de Coimbra em 1770 e, por carta régia de 11 de Setembro de 1772, seu reformador.

O nosso Augusto Rei, precioso dom do Céu,
Deve pronto atalhar qualquer ocasião
Que possa trazer gastos à sua multidão.

- 155 E bem justo; porém aquele que dispende
Em funções Teatrais o seu dinheiro, entende
Que fazê-lo bem pode sem o menor prejuízo;
Que enfim não devo crer que um homem que tem siso
(Ao menos de seiscentos não o farão só quatro)
160 Deixe de comprar pão para pagar ao Teatro.

- Venturoso Basílio, a quem concede a sorte
Viveres numa tão sábia e iluminada Corte
Que com a estranha sua Política profunda
Colégios e Teatros ao mesmo tempo funda;
165 Desgraçado de quem neste País salvagem
Concluirá da vida a trabalhosa viagem
Encensando com louco e cego desatino
Um capricho de Baldo, Ulpiano ou Modestino.
Amor das Musas, tu, que nas remotas praías
170 Vens plantar o bom gosto nas lusitanas raías,
Toma, toma essa Lira, essa dourada Lira
Que quanto quer persuade e docemente inspira,
E lá das verdes margens que vai beijando o Tejo,
Secundando os meus votos e o honesto meu desejo,
175 Faze com que também neste clima produza
A árvore do bom gosto, e a fugitiva Musa,
Que já daqui se fora corrida e assobiada,
Torna a trazer; a tua pena é a tua forte espada;
Com ela morra pois qualquer que pertinaz
180 Não se quiser render às razões que lhe dás;
Morram do nobre Teatro [os] vis opugnadores
E quantos são das Musas rebeldes servidores.
Assim tu dures tanto nesses campos benditos
Quanto têm de durar no mundo os teus escritos.

Post 154 e post 160. Não há intervalo interestrófico em A_1

181. [os] vis] vis A

183. nesses campos] nesse campos A_1

184. Quanto] Como A_1

181. Na lição de A , o segundo hemistíquio do verso – *vis opugnadores* – ficaria com cinco sílabas. Optei pois por acolher a variante de A_1 .

162. O primeiro hemistíquio – *Viveres numa tão sábia* – apresenta sete sílabas, a não ser que admitamos a apócope na forma verbal.

168. Baldo – Baldo degli Ubaldi (1327–1400), um dos mais célebres juristas da escola dos comentadores. Ulpiano – Domício Ulpiano, famoso juriconsulto romano do século III d. C.

Modestino – Juriconsulto romano do século III d. C., autor de uma *Institutiones* em dez tomos.

178. O verso parece estar errado, na medida em que o primeiro hemistíquio tem oito sílabas e o segundo sete. Uma emenda possível passaria pela supressão do possessivo no primeiro hemistíquio e do artigo no segundo.

História estilhaçada, romance em fragmentos - *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado*

Vânia Pinheiro Chaves

É de conhecimento geral que, em Abril de 1964, instalou-se no Brasil uma ditadura militar que depôs o governo legitimamente eleito e que só findou em 1989, com a retomada das eleições directas para a presidência do País. A fase mais repressiva dessa ditadura iniciou-se em 1968, com a promulgação do *Acto Institucional n.º 5* que suspendeu os direitos civis, fechando todas as portas à normal participação popular na vida política nacional. Consequência directa do endurecimento do regime foi o aparecimento de uma oposição armada que, acreditando na necessidade de mudança radical da situação, buscou intervir de forma marginal (comícios-relâmpago, panfletagem clandestina, assaltos a bancos, raptos de embaixadores, guerrilha rural e urbana), mas que não conseguiu abalar profundamente o sistema e o cotidiano da maior parte da população brasileira. À actualização da vanguarda revolucionária correspondeu um ainda maior recrudescimento da acção policial e militar do governo, que, em pouco tempo, destruiu todos os focos de resistência, condenando à morte, à prisão e ao exílio os que nele actuaram.

No longo período da ditadura, um grande número de escritores brasileiros se dedicou a denunciar os seus abusos,

tendo-se dado uma enorme florescência da ficção engajada. Com todas as dificuldades que isso implicava, essa produção narrativa procurou retratar os aspectos mais negativos da vida brasileira da época: o esmagamento da oposição, as prisões sem julgamento, a tortura, a submissão ao imperialismo estrangeiro, a corrupção, o aumento da exploração económica e da desigualdade social. Tal fenómeno tem o seu quê de paradoxal ao coexistir com um regime de força, mas, sendo certo que a acção do governo e da censura afectou quer os aspectos exteriores da produção e da circulação da literatura, quer os seus modos de representação da realidade, o facto é que o disfarce imaginário inerente às narrativas literárias, isto é, o seu carácter de não-realidade histórica, bem como o seu público restrito e de elite lhe permitiram beneficiar de uma liberdade maior do que a das obras de natureza política, económica, sociológica e a dos meios de comunicação de massa, como o jornal ou a televisão.

Na ficção política de oposição à ditadura militar inclui-se um conjunto considerável de romances que utilizam técnicas de fragmentação e de montagem até então pouco comuns na Literatura Brasileira. Ao buscarem explicações para o emprego dessas

* Comunicação apresentada ao III Congresso Português de Literatura Brasileira, Porto, 24 de Outubro de 2003.

técnicas na narrativa novecentista, vários estudiosos apontaram para a influência do jornal e do cinema. Já Walter Benjamim¹ observa que a fragmentação e a montagem mantêm um vínculo estreito com o mundo moderno, porque correspondem à prospecção de «choque» imposta pelo novo aparato tecnológico. Por sua vez, Frederic Jameson² entende que tais procedimentos, impedindo a representação do tempo histórico como linear, contínuo e progressivo, estão em consonância com a «esquisofrenização» da sociedade contemporânea que impossibilita a constituição duma cadeia significativa entre o passado, o presente e o futuro, reduzindo a experiência a uma série de presentes puros e não relacionados no tempo. No romance político brasileiro dos anos 70/80, a presença da fragmentação e da montagem, somada, por vezes, à de pontos de vista múltiplos, tem sido relacionada com a vigência da ditadura militar no País. Assim, a fragmentação e a montagem seriam meios utilizados pelos escritores para mostrar que a repressão e a censura características daquele regime impediram a recriação da História na sua totalidade, isto é, o recurso a tais técnicas indicaria a dificuldade de expressão e de construção duma visão de mundo coerente na sociedade brasileira da época. Paralelamente, a apresentação de vozes díspares seria um modo de escapar à uniformidade da voz única das verdades oficiais, pois o texto em que se multiplicam as falas constrói uma escritura contrária ao saber absoluto da ideia monolítica, substituindo-o por uma pluralidade de significados.

No subconjunto do romance engajado que se caracteriza pelo emprego das técnicas de fragmentação/montagem e pela multiplicação do ponto de vista narrativo sobressai *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado – um dos escritores que mais cedo e com mais insistência trabalhou a História brasileira do período ditatorial e que, por isto mesmo, não escapou à prisão e teve cassado os seus direitos políticos. Publicado em 1976, *Reflexos do Baile*³ é o quinto romance de Antonio Callado, cuja obra está muito pouco divulgada em Portugal, embora seja reconhecida pela crítica como uma das mais importantes da Literatura Brasileira da sua época. Tendo na historicidade o elemento fulcral da sua estrutura profunda e de superfície, *Reflexos do Baile*, tira a sua matéria ficcional do momento histórico que

antecede de pouco a data de sua publicação, isto é, a sua intriga situa-se no curto período em que uma pequena parcela do largo espectro da oposição à ditadura militar brasileira se organizou para derrubá-la através de acções de guerrilha, tanto nas zonas urbanas como nas rurais, mas viu ruir rapidamente o seu sonho revolucionário. Denunciando os abusos da ditadura e mostrando que a actuação marginal foi a forma de resistência e de combate encontrada por uns quantos activistas e idealistas, o romance tem uma feição realista, como sublinhou o próprio Callado, numa entrevista:

*Dentro da minha obra de romancista, Reflexos do Baile tem a mesma temática, segue exactamente a mesma proposta que eu me fiz, de transformar em ficção, em romance a história recente do Brasil, a história contemporânea que nós estamos vivendo agora no País. A diferença que os críticos já notaram nesse livro é uma diferença estilística, mas que se explica, no caso, pelo fato de que, desta vez, eu me concentrei não numa visão em painel do Brasil, como em Quarup e Bar Don Juan, mas naquele momento altamente curioso e surrealista da vida do Rio de Janeiro que foi o período de sequestros de embaixadores. Era realmente um período de censura muito estrita da imprensa. De repente saíam manifestos dos próprios sequestradores, depois aquele silêncio de novo, até a nova operação. Isso foi no Rio de Janeiro um momento tão sofisticado, tão curioso e tão fora do comum que, para retratá-lo em livro eu adotei uma técnica diferente, de suprimir o mais possível o narrador.*⁴

Inspirado, como refere o autor, num aspecto preciso da realidade brasileira da época da ditadura, *Reflexos do Baile* tem uma intriga simples, mas envolve numerosas personagens. Nele se conta que um grupo de guerrilheiros, cuja zona de actuação se encontra no Rio de Janeiro (cidade e Estado) põe em marcha um plano de sequestro de alguns embaixadores, durante um baile oferecido à Rainha da Inglaterra. A acção incluía também a inundação e o apagamento das luzes da cidade, de modo a dificultar a intervenção do Governo. A primeira parte do plano se concretiza, mas não a segunda, e a história termina com a prisão, a tortura e a morte dos guerrilheiros. Se bem que sequestros de embaixadores, prisão, tortura e morte de membros das vanguardas revolucionárias tenham

¹ Cf. «A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica» in *Teoria da Cultura de Massa* (sel. Luiz Costa Lima), Rio de Janeiro, Saga, 1970, pp. 207-38.

² Cf. *Psé-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, São Paulo, Ática, 1996.

³ As citações da obra foram tiradas de: Antonio Callado, *Reflexos do Baile*, 4.ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

⁴ *Apud* L. Chiappini. «Quando a pátria viaja. Uma leitura dos romances de Antonio Callado» in AA. VV. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 171.

ocorrido, nessa altura, no Brasil, o romance de Callado não trabalha directamente com um acontecimento histórico, apropriando-se de matérias verídicas para construir um episódio exemplar, por meio do qual o autor revela a sua descrença no êxito das forças que se opunham à ditadura instaurada no País ou, como observou Lígia Chiappini, expressa o abandono das certezas revolucionárias que marcaram a década de 60⁵.

O romance está dividido em três partes: a primeira inclui 54 fragmentos e intitula-se «a véspera»; a segunda, intitulada «a noite sem trevas», engloba 44 fragmentos; a terceira, com 49 fragmentos, tem por título «o dia da ressaca». A tripartição da narrativa, que posiciona o acontecimento fulcral – o baile/sequestro – entre um antes (a véspera) e um depois (o dia da ressaca), bem como a numeração dos fragmentos no interior de cada subconjunto servem de suporte a uma diluída ordenação cronológica, permitindo a percepção da passagem do tempo. Embora não haja referências explícitas à temporalidade, é possível deduzir que a acção narrada se passa num período de tempo reduzido e situado por volta de 1972, pois nessa data decorrem dois acontecimentos directa ou indirectamente presentes na intriga: a visita da Rainha da Inglaterra ao Brasil e a transferência para este País dos ossos do Imperador D. Pedro I. De qualquer modo, os procedimentos referidos não anulam a forma algo caótica da disposição dos fragmentos no universo textual, dado não se estabelece entre fragmentos contíguos uma clara ligação de continuidade e de sentido. A narrativa constitui, portanto, uma espécie de mosaico, no qual o leitor tem de buscar as peças que se interligam e os elos que dão coerência ao todo.

Cada fragmento é um pequeno discurso (bilhete, carta, página de diário, relatório, informação privada ou oficial), escrito por uma personagem não-identificada, mas que menciona, frequentemente, o seu destinatário. Há também uma permanente troca de posição entre emissores e receptores, criando uma complexa e ambígua rede de comunicação que implica a actividade do leitor na sua decifração. Quase sempre, os destinatários, os conteúdos, o estilo (e até mesmo a língua) dos fragmentos ajudam na descoberta do seu emissor. Os emissores – com raríssimas excepções – integram-se num dos seguintes conjuntos: o dos membros do grupo

guerrilheiro, o dos funcionários públicos, ou mais precisamente, o dos agentes da ditadura e o dos diplomatas, seus familiares, amigos e empregados. Como refere Maria Nazareth Soares Fonseca⁶, o leitor facilmente individualiza os emissores do terceiro grupo, dado que eles habitam o espaço da legalidade, sendo, ao contrário, mais difícil de identificar, os participantes da acção revolucionária que, disfarçados com pseudónimos, redigem codimensagens, o que está em conformidade com o espaço de ilegalidade em que têm de movimentar-se. Por outro lado, a insignificância da identificação precisa dos agentes da ditadura é realçada nos memorandos, relatórios e informes anónimos, cuja natureza de documento secreto é igualmente evidenciada. Dando ao romance um aspecto inovador e complexo, a proliferação dos emissores realiza o intento de Callado de «suprimir o mais possível o narrador», ou melhor fragmenta e multiplica a sua voz. O facto de um emissor pertencer a um dos três subgrupos acima referidos não anula a singularidade do seu discurso, pois ele aborda frequentemente as suas próprias vivências (amores, ódios, relacionamentos, interesses, etc.) e reflecte a sua peculiar visão do mundo. De exemplo servem os fragmentos redigidos por Juliana e Amália, que fazem parte do grupo guerrilheiro, mas cuja identificação é possibilitada, quer pelo que dizem, quer pela forma como o fazem. A linguagem cifrada, imposta pela clandestinidade em que vivem, não exclui a sua história pessoal, nem apaga as suas diferenças culturais e de classe. No fragmento abaixo-transcrito, Juliana revela não só a sua elevada condição social e o seu relacionamento amoroso com Beto, mais ainda a sua sólida formação cultural, pois redige com elegância e se vale de imagística requintada.

Beto: Ao voltar com papai de uma fazenda de amigos pavamo em Paraíba e ali um penedo descomunal que parece menos nascido do chão que arremessado com raiva em cima dos homens e da terra presidida, dominando o rio, a uma pesca de cadáveres [...] Os mortos subiam pingando água e me lembrando o sonho alegre em que eu subia do fundo da cisterna pingando água e pingando lembrança do dia em que você amante e armeiro me temperava feito uma espada (p. 78)

Por sua vez, Amália, além de ressaltar o seu próprio papel nos planos dos

⁵ *Op. cit.*, p. 167.

⁶ Cf. «Dois textos escritos e inscritos na década de 70: Cartas da Prisão e Reflexos do Baile», *Cadernos de Literatura* 13. Coimbra, Faculdade de Letras, 1982, pp. 64-73.

revolucionários, mostra, no trecho que se segue, o cariz popular, prosaico e oralizante do seu discurso:

Vitor: Inútil você vir com esta babaquice de me comprar uma peça descomunal de lamê dourado. Eu vou ao baile vestida de criada e não de madama. Me compra um avental nas Lojas Americanas entrega esta porra de pano à nossa Jane Fonda, que não tem culpa de você ficar feito baba de quiabo quando olha pra ela, a Juliana. Mas vai te mancando que quem avisa amigo é. Ela vai te achar uma merda de um cocoroca que não entende porra nenhuma de soçate e de granfinagem (p. 44)

A crítica em geral se deu conta de que *Reflexos do Baile* não possui um narrador com as marcas que tradicionalmente idiciam a presença do autor na obra que constrói e que, ao contrário, Callado buscou saturar o seu romance de «discursos alheios», com peculiaridades inerentes a várias falas e visões de mundo. Todavia, o romance inclui um editor que, além de reunir textos fragmentários, de diferentes espécies e proveniências, encarrega-se da tradução de alguns deles. De carácter irónico, a objectividade e a imparcialidade do editor/autor são apenas aparentes, pois há um sentido oculto na escolha e na ordenação dos fragmentos.

Não exprimindo directamente os seus pontos de vista, o autor sugere a impossibilidade de o fazer, mas não recusa inteiramente a função judicativa, pois o romance é marcadamente pessimista, demonstrando a «perda das ilusões» de Antônio Callado relativamente ao sucesso da luta armada contra a ditadura militar instalada no Brasil. O silêncio do autor, bem como o emprego das técnicas de fragmentação e montagem, parecem outrossim querer pôr em xeque o discurso monocórdico do poder e, ao mesmo tempo, oferecer ao leitor o conhecimento quer da crueldade dos agentes da repressão, quer da ignorância e/ou indiferença da elite nacional e dos representantes de governos estrangeiros, quer ainda da ingenuidade e desprendimento dos revolucionários, que o discurso oficial, através dos meios de comunicação de massa, apresentava sempre como desumanos e traidores da pátria.

Assim sendo a fragmentação, a montagem e a profusão de vozes surgem como procedimentos adequados para uma elaboração romanesca que tentou trabalhar o material escondido,

rasurado pela historiografia oficial do Brasil, com o objectivo mais ou menos assumido de traçar a história dos vencidos. Este tipo de estrutura narrativa fragmentária – sendo um dos mais representativos e interessantes da ficção do século XX – funciona em *Reflexos do Baile* como metáfora do estilhaçamento da História do Brasil produzido pelo golpe militar que instaurou uma longa e cruel ditadura. Além de sugerir um controle da informação por censores que rasuravam tudo que pudesse revelar a opressão do regime e de indiciar a incapacidade de apreensão imediata da totalidade do real pelas personagens ou pelo autor, a fragmentação tem a função de obrigar o leitor a reflectir e a contribuir para a construção do sentido do texto. E por que não também do contexto? Caberia ainda uma observação respeitante à opção de *Reflexos do Baile* pelo realismo, o que, vinculando-o à mais antiga e numrosa linhagem da ficção brasileira, não o condenou a reflectir mecanicamente a realidade. Voltado para a representação mimética da sociedade brasileira do seu tempo, o romance de Antonio Callado visa preservar a memória do período ditatorial e penetrar no sentido do que se passou. Sob o disfarce de situações e personagens imaginárias, recriou não só o que o seu autor testemunhou, mas possivelmente também a sua trajectória na oposição à ditadura militar instalada no Brasil.

O realismo, o pragmatismo, o sentido histórico de *Reflexos do Baile* lhe deram um alto poder comunicativo, mas, no entender de alguns críticos, teriam reduzido nele – como nas demais produções da mesma vertente – a fantasia e o artesanato, acarretando um prejuízo do seu valor estético. É possível, todavia, indagar se essa postura da crítica não enferma do preconceito denunciado por Jan Mukarovsky, em função do qual se estigmatiza a «arte que aspira a divulgar determinadas ideias, que toma como objectivo agir directamente sobre a maneira de pensar e sobre o comportamento humano», na ignorância de que «até a arte aparentemente não tendenciosa tem relação activa com a ideologia e, muitas vezes, influencia o modo de pensar e o comportamento do homem precisamente ao desviar-lhe a atenção desta ou daquela ideologia ou tomando o seu próprio valor prático como algo sem importância ou interesse»⁷.

⁷ J. Mukarovsky. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa, Estampa, 1981, p. 310.

O Poeta em Dacar

Caetano Veloso

Cabral ombreia o grou coroadado:
Sumário confronto sobre a grama
Em frente ao palácio oficial.
Alguns toureiros trazem socorro:
Vêm de seus versos. Muito econômicos,
Nenhum ostenta cores ou cheiros;
Nenhum, sensualidade; embora
Acesos tenham o sexo. Nenhum
Senegaliza. Porém a cola
Que não mascam é como se fosse
A fibra mesma, o osso-poeta
Que sustenta o corpo pequenino
Desse homem desembaraçado
Em sua angústia. Expositivo,
Ele apenas informa e é um coan
Sobre a particularidade deles,
Os grous, de, macho ou fêmea, terem
Reações opostas à chegada
De outro animal aqui, este homem
Em seu território: a fêmea avança,
O macho, muito tímido, esquiva-se.
Ou será o contrário, pergunta-nos
O poeta sério e buster keaton.
E conclusivo: um ou outro é
O que ataca; um ou outro, o que foge.
Volta à lajota da varanda sem
Olhar para as aves no gramado
Atrás de si. E muda de assunto.

da série
PLANOS DE FUGA

6.

se é violenta a forma como, de um dia para outro, esse silêncio se instala nas coisas, entre os livros e quem insiste em ler, deles, o escuro, escrevê-lo, violento também qualquer impulso para romper o silencioso cubo de treva (ou o infinito domado à esquadria), os desencontros que se sucedem, aqueles que forjamos. Os ruídos que se inauguram por todos os lados, invencíveis, e a falta que sentimos deles na tarde fria, muda, morta. O rádio talvez esteja ligado. Talvez haja café a alguns metros. Ainda assim. Restringe-se a essa batalha, em que nada se dá aos ouvidos – nenhuma linha, ninguém, nenhum grito.

7.

o assunto parece ser política, o que se espera do outro, se superáveis os limites. o que representa isto, isso, aquilo. De repente, muda. Certo apego pela dúvida, um inconstante visitar a margem das palavras, do que imaginávamos ser o sentido delas. E das coisas através delas, do constrangimento a elas, dos contextos a que estão submetidas. Mas não se aproxima do ponto, o vento canta nas frestas, a única razão já não é mais suficiente – e o dicionário é um estranho. Já não há sombra dos poemas, a cada certeza que os desescreve. A amizade e a melancolia roubadas dos livros de séculos passados, alguma outra medida, o inviável.

Três poemas

Ruy Espinbeira Filho

NO SILÊNCIO

No silêncio repousa o seu cansaço.
Tudo é imóvel na tarde,
a não ser,
numa réstia de sol,
um vago pó girando
sobre
o silêncio maior das almas
fechadas nos livros
das estantes.

Repousa. Fecha os olhos.
E, lentamente,
recomeça a compor outro passado.

CANÇÃO DA MOÇA E DO SONHO

a Neyla, *in memoriam*.

Com que sonhavam, no baile,
seus olhos semicerrados?

Há mais de quarenta anos
foi tirado este retrato:

a moça em vestido casto
e luz de sonho no olhar.

Com que essa moça sonhava
nesse intervalo de baile

e de maneira tão clara
que os olhos quase fechavam?

O que — ou a quem — contemplava
o sonho no seu olhar?

Há mais de quarenta anos,
como era serena a face

voltada para esse sonho
(moça e sonho: face a face).

Que sonho nela sonhava,
e que tanto a iluminava?

Não importa. Importa a face
doce; e, nos semicerrados

olhos, a canção do sonho.
Importa que houve um sonho

e o resplendor dessa face
— antes que o tempo passasse.

SONETO DA LUA ANTIGA

De repente ficamos muito antigos.
Em teu olhar ainda reluz a lua,
porém distante, sobre antiga rua
de onde me vêm farrapos de cantigas

antigas como nós. Um desabrigo
me ofende a alma ao pensar-te nua
agora, sob a luz dura da lua
que não é a outra lua, a lua antiga

que do teu corpo retirava o brilho
com que inundava o céu e a minha vida
em vastidão de amor, cálida lua

que já não vem – ou só como esbatida
lembança dos teus olhos, desde quando,
de repente, ficamos muito antigos.

A mulher na janela do ônibus

Ignácio de Loyola Brandão

para Daniela Sodeyama

Sentado na plataforma, ele viu o ônibus se aproximar e parar diante de seu banco. Alguns passageiros desceram, fechando os casacos, abrigando-se em cachecóis. Rodoviária deserta, a luz no interior do ônibus acesa. Então, ele viu o rosto da mulher achatado contra o vidro embaçado. Era morena e tinha uma pequena pinta junto ao lábio superior. Ela não pareceu tê-lo visto, porque se levantou, mexeu no alto do bagageiro e apareceu recortada na janela olhando uma revista. Não dava para ver o tipo de revista. O vidro embaçado pelo calor no interior do ônibus e pelo frio na plataforma, atrapalhava. Folheava, folheava, não dava a sensação de estar lendo ou interessada, antes mostrava-se entediada.

A mulher levantou-se, fez breves alongamentos com os braços, moveu a cabeça para um lado e para o outro. Teria sido uma viagem longa? De onde vinha o ônibus? A mulher sentou-se de novo e ficou batendo com as unhas nos dentes. Um tique? Depois, começou a tirar o esmalte de uma unha usando outra unha. Ela massageou os ombros. Há quantas horas estava viajando?

De onde vinha? Para onde ia? Quem era, como se chamava, o que fazia? E se entrasse no ônibus e fosse conversar com ela? Ia dar a idéia de um conquistador barato de rodoviária. Ele tinha uma autocrítica violenta, preocupava-se com a própria imagem,

era tímido demais para ousar um gesto desses. Como admirava homens sem o menor escrúpulo, ou desconfiômetro, que assediam abertamente com as cantadas mais clichês, tolas e primárias. Pela sua mente passaram vinte frases para iniciar uma conversa que impressionassem. Qualquer uma delas ia revelar que se tratava de uma cantada banal, de um solitário, em uma noite fria, numa rodoviária de quinta, em uma cidadezinha perdida no norte do Estado. Ele foi olhar o letreiro da frente para ver o destino final do ônibus. *Cambuquira*, uma cidade termal. Iria fazer uma estação de águas? Coisa de gente velha, reumática, artrítica, não de uma jovem bonita como aquela. Agora, ela sorria. Teria lido uma coisa engraçada na revista? Não dava para ver o título da revista. Ela riu de novo, foi quase uma gargalhada, atirando a cabeça para trás. Tinha os dentes brancos, ainda que o embaçado da janela (devia estar quente dentro do ônibus) não permitisse ver detalhes. E se entrasse e fosse logo dizendo: – Vi você rindo, fiquei curioso! O que é que te faz rir desse jeito? Ela responderia? Tinha o rosto irônico. E se desse uma resposta ríspida, zombeteira, um chega para lá? Teria que chegar com uma resposta pronta a um chega para lá: – Não é por nada, não! Mas fiquei tão contagiado com o teu riso que resolvi perguntar. Não havia nada ofensivo, nenhuma invasão, não era cantada, não pareceria

assédio, mas era bom. E se perguntasse: – Que revista você está lendo que te faz rir assim? Simples. Tudo tem de ser simples, uma vez que ele não se julgava dotado de nenhuma originalidade nem charme. Além disso, a beleza daquela mulher o fascinava, deixando-o quase paralisado. Assim que nasce o amor? Como um choque, uma visão repentina, um medo? Ela riu de novo e ele não suportou a sua covardia. Tentou se levantar, os pés ficaram grudados na chão, pregados. A morena tinha o olhar brilhante, grandes olhos negros (imaginava, através do embaçado) e mexia com a mão esquerda numa madeixa de cabelo que descia ao longo do rosto. Enrolava o cabelo com o indicador, depois girava o dedo ao contrário. Tinha as unhas pintadas de roxo, ao menos foi a sensação que teve através do vidro embaçado. De vez em quando ela chegava o rosto junto ao vidro da janela, quem sabe impaciente pela demora. Vai ver o motorista estava lanchando, ainda tinha muita estrada pela frente. O que ela ia fazer em Cambuquira? Teria um namorado, marido, amante. Ou apenas a mãe? Não tinha cara de quem morava em Cambuquira. Ela remexeu na bolsa que devia estar na poltrona ao lado, retirou alguma coisa que ficou fora do alcance da visão. Olhou para fora por um momento e ele teve a sensação de que estava a observá-lo? Por que ele não entrava, o que o detinha? Ela era muito bonita, a mulher mais bonita que tinha visto nos últimos anos. Com isso queria dizer dois anos, desde que a namorada o tinha abandonado. Desde então tinha se retraído, vivendo de amores ocasionais, breves romances de festa, que deixavam ambos melancólicos no dia seguinte. Agora, estava na rodoviária, uma hora adiantado. Uma sorte, por causa da moça na janela.

Levantou-se, caminhou pela plataforma, para lá e para cá e, em dado momento, teve a certeza de que ela o acompanhava com o olhar. E se ao entrar no ônibus ele descobrisse que ela não era tão bonita, a visão pelo vidro embaçado atrapalhava? Estava vendo um rosto, mas na verdade podia ser outro. Acontecia muito com ele, imaginar uma coisa e descobrir que a realidade era outra. Sua cabeça costumava viajar. E se ela não estivesse prestando atenção na revista e sim nele? Imagine! Há quanto tempo sonhava ser admirado por alguém, de repente, uma dessas coisas que acontecem em livros e filmes e novelas? O motorista do ônibus voltou, ficou junto à porta, surgiram duas velhas, um casal, quatro jovens barulhentos, uma mulher sozinha, na casa dos 50 anos, dois homens maduros, de terno e gravata. Os jovens barulhentos foram ao fundo do ônibus, pararam diante da moça da janela, disseram alguma coisa, mas ela não tirou os olhos da revista. Apenas sorriu. O que teriam dito? E se entrasse no ônibus e enfrentasse aqueles moleques? Ela gostaria de se ver defendida? Mas, e se não tivessem ofendido? E se ela tivesse gostado de um galanteio, elogio, uma frase qualquer, por mais vulgar que fosse? Como saber o que pensa ou do que gosta uma mulher? O motorista buzinou, fechou a porta, buzinou uma vez mais, esperou meio minuto. Ele olhava para a janela e quando o ônibus partiu ela deu um aceno e com as mãos abertas fez um gesto que bem podia significar: por que não veio? O que esperou? Ou não fez o gesto para ele? Estava apenas desentorpecendo as mãos endurecidas pelo frio? O ônibus seguiu reto e ele ficou olhando para as lanternas vermelhas e o grande cometa pintado na traseira, marca da empresa.

O pão das almas

Cláudio Aguiar

"É fácil fugir de uma lança, mas não de um punhal oculto".
Provérbio chinês.

Macário andou de um lado para o outro da sala. Tudo arrumado como sempre: as cadeiras vazias com as palhinhas amareladas, a mesa posta com rosas já murchas e um atroz silêncio a devorar as intermináveis horas.

Por que murcharam as rosas? Ele não queria admitir que o encolhimento delas fora provocado pelos olhares da última visita que recebera em sua casa. Não queria, mas certa feita o velho que morava lá para as bandas das Ruínas do Monte lhe dissera que os olhos de algumas criaturas transmitem uma luz que atinge positiva ou negativamente as coisas ou as pessoas.

As horas rodavam com o sol que, de modo impassível, desenhava no chão seco o beiral da casa. Tudo dava a impressão de uma eterna imobilidade, apesar de saber-se que todas as coisas estão em perpétuo movimento.

Bastaria levantar a cabeça para o alto e ver que as nuvens assumem as mais curiosas formas, mas, dentro de alguns minutos, são alteradas e oferecem outras insólitas imagens. Aos olhos dele, a harmoniosa saliência de um ovo era quebrada para se transformar num cavalo saltador a esquiar sob o comando de anjos nus que, por sua vez, de forma imperceptível, iam se condensando em triângulos, quadriláteros, losangos e outras figuras geométricas. Nunca mais voltariam a ser cavalos nem anjos. De repente, a depender

da força do vento, surgiam urubus marcando de negro o céu limpo e profundo, enquanto, sobre o causticante chão, inúmeras linhas oriundas das sombras dos ramos de mato ralo assumiam proporções estranhas.

Durante um bom tempo ele contemplou essas esfuziantes linhas que poderiam lembrar histórias de assombrar ou encantar inocentes criancinhas, mas a verdade é que a imagem da mulher enferma sobre a cama o impedia de ir adiante em suas conclusões. O tempo, indiferente a tudo, tecia o seu destino e o das trôpegas sombras que bailavam e esbatiam-se contra a luz forte aderida ao mormaço que invadia toda a casa. Apesar de tudo, porém, aquelas visões e impressões ante os olhos angustiantes daquele homem que se cansara de consumir incertezas, iam pouco a pouco marcando o seu destino. Aquele dia, para ele, iria figurar no roteiro de sua memória jamais escrito como o limite diferencial de suas provações. Jamais pensara suportar tanta dor. Rosa, contrariando a saúde demonstrada no passado recente, permanecia deitada e silenciosa, apesar da maravilhosa claridade de um dia que ela se acostumara a cantar em prosa e verso. Ele, porém, no seu íntimo, ainda alimentava a esperança de que a qualquer momento ela deixaria de ser apenas uma criatura adormecida e sem

vontade para nada e voltaria a ser a esposa dedicada que ele sempre sonhara ter. E esforçou-se para evitar que à sua mente assomassem as esquemáticas comparações que chegavam como fantasmas ou fatais premonições. Voltou a olhar para seu corpo inerte e continuou a imaginar coisas terríveis... Será que os olhos dela também estavam secos como os tenros estelos da roseira do jardim, que ele regava com carinho e agora via com um simples desvio da cabeça? Será? A sombra, lá fora, era vencida pelo sol. Aquela lenta mutação de formas e linhas das sombras em tudo se parecia com as silhuetas dos frágeis braços de sua mulher, abertos em cruz, sobre os lençóis brancos que adornavam a velha cama de amarelo vinhático armada no quarto íntimo. Ela não parecia estar só doente, mas murcha como as rosas que ele retirara da roseira do jardim para o cuidado arranjo que também dormia sobre a mesa da sala. Para as rosas ele já não via remédio, mas para sua amada, sim. E, de súbito, levantou-se e resolveu ir à cidade comprar medicamentos. Era preciso, outra vez, recorrer à medicina. Já acontecera aquilo antes e só essa providência lhe trouxera a necessária tranqüilidade.

Antes de sair, atendendo mais à voz de velhas lembranças do que as que lhe proporcionava o inquietante presente, fez retornar o pé esquerdo para dentro e para fora o direito... À sua frente, o caminho. Para trás, a casa. Ali deixaria toda sua vida, resumida numa estranha imagem: um corpo de mulher sobre a cama, coberto com alvos lençóis e panos mornos, com a cabeça apoiada num fofo travesseiro. O delírio era o único conforto que possivelmente ela desfrutava. Não havia outra saída para ele. Pensou no pior e viu-se vencido pela superstição:

– “Entra e sai pela mesma porta!”

Voltou a entrar e, da porta do quarto, contemplou-a imóvel e submissa sobre a cama. Não parecia uma pessoa, mas uma coisa. Essa imagem não ofendia sua amada. Num gesto maquinal e inexplicável retirou da cintura o punhal, devagar o despiu da bainha e o colocou perigosamente cortante debaixo do pequeno travesseiro que recebia a insone cabeça da amada. Ela, de olhos fechados, nada percebeu. Certo disso, ele partiu resolutamente para a cidade.

O caminho, aparentemente igual a todos os outros que conhecera, era, no entanto, bastante deserto. Num longo trecho não havia casas por perto e, até chegar numa que pudesse, por exemplo, beber água, teria que andar muito. Por isso, andava quase trotando, o que deixava seus pés dormentes. Verificou que ainda não ultrapassara a primeira cruz de beira de estrada pertencente ao homem mais honesto do lugar, encontrado morto ao lado do caminho. Ao vê-la, para seu espanto, sua mente povoava-se de maus pressentimentos. Aos seus olhos, como sempre, chegavam estranhas imagens. Já via a cidade, mas permanecia distante, apesar do intenso ritmo que imprimia a seus pés. Nem quando sapateara nas festas de outrora conseguira igual planura. De repente, ao baixar os olhos para o chão, teve a impressão de ver uma sibilante cobra reluzir contra a aba de sua calça de mescla. Em vez de parar e defender-se deste perigo mortal, preferiu não interromper a marcha e deixou que à sua mente voltasse a voz do velho das Ruínas do Monte:

– “Quem uma cobra matou,
no andar mude a direção;
pois a outra que ficou,
o matará à traição”.

Na realidade, os seus pés, ágeis como vinham, não pisaram sobre a cobra, mas, que fazer diante da sensação de que tal fato aconteceu em sua mente? Apesar disso ele não alterou a marcha. A vontade de chegar era muita, mas de salvar sua mulher bem maior. Foi em frente. Depois riu do que havia pensado: a suposta cobra talvez não passasse de uma sombra que serpenteara entre seus pés. Por isso, suspeitou de que não devia confiar tanto nos seus olhos.

Ao ultrapassar a curva da estrada, encontrou a primeira casa, onde vivia o homem de olhos maltratadores que o visitara no dia anterior. Não fora chamado, mas ficou por lá vistoriando tudo e achando belíssimas as rosas do jarro sobre a mesa. Foi depois de sua partida que a mulher caíra na cama e não mais se levantou.

A parada naquela casa foi algo que ele não soube explicar. Quando deu conta de si, estava diante da porta. E o que era de espantar: parado como estúpida estátua. Ah, que estultícia! E sem saber

por que motivo veio à sua mente a idéia de que ali poderia muito bem encontrar o remédio que iria salvar a sua amada. E se assim fosse voltaria para casa sem ter o trabalho de descer à cidade.

As mãos crispadas se movimentaram e bateram firmes à porta da casa. Em vez de ouvir a voz do homem de olhos maltratadores, ouviu a remota advertência do velho das Ruínas do Monte invadindo o seu interior:

– “Três vezes tem que bater, fechando a mão numa porta!”

– “E quem a mim ouvirá?”

Não houve resposta, mas, antes que ele retornasse ao caminho, em plena luz do dia o homem de olhos maltratadores, qual alma penada, abriu a porta e, parado, lá de dentro da sala sombreada, sorriu para ele. Do seu rosto saía um riso que não lhe dizia nada, mas parecia dizer tudo, aquela mistura de ar de indiferença com zombaria medida que só o silêncio camufla e guarda para o golpe final. Tinha um copo na mão e na outra uma vela acesa. Intrigado perguntou:

– Por que o copo na mão direita e na esquerda a vela acesa? Será que a luz do dia é pouca para clarear os olhos de quem tudo pensa ver?

O homem de olhos maltratadores nada respondeu. E não era preciso, porque suas calças molhadas denunciavam abundante urina a escorrer pelo dedão do pé, enquanto a pouca inclinação do piso a levava em direção à porta entreaberta. O vento, apesar de escasso, soprava a chama da vela para um dos lados. O homem permanecia firme, parecendo ditar o entendimento das palavras do velho das Ruínas do Monte:

– “Há de morrer e sem fala,
E muito breve o cristão,
Que beber água na sala,
Com vela trazendo a mão”.

Diante desse quadro, ele nada acrescentou. Virou o rosto para o lado oposto e seguiu o caminho que se estirava à sua frente. A cidade era o seu destino. Novamente se inquietou, porque apareciam mais cruzeiros na beira da estrada, quase sempre como marcos de encruzilhadas. A próxima, pensava, merecia uma parada, pois todos que por ali passavam, obrigatoriamente, veneravam a alma daquela criatura que, numa noite de lua cheia, tombara

trespassado por um trovão jogado como raio de fogo. Somente o homem de olhos maltratadores dissera que ouvira o grito e antes do grito, o seco estalo do gatilho acionado. O morto, diziam, para santo não faltava nada. Ele coçou a cabeça e perguntou: por que se matam santos? Não ouviu nenhuma resposta de seu interior nem do velho das ruínas. Só o vento fraco e indeciso continuava a soprar.

Ele voltou a lembrar-se das rosas de seu jardim e as confundiu com as que cresciam ao redor da cruz. Parou. Desta vez repetiu mentalmente um dos conselhos que ouvira do velho das Ruínas do Monte:

– “Cada pedra que se atira
No pé da cruz de uma estrada,
Um pecado se retira
Daquela alma penada”.

A pedra foi jogada contra a cruz, sem que ele soubesse como ela chegara à sua mão. Ao abrir os olhos, depois de um pequeno desabafo – “Que Deus o tenha em bom lugar!” – notou que em vez da pedra, na realidade, pensara jogar uma das moedas que levava no bolso para comprar o remédio de sua mulher. Abaixou-se sobre a cruz e retomou a moeda. Ela poderia fazer falta. Tirou o chapéu da cabeça, afastou-se um pouco, apanhou um seixo e o arremessou contra a cruz. Parece travessura de menino, pensou. A violência da pedra ao chocar-se contra a madeira daria para derrubar o corpo daquela criatura que sofrera a dor da morte sob o impacto da tocaia noturna.

Ele não quis mais perder tempo e, após concluir a penitência, saiu correndo dali, a passos de cavalo de primeira sela. A poeira transformava-se em redemoinhos a formar sombras com estranhas linhas sobre o chão. Por fim, chegou à cidade. Ultrapassou o arco flectido à Nossa Senhora das Montanhas, subiu uma pequena escada de pedra e atravessou a praça principal, um tanto elevada. Avançou e, adiante, viu que o dono da farmácia preparava-se para fechar a porta do seu estabelecimento. Gritou ainda de longe, faça-me o favor de esperar um momento, e, diante de seu apelo, o farmacêutico o atendeu. Retirou de uma velha prateleira o remédio procurado. Ele sentiu um grande alívio. Antes que outros pensamentos

tumultuassem ainda mais a sua angústia, pagou a conta e nem esperou pelo troco.

De volta constatou que as sombras projetadas pelos arvoredos já pendiam para o outro lado do caminho. Logo mais, refeito do medo de não ter encontrado o remédio, pensava, essas malditas sombras não me assustarão com seus fantasmas, mesmo que eles se transformem em monstros e persigam-me estrada afora. Por isso, ele preferia as noites escuras ao dia, ainda que correndo o risco de meter o dedo no olho.

Seus pés movimentavam-se com tanta rapidez que tinha a impressão de andar um pouco elevado do chão, livre das pedras e dos espinhos secos soltos pelo meio da estrada. A noite ainda não chegara e os seus olhos de caminhante divisavam a escuridão rondando próximo, enquanto a brisa roçava em seus cabelos. O chirriar de uma coruja que rasgava o céu negro, de repente, provocou-lhe um susto incomum, brandindo forte dentro do seu peito e chamando seus ouvidos para um canto lúgubre. Não custou muito a descobrir que aquilo se dera precisamente no instante em que lhe veio o eco da voz do velho das Ruínas do Monte.

– “Coruja que em céu escuro
A noite o seu canto espalha,
É morte certa, no duro,
Já está rasgando a mortalha”.

Ele zombou do chirriado da coruja e, com um sorriso no rosto, beijou a escuridão que cegava os seus olhos. Fez um rápido movimento da língua sobre seus próprios lábios mornos e sentiu um estranho gosto de sangue descer com a saliva que fora obrigado a engolir. Como pressentiu seus lábios roçando um no outro, lembrou-se dos da amada e os beijou ao ar livre, de olhos fechados, mas sem reduzir o ritmo da caminhada. Será que ela ainda permanece na cama na mesma posição?

Talvez a noite escura tenha concorrido para que ele chegasse mais ligeiro em sua casa. Só então se lembrou de um dito que ouvira de sua mãe:

– “A volta sempre é mais curta do que a ida”.

E pensou que isso ocorre porque na volta ou se sonha com as boas novas da chegada ou se endurece o coração para as coisas más ocorridas durante a ausência...

Ele nem notou que já estava no terreiro de sua casa. Meteu a mão no bolso e procurou a chave. Não foi preciso: a porta estava aberta. Entrou e, após o primeiro passo, assustou-se. Então, ele deixara a porta aberta? Ou fechara? Já não se recordava. Logo abandonou tal preocupação e, nervoso, marchou, de ponta de pés, para o quarto. Não queria despertar sua mulher com fortes ruídos.

No quarto – um espanto! – tudo estava em desalinhado: a cama vazia, desarrumada, o travesseiro jogado à distância e pelo chão, pingos de sangue. Era incrível, mas, apesar da escassa iluminação da vela acesa sobre a mesa, ele conseguia ver tudo em precisos detalhes. Seus olhos, assustados e, ao mesmo tempo, incandescentes, como tochas de desespero, pareciam clarear o ambiente. Aquela cena invadia o seu peito e sangrava sua alma. Milhares de silhuetas informes foram geradas e, num átimo de segundo, reviveu o que se passara ali, enquanto seus olhos enchiam-se de lágrimas. A um lado da cama, morto sobre o chão batido, estava o cadáver de sua mulher; junto a ela, desfigurado e com os olhos esbugalhados no assombro do imprevisto, o corpo de um homem jazia morto com o punhal cravado em seu coração. Quem seria? Por que tudo aquilo acontecera?

Aproximou-se e o reconheceu: era o homem de olhos maltratadores.

Tudo ficou claro como o dia. A voz do velho das Ruínas do Monte soou perfurante como lâmina de punhal: – “Eis o pão das almas!”

Macário, então, chorou baixo ante os corpos. Viu que não podia mais habitar aquele mundo de fantasmas e duendes e começou o seu banquete. Lentamente sacou do corpo inerte do homem de olhos maltratadores o punhal ensangüentado e com ele serviu-se da escuridão...

(Do livro a publicar *O Comedor de Sonhos*)

Inquérito – Os livros brasileiros editados em Portugal

Solicitámos a vários editores portugueses que nos informassem sobre as obras e autores brasileiros por eles editados nos últimos anos, sobre o modo como foram recebidos pela crítica e pelo público, e sobre os seus projectos de edição. Seguem as respostas que nos deram.

Edições AMBAR

1. Editámos nos últimos dois anos, 2002-2003 (o catálogo de literatura/ adultos da Ambar iniciou-se apenas em Janeiro de 2002), obras de três autores brasileiros, todos do Rio Grande do Sul: *A Região Submersa*, de Tabajara Ruas (col. Cântico Final); *O Fascínio*, de Tabajara Ruas (col. Biblioteca Ambar de Bolso); *Netto Perde sua Alma*, de Tabajara Ruas (col. Biblioteca Ambar de Bolso); *A Casa das Sete Mulheres*, de Leticia Wierzchowski (col. Cântico Final); *O Pintor de Retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil (col. Biblioteca Ambar de Bolso); *Perseguição e Cerco a Juvêncio Gutierrez*, de Tabajara Ruas (col. Biblioteca Ambar de Bolso).
2. Todos estes livros foram bem recebidos pela crítica, tendo sido publicadas na imprensa inúmeras referências muito elogiosas a estas obras. *O Fascínio*, de Tabajara Ruas, foi adaptado ao cinema por José Fonseca e Costa, filme que deverá ver a sua estreia nas salas em 2004.
3. Apesar de este ser um catálogo muito recente, estes livros obtiveram uma visibilidade razoável nos pontos de venda, com destaque para o caso de *A Casa das Sete Mulheres* (cuja publicação foi subsequente à transmissão na SIC da série da Globo baseada no romance) e *Netto Perde sua Alma* (cujo autor esteve nas “Correntes d’Escritas” da Póvoa de Varzim e no Fantasporto, com o filme baseado no romance), visibilidade que também se traduziu em compras pelo público leitor. Estas, porém, não atingem os níveis que a qualidade destes autores justifica. De todos eles, só o romance *A Casa das Sete Mulheres* ultrapassou a primeira edição, atingindo vendas que se podem considerar de êxito em Portugal (cerca de 5000 exemplares).
4. Continuaremos a editar os três autores referidos, tendo previstas novas obras de todos eles para a Primavera de 2005: *A Margem Imóvel do Rio*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, *O Amor de Pedro por João*, de Tabajara Ruas, e *O Cristal Polaco*, de Leticia Wierzchowski. Temos em leitura obras de outros autores brasileiros, como Miguel Sanchez Neto e Valesca de Assis. Publicar ficção brasileira é uma das linhas de trabalho que definimos como estratégica, assim como encontrar parcerias com editores brasileiros para colocar os nossos autores portugueses no Brasil.

Editorial CAMINHO

1. Nos últimos anos publicámos os seguintes livros: *A Máquina Voadora*, de Bráulio de Carvalho; *O Sorriso do Lagarto*, de João Ubaldo Ribeiro; *O Centauro no Jardim*, *A Majestade de Xingu* e *Exército de um Homem Só*, de Moacyr Scliar; *20 Navios*, de Rui Guerra; *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e toda a obra romanesca de Graciliano Ramos.
2. A recepção crítica a estas edições foi nula ou muito escassa, com excepção de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.
3. A recepção pelo público foi igualmente muito escassa, de novo com excepção de *Cidade de Deus*.
4. Dada esta situação, o nosso entusiasmo pela publicação de literatura brasileira tem esfriado. Em 2004 continuaremos a insistir em Moacyr Scliar e mais um ou outro autor, que ainda não está definido.

CAMPO DAS LETRAS

1. Nos últimos anos publicámos os seguintes livros: de Rubem Fonseca: *Romance Negro*, *O Buraco na Parede*, *E do Meio do Mundo Prostituto...*, *Histórias de Amor*, *A Confraria dos Espadas*, *Secreções*, *Excreções e Desatinos* e *Pequenas Criaturas*; de Patrícia Melo *Elogio da Mentira*, *Inferno*, *O Matador* e *Acqua Toffana*; de Beatriz Berrini *Brasil e Portugal: A Geração de 70*; de Fernando Monteiro *Aspades* *ET's Etc.*; de Carlos Drummond de Andrade *Farewell*; de Paulinho Assunção *Pequeno Tratado Sobre as Ilusões*; de Oscar Niemeyer *Conversa de Arquitecto*, *Meu Sósia e Eu* e *As Curvas do Tempo*.
2. Foram recebidas pela crítica de forma diversa. Alguns muito positivamente (Rubem Fonseca, Patrícia Melo, Oscar Niemeyer, Carlos Drummond de Andrade), outros com relativa indiferença (Fernando Monteiro, Paulinho Assunção). O livro de Beatriz Berrini acaba de ser lançado e ainda não se conhece a reacção da crítica.
3. Particularmente bem os casos de Carlos Drummond de Andrade, Niemeyer, Rubem Fonseca e Patrícia Melo.
4. *Diário de um Fescenino*, de Rubem Fonseca; *Valsa Negra*, de Patrícia Melo. Temos em estudo alguns novos autores brasileiros, incluindo na área da literatura infantil.

Edições COTOVIA

1. Nos últimos anos publicámos os seguintes livros: Ficção: de Machado de Assis *Memorial de Aires*; de Hamilton Hatoum *Relato de um Certo Oriente e Dois Irmãos*; de Raduan Nassar *Menina a Caminho*; de Bernardo Carvalho– Teatro, *Nove Noites e Mongólia*; de André Sant'Anna *Sexo e Amor e outras histórias*; de Rubens Figueiredo *Barco a Seco*; Poesia: de Carlito Azevedo *Sob a Noite Física*; de Adélia Prado *Bagagem*. Em co-edição com 7 letras do Rio, Cosac & Naify, de S. Paulo e Angelus Novus, de Coimbra, quatro números da revista de poesia *Inimigo Rumor*.
2. Algumas foram bem recebidas pela crítica e outras muito bem.
3. Algumas foram mal acolhidas pelo público e nenhuma bem.
4. Ficção: *Solte os Cachorros*, de Adélia Prado, e *Aberração*, de Bernardo Carvalho. Poesia: *Com Licença Poética*, antologia de poesia de Adélia Prado; *Elefante*, de Francisco Alvim, em co-edição com Angelus Novus, em nova colecção de poesia de portugueses e brasileiros designada colecção Inimigo Rumor; n.º 15 da revista *Inimigo Rumor*, em co-edição. Ensaio: *Ensaíos*, de Davi Arriguci Jr. Ainda este ano sairá uma antologia de contos de Autores da Cotovia, edição comemorativa dos 15 anos da Cotovia, onde se incluem os brasileiros Adélia Prado, Raduan Nassar, Milton Hatoum, Rubens Figueiredo, Bernardo Carvalho e André Sant'Anna.

QUASI Edições

1. As Quasi Edições editaram, nos seus menos de cinco anos de existência, as seguintes obras: *Obra Poética* de Ferreira Gullar, *O Encantador de Palavras* de Manoel de Barros, *O Céu de Todas as Cidades* de Gustavo Arruda, *Guardar* de Antônio Cícero, *Desassombro* de Eucanaã Ferraz, *Janelas Verdes* de Murilo Mendes, *Lindero Nuevo Vedado* de Régis Bonvicino, *Confissões de Narciso* de Autran Dourado, *Letra Sô* de Caetano Veloso e *Algumas Letras* de Adriana Calcanhotto.
2. Quando decidimos criar uma colecção exclusiva para autores brasileiros – Arranjos para Assobio – apostámos na exposição mais cuidada da literatura que vem desse país irmão. Cremos assim que tivemos alguma sorte em cada edição feita; no entanto, sem dúvida que os casos de Caetano Veloso e de Adriana Calcanhotto foram ímpares. Num mediatismo mais contido, Murilo Mendes e Manoel de Barros surtiram também uma agradável e intensa repercussão crítica.
3. O público não acompanha mesmo o que os críticos sugerem: prova disso são as vendas de Manoel de Barros, muito aquém do entusiasmo de tantos textos publicados. O sucesso de Caetano e de Adriana era esperado; agradáveis também foram as vendas de Murilo Mendes. Ferreira Gullar e Autran Dourado saíram há muito pouco tempo para se saber que reacção virá do público.
4. As Quasi preparam antologias poéticas de Ana Cristina César, Armando Freitas Filho e Manuel Bandeira. Também obras de Gilberto Gil e Chico César, e ainda de Marcelino Freire.

RUBEM FONSECA

Diário de Um Fescenino

São Paulo, Companhia das Letras, 2003

O diário em questão é escrito por Rufus nos interstícios da produção de um *Bildungsroman*, com o qual o escritor pretende resgatar a sua carreira dos fracassos que desmentiram um primeiro êxito. O engajamento literário bigamo revela-se tão impraticável quanto a relação equilibrada que mantém com mãe e filha, episódio que atesta o veio folhetinesco que percorre provocatoriamente toda a intriga, semeada de cedências paródicas aos clichés da cultura de massas: «(...) nada há de novo, nem os leitores gostam de novidade. (...) Eles gostam de temas manjados» (pp. 68-69). O enredo rectilíneo convida a uma meteórica leitura sintagmática ao mesmo tempo que é envolvido numa teia de intertextualidades pronta a enredar o leitor em exercícios tabulares, bifurcação narrativa cara ao autor de *Bufo & Spallanzani* e de *E do Meio do Mundo Prostituto Só Amores Guardei ao Meu Charuto*. Tal como nestes romances recortados pelo mesmo viés do protagonista cabotino dado a um ininterrupto alardear de erudição, torna-se difícil discernir tergiversação e informação relevante, pelo que o leitor se interroga se a auto-reflexividade é um resíduo da crise de representação pós-moderna («Confesso que não

gosto de ser um autor pessimista ou cético, mas às vezes acho que nenhum conhecimento é indubitável, toda linguagem é ambígua, a verdade é ilusória», p. 147; «Não tenho a menor vontade de criar, nem saberia, um documento circunstanciado sobre a vida privada cotidiana da época em que vivo», pp. 14-15) ou um regresso à concepção platónica do mundo como grande texto, o que tornaria o real, dotado de uma espessura artística como em Proust, alcançável mediante o alinhavar de citações endo e exoliterárias que a personagem empreende a fim de organizar os dados da experiência.

O vaivém vida-literatura é obsidiante, não fosse a forma diarística terreno movediço para relações entre biografia e ficção. Uma das maiores agruras de Rufus é a identificação (quase sempre certa) que as suas amantes fazem entre ele e as personagens que cria, fenómeno que o protagonista baptiza de 'síndrome de Zuckermann' em homenagem a uma personagem de igual sina que habita um romance de Philip Roth.

Ora o facto de o protagonista de *Diário de um Fescenino* ser sujeito-objeto do acto de escrita impõe à representação um funcionamento paratáctico desagregador da hierarquia autor / personagem-es-

critor que nivela pós-modernisticamente realidade e ficção. Rubem Fonseca joga com a condição de escrevente do protagonista para oferecer a cada passo a sua própria imagem distorcida no espelho da ficção: «Nos livros uso parcimoniosamente esse linguajar soez, mesmo assim sou considerado por muitos um autor obscuro», p. 117; «O diálogo é sabidamente um recurso de escritores medíocres», p. 19; «Os escritores são maus amantes, maus amigos, má companhia», p. 59. Se o arsenal de mecanismos clássicos («Escrevo sempre na primeira pessoa, o que facilita a visão zuckermaniana que fazem de mim», p. 149) e pós-modernos destinados a encorajar o pacto referencial prende o leitor ao texto, este só pode ser penetrado mediante a consciência de que a relação entre o autor empírico e o narrador-personagem se processa em moldes dialógicos, visto a expressão artística individual só ser realizável numa exotopia. A falta deste distanciamento crítico que Rubem Fonseca reclama do leitor impede Rufus de transformar a sua experiência biográfica no projectado romance de formação, que pelo seu estatuto genológico exige uma objectividade que o «diário-chinfrim» dispensaria: «Não sou um verdadeiro

autor, ao escrever este diário. *Literatura é imaginação*», p. 158. A ironia é, está visto, o registo por excelência da obra, e a maior proeza de *Diário de um Fescenino* consiste em colocá-la ao serviço de uma ternura subterrânea – ela própria no fio da navalha, entre o credível e o risível –, que, embora coada pelo filtro irónico que habitualmente galvaniza a ficção fonsequiana, dilui o cinismo do contista de *Os Prisioneiros e Pequenas Criaturas*. Esta hábil mediação possibilita a adesão da sensibilidade contemporânea, que, saturada do cepticismo que foi a sua expressão primeira, procura agora o lugar do lirismo num universo iconoclasta.

De facto, a frontalidade naturalista com que Rubem Fonseca tem abordado a temática sexual é escamoteada pelo

travo lírico que se surpreende no sarcasmo de Rufus, já por si eficaz em redimir o grafismo das cenas de amor: «Escarnecer do sexo é uma forma de moralismo. Ver o sexo como uma coisa ridícula é uma maneira de desmoralizá-lo», p. 144. O tratamento híbrido evoca o Charles Bukowski de *Mulheres*, capaz de utilizar comédia sexual para exprimir o drama sufocado do libidinoso. Mesmo em termos de estilo, *Diário de um Fescenino* tem muitas afinidades com a prosa do escritor norte-americano, singularizada pela narração célere e elíptica, apoiada numa linguagem coloquial e desenvolta.

Não obstante o índice de auto-representação, a realidade brasileira continua a marcar presença nesta obra do romancista de *Agosto*: «De comer, todo mundo gosta, e

pobre gosta mais de comer do que rico, e como existe mais pobre do que rico os supermercados cada vez ganham mais dinheiro (...)», p. 26. A própria sexualidade tende a surgir como reacção à assepsia asfixiante da civilização moderna, apresentada como uma força sistémica que encurrála kafkianamente o sujeito – Rufus acaba por transformar-se na grande vítima das mulheres que enganou, numa subversão do donjuanismo, mito que tem vindo a ser submetido a uma actualização dos papéis sexuais (lembre-se o recente romance do brasileiro João Gabriel de Lima, *O Burlador de Sevilha*). Na verdade, decididas as ironias, nada resta de politicamente incorrecto neste *Diário de um Fescenino*; apenas um romance delicioso.

Helena Lopes

AMÍLCAR BETTEGA BARBOSA

Deixe o Quarto como Está (ou Estudos para a composição do cansaço)

São Paulo, Companhia das Letras, 2002

Depois de *O Vão da Trapezista*, Amílcar Bettega Barbosa, jovem autor nascido em São Gabriel (Rio Grande do Sul) em 1964, edita o seu segundo livro de contos, *Deixe o quarto como está*, título retirado de uns versos de Raymond Carver que servem de epígrafe ao volume. Um livro belo e denso, capaz de prender o leitor desde o primeiro dos seus catorze contos, todos eles pouco extensos.

Em "Auto-retrato", primeiro texto do volume, uma casa grande e um tanto sinistra, suja e com as janelas sempre fechadas é o cenário de uma acção rápida e violenta. Usando uma técnica cinematográfica de sucessão de cenas, o narrador (heterodiegético como poucas vezes será ao longo do volume) apresenta-nos os actores, que, sem nome, são identificados por um conjunto de traços algo grotescos. Uma "gorda imensa de braços muito brancos" que parece ser a dona da casa deita-se ao sol enquanto um

homem, talvez seu empregado e significativamente apelidado de homem-cão pelo narrador, trabalha no jardim. A distância entre ambos é marcada pelo silêncio, um silêncio que é também o da casa e que se manterá ao longo de toda a acção. O aparecimento de dois meninos, com não mais de dez anos de idade, que, silenciosos e sorrateiramente, conseguem entrar na casa, quebra a rotina de um dia igual a todos os outros. A um movimento rápido da gorda, o homem-cão corre em sua perseguição, apanha-os e, perante a nudez da mulher, bate as cabeças dos meninos uma contra a outra. Após um momento de espera por uma ordem ou uma qualquer indicação que teimam em não vir, os garotos são retirados do local e presenteados com chocolates e outras guloseimas. Segue-se uma última manifestação de violência: certamente agastado com o constante silêncio da patroa, possível corolário de silêncios

anteriores, o homem soca violenta e constantemente um saco de areia. Não sendo de afastar leituras sociais e sociológicas, o texto desenrola-se, sobretudo, sob o signo do silêncio e da incomunicabilidade, vectores que, aliás, marcarão presença noutros contos do volume. Á excepção de uma referência a um diálogo murmurado entre as crianças, a palavra, veículo por excelência da comunicação humana, está ausente da boca dos protagonistas, ao que se junta a imobilidade e quase degradação da casa, num ambiente marcado por uma solidão não isenta de uma forte tensão, mormente na relação senhora da casa / empregado, tensão finalmente descarregada (mas não resolvida) no constante socar do saco de areia, substituo simbólico da dona da casa. Um gesto final que representa toda a frustração acumulada pelo homem-cão e pela sociedade opressiva a que este conto parece servir de simbólico *auto-retrato*. Está dado o mote

a um conjunto de textos que se caracteriza por uma notável concisão da linguagem, pelo recurso constante a técnicas de *suspense* e por um ambiente onírico de suspensão ou indefinição do tempo-espço, em moldes que por vezes nos fazem pensar em Surrealismo ou em Expressionismo, ainda que servidos por uma linguagem que se diria globalmente da tradição Realista, próxima das *short-story*. Temas como a incomunicabilidade humana, a opressão, a frustração, a violência, a rotina e as desigualdades sociais estão presentes ao longo dos contos, conferindo ao livro uma certa unidade que faz com que este seja mais do que um mero ajuntamento de textos.

Frequentemente nos espantamos perante o desenrolar da acção ou esperamos avidamente por uma conclusão que não chega, já que os textos, mais do que dizerem, sugerem, cabendo ao leitor a resolução do enigma. Assim, em "Exílio" deparamos com um vendedor que nos informa da sua intenção de, em virtude das poucas vendas do seu misterioso produto, fechar a loja e sair da cidade, projecto que só é frustrado por uma viagem de comboio que por mais que se alongue nunca se afasta do perímetro da cidade. Da natureza do produto vendido nunca somos informados, a não ser que cabe numa bolsa de mulher e que causa repulsa num determinado sujeito gordo. Tudo se passa como se de antemão soubéssemos de que produto se trata. "Insistência" é um breve momento na vida de um grupo que procura desesperadamente chegar a um local sobre o qual nada de concreto nos é dito. Somos tentados, mais uma vez, a uma leitura sociológica ou mesmo política ("a briga ali não era uma coisa individual mas que todo o mundo estava empenhado naquilo e que aquilo era uma luta de grupo"), sem prejuízo de várias outras leituras possíveis. Em "Para salvar Beth" assistimos à transformação do narrador que, enfrentando as dificuldades do desemprego, aceita levar diariamente a

cadelinha doente de um casal burguês a uma misteriosa *Pet-shop*, acabando por se ligar sentimentalmente à cadelinha, ele que não gostava de animais. Um dia chega em que a cadela deve passar a noite internada, o que provoca no narrador uma forte inquietação que nem a presença fortemente erótica da namorada consegue diminuir. Dirige-se, então, em plena madrugada, à *Pet-Shop*, mas, no momento em que está à entrada do local, o conto acaba. "O encontro" é a história de um casal que chega a uma antiga cidade para participar no misterioso encontro que serve de título ao texto. Falam com várias pessoas, todas nomeadas por um conjunto de atributos (a "Senhora Baixinha Que Falava Alto", a "Velha Que Se Dizia Cantora", o "Homenzinho Sorridente Que Vendia Bugi-gangas Na Calçada", o "Jovem Com Olhar de Espanto", a "Mulher de Meia Idade e Ar Distraído"), e todas conhecendo o motivo da sua estada ali, até que chegam a uma imponente Casa, simbolicamente maiúsculada, onde se dará o encontro. Sendo este sucessiva e misteriosamente adiado, o casal deambula pela cidade, reparando que as habitações e as pessoas vão, pouco a pouco, desaparecendo, numa atmosfera progressivamente mais inóspita, a que o clima, de uma "chuva constante, frio e céu escuro", acrescenta tons sombrios. No final, até a grande Casa desaparece, deixando a cidade praticamente confinada às seculares muralhas, presença obsessiva ao longo do conto. Alguns destes elementos lembram "Auto-retrato", como a casa dominadora, a nomeação das personagens por traços que as definem e singularizam, ou a presença constante e variada da solidão e da incomunicabilidade. Já a cidade, entre o real, o onírico e o simbólico, é aparentada à cidade de "Exílio". Alguns dos textos dir-se-iam relatos de sonhos, numa ambiência kafkiana. É o caso de "O rosto", em que uma casa que muda constantemente de configuração serve de cenário à perseguição de um rosto de

criança que, depois de preso, consegue escapar-se; "Crocodilo I" e "Crocodilo II", em que um crocodilo se agarra às costas do narrador para sempre, numa cidade em que cada habitante vive unido a um animal; "O Hereditário", em que um homem herda do pai uma enigmática geleia que só ele vê e que se lhe cola às mãos, numa metamorfose que lembra a situação narrada em "Crocodilo" I e II.

Outra constante dos textos é o facto de a maior parte deles ter um narrador masculino. Longe de ser fortuita, esta coincidência não deixa de ser apropriada a um livro que, como este, é percorrido por um conjunto de atitudes tradicionalmente associadas (mal ou bem) ao pólo masculino, tais como a força física, a insensibilidade ou a impulsividade. Seguindo o subtítulo, o cansaço é outra presença constante do volume. Cansaço decorrente da luta pela vida ("Para salvar Beth"; "Aprendizado"), em que um desempregado tenta salvar a vida da mãe comprando-lhe medicamentos; "A cura", onde um grupo de doentes espera de uma equipa de médicos a descoberta de uma cura para a sua doença), da busca de uma meta suprema a atingir ("O encontro"; "Correria"; "Insistência"), ou do desgaste das relações humanas ("Auto-retrato"). E se algumas personagens parecem sucumbir, outras resignam-se a arrastar, indefinidamente, o rochedo de Sísifo num mundo hostil e sem valores.

Saliente-se, por fim, que qualquer leitura dos textos resultará redutora e parcial, tal a riqueza metafórica e simbólica que os percorre. Novas leituras são não só possíveis como inevitáveis, num processo que lembra a viagem interminável do protagonista de um dos contos. Só lamentamos a (ainda) escassa difusão do livro brasileiro entre nós, para que mais leitores possam embarcar na fascinante viagem que é a leitura de *Deixe o quarto como está*.

Filipe Alves Moreira

Pálpebras descerradas, pelas janelas esféricas da visão, chega-nos "um fio de luz" que desassombra, em recorte, o espaço contemplado dos primeiros versos.

Passamos o pórtico de entrada e chegamos à *Mesa de trabalho*, plano ocupado com folhas atravessadas por poemas do poema, do poeta. A clareza, a busca desassombrada da palavra são os preceitos de composição que começam por enunciar-se. Página seguinte. "O poema perfeito, / por sê-lo, / silenciaria"; a inefabilidade de tudo o que circula pelas sendas internas do poeta é formulada em implosão: o poema perfeito seria "o próprio pulso: / fígado, / coração." Progredimos, novamente, na página e em pensamento, o poeta "já não sonha o perfeito." Insiste, a três tempos: "brune, lava, escoda."

Água e luz são elementos que acompanham a figuração da descoberta da palavra justa. O mistério da inspiração traduz-se pelo contacto selectivo do corpo com "uma sílaba clara". Boca e língua recebem e jorram um fluido puro, oriundo "de uma nascente que jamais se viu". A subserviência do poeta face à palavra eleva-a e fá-la emergir das águas das "noites marinhas" até ao nível de um "farol". O estatuto superior e norteador da palavra chega a ser sugerido em versos como: "a palavra me levasse/ Eu ser o cão da palavra."

Levantámo-nos da *Mesa de trabalho* e acedemos aos lugares da memória, dispersa pelos *Poemas do antiquariato*.

"O maralto traz/ de volta cada sílaba/ em sal fortalecida."

As sílabas indeléveis que alguns gravaram em nós: nomes, palavras... Finda o poema-rostro deste núcleo, evidenciando-se o "lento roer" do esquecimento para "a nódoa na língua", "travo no peito", focos de sofrimento.

Varia a exposição de recordações guardadas neste antiquariato. A referência ao *Thesouro da Juventude* desdobra-se em dísticos que vêm sugerir a informação absorvida outrora, no período de formação.

Destaca o poeta a figura do leão, símbolo de soberania e vigor. Há um canto neste antiquariato para a reflexão sobre o poder superior e inexorável do tempo. O confronto do leão velho com o leão de pedra, vem lembrar a efemeridade do vigor e do poder: frágeis, perecíveis. Os nomes "tempo" e "templo" co-ocorrem, próximos, numa paronímia que expressa bem a diferença de condição entre o leão velho, "dentro /do tempo" e o leão de pedra, à "entrada do templo".

Num virar de página, entramos num museu. Opõe-se ao "opaco silêncio" o barulho de uns sapatos, bases de movimento de olhos que vem perturbar a imobilidade contemplativa de um visitante com a sua aparição. No príncipe pictórico "Nenhum sinal de/sangue ou espanto". E o visitante? "Peixe apanhado/ sátiro ferido,/ ele foge a vista, esconde".

Novo poema: "Não o relógio na torre". A este verso, enunciado em três estrofes distintas, seguem-se parêntesis de luz e sombra a descrever outros ângulos do quadro observado. Neste processo de composição, persiste a imagem do relógio que, embora triplamente negado, está em evidência discursiva, não secundarizado por parêntesis como os versos restantes.

A presença da luz renova-se e renova. Reunem-se nos contornos de uma "clarabóia - entre aquátil e aérea-luz, água e ar. A luz atravessa as portas abertas de um armazém e instaura a leveza de "peixe e pássaro" em tudo o que toca. A poucas páginas do fim do

ciclo dos *Poemas do Antiquariato*, a inesperada presença de Thomas Mann e seu irmão Heinrich, meninos, ainda, ávidos de ouvir as histórias de antiquariato, as histórias de infância de sua mãe. Os versos-ecos da inquietação interna da mãe traduzem a difícil tarefa de verbalizar emoções cristalizadas na memória. Não seria possível que a infância se expressasse "com o estômago" ou com "tremor nas pernas". A mãe não seria capaz de contar como era o Brasil.

O último poema polariza na alacridade do vocativo "Graça" a evidência de certos objectos que povoam um segmento de real. Povoavam, já, parecendo, contudo, desprovidos de peso temporal e de sombra da memória, factores até aqui explorados. Só depois de Graça os notar, ganham os objectos saliência existencial aos olhos do poeta.

Este fruto é o ciclo de poemas-gomo que seguidamente aparece.

"A mulher que amo, que me ama", verso segundo. Pela duplicação da relativa, o próprio ritmo sublinha a reciprocidade, que a conjugação das oclusivas também ajuda a acender.

"Este fruto: amar." A luz continua presente, mas não como elemento primordial ou sublime. É intruso matinal que importa regular com as "treliças de janela". É a mulher amada o ponto determinante, a luz deve limitar-se a circundar os seus contornos. A contemplação do recorte corporal feminino não vai além de uma idealização configurada por elementos naturais. Versos que se deitam na página velados por um lençol.

Inclui, porém, o ciclo poemas que carregam tempo de angústia, incerteza. Há acordes-súplica dirigidos ao cosmos: "Estrela do pastor./ ouve esta guitarra: / Se meu amor me ama"... Bifurca-se a nossa

leitura na referência ao rosto amado: "Um lado do teu rosto/ era sempre o estio", face luminosa em contraste com a outra face onde "estranhos bichos/ subiam do mar fundo/ à terra". A emersão inesperada da repulsão. Desse tempo restam, ainda, confissões que se diluem num fluido de anulação: "Mais de uma vez/ fui um homem que se afogou na barra".

Altera-se este registo, voltando a presença do jogo de luz. Explico-te o que é um eclipse: na fusão de "dois sóis", "dois lugares/ retornados ao um". O íntimo adunar do amor deixa-se notar pelo destaque tópico destinado ao último verso na página: monóstico à parte, dístico fundido.

No final do ciclo, encontramos, ainda, um poema ritmado por um forte desejo de apropriação, de fruição corporal, ainda que assinalado pelo perigo.

Chegados a meio deste lugar de versos, reflectimos. É já possível compreender a pluralidade e diversidade de linhas temáticas que o configuram. Heloísa Buarque de Holanda, no seu prefácio a *Esses Poetas – Uma antologia dos anos 90*, refere-se, justamente, a "um emaranhado de formas e temáticas" ao tentar caracterizar as produções de poetas florescentes na década de 90, entre os quais se encontra Eucanaã Ferraz.

Múltiplas são as horas de *Os dias*, novo ciclo de poemas. Há horas matinais em que a luz, feixe de fresta, vem tocar "um canto/ do quarto, da dor, do olhar."

Há horas de "plena primavera" em que a ausência do rosto de uma estátua observada, nos lança no espaço vago do porquê.

Há horas de Verão em que a claridade nos persegue.

Há horas de pura contemplação em que a magnificência das amendoeiras dispara em três ramos: "beleza, beleza, / beleza".

Há horas de naufrágio confessado que ecoam conversas a dois.

A lua inscreve a sua cor em dois poemas: disco branco, inspirador de todos os tempos ou lenço de si própria, qual "estandarte do deus" que governa a marcha cósmica inexorável dos dias, qual drapejar do Tempo.

Os versos finais do ciclo, núcleo de quatro poemas, iniciam-se sob o signo da negação, em tom de ruptura: "Não a monótona, repetida/ canção, reta". Sob o volume dos sons irradiados pelos versos atribuídos aos "afogados": "Gritam, cantam, verticais, / com a violência de violoncelos/ virados pelo avesso." O que contam, o que cantam é-nos sugerido em jogo de sombra, mistério e frio. Da enunciação na terceira pessoa do plural, transitamos para a primeira pessoa do plural, voz efectiva dos afogados, de altissonância marcada pelo uso do imperativo. Num correr de dísticos grafados a itálico, ouvimos a voz mendicante dirigida a Copacabana e ao Leme. "Solidão", "morte" e "absurdo", eis a tríade sob a qual se fecha este ciclo.

Pátio é o espaço em que assenta o novo conjunto de poemas.

Lugar de desabrigo, este pátio, em páginas onde perpassa "a fome que não passa." Entre o aspecto social, a intromissão estética, "os donos das terras,/ donos de tudo" não maculam a beleza que encerram os nomes das terras: "Dois riachos, Água Branca, / Tanque d' Arca, Pau Ferro."

De contacto pode igualmente ser o pátio: "Tua mão tem destino noutras palmas.", o alcançar da plenitude através da vinculação, pátio de ancoragem.

A areia vem a ser plano de escrita, superfície onde se cavam as letras de uma onomatopeia de alegria; encontramos versos recolhidos por parêntesis que aprisionam tristeza, o que se quer diluído na maré-cheia.

Finda este ciclo com a incidência solar distribuída pelos objectos circundantes, enumerados por uma escada de versos que nos conduz ao rés-do-chão da página, onde, abraçada por travessões, a felicidade.

Em *Água Gêmea*, encontramos versos que, pela alusão a obras de arte plásticas, nos remetem para o notado gosto por padrões visuais, para a "visualidade", apontada por Heloísa Buarque de Holanda no prefácio supramencionado. "O modo como Goya/ encara o touro", "o mesmo de Miró / mirando a estrela.": a leitura projecta-nos para uma referência em fuga, de apreensão pictórica além-página. Fogo e sol disparam de alguns versos deste ciclo, intensificando a presença da luz, irradiando calor. Das pinturas referidas chega-nos uma luz "feita de fogos, meteoros,/ sóis, faróis".

Este ciclo, que se havia iniciado com um apelo à renovação através da expiração atirada para a tela, diluída e fixada pela "água gêmea-tinta", fecha-se com os olhos da imaginação postos na incógnita da manhã de amanhã, figuração inconcreta a estimular a geratividade artística.

Este livro, que se havia iniciado com o poema *Desassombro I*, termina, em gesto de compasso, com *Desassombro II*.

À leveza e frescura iniciadas nas primeiras estrofes, versos que clareiam a página com a roupa branca do moleiro, contrapõe-se o peso da engenhagem "mal a mão/ se ergue em mover as mós". Arcamos com este peso nas duas estrofes seguintes, já que também os poetas, também os pintores lutam contra o peso da medida, da moldura velha que em cada gesto criador tentam renovar.

Pálpebras descerradas, pelo pulsar interno do nosso lado esquerdo, chega-nos o desejo de reler *Desassombro*.

Inês Santos

A morte inesperada e violenta do antropólogo norte-americano Buell Quain a 2 de Agosto de 1939 na zona do Xingu (interior do Brasil), onde estudava os índios Krahôs, constitui o ponto de partida de *Nove Noites* de Bernardo Carvalho. Enigmático, ambíguo, intrigante e complexo, – como, de resto, o autor nos vem habituando com as suas obras anteriores –, *Nove Noites* apresenta-se como misto aparente de ficção e realidade, investigação científica e autobiografia, capaz de provocar no leitor uma certa inquietação e desconfiança, mergulhando-o na dúvida, que é ainda estimulada pelas semelhanças entre narrador e autor (ambos jornalistas e ficcionistas), pela nota de agradecimento do final do livro, pelas fotos, pelo tom “policial” que domina toda a narração, bem como pelas constantes referências temporais, espaciais ou históricas. Este é talvez um dos motivos mais atraentes da obra. Mas o aviso surge-nos no final do livro: “Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em factos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo o romance em maior ou menor grau, de forma mais ou menos directa”.

Nove Noites assenta, do ponto de vista estrutural, numa alternância de duas modalidades enunciativas. Uma é mais objectiva sob a responsabilidade de um narrador que tende a identificar-se com o próprio Bernardo Carvalho, jornalista e ficcionista, intrigado e interessado em reunir, obsessivamente, todos os testemunhos, as pistas, as informações que, aparentemente, possam explicar o que teria levado o jovem antropólogo de 27 anos, sem motivos aparentes, a maltratar-se, a cortar-se e a enforçar-se no meio da floresta quando voltava para a cidade de Carolina, chegando mesmo (o narrador)

a viajar de S. Paulo até ao interior norte do Brasil, até aos E.U.A e a contactar pessoas que, directa ou indirectamente, estiveram ligadas a Buell Quain. A segunda é mais subjectiva, sob a forma de uma carta, alegadamente escrita por Manoel Perna, ex-encarregado do posto indígena Manoel Nóbrega, “único amigo do etnólogo na cidade”, alusiva, intimista e misteriosa, explorando uma certa cumplicidade entre o narrador e o destinatário anónimo, interpe-lado através de um simples “você” e tendente a identificar-se com o próprio leitor – “isto é para quando você vier”.

A carta é a memória das “nove noites” passadas com Buell Quain em Carolina, dando conta de alguns traços da sua personalidade, seu trabalho junto dos índios, seus problemas pessoais ou profissionais, bem como testemunho da sua morte. Assim, Buell afigura-se-nos como um ser solitário, retraído e fechado em si mesmo bem como instável, do ponto de vista interior ou emocional, “vivía fora de si. Via-se como um estrangeiro e, ao viajar, procurava apenas voltar para dentro de si, de onde não estaria mais condenado a se ver”. Mas são vários os enigmas que envolvem o protagonista: era casado ou solteiro? Quem é a mulher de quem fala a Manoel Perna? Teria sido traído pela mulher com o seu irmão? Mas haveria algum irmão? Quais os problemas que tanto o atormentavam? Por que resolveu, de repente e inexplicavelmente, sair da aldeia e regressar aos E.U.A.? Ter-se-ia sentido ameaçado, dada a sensação de constante vigilância? E, finalmente, qual o motivo que o teria levado ao suicídio? Como se pode ver, são várias as questões que podemos levantar uma vez que, ao contrário do que se esperaria de uma carta-testemunho, o tom dominante da narrativa é de mistério, tal

como também nos adverte o narrador: “o que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei. Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe escrever”.

Tudo parece estar destinado a permanecer oculto e inexplicado. As hipóteses, as versões e as testemunhas parecem refutar-se e contradizer-se sucessivamente, ao mesmo tempo que criam no leitor a expectativa (ou ilusão) da descoberta do enigma, a qual sai, no final, frustrada. De facto, os pontos de vista multiplicam-se perante todas as pistas (ligadas à sua personalidade ou ao seu comportamento) e cartas escritas pouco tempo antes de se suicidar – o da mãe, o da irmã, o dos amigos e o de muitas outras figuras a ele ligadas. São sobretudo quatro as hipóteses mais vezes levantadas para justificar o suicídio: a separação dos pais, outras “questões familiares”, a infidelidade da mulher e uma doença contagiosa (sífilis ou lepra). A explicação torna-se dependente da existência de uma oitava carta, para além das sete conhecidas, escritas por Buell Quain antes de se matar e onde explicaria as razões do seu acto. A existência dessa carta desconhecida é corroborada pela carta de Manoel Perna que a ela se refere constantemente – “Guardei comigo esta única carta, para protegê-lo, e aos índios” – mas que, contrariamente ao esperado desde o início, nada revela sobre o seu conteúdo. Resta ao leitor pressupor o que não é dito, ler o que não está escrito e imaginar o desvendar de todos os mistérios.

Refira-se ainda o cenário selvagem e indígena onde se desenvolve toda a trama narrativa e que sempre constituiu um motivo de interesse para o leitor português desde a sua descoberta em 1500. De facto, a presença dos índios faz-se

notar ao longo de toda a obra, permitindo-nos, desde logo, salientar o interesse por parte de uma minoria de estudiosos pela cultura indígena, sua revalorização e seu reconhecimento como contribuinte para uma cultura dita “civilizacional”, neste caso, para a cultura brasileira. Os índios são para nós, leitores, motivo de atracção e fascínio pelo que possuem de exótico, pitoresco, naïf, desde a gastronomia e costumes à organização social. Tinham os corpos pintados, os cabelos usavam-no com duas riscas paralelas nos dois lados da cabeça e franja na testa, obedeciam aos rituais de iniciação na idade adulta em que o menino é esfoldado com uma pata afiada de tatu, ao ritual do banho como cerimónia de explicitação e delimitação da interdição do incesto, faziam jogos como as corridas de toras, mantinham e celebravam relações simbólicas de parentesco com o objectivo de “evitar o incesto em comunidades predominantemente endogâmicas”, mas que, no fundo, favorecia essas mesmas relações incestuosas, gozavam de imensa liberdade sexual (“não havia virgens na aldeia”), os nomes

não tinham qualquer significado sendo atribuídos aleatoriamente e tratavam as crianças com carinho e atenção especiais. Interessante será também notar a relação de “adopção mútua” que se estabelece entre os índios e os brancos – “na aldeia você é a criança deles; na cidade eles são a sua criança”. No entanto e mau grado o que ficou dito anteriormente, o olhar norte-americano legado por Buell Quain, antes de se suicidar, acerca dos índios não pode deixar de ser insólito e curioso pelo que tem de preconceituoso e reprovador. Esse olhar estender-se-á ao Brasil em geral. Numa carta, encontrada entre os seus pertences, ele escreve, a propósito das dificuldades do trabalho com os índios: “Acredito que isso possa ser atribuído à natureza indisciplinada e invertebrada da própria cultura brasileira. Meus índios estão habituados a lidar com o tipo degenerado de brasileiro rural que se estabeleceu nesta vizinhança – é terra marginal e a escória do Brasil vive dela. Tanto os brasileiros como os índios que tenho visto são crianças mimadas que berram se não obtêm o que desejam e nunca

mantêm as suas promessas, uma vez que você lhes dá as costas (...) O Brasil, por sua vez, sem dúvida absorveu muitas das marcas mais desagradáveis das culturas indígenas com as quais teve contato inicial”. Diz ainda, numa carta escrita a Ruth Landes: “há um monte de coisas sobre os brasileiros e as cidades brasileiras que me dão vontade de tirar a roupa e me masturbar em praça pública”. *Nove Noites* assume-se, assim, na sua complexidade e ambiguidade, como um romance que, através de uma linguagem natural, um estilo seco, desprovido de quaisquer ornatos, seduz, conquista e envolve o leitor até mesmo depois de terminada a leitura. Mas não só, porque obriga a reflectir sobre a situação do índio no Brasil, sobre a situação do Brasil no mundo ou sobre as relações entre cidadãos oriundos de alta-civilizações e homens primitivos e isolados. Como dizia Torga: “Cada um de nós é um enigma, que a maior parte das vezes fica por decifrar”¹.

Cristina Azevedo

¹ TORGA, Miguel “Bambo”. in *Bichos*. Lisboa. Planeta Agostini. 2003. p. 53.

VINICIUS DE MORAES

Querido Poeta: Correspondência de Vinicius de Moraes (selecção, organização e notas de Ruy Castro)

São Paulo, Companhia das Letras, 2003

No seio da crítica literária contemporânea, a epistolografia assume uma importância crescente. As cartas trocadas entre Pessoa e Sá-Carneiro, por exemplo, são hoje consideradas documentos fundamentais para a compreensão do Modernismo português, permitindo-nos não só assistir a discussões seminais, como também acompanhar o próprio itinerário de criação das obras e, assim, instrumentalizar a sua análise hermenêutica. Mário de Andrade, o *papa* do movimento no Brasil, aproximou mesmo o género epistolar a *uma espécie de violão da literatura*, com o qual o escritor ensaiaria os *acordes*, executados, mais

tarde, no *piano* da criação literária. A verdade é que a carta (apesar de alguma insinceridade latente) é sempre um pouco o retrato do seu autor e, talvez por isso, o interesse pela correspondência de escritores tem alimentado um viçoso nicho editorial, também em Portugal e no Brasil. No ano em que se comemoram os noventa anos do nascimento de Vinicius de Moraes, a Companhia das Letras traz à estampa *Querido poeta*, uma abrangente colectânea de cartas enviadas e recebidas pelo trovador carioca, entre Novembro de 1932 (quando tinha apenas dezanove anos) e o ano da sua morte (1980).

São, ao todo, duzentas e quinze mensagens que o jornalista Ruy Castro compiliou, a partir do espólio guardado pela família e depositado na Fundação Casa de Rui Barbosa, enriquecido ainda pela contribuição dos amigos. Entre remetentes e destinatários, contam-se nomes como Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, António Carlos Jobim, Chico Buarque, Orson Welles ou Elisabeth Bishop, além dos colegas do Itamaraty, amigos de juventude e familiares. Organizada cronologicamente, a correspondência

aparece arrumada em cinco capítulos (dos anos 30 aos anos 70), em cuja abertura o compilador apresenta uma breve resenha biográfica relativa ao período correspondente, na ténue tentativa de assim emprestar alguma unidade às mais diversas missivas que aí aparecem, por vezes em tom surpreendentemente contrastante. Do filho irreverente ao pai vigilante, do amante impetuoso ao amigo dedicado, passando pelo poeta, crítico de cinema, diplomata e compositor, vários são os Vinicius que atravessam a coletânea.

Ruy Castro lembra, no início do volume, que Drummond sempre afirmava ter sido Moraes o único da sua geração *que teve vida de poeta*. Quando abandona o recato da criação, para calcorrear o mundo e viver as atribulações de nove casamentos, Vinicius estava, afinal, a explorar em plenitude esse mergulho visceral na corrente da vida que tanto o caracterizou: «pertencem a uma velha raça de homens inquietos, que precisam estar ao mesmo tempo em todos os lugares e no coração de todas as criaturas»¹. A sua vantagem estará, assim, no facto de nunca ter resolvido o conflito essencial entre *poesia e vida*. Como afirma o prefaciador, «é fascinante acompanhá-lo saindo de uma carta dura, em que discutia direitos autorais, política ou literatura, e revertendo à condição de pai, escrevendo para uma filha em linguagem quase infantil – as duas cartas no mesmo dia» (p. 12). Entre umas e outras, no entanto, o mesmo estilo coloquial². Do lote que encabeça a correspondência dos anos 30, ressalta uma carta enviada para Lúcio Cardoso, provavelmente em 1936, e em que Vinicius ataca, com os arroubos da juventude, o regionalismo que dominava a literatura de então³.

Será, no entanto, durante os anos 40 (já depois de acompanhar o escritor Waldo Frank numa viagem pelo *Brasil profundo*) que verificamos uma das transições mais interessantes no perfil do poeta, em direcção à ideologia comunista. Exercendo funções consulares na embaixada do Brasil nos E.U.A., Vinicius manifesta desconforto pelo fascismo⁴, passando a defender uma poesia empenhada, como se depreende da carta enviada ao diplomata Lauro Escorel, em Julho de 1949⁵. A temporada em Los Angeles é, no entanto, uma das menos férteis, em termos literários. O poeta está fascinado pelo mundo da sétima arte, chegando mesmo a dirigir a revista *Filme* e a estabelecer contactos no meio cinematográfico, como atestam os bilhetes de Charles Chaplin e Orson Welles. Ruy Castro anota, aliás, um dado curioso na correspondência com Lydia e Leta de Moraes, quando, em 1948, o poeta pede que investiguem a notícia antiga sobre um operário que caíra no esgoto, sem que ninguém conseguisse resgatá-lo. Castro lembra que, três anos depois, Billy Wilder filma *A Montanha dos Sete Abutres*, que desenvolve o mesmo argumento, mas deslocado para o deserto do Novo México, levando a supor que a ideia de Vinicius esteve na origem do roteiro do filme. Relativamente à correspondência trocada durante os anos 50 e 60, vislumbra-se uma outra transição empreendida pelo *poetinha*, agora claramente voltado para o universo musical. Os correspondentes passam a recortar-se, cada vez mais, entre figuras da M.P.B. (Tom Jobim, Chico Buarque, Carlos Lyra, as meninas do Quarteto em Cy, Luiz Eça, etc.), à medida também que crescem as preocupações com questões de ordem financeira. A própria correspondência com o parceiro de décadas Tom

Jobim, apesar de ter sempre poesia e música como pano de fundo, é perpassada por uma série de ajustes de contas, em torno de direitos autorais. Mais interessantes, do ponto de vista artístico, só mesmo as duas cartas trocadas, em 1971, por Vinicius e Chico Buarque, onde é ponderada a alteração da letra de *Valsinha*. A carta de Buarque (tal qual o violão com que Mário de Andrade ilustrou as relações entre epistolografia e literatura) aproxima-se, nesta perspectiva, a uma espécie de *arquivo da criação*, na medida em que, além de contrapor versões diferentes do poema, revela, em pormenor, as dúvidas e anseios que acompanharam o processo criativo, bem como a argumentação que sustenta as opções tomadas.

Pelo meio, todavia, o tom que mais intensamente perpassa o conjunto da correspondência é dado pela intimidade do poeta, exposta ao longo das cartas trocadas com mãe, irmãs, filhos, mulheres e ex-mulheres. Das declarações amorosas às crises conjugais, das confidências às discussões familiares, das ternuras às repreensões paternas, as cartas aqui reunidas revelam, segundo o seu organizador, «que Vinicius passou boa parte da vida protagonizando dramas comuns a muita gente: noites sem sono pela saúde do caçula ou pela pensão da ex-mulher, turras com o patrão (no caso do Itamaraty) e sempre às voltas com dinheiros a receber, contas a pagar, promissórias a vencer. (...) É o herói reduzido à sua mais humana condição» (pp. 11-12). De tal forma que, no final, o que emerge das páginas de *Querido poeta: correspondência de Vinicius de Moraes* é o retrato exuberante de um homem comum, apaixonado e dividido, que logrou levar a vida em estado de poesia.

Elsa Pereira

¹ Carta para D.^a Lydia de Moraes. São Paulo, 18 de Junho de 1936 (p. 44).

² *Vd.* carta para Leta de Moraes. Rio, s/d (provavelmente 1937): «Aliás, isso é que faz o prazer das cartas. Coisas tão simples assumem uma importância... extraordinária. Como vai você? O calor aqui está insuportável. Etc. (...) Minha vontade é escrever bem simples e falar mais simples ainda» (pp. 48-49).

³ Carta para Lúcio Cardoso. Itaipua, s/d (provavelmente 1936): «Evidentemente, é preciso fazer qualquer coisa contra essa lava de tática nortista que embruteceu todo o mundo de repente. (...) É ridículo, é engraçado como se debatem dentro das mesmas coisas, dentro dessa pocinha de mijo que eles chamam de romance» (pp. 38-39).

⁴ *Vd.* carta para D.^a Lydia de Moraes, Hollywood, 13 de Novembro de 1947: «A mesma onda de fascismo que passa aí está passando aqui, que é, aliás, o berço da dita. Um convencimento, uma empáfia, o tal de *americanismo*» (p. 131).

⁵ *Vd.* carta para Lauro Escorel. Los Angeles, 25 de Julho de 1949: «Quando você fala em caminho de poeta, ou caminho de poesia, eu vejo (...) um caminho de lama e sangue, com o cadáver de Lorca e Miguel Hernandez, os corpos trucidados em Lídice, Guernica, Stalingrado, os negrinhos linchados no Sul desta democracia, os 6 milhões de judeus pagos por Hitler ao Capitalismo» (p. 156).

Sexto livro de poesia de Júlio Castañon Guimarães, que se estreou com *Vertentes* em 1975. É um título sintomático e, arriscaríamos, programático. Na segunda edição do *Novo Dicionário Aurélio* podemos ler na entrada correspondente a “extravio”, entre outras: “Ato ou efeito de extraviar(-se)”. De facto, o que este livro parece querer levar a cabo é a rasura do sujeito poético, o seu extravio (até onde isso for possível). Ou a sua “perda”, o seu “sumiço”, e mesmo o seu “furto”, outros significados que nos dá a entrada do referido dicionário. É de especial interesse aquele pronome pessoal reflexo “se” adjacente a “extraviar”, pois ele pode ser, através dessa qualidade reflexiva, índice de indeterminação do sujeito, e, logo, um dos muitos processos da sua ocultação, processos em que é pródiga esta poesia. Uma poesia impessoal(izada), de onde o “Eu” está, pelo menos à superfície, ausente. Não há no livro, salvo erro, uma única ocorrência da primeira pessoa do singular. Não se pressente, nestes poemas, o sujeito enunciativo. Esta poesia diz um “modo” de posicionamento do sujeito, mas nunca chega a dizer esse sujeito. Como se na busca mesma desse “modo” se esgotasse já todo o poema e ele se desse por terminado antes mesmo de o sujeito ter a oportunidade de entrar em cena. O poema fica então na ante-câmara do “assunto” poético; é *dispositio* e *elocutio* mas não *inventio*; não “efabulando” mas somente dispondo, concatenando, organizando. Se este *Práticas de Extravio* se pudesse assimilar a um mapa-múndi, seria um mapa de onde estariam ausentes os continentes, os oceanos, os países, etc., e apenas visíveis as latitudes e as longitudes, as coordenadas. Impera nestes poemas o modo conjuntivo e verifica-se uma

especial predileção pelos tempos do imperfeito do conjuntivo, do presente do conjuntivo e pelo condicional. Ora, tradicionalmente (e se é que as formas deste modo são realmente portadoras de significado), o conjuntivo é o modo que anda associado aos domínios da incerteza, da dúvida, do hipotético, do improvável, da conjectura, da eventualidade. Acrescem as frequentes ocorrências da partícula “se”, não só com o valor reflexivo (ou reflexo) acima mencionado, mas também como conjunção com valor condicional ou concessivo, a que juntaríamos ainda a abundância do advérbio dubitativo “talvez” (“talvez fosse o caso” é o verso que dá início ao poema “Algumas Estrofes”) ou de locuções onde ele marca presença. De facto, o discurso poético deste *Práticas de Extravio* move-se sempre no território do possível, da indefinição, da dispersão, do difuso, do nebuloso, do eventual mas nunca no da certeza. Os próprios títulos dos poemas apontam sempre para abstrações, para um discurso poético rasante, tangencial, vestigial: “De um modo”, “Desvio”, “Linha”, “Aproximações”, “Respiração”, “Dos estudos de objectos e ver”, “Sequência”, “Sinais”, “Rubricas”, etc.. Daí que estejamos perante uma poesia altamente abstracta, conceptual e intelectualizada (“por dentro um deserto/ se poderia pensar/ que com o tempo/ para fora se alastrasse” do poema “Às voltas”), obedecendo a um programa que tanto passará pela já referida omissão do sujeito poético como pelo *cadizer* da inutilidade da expressão poética, que será, na melhor das hipóteses, uma “rede de troços, de descompassos entre entoação e propósito, de lapsos mal disfarçados”, e isso “mesmo que um sopro de ironia viesse a vagar pelos lábios entreabertos” (“Respiração”). À “fala”

poética prefere-se, então, a “respiração” poética.

Nota-se na poesia de Castañon Guimarães um à vontade e um domínio da linguagem que indiciam uma experimentação poética consistente e um apurado trabalho sobre o discurso. A própria sintaxe poética é manejada com mestria. Veja-se o caso do poema “Canção”: “que o movimento este/ não mais luz/ / e seu foco como tal/ ausente (já posto// para que assim opere/ na incidência às avessas// não uma imagem mas a própria/ melancolia do sol negro)// seja só a luminosidade/ e jogos de tons intensidades”. A estratégia de espaçamento, de distanciamento gráfico, entre o sujeito, por um lado, e o predicado e seus complementos por outro, intensifica a dispersão do significado, “estica”, ou “distende” a semântica, sugerindo uma rarefação da matéria e do espaço poéticos (se uma só palavra se pedisse para caracterizar este livro, essa palavra seria, sem dúvida alguma, “rarefação”) e exigindo do leitor um maior esforço de concentração. Esta estratégia é secundada pelo recurso à parentetização longa (como é o caso nos versos atrás citados), e, de uma forma geral, pelo gosto por estruturas modificadoras e de adjunção que separam e isolam o predicado e os seus argumentos.

O equilíbrio entre a rarefação semântica e a subtilíssima – quase invisível – composição imagética é plenamente conseguida em diversos poemas: “como filtros as camadas de ar de calor// permeadas de aragens e anúncios da noite” (“Canção”); “no horizonte talvez a linha/ que limite impalpável/ entre morros e céu/ quase só a ideia do traço superposto/ à massa de morros” (“Linha”); “pois que a paisagem/ não tanto por este descampado/ ou esta trilha e sua curva/ mas sobretudo

como método/ em que do abismo de dentro/ se extrai o que no horizonte/ se arquitecta com resquícios de sons” (“Algumas Estrofes”); “quando das furnas da memória/ imagens pela noite adentro insistentes// sem que os arca-bouços de especulação/ resistam às ruínas de hipóteses// e no escuro o que reste dos enlazes// seja apenas a trama de algumas canções de lamento” (“Os Dias”). De resto, as imagens, quando as há, parecem feitas de vidro finíssimo e na iminência de se quebrarem a qualquer momento: “quando os perfis de um ou outro pássaro/ se alçando do opaco dos morros/ contra camadas de transparência” (“Linha”). No poema “Canção” tudo é feito de cambiantes, de transparências, de afloramentos, de tangentes, de aproximações, de matéria sem peso e sem massa. A imagem das nuvens, dos itinerários difusos e arbitrários a que elas parecem obedecer, dos seus contornos em permanente mutação, é aqui paradigmática. Aparentemente insignificante como “substância” poética, este material rarefeito investe-se nesta poesia de uma significação reveladora e ampla. Isto porque nos damos conta da imensa parcela do mundo – porventura a mais significativa – que é feita de tais indefinições, de tal rarefação. Uma possível “sinopse” de *Práticas de Extravio* poderia ser o seguinte verso (de “Friagem”): “entre memória e invenção, um mapa de suspeitas”.

Práticas de Extravio é um livro onde a matéria-prima de eleição é constituída pelas réstias, pelas sobras, pelos vestígios mais fugazes da realidade; pelos sinais da mudança que nesta – e na existência – se opera furtiva e silenciosamente, e não por aquilo que arrebatava, que colide, que se mostra como ruptura nas nossas rotinas. Trata-se de captar a latência, não a essência, dos fenômenos. O poema “Desvio” germina a partir de um material semântico reduzido (“com apenas um resto de sol/ sobre

os telhados”) a partir do qual se irão desenrolar, numa circularidade desconcertante, feixes de inquietações, silêncios, restos, esboços e possibilidades.

Quase tudo nestes poemas é vago, indeciso, impreciso. Aquilo que no poema em prosa “Friagem” parece configurar-se como esboço de uma paisagem (“nos fins de tarde, cada vez mais se ia dando conta do peso que adquiriam os morros e as matas”), logo se transforma num borrão indistinto (“tudo se ia indistinguindo longamente em massas severas”). É que as texturas, as espessuras, as superfícies e as trajetórias da matéria saturam a percepção do espaço e do tempo – mas sobretudo a do espaço – e é esse acumular de informações, essa avalanche de sinais aquilo que nos chega, cabendo-nos, depois, as operações de filtragem e selecção. Ora neste livro, a atenção parece ir toda não para a massa de informação que recebemos, mas, precisamente, para o modo como a recebemos e seleccionamos. Interessa o contentor da percepção mais do que aquilo que este contém ou possa conter (interessam os “entornos em que impulsos perdidos criam simulacros de estruturas”). É como se o poema fosse míope e tivesse diante de si a verdade, sendo-lhe negado o acesso aos óculos que permitiriam vê-la. Ou tal-vez toda a percepção que o homem tem do tempo e do espaço seja já de si mesma míope, e a poesia – juntamente com outras formas de arte – os óculos possíveis, uma gradação capaz de amplificar o “real”, uma forma de o focar (e de se aproximar dele, indo pois no sentido inverso ao do afastamento gradativo vaticinado por Platão, ainda que a imagem resultante dessa focagem seja, também ela, uma imagem desfocada; um outro tipo de distorção: uma construção).

Em *Práticas de Extravio* há dois poemas (“Lago da Quinta” e “Ponte Americana”) construídos a partir de fotografias (cujas indicações de autoria são integradas nos sub-

títulos). São pois poemas que figuram, através da linguagem, um processo outro de figuração. Problematizam um olhar previamente filtrado e organizado segundo as regras de uma forma específica de representação artística. Também a fotografia nos deixa vestígios de qualquer coisa: a fotografia é essencialmente uma “pista” (ou um conjunto de “pistas”). A fotografia enquadra, organiza, fixa, concebe uma escala pela qual pode ser medida a percepção, mas essa “visão”, esse fragmento de “real” que ela esquematiza não tem, no “real” assim esquematizado, medidas estáveis e rigorosas (“assim – claro engenho – a ponte/ que como sumário de cálculo-los/ se estira em meio a uma natureza/ sem medidas”, “Ponte Americana. Fotografia de R. H. Klumb, c. 1861”): somos nós que impomos medidas a essa qualquer coisa fotografada, fazendo dela matéria de uma composição. É nisto, precisamente, é que a poesia de Castañon Guimarães se aproxima da fotografia, uma vez que também está interessada no enquadramento e na composição de uma certa quantidade de fenômenos. Interessada na fixação de um dado conjunto de vestígios, de pistas, de sinais, que podem ser lidos de várias maneiras, mas que também têm os seus limites de interpretação: os impostos pelo tempo que avança através da geometria do espaço e que a esse espaço confere movimento. É que investe ou desinveste de significações o próprio objecto físico que é um poema impresso ou uma fotografia. Por isso é que, face a uma fotografia, ou diante de um poema, tanto nos podemos sentir avançando com o tempo como sendo por ele deixados para trás. Mas se tivéssemos que aproximar a poesia de *Práticas de Extravio* de uma outra forma de arte, a nossa primeira escolha não seria a da fotografia mas a da pintura impressionista – e das suas estratégias pictóricas. É que esta é uma poesia de quadros propositadamente desfocados, como se fosse um míope

a "pintá-los", dispensando lentes correctivas, ou alguém que semicerrasse intencionalmente os olhos. Vejam-se os versos "impressionistas" de "Lago da Quinta": "por um lago para sempre em remanso/ como intensas as sombras que se somam/ no tempo na imagem na vegetação/ esta que por profusa perde/ a definição dos detalhes"; ou estes outros de "Da Pedra à Beira D'Água": "pois cor se matiza/ se sobrecarrega/ se reverbera ao calor/ à luz à névoa ao ar/ à chuva que arrasta/ acumulados tons/ rastos de fluidez".

Os sentidos encontram-se em *Práticas de Extravio* reduzidos à sua mínima operacionalidade: àquilo que lhes fica inscrito nas reentrâncias, nos interstícios, nos intervalos; como se em vez do corpo, a marca que o corpo deixa no ar ("antes mesmo do tato a iminência/ de uma pulsação"). Poesia da precaridade e do

vazio, vazio ao qual se opõe a fala como "repovoamento de regiões": das regiões que o corpo não pode habitar, das regiões periféricas do discurso, que são, por isso, tidas por *insignificantes* ("nem todo o peso/ do mundo ou da falta/ repovoaria regiões").

Abundam os motivos geométricos: os volumes, as linhas, os traços. É uma poesia de movimentos, de revoluções e convoluções, de intersecção de planos, de sobreposição de eixos. É também uma poesia do rigor e da concisão, da elipse e da omissão. Os poemas são breves, os versos são curtos, sem quebras, sem pausas, sem obstáculos. A falta de pontuação (ou até a total ausência dela), de "ganchos" rítmicos, também ajuda à dissipação do significado, ao seu descentramento.

A poesia de Júlio Castañon Guimarães é altamente cerebral, difícil e exigente, mas pode tornar-se sedutora pelo

grau de esvaziamento semântico que logra alcançar sem nunca resvalar para a secura ou para a aridez. É poesia fluída – por vezes de forma desarmante; consegue um ritmo suave e liso, como se os poemas respirassem brandamente. A termos de aproximar a poesia de Júlio Castañon Guimarães à de algum poeta português contemporâneo, a escolha mais óbvia seria, parece-me, alguma da poesia de Gastão Cruz, a que juntaríamos a reflexão teórica "poetizada", ou a poesia da poética, de Fernando Guerreiro.

Acrescente-se ainda, antes de terminarmos, que o nível de dificuldade de *Práticas de Extravio* justifica plenamente o posfácio da autoria de Duda Machado, que pode ser lido, com vantagem para o leitor, como prefácio.

Rui Lage

ALBERTO MARTINS

Cais

São Paulo, Editora 34, 2002

No fundo, o desejo

de estar sempre de partida
como se a poesia fosse

– horror à terra firme! –
a orla

de um litoral absoluto.

(“Rimbaud na América”, p. 115)

Horror à terra firme. A expressão condensa de forma paradigmática o universo poético de Alberto Martins, prevenindo desde logo o leitor sobre o que o espera no percurso de leitura deste livro: nada das certezas falazmente tranquilizadoras de uma topografia que defina coordenadas familiares e pontos firmes de ancoragem. Tudo nesta poesia nos falará de geografias precárias, de ritos e lugares de passagem, de impermanências, de embarques e desembarques: de

cais. Os poemas invertem-se deste modo num espaço liminal “onde as coisas ancoram / onde as coisas demoram / algum tempo / antes de partir” (“Em torno da cidade”, p. 68).

O leitor entra desde o primeiro poema num universo estranhamente frio e inóspito, atravessado pela presença obsessiva do mar, que dissolve e arrasta consigo todas as fronteiras e demarcações. A praia e o porto fornecem o pano de fundo onde as meditações poéticas, seguindo o ritmo das marés, se inscrevem num momento para logo de seguida se apagarem: “Até o poema / esse animal submarino // morre afogado / quando arrasta à superfície // apenas água / água e seus resquícios” (p. 12). Perante a aridez dos elementos, ao sujeito poético resta apenas a posição de observador solitário

na paisagem: ele vê mas “não encontr[ar] testemunhas” (“Monólogo de Hans Staden”, p. 20). Tudo é alteridade absoluta – mas, por essa mesma razão, tudo é absolutamente novo na sua estranheza. O olhar poético privilegiado é assim o do viajante ou aventureiro que visita pela primeira vez o Novo Mundo: Frei Gaspar, Fernão Cardim, Richard Burton, Kipling, Jean de Léry, Hans Staden e, é claro, o próprio leitor.

O poeta pode escrever sobre Santos, a cidade onde nasceu, mas tudo nela resiste à reconhecibilidade do olhar quotidiano. A memória viajante não busca o consolo do familiar: o sofrimento faz parte da própria essência do percurso. A fluidez das identidades que atravessam esta poesia permite que morte e nascimento circularmente se

toquem e deixem em aberto a possibilidade de um recomeço a partir do escuro e da indefinição: "Deve haver algum sentido / nesses rudes rituais de partida // em que o mundo retorna / ao estado do papel em branco" ("Enterro", p. 39). "Onde inicia o poema? / onde termina?" (p. 13). A poesia de Alberto Martins convida a uma viagem de estranhamento,

desestabilizando modos habituais de percepção e confundindo o conforto da reconhecibilidade dos múltiplos códigos de leitura que tantas vezes se sedimentam no olhar e perturbam a abertura que o texto poético reclama. Todavia, o que esta poesia rouba com uma mão devolve-o generosamente com a outra a quem se fizer ao caminho sem ideias

pré-concebidas. Se o leitor se aventurar na viagem, irá certamente ver abrirem-se-lhe possibilidades inusitadas de sentido: "Por isso engole as pedras / que trouxeste no bolso. // aqui terás de recomeçar" ("Rimbaud na América", p. 116).

Daniela Kato

FERNANDO CRISTÓVÃO

O Romance Político Brasileiro Contemporâneo e Outros Ensaios

Coimbra, Almedina / Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Un. de Lisboa / Associação de Cultura Lusófona, 2003

Professor catedrático de Literatura Brasileira há pouco jubilado, Fernando Cristóvão apresenta-nos neste livro um conjunto de doze ensaios que tiveram na sua origem conferências e comunicações, proferidas em espaços e tempos diversos. Apesar da variedade dos temas, há um fio condutor que une os doze capítulos, conforme aliás o A. adverte na "Nota de Apresentação": «Em todos eles se evidencia, em maior ou menor grau, a caminhada para a emancipação literária e autonómica do Brasil, e inventariam temas e tópicos que, mesmo antes da independência política, marcam a diferença à literatura-mãe, a portuguesa» (p. 5).

No capítulo inicial, que serve de título do volume, Cristóvão começa por passar em revista o contexto socio-político da segunda metade do século XX no Brasil, detectando em seguida três fases principais do romance político brasileiro contemporâneo: a década de 60, dominada pela alegoria e pela ambiguidade; os anos 70, caracterizados pelo confronto directo e claro; o decénio de 80, marcado pelo balanço da democracia e pelas dificuldades de convivência. A caracterização de cada um desses momentos apoia-se no comentário e no estudo dos romances que melhor os representam. Para a primeira fase, Cristóvão destaca dois romances de José J. Veiga: *A Hora dos Ruminantes*, de

1964, e *Sombras de Reis Barbudos*, de 1972. Para exemplificar o afrontamento, são postas em relevo duas obras de Antônio Callado: *Quarup*, de 1967, a que o A. dedica um estudo demorado, e *Bar Don Juan*, de 1971. Cristóvão detém-se ainda em várias outras obras, dentre as quais *Zero*, de Inácio Loyola Brandão, publicado em 1976, e *A Deliciosa e Sangrenta Aventura Latina de Jane Spitfire, Espiã e Mulher Sensual*, de Augusto Boal, saído no ano seguinte. Nota contudo o A. que, «Apesar de maioritária, a ficção que denuncia a ditadura e a repressão do regime militar brasileiro sob a óptica marxista não é a única» (p. 34), o que o leva a considerar outro tipo de obras, como é o caso do romance de Plínio Cabral *Direita, Esquerda, Volver*, de 1978, dominado pela «questão do confronto das ideologias fascista e comunista apresentadas em pé de igualdade no que toca a opressão e processos sujos» (p. 35). Na terceira fase, «O problema brasileiro é agora encarado de outra maneira: como aceitar o Brasil tal qual é se, apesar da democracia, continuam a corrupção, a crueldade, as injustiças e desigualdades sociais?» (p. 38). Fernando Cristóvão toma por exemplo o romance de Ana Maria Machado *O Mar Nunca Transborda*, de 1995, detectando nele um «tipo de questionamento político que cada vez o é menos, e cada vez mais se torna reflexão

cultural das raízes históricas de um povo e juízo crítico do seu passado» (p. 42).

Nos onze capítulos seguintes, o A. apresenta-nos estudos inovadores sobre temas, motivos e textos muito variados, que vão do século XVI ao século XX. Alguns dos ensaios são de carácter mais teórico, como o do capítulo 10, sobre «A Literatura como antropologia das antropologias», ou mais abrangente, como acontece no capítulo 7, em que o A. nos propõe uma reflexão sobre «O mito do 'Novo Mundo' na Literatura de Viagens», uma das suas áreas de investigação preferidas nos últimos anos. Mas, mesmo nestes casos, a literatura brasileira (ou luso-brasileira) continua a estar presente, ganhando a sua leitura com a perspectiva comparativa. É o que se verifica ainda no capítulo 8, com o ensaio intitulado «Da grandiloquência lusa ao ufanismo brasileiro», em que o A. – apoiando-se no comentário de textos muito diversos – mostra que o «discurso lusitano grandiloquente (...), transplantado ao Brasil, floresceu e frutificou nas admiráveis realizações barrocas do ufanismo» (p. 176). Entre os autores mais antigos estudados por Fernando Cristóvão estão os P.^{ss} José de Anchieta e Antônio Vieira. Relativamente ao primeiro, o A. aborda a questão da luta Deus/demónio na poesia e no drama. Quanto a Vieira, Cristóvão escolhe como tema

os sermões contra a escravidão. Mostrando que o jesuíta «multiplicava denúncias contra os abusos dos colonos e agenciava na corte de Lisboa medidas legislativas contra a escravidão de negros e índios», o A. conclui que «os sermões em favor dos negros visam principalmente o abrandamento dos seus cativos, e os sermões em favor dos índios têm como objecto supremo o impedimento dos próprios cativos» (p. 49). Procura ainda explicar que Vieira teria razões teóricas e práticas para não atacar frontalmente a escravidão dos negros e não reivindicar a sua total libertação.

Também sobre o século XVII, Fernando Cristóvão apresenta-nos, no capítulo 5, um estudo sobre um tema que não tem merecido a atenção dos especialistas: «A luta de libertação da Bahia em 1625 e a batalha dos seus textos narrativos e épicos». Apoiando-se, uma vez mais, no comentário de grande número de textos, o A. analisa os pontos de vista castelhano, holandês e português e dá conta das previsíveis diferenças, salientando que a visão portuguesa – apontando para a dilatação da fé e do império – é a mais tradicional.

Correndo um período cronológico mais alargado, que vai do início do século XVI até ao século XIX, Cristóvão oferece-nos no capítulo 11 um interessante estudo sobre «As frutas brasileiras e a sua significação oculta». Depois de explicar, à luz da história da cultura, a razão do destaque atribuído à descrição das frutas, o A. analisa uma dezena de textos e reflecte sobre a sua simbologia, o seu valor apelativo e a passagem que neles se pode observar de um mo-

mento marcado pela constatação da diferença até um outro em que já é possível vislumbrar a construção de uma nova identidade.

Ainda no domínio dos temas não contemporâneos, deve destacar-se a abordagem da poética pastoril na literatura brasileira, que ocupa o capítulo 9. Sugerindo que a corrente terá tido em Anchieta o seu precursor, sob a forma de pastoralismo religioso, o A. situa o seu nascimento efectivo com a Academia Brasílica dos Esquecidos, em 1724, e acompanha o seu desenvolvimento com o neoclassicismo arcádico, mostrando que o ciclo se fecha apenas em 1899, com o idílio piscatório *Jana e Joel*, de Xavier Marques, o que significa que cobre um período de 175 anos. Comentando – ao lado dos ‘consagrados’ – textos e autores quase ignorados, Fernando Cristóvão sustenta que esta produção poética está longe de poder ser considerada como alienada, sugerindo também que ela se transferiu para a estética indianista, «metamorfoseando-se nela para corresponder a novos contextos estéticos e sociais» (p. 210).

Um tema setecentista de muito interesse é o que nos é apresentado no capítulo 4, sobre o papel precursor de José Agostinho de Macedo no teatro popular abolicionista. Depois de se referir à falta de atenção ao teatro deste autor, o ensaísta detém-se na peça *O Preto Sensível* (publicada postumamente, em 1836), marcada pelo ataque frontal ao tráfico escravagista e pela profunda simpatia pelo homem negro. Segundo o A., trata-se de um texto que deve ser destacado, «tanto pela sua autenticidade romântica como

pela contribuição prestada à causa abolicionista que no Brasil dava os primeiros passos e em Portugal ganhara corpo a partir da década de 40» (p. 90).

De alcance cronológico mais vasto é o capítulo 6, sobre «O mar na Literatura Brasileira». Começando por mostrar as diferenças, que neste domínio, separam as literaturas portuguesa e brasileira, o A. sugere que, do lado brasileiro, «O sertão viria a ser o correlato do mar na sua substância mítica, porque no sertão ocorrem travessias semelhantes às dos mares» (p. 131). Mais à frente, mostra que uma das formas mais comuns de representação do mar na literatura brasileira tem a ver com os lugares de chegada e partida, entre os quais se salientam as praias e os portos. Destaca por isso a obra de Jorge Amado, em que surgem com frequência as histórias praieiras e de porto. O A. não esquece contudo a faceta do mar como projecção de estados de alma, visível sobretudo em poetas românticos, parnasianos e simbolistas, mas também em modernos como Joaquim Cardozo e Cecília Meireles. O volume encerra com um estudo justamente dedicado a essa autora, em que Cristóvão mostra as possibilidades de leitura de *Metal Rosticler* à luz da alquimia.

Como comentário final, podemos dizer que estamos perante um conjunto de ensaios que, no seu diversificado âmbito cronológico e metodológico, lançam uma luz nova sobre áreas e autores da literatura brasileira que estavam esquecidos ou insuficientemente explorados.

Francisco Topa

NELLY NOVAES COELHO

Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras

São Paulo, Escrituras, 2002
.....

Um vasto inventário e estudo – mais de 700 páginas – das mulheres que se revelaram como escritoras desde 1711 (Teresa Margarida da Silva e Orta) e – a título de homenagem - até de não-escritoras, como Chiquinha Gonzaga (mas não Chica da Silva). Trabalho metódico da autora de – *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*, a quem já se deviam também estudos sobre a literatura infantil e sobre a literatura portuguesa, e que prepara agora um dicionário de escritoras portuguesas.

MANUEL INÁCIO DA SILVA ALVARENGA

O Deserto

– *Poema Herói-Cômico*

Campinas, Editora Unicamp, 2003
.....

Edição que se quer crítica de um poema jogo-sério do “menos estudado” árcade brasileiro. Ronald Polito foi o responsável por esta edição e pela sua “introdução”, assinando com Joaci Pereira Furtado as suas notas preciosas.

JOHN GLEDSON

Influências e Impasses – Drummond e Alguns Contemporâneos

S. Paulo, Companhia das Letras, 2003
.....

O conhecido professor inglês (“aposentado”), notável especialista em Machado, regressa a Drummond, a quem já dedicara *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*; parecerá insatisfatório o que diz sobre a relação de Drummond com a poesia portuguesa, mas a sua argúcia e solidez argumentativa torna-se patente nos capítulos que dedica ao itabirano, e também nos que contemplam João Cabral e Cyro dos Anjos.

ALFREDO BOSI

Céu, Inferno

São Paulo, Livraria Duas Cidades / Editora 34, 2003
.....

Conjunto de estudos escritos ao longo de mais de duas décadas por um antigo professor de literatura italiana que depois se revelaria um dos mais finos estudiosos e historiadores da literatura brasileira. Nesta 2ª ed. (a 1ª é de 1988) há textos novos – sobre Cecília Meireles, Ferreira Gullar, Mário de Andrade e Benedetto Croce.

ANTÔNIO CARLOS SECCHIN

Escritos sobre Poesia & Alguma Ficção

Rio de Janeiro, EdUERJ, 2003
.....

Como em *João Cabral: a Poesia do Menos* e em *Poesia e Desordem* (que reunia “escritos sobre poesia & alguma prosa”), Secchin revela nestes textos sobre obras e autores que revisita ou

não (de Machado e Castro Alves a Gilberto Mendonça Teles, Ivan Junqueira e novíssimos) qualidades que raramente se vêem associadas: atenção minuciosa, vasta informação, subtileza intelectual e elegância de forma.

AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

O que Fazer de Ezra Pound?

Rio de Janeiro, Editora Imago, 2003

No campo das artes plásticas como no da literatura, o conhecido crítico, poeta e cronista vem-se empenhando ultimamente na desmontagem de certas teorias vanguardistas ou na contestação de teses de sucesso a respeito de Ezra Pound ou de Aluísio Azevedo e Mário de Andrade.

Homenagem a Eduardo Portella

Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2003

Alberto da Costa e Silva, Eduardo Coutinho, Nélida Piñon, Ivan Junqueira, Sérgio Paulo Rouanet, Carlos Heitor Cony, Domicio Proença Filho e outros, entre os quais os poetas Marcus Accioly e Ildásio Tavares, celebram neste volume Eduardo Portella, "grande crítico literário e explicador do mundo e das ideias que buscam explicar o mundo e o presente", a pretexto da passagem dos seus 70 anos.

JOSÉ MARIA CANÇADO

Memórias Videntes do Brasil – A Obra de Pedro Nava

Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003

Pedro Nava, o Alquimista da Memória

Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003

No centenário do nascimento do grande memorialista que também foi médico ilustre e poeta bissexto, duas obras que de modo distinto dão bem conta da sua invulgar personalidade cultural. Na primeira, resultado de uma tese de doutoramento, Nava aparece-nos não como simples anotador de reminiscências mas como autor de uma narrativa "complexa e aberta" e como "vidente do povo brasileiro". Na segunda, reúnem-se uma cronologia, uma antologia e textos que apoiam uma exposição aberta na Casa de Rui Barbosa até 7 de Março de 2004, e cujo catálogo se deve a Marília Rothier Cardoso e a Eliane Vasconcelos.

ALEXEI BUENO

Glauber Rocha Mais Fortes são os Poderes do Povo!

Rio de Janeiro, Manati, 2003

Um conhecido poeta e crítico revela-se também um "fanático" do cinema e sobretudo da "inumerável personalidade" de Glauber Rocha, "o maior cineasta brasileiro", cuja trajectória e produção assinala e analisa com vigor e rigor.

LÍGIA MILITZ DA COSTA

Textos Críticos – Analisando a Literatura

Cruz Alta, Unicruz, 2003

Com um "trabalho constante e de notável qualidade, tanto na crítica como na docência" (Moacyr Scliar), Lígia discorre sobre obras fictivas de autores do Rio Grande do Sul (Veríssimo, Lya Luft, Assis Brasil...), do Brasil (Mário de Andrade, Rubem Fonseca, Silviano Santiago...) e do estrangeiro (Eco, Saramago...)

JOSÉ ALVES PIRES

Grandes Espirituais da Literatura Brasileira

Braga, Faculdade de Filosofia da Un. Católica Portuguesa, 2002

Reunião de textos publicados inicialmente na *Brotéria*, em que é patente o empenho pedagógico do autor e a sua preocupação com os valores da "humana realidade" que vê em

obras de Anchieta ou de Cecília Meireles e Murilo Mendes mas também de João Cabral e de Nelson Rodrigues.

DUDA GUENNES

Meu Brasil Brasileiro

Lisboa, Prime Books, 2003

Há largos anos que Duda Guennes diverte os leitores de *A Bola* e de outras publicações com as suas "crônicas, causos, estórias, fofocas, acontecências". Aqui reúne alguns dos seus minitextos, onde por vezes se cruzam rapidamente o cómico e o trágico do nosso tempo, incidindo sobre o futebol em geral, ou sobre Garrincha e Pelé em particular, mas também sobre a minissaia ou sobre os "nomes próprios pouco comuns".

FERREIRA GULLAR

Obra Poética

Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2003

No Brasil *Toda Poesia* de Ferreira Gullar atingiu em 2001 a 11ª edição; tarde embora, Portugal passa agora a poder conviver com uma obra densa e extensa, que ao longo de mais de meio século – desde o sintomático *A Luta Corporal*, que começava com "Sete poemas portugueses" - mostra o empenho do autor em construir uma nova estética, uma nova ética e uma nova moral, com uma coerência que Ivan Junqueira bem assinala no prefácio.

ARMANDO FREITAS FILHO

Máquina de Escrever – Poesia Reunida e Revista

Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003

Reunindo e revendo uma vintena de livros publicados desde 1963, a que se junta o inédito *Numeral / Nominal*, de algum modo síntese e culminância admirável da obra anterior, esta cuidada e bonita edição oferece-nos uma das mais inquietas, tensas e modernas poéticas do Brasil, que no entender de Viviana Bosi "testemunha uma fissura irreparável e registra sujeito e vida contemporâneos, como veloz máquina de escrever, sem elidir a contradição do gesto, corajosa e lucidamente partido".

RICARDO THOMÉ

Ivan Junqueira

São Paulo, Global, 2003

Ivan Junqueira estreou-se em 1964 e a sua obra poética parecerá, comparada com outras, pouco extensa se a separarmos da obra de tradutor e de ensaísta (ou de antólogo, que publicou há pouco uma edição revista de *Testamento de Pasárgada*), os quais dir-se-ia existirem em função do Poeta. Poeta que às escolásticas dos anos 60 preferiu a conjugação desenvolvida da tradição e da modernidade de teor eliotiano ou cabralino, ele sabe entrelaçar o concreto e o metafísico, o efémero e o eterno até em formas fixas e em versos assonantes, valendo-se às vezes de uma dicção austera e desabusada, própria de quem trabalha "sobre ossos e remorsos", para exprimir a negatividade do mundo e do homem dos nossos dias. Impõe-se urgentemente a edição portuguesa desta ou outra antologia tão bem organizada como esta, até porque se trata do autor de *A Rainha Arcaica*, que numa herdade alentejana, como diz num dos excelentes inéditos recolhidos por Ricardo Thomé, descobriu a "ars antiqua": "a que não cobiça / ser laureada ou aplaudida / por sua exímia alquimia, / mas tão-só fruir de si / e do prazer de estar viva".

AUGUSTO DE CAMPOS

Invenção – De Arnaut e Rimbaud a Dante e Cavalcanti

São Paulo, Editora Arx, 2003

Este volume reúne, com revisões e acréscimos informativos, traduções já publicadas, mas separadas, de dois dos maiores poetas occitânicos e de dois dos maiores poetas italianos dos secs. XII a XIV. As traduções tão inventivas quanto modernas que Augusto faz desses autores fazem-nos ver ou sentir talvez melhor do que se os lermos no original a verdade do que Pound disse de um deles: que era tão nosso contemporâneo como o nosso melhor contemporâneo.

ILDÁSIO TAVARES (Org.)

Tasso da Silveira – Poemas

São Paulo, Academia Brasileira de Letras e Edições GRD, 2003

Surpreendentemente ou talvez não, Ildásio Tavares não só se encarregou de organizar uma edição com os “poemas selectos” do espiritualista Tasso da Silveira como ainda propõe, tal como a introdução de Leodegário de Azevedo, a reavaliação de um poeta que, garante, tem vindo a “crescer” enquanto outros descem.

LUCILA NOGUEIRA

Desespero Blue

Recife, Bagaço, 2003

Um ano depois da publicação de três livros de poesia, Lucila Nogueira não dá a sensação de se repetir; menos comprometida com o esoterismo, ainda quando fascinada pelo exótico, ela percorre neste livro alguns lugares “onde o amor perdeu o nome”, onde masculino e feminino se encontram nos seus limites, onde há a ameaça suspensa do desmoronamento e do vazio. No meio da viagem ou do caminho vale o trabalho “poético” – às vezes sincopado, às vezes fluido, em ritmo binário ou ternário -, e valem as vozes amigas de poetas que dizem e desdizem os contraditórios sentimentos súbitos nascidos do abandono dos deuses e do ganho possível à escuridão de cada dia.

ARNALDO SETTI

A Pequena Orquestra

Goiânia, Kelps, 2003

Minicontos, flashes, anedotas, os textos deste volume são *exempla* ou fábulas da vida moderna que pelas suas elipses ou pelo seu ritmo e pelo seu imaginário podem valer como poemas ou textos sapienciais.

LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRAZIL

A Margem Imóvel do Rio

Porto Alegre, L&PM, 2003

Uma viagem de um cronista da Corte de Dom Pedro II permite a reconstituição de cenários e atmosferas sociais do Brasil oitocentista, do centro carioca e da longínqua província sulrio-grandense, mas também estimula uma viagem interior, em que a “História passa a ser outra”.

LUÍS GUIMARÃES JR.

A Família Agulba

Organização, edição e notas de Flora Sussekind

Rio de Janeiro, Vieira & Lent e Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003

Flora Sussekind (ponha-se no “u” um trema que o teclado não tem) deu-se conta de – e corrigiu - “falhas e lapsos” (Rachel Teixeira Valença) que continham as edições anteriores deste “romance humorístico” de 1870 “à beira da charge, à beira do ziguezague” de um autor que Machado de Assis apreciava como “folhetinista elegante e jovial” e que era filho de português e em Portugal faleceu.

III CONGRESSO PORTUGUÊS DE LITERATURA BRASILEIRA

.....

Celebrando a passagem de 80 anos de ensino oficial de literatura brasileira em Portugal, e de 30 anos do seu ensino na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, o III Congresso Português de Literatura Brasileira, organizado por Arnaldo Saraiva e por Francisco Topa, reuniu nesta cidade no dia 24 de Outubro uma trintena de estudiosos, entre os quais se contavam quase todos os que têm ensinado a literatura brasileira em várias universidades portuguesas. Além dos organizadores, apresentaram comunicações Fernando Cristóvão, Maria Aparecida Ribeiro, Petar Petrov, Maria Margarida Maia Gouveia, Francisco Soares, J. Alves Pires, Carla Mourão Neves, Sara Augusto, Ângela Sarmiento, Pedro Eiras, Cristina Azevedo, Clara Rowland, Adriana Monteiro, Carla Freitas, Lúcia Silveira Lopes, Filipe Moreira, Inês Santos, Luísa Mota, Helena Lopes, Pedro Calheiros, Zulmira Santos, Álvaro Manuel Machado, Carlos Mendes de Sousa, Vânia Chaves e Abel Barros Baptista. Há que referir também a intervenção do escritor Bernardo Carvalho, que discorreu especialmente sobre o romance que acabava de lançar em Portugal pelas edições Cotovia –*Mongólia*.

Algumas comunicações incidiram sobre obras ou autores antigos (Simão de Vasconcelos, Basílio da Gama), mas foram bem mais numerosas as que incidiram sobre obras ou autores a partir de Machado de Assis – Cecília Meireles, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Carlos Pena Filho, António Callado, Haroldo Maranhão, Rubem Fonseca, Ignácio de Loyola Brandão, Eucanaã Ferraz, Amílcar Bettega Barbosa e Bernardo Carvalho; e não faltaram também comunicações comparatistas ou de reflexão sobre questões como a da infância na ficção e a do “nascimento” do conceito de “literatura brasileira”. O Congresso terminou com um debate sobre a situação do ensino da literatura brasileira em Portugal, que, 80 anos depois de iniciado, e já instaurado em quase todas as universidades, conhece ainda alguns obstáculos e ameaças.

NB - Nesta *Terceira Margem* iniciamos a publicação de algumas comunicações apresentadas ao Congresso; as restantes serão publicadas no próximo número.

LULA CÁ

.....

Foi bom ver e ouvir o presidente Lula da Silva em Portugal. Em Portugal? Os que organizaram a sua viagem e certos diplomatas, empresários e intelectuais brasileiros de agora parecem ignorar que Portugal não é Lisboa, como parecem ignorar a especial relação histórica do Norte de Portugal com o Brasil, ou vice-versa.

É cedo decerto para se fazer um balanço da visita, que, como a de presidentes portugueses ao Brasil, ou de outros presidentes do Brasil a Portugal (Hermes da Fonseca, Epitácio Pessoa, Café Filho, Kubitschek de Oliveira, Costa e Silva, Garrastazu Médici, João Figueiredo, José Sarney, Collor de Melo, Fernando H. Cardoso), parece, mau grado o seu valor simbólico, ter ficado aquém das expectativas das duas comunidades.

Ao que se sabe, dessa visita resultaram três acordos, sobre a facilitação de circulação de pessoas, sobre a prevenção e repressão do tráfico ilícito de migrantes e sobre a contratação recíproca de nacionais. O Mercosul e a União Europeia, as relações económicas e comerciais terão estado no centro dos debates entre autoridades

portuguesas e brasileiras. Lula ter-se-á comovido na entrega do prémio Camões a Rubem Fonseca, representado pela sua filha, mas não consta que ele e Durão Barroso se tenham disposto a trabalhar pela dignificação desse prémio, quase ignorado no Brasil, ou que se tenham empenhado em acordos e reciprocidades culturais urgentes, esquecendo o famigerado acordo ortográfico, e adiando medidas conjuntas de defesa e divulgação da língua ou das literaturas que com ela se fazem e que, ontem como hoje, continuam a ser o lugar dos mais enriquecedores e mais duradouros encontros possíveis entre portugueses e brasileiros.

HABEMUS... DICIONÁRIOS

De repente, depois de décadas de miséria ou de fome lexical, em que nos víamos obrigados a recorrer por vezes ao velho Bluteau e ao velho Moraes, é a fartura: aí estão, publicados com curtos intervalos, o *Novo Aurélio Século XXI – O Dicionário da Língua Portuguesa* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999), o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa (2 volumes, Lisboa, Verbo, 2001) e o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2001). Este último foi agora publicado em seis volumes, com pequenos ajustes e acréscimos devidos a uma equipa portuguesa, pelo Círculo de Leitores. É caso para dizer que estão de parabéns não só os responsáveis por esses dicionários mas todos os que falam e escrevem em português.

OS LIVROS DE BRASILEIROS EM PORTUGAL

Não se pode dizer que vão maus os tempos para os livros de brasileiros em Portugal. Nos últimos anos vários editores se têm empenhado em lançar no mercado português obras de autores do Brasil que de outro modo dificilmente poderiam ser lidas pelos portugueses, já que continua difícil, como há mais de um século, a comercialização do livro brasileiro em Portugal (e a do livro português no Brasil). A lista é já surpreendente, e tanto mais surpreendente quanto é certo que, como acontece com o cd ou com a telenovela, tardam os gestos brasileiros de reciprocidade.

No entanto, não há ainda grandes motivos para grandes euforias, o que se deduz até da resposta de alguns editores ao inquérito que publicamos neste número. A história das relações luso-brasileiras pode ensinar-nos alguma coisa sobre a precariedade de muitos movimentos de aproximação cultural, que não contam com apoios institucionais sólidos nem com políticas a longo prazo. Se os *media* não acompanham o esforço dos editores, se os livreiros ou as escolas marginalizam as obras dos brasileiros, se não se estimulam intercâmbios de leitores e autores, se as próprias autoridades brasileiras nada fazem pelo livro de brasileiros em Portugal, é quase certo que os corajosos editores de agora acabarão por desistir.

UMA REVISTA — *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*

De norte a sul, mas bem menos a oeste, o Brasil edita hoje inúmeras revistas literárias por onde passam velhos nomes consagrados ou novos que querem ser lidos ou reconhecidos, e que, mais do que os livros, ou do que os jornais, cada vez menos abertos a textos “criativos” e ensaísticos, dão conta da existência de um número impressionante de produtores, assim como da diversidade de propostas estético-literárias, que agora também podem medir-se pela internet. Pensemos misturadamente, por exemplo, em *Tempo Brasileiro*, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, *Estudos Portugueses e Africanos*, *Revista Brasileira*, *Dimensão*, *Cult*, *Scripta*, *Caliban*, *Travessia*, *Dialética*, *Encontro*, *Remate de Males*, *Exí*, *Ficções*... Editadas por universidades, academias, instituições públicas e privadas, empresas e editoras ou por pequenos grupos, essas revistas, nacionais ou regionais, genéricas ou especializadas, periódicas ou não-periódicas, com um grafismo simples ou requintado (na linha que vem de *Klaxon* a *34 Letras*), cumprem quase sempre funções formativas e informativas relevantes, valem como laboratórios de expressão e de reflexão, são pólos de atracção cultural e social. E se há sempre alguma morrendo, como a já saudosa *Poesia Sempre*, também há sempre alguma nascendo, ou até renascendo, como a *Revista do Livro*.

Das muitas revistas que hoje se publicam no Brasil, uma há que se distingue pela sua qualidade literária e gráfica – *Cadernos de Literatura Brasileira*. Editada desde 1996 pelo Instituto Moreira Salles consagrando cada número a um escritor, e tendo como director

Antonio Ferencando De Franceschi, ela já contemplou João Cabral, Raduan Nassar, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Ferreira Gullar, João Ubaldo Ribeiro, Hilda Hist, Adélia Prado, Ariano Suassuna, Ignácio de Loyola Brandão, Carlos Heitor Cony, Euclides da Cunha, e, no último número (15), saído em Julho, Millôr Fernandes. A qualidade do papel, o arranjo gráfico, a beleza das fotos e das ilustrações, o levantamento bio-bibliográfico, a entrevista, os depoimentos, os inéditos, os ensaios, etc., recomendam mais este número, que tem ainda a seu favor o facto de ser dedicado a um homem que “vem há 64 anos fazendo rir”, ao criador singular – humorista, filósofo, poeta, desenhador, dramaturgo, tradutor – que é Vão Gôgo-Millôr.

HAROLDO, RACHEL, WALY, DOMINGOS...

Tinham nascido em lugares distintos: Rachel de Queirós em Fortaleza, Ceará (1910), Domingos Carvalho da Silva em Vila Nova de Gaia, Portugal (1915), Haroldo de Campos em S. Paulo (1929), Waly Salomão em Jequié, Bahia (1943). Todos prestaram importantes serviços à cultura ou literatura brasileira: Domingos, que a sua terra natal ignorou até na morte, animou a geração de 45, dirigiu publicações, empenhou-se na didáctica literária, sempre fascinado pela poesia e pela “teoria do poema”, e às vezes desvalorizado pelas suas origens portuguesas; Rachel soube desde muito cedo explorar sem demagogia o filão nordestino da seca, da violência e da miséria individual, familiar e social, fazendo dos seus romances e crónicas memoriais da dignidade humana e feminina; Waly valeu-se do seu fôlego invulgar para as viagens do tropicalismo e da poesia (ou da vida) marginal; Haroldo cumpriu com perfeição e obstinação o seu destino de líder, que contagiou jovens de várias gerações, e dedicou-se obstinadamente à causa do novo e do acerto do relógio cultural do Brasil, que sem contradição nem cansaço o levou à antiguidade oriental, médio-oriental ou greco-latina e a várias línguas e poéticas estrangeiras, entre as quais a grega da *Ilíada* – de que no número anterior publicámos a “rapsódia” com que ele gentilmente nos presenteou.

Escritores de méritos distintos e de diferentes origens e idades, Haroldo, Rachel, Waly e Domingos foram entre Abril e Novembro levados pela morte.

COLABORADORES BRASILEIROS DESTA NÚMERO

Caetano Veloso, Tarso de Melo, Ruy Espinheira Filho, Ignácio de Loyola Brandão e Cláudio Aguiar honram esta revista e este número com a sua colaboração inédita, que agradecemos.

- CAETANO VELOSO, nascido em Santo Amaro da Purificação, Bahia, em 1942, impôs-se ainda jovem como cantor e compositor de excepção, que hoje é reconhecido internacionalmente; nos últimos anos, porém, já muitos se dão conta também do vigor e complexidade da sua personalidade intelectual, das suas qualidades de cineasta, e do seu talento literário, que em 1998 se expôs na prosa de *Verdade Tropical*, agora reeditado em Portugal por Quasi Edições, a mesma editora que há meses ousou lançar, com invulgar sucesso, supomos que “O Poeta em Dacar” é o primeiro texto que Caetano publica como “poema” *Letra Só*.
- TARSO DE MELO nasceu em Santo André, S. Paulo, em 1976. Editor das revistas *Monturo e Cacto*, autor do ensaio *Poesia, Pão e Circo*, publicou os seus primeiros poemas em edições artesanais (*Odisseu Sande*, 1996, e *Mimos Mínimos*, 1997), aos quais se seguiram em edição mais cuidada *A lapso* e *Carbono*, com poemas exíguos e limpos que resistem ao tempo oxidado ou celebram desencantados o “amor a lapso”.
- RUY ESPINHEIRA FILHO nasceu em Salvador, em 1942, fez jornalismo, um mestrado em Ciências Sociais, e ensinou na Faculdade de Comunicação e no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. A sua obra reparte-se pela crónica *Sob o Último Sol de Fevereiro*, 1975), pelo ensaio (*O Nordeste e o Negro na Poesia de Jorge de Lima*, 1990), pela ficção (*O Vento no Tamarindeiro*, 1981; *Últimos Tempos Heróicos de Manacá da Serra*, 1991; *Os Quatro Mosqueteiros Erant Três*, 1989) e pela poesia. A sua estreia poética ocorreu em 1974, com *Heléboro*, a que se seguiram mais cinco livros que, com inéditos, se encontram em *Poesia Reunida e Inéditos* (Rio – São Paulo, Record, 1998). Nos seus poemas de forma livre mas também de forma fixa – uma fixidez quase sempre contrariada pela variação rítmica e pelo “enjambement” –, os apelos à memória e à experiência denunciam um algo drummondiano e moderno “sentimento do tempo”, que, risonho ou melancólico, é expresso, à maneira dos clássicos, de modo claro e depurado.

- IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO nasceu em Araraquara em 1936, no dia do santo que tem o seu nome. Ainda estudante do "Científico" participa em filmagens, funda um clube de cinema e faz crítica cinematográfica; vai para S. Paulo, ingressa no jornalismo e em 1963 parte para Roma com o intuito de trabalhar na Cinecittà. Torna-se correspondente de jornal, regressa e desde então, com pequenos intervalos, como o de uma estadia na Alemanha, tem trabalhado em jornais e revistas de S. Paulo, nalgumas das quais como director. Estreou-se em 1965 com os contos de *Depois do Sol*, mas foram romances como *Bebel que a Cidade Comeu* (1968) e sobretudo *Zero* (1974) que o tornaram célebre. Hoje tem já uma vasta e bem premiada obra de romancista, contista e cronista, mas também de biógrafo, repórter e autor de literatura infantil. No ano passado saiu o seu romance *O Anónimo Célebre* e no ano em curso o livro de crónicas *Calcinbas Secretas*. Nas suas obras, revela-se sempre um escritor de tipo urbano e desenvolto, influenciado por técnicas narrativas do cinema e capaz de disfarçar pelo bom humor o trágico da vida moderna.
- CLÁUDIO AGUIAR nasceu em Poranga, Ceará, em 1944, e formou-se na Faculdade de Direito do Recife. Tendo-se doutorado em 1986 na Universidade de Salamanca, vive hoje em Olinda, mas passa regularmente algum tempo no Rio, onde é um dos responsáveis pela edição da revista *Caliban*, de que saiu há pouco o n.º 6. O seu primeiro romance, *Caldeirão*, 1982, valeu-lhe os prémios José Olympio e Nacional de Literatura. É autor de outros romances, também premiados, como *A Corte Celestial* (1996), de contos, de ensaios, e de peças de teatro, entre as quais o "oratório" *Suplício de Frei Caneca* (1977). Nota-se nessas obras algum fascínio por episódios da história ou da vida popular, descritos ou narrados numa prosa que evita as ousadias das técnicas mais modernas mas não cede à facilidade nem despreza as projecções simbólicas.