

Special Section

.....
Revista do Centro de Estudos Brasileiros



Quinta Margem

Terceira Margem

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

nº 5 - 2004

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

Tipografia Nunes, Lda.
R. D. João IV, 590 • 4000-299 Porto
www.t-nunes.pt • nunesig@mail.telepac.pt

Distribuição

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

Depósito Legal 180526/02

ISSN 1646-1657

Sumário

ENSAIO

- 7 ARNALDO SARAIVA
Portugal, meu avozinho (O abasileiramento português)
- 11 MARIA APARECIDA RIBEIRO
O Caramuru na poesia popular e na aldeia global
- 19 RUI LAGE
José de Alencar e Chateaubriand: entre o Velho e o Novo Mundo
- 30 CARLOS MENDES DE SOUSA
Ideia de poesia – em torno do projecto de Machado de Assis
- 35 ELSA PEREIRA
A cidade sob o signo da invenção: *Janelas Verdes*, de Murilo Mendes
- 43 ÁLVARO MANUEL MACHADO
Leituras e sobrevivências intertextuais: Clarice Lispector e Teolinda Gersão

POESIA

- 47 IVAN JUNQUEIRA
A mão que escreve
A árvore
- 49 ARNALDO ANTUNES
Aqui
- 50 ALEXEI BUENO
As velhas
Lapa
Extravio
Noturno
A hora
- 53 CARLOS NEWTON JÚNIOR
Quando o poema surge, vacilante
Não, nada me escapa, nada, nada
Rimbaud

PROSA

- 55 GUIOMAR DE GRAMMONT
O jantar
- 59 CHARLES KIEFER
Lídia e o rabino
- 63 RUI MOURÃO
Destino e fatalidade

NOTAS

- 67 Teses de Mestrado em Literatura Brasileira
67 Autores brasileiros editados em Portugal
68 Precisa-se: uma biblioteca brasileira
68 Livros do Brasil á venda em Portugal
68 O fatal acordo - ou desacordo
69 Colóquio sobre o Porto e a Literatura Brasileira
69 Colaboradores brasileiros deste número

CRITICA

- 71 MARIA DE FÁTIMA MARINHO
O Nobre Sequestrador, de Antônio Torres
- 73 FRANCISCO TOPA
Sexo na Cabeça, de Luis Fernando Verissimo
- 75 MARTA MACHADO RODRIGUES
25 Mulheres que Estão Fazendo a Nova Literatura Brasileira, org. de Luiz Ruffato
- 77 ANDREIA AMARAL
Budapeste, de Chico Buarque
- 79 TÂNIA MOREIRA
Poesia Completa 1940-2004, de Ledo Ivo
- 80 RUI LAGE
Poesia Reunida, de Affonso Romano de Sant'Anna
- 83 PEDRO EIRAS
Fracta, de Horácio Costa
- 85 FILIPE ALVES MOREIRA
Nóstos, de Carlos Newton Júnior
- 86 FILIPE ALVES NOGUEIRA
Tear da Palavra, de Maurício de Macedo
- 87 ÂNGELA SARMENTO
Mundo Mudo, de Donizete Galvão
- 90 ELSA PEREIRA
Recife Porto, de Marcos D' Moraes
- 91 HELENA LOPES
Trigal com Corvos, de W. J. Solha
- 91 ELSA PEREIRA
Geografia Íntima do Deserto, de Micheliny Verunschik
- 92 ARNALDO SARAIVA
Antologia Pornográfica, de Alexei Bueno
- 93 ARNALDO SARAIVA
Céu de Lona, de Décio Pignatari
- 94 ARNALDO SARAIVA
História da Literatura Brasileira, de Luciana Stegagno-Picchio
- 94 ARNALDO SARAIVA
Literatura Brasileira Hoje, de Manuel da Costa Pinto
- 95 ARNALDO SARAIVA
A Palavra Inscrita, de Mário Chamie
- 96 OLÍVIA FIGUEIREDO
Sob a Pele das Palavras, de Celso Cunha (org. de Cílene da Cunha Pereira)
- 98 HELENA LOPES
Haroldo de Campos, Don de Poesía, coord. de Lisa Block de Behar
- 99 DANIELA KATO
Potências da Imagem, de Raúl Antelo
- 100 ANDREIA AMARAL
Chico Buarque do Brasil, org. de Rinaldo de Fernandes
- 103 **REGISTO**

Brasil, meu avozinho

(O abasileiramento português)

Arnaldo Saraiva

Quem havia de dizer: quando alguns previam o definitivo afastamento português do Brasil, por terem findado ou quase as seculares vagas migratórias e em face das exigências e seduções da nova União Europeia, eis que assistimos em Portugal a um geral abasileiramento, que ninguém preveria há duas ou três décadas.

Esse abasileiramento pode ter várias justificações, a começar pelas da história e da língua comum, mas deve-se fundamentalmente ao facto de há mais de 25 anos entrarem diariamente nas casas portuguesas telenovelas brasileiras, que, mesmo se “globalizadas”, familiarizaram os portugueses com gentes, costumes, paisagens e também sotaques e gírias brasileiras, que até as criancinhas imitam; e deve-se a circunstâncias políticas e económicas que determinaram o fluxo de turistas e de empresários portugueses para o Brasil, que as mesmas telenovelas idealizaram, e do fluxo de emigrantes brasileiros para Portugal.

Por sinal, estes dois fenómenos aconteceram exactamente quando deixou de haver emigração relevante de portugueses para o Brasil. Muito intenso até em tempos bem posteriores à independência de 1822, como nos finais do séc. XIX e na segunda década do séc. XX, o movimento migratório de Portugal para o Brasil já dava sinais de abrandamento quando a independência

das colónias africanas lhe impôs novo alento (e nova imagem). Mas desde a década de 80 que começou a notar-se a escassez de portugueses lá onde nunca tinham faltado no Brasil – por exemplo, na própria direcção de instituições ou clubes portugueses, que até já têm dificuldade em encontrar luso-descendentes, e em determinados estabelecimentos públicos, das padarias aos botequins. O Rio de Janeiro que era há meio século “a segunda cidade portuguesa” tinha há pouco apenas 122832 portugueses¹, incluindo certamente alguns brasileiros que são filhos e netos de portugueses e não querem perder as vantagens da dupla nacionalidade.

Como que em compensação, nunca como hoje se tornou tão perceptível no Brasil a movimentação de grandes empresários portugueses – Sonae, Portugal Telecom, EDP, Amorim, Pestana... -, que fez de Portugal o terceiro investidor estrangeiro no Brasil (depois da Espanha e dos Estados Unidos), e, o que é ainda mais surpreendente, a movimentação de milhares e milhares de turistas portugueses. Estes já não procuram apenas as grandes cidades, demorando-se em praias da Bahia, de Pernambuco, da Paraíba, do Rio Grande do Norte e do Ceará. Nem o famoso crime de Fortaleza reduziu os voos para a capital cearense, onde em 2004 aterraram mais de 60 mil portugueses. Mas os agentes

¹ Dados obtidos pelo Sistema Nacional de Cadastro e Registo, e divulgados pelo *Diário de Notícias* de 7 de Setembro de 2004.

de viagem já começaram a privilegiar também outros destinos, como Santa Catarina, e antevê-se a criação de novas “ilhas” flutuantes de portugueses no Brasil.

Talvez alguns desconfiem da regularidade futura de tais ondas turísticas; mas ninguém poderá negar a importância para tantos portugueses do contacto directo com o Brasil real, já não televisivo, onde podem encontrar imprevistas afinidades e estimulantes novidades. O mesmo se dirá dos muitos brasileiros que chegam a Portugal sem saber quase nada deste país, de que quase não falam os media (“a mídia”) do Brasil, ou apenas com a vaga ideia do “avozinho” colonizador, se não com o preconceito, favorecido nas escolas, do “inimigo” explorador - e que de repente descobrem que é português de origem o que julgavam ser tipicamente brasileiro, e que não só na língua mas também no modo de ser e estar o brasileiro se parece muito mais com o português do que com o italiano, o espanhol ou o alemão (já se não diz o turco ou o japonês) da sua paróquia.

A presença de brasileiros em Portugal é agora evidente não só nos campos de futebol² ou em lojas comerciais, em restaurantes, e na construção civil³, mas também em instituições desportivas ou clubes de vários tipos (desde os que se dedicam a artes marciais aos que promovem a capoeira), em empresas de comunicação e de publicidade, em grupos teatrais e musicais, e até – hélas... - em templos como os da Igreja Universal do Reino de Deus, em “tendas” de astrólogos ou de lançadoras de búzios, e em casas de alterne⁴; e não faltam rádios como a Rádio Cidade, que desde os anos 80 se apoiou em locutores e animadores brasileiros, jornais como o *Correio do Brasil*, que começou a publicar-se em Fevereiro de 2004, televisões como a GNT, que entra nas casas portuguesas desde Abril de 1998, para dar notícias do Brasil ou para apoiar a circulação de produtos brasileiros, culturais ou não; mas em Portugal vários editores publicam livros de autores brasileiros, que também chegam em edições feitas no Brasil, várias rádios transmitem diariamente quase tanta música popular brasileira como portuguesa, vários canais televisivos ocupam – desde há décadas – horários nobres com (tele)novelas brasileiras, e a imprensa

portuguesa, ao contrário da brasileira, fala frequentemente do Brasil, das suas paisagens e das suas gentes, e promove os escritores e os artistas brasileiros que vêm actuar em Portugal, por vezes até com mais generosidade do que a que usam com artistas portugueses⁵.

Desde que existe, o Brasil foi sempre uma terra de atracção para emigrantes - portugueses, espanhóis, franceses, holandeses, italianos, alemães, sírios, libaneses, japoneses, coreanos... Com a ditadura militar iniciada em 1964, que ameaçava ou perseguia adversários políticos até à tortura e à morte - o que tem sido mais ou menos branqueado, ao contrário do que a Argentina fez em relação aos militares da sua ditadura - , iniciou-se uma diáspora brasileira, que nos finais do sec. XX ganharia grandes dimensões por causa da miséria, da violência e do desemprego crescentes num país tão extenso e tão rico, mas também tão pródigo em governantes, juizes e polícias corruptos, que contam aliás com a cumplicidade de elites. Hoje há mais de 3 milhões de brasileiros a viver fora do seu país. Desses 3 milhões mais de 100 mil fixaram-se em Portugal, país que preferiram não só por causa da língua e dos laços históricos, mas nalguns casos também pelas facilidades de circulação na Europa, e não só⁶. E mau grado alguns acidentes como os dos dentistas, e algumas discriminações individualizadas, como as que em qualquer país sempre enfrentam alguns emigrantes, pode dizer-se que os brasileiros têm sido bem acolhidos em Portugal, onde mesmo quando se desconfia da sua “leveza” é geralmente apreciada a sua extroversão, a sua alegria de viver, a sua simplicidade no trato, o seu jeitinho, o seu hábil e paciente pragmatismo, a sua criatividade e até, tratando-se de mulher, a sua descontração ou o seu “dengue”. Um analista político-social, João Miguel Tavares, pôde escrever no *Diário de Notícias* de 13 de Abril de 2004: “Eles são excelentes na música. Óptimos no futebol. Criativos na publicidade. Simpáticos nos restaurantes.../Os brasileiros são bons em quase tudo e queixam-se quase nada”. Por tudo o que ficou dito, não admira que Portugal se tenha abrasileirado, como não se abrasileirara no século XVIII, quando, como disse Oliveira Martins, “brasileiros eram na máxima

² De acordo com o *Público* de 22 de Agosto de 2004, só os 36 clubes da Superliga e da Liga de Honra tinham inscritos 177 jogadores brasileiros no início da época 2004-2005.

³ O *Correio do Brasil* de 15 de Julho de 2004 informava que, segundo um estudo realizado pela Casa do Brasil de Lisboa, a ocupação profissional maioritária dos emigrantes brasileiros era o “comércio e restauração (42,6%), seguida do sector operário (32%), no qual a construção civil se destaca com 27,8%”.

⁴ As autoridades brasileiras, e não só as portuguesas, que têm detido cidadãs brasileiras ilegalmente contratadas por casas de alterne ou por “estabelecimentos de diversão nocturna” (de Bragança, Felgueiras, Penafiel, Fundão, etc.), deveriam trabalhar mais para impedir que máfias ou mafiosos explorem, às vezes como escravas, jovens brasileiras que em Portugal, como aliás noutros países europeus e não só, se vêem obrigadas a prostituir-se.

⁵ Num mesmo dia, 30 de Junho de 2003, um jornal de referência como o *Público* pode, em distintas páginas, publicar uma larga notícia sobre Caetano Veloso, uma entrevista com Djavan, e uma crítica a Milton Nascimento.

⁶ Os números são aproximados, até porque há muitos brasileiros (diz-se que um terço da totalidade) a viver em situação ilegal, como cerca de 3 mil portugueses que vivem no Brasil, e nem sempre são fáceis as legalizações. De qualquer modo a situação melhorou muito desde 1999, quando só estavam legalizados menos de 21 mil brasileiros; e hoje, graças a estudos como “A Segunda vaga de Imigração Brasileira para Portugal”, realizado pelo Observatório de Imigração, organismo do ACIME (Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas), sabe-se muito mais sobre a qualidade dos brasileiros que trabalham em Portugal: 60% com idade inferior a 31 anos; 51% solteiros ou divorciados; 80% originários do Sudeste ou adjacências: Minas Gerais (31%), Espírito Santo (13,3%), S. Paulo (12,8%), Paraná (12%) e Goiás (9,8%).

parte os sábios e literatos portugueses de então”⁷, ou na segunda metade do século XIX, quando no Norte campeava o “brasileiro”, de torna-viagem ou não. O abrasileiramento actual não se notará, como nessa altura, na exterioridade das casas, ou na cor da pele, dado que até a comum mestiçagem brasileira pode confundir-se com a de africanos dos PALOP, que hoje também abundam em cidades portuguesas; nem se reduz a um consumo restrito, que em 1931 um poeta brasileiro resumia assim: “Portugal, em riqueza pletórica, / Dá-nos peras, maçãs, gramática e retórica, / E nós damos em troca às gentes lusitanas / O que temos a dar: mulatas e bananas...”⁸; mas pode medir-se logo na língua quotidiana, onde entraram ou já se popularizaram brasileirismos de vários tipos - lexicais, semânticos, sintácticos, sintagmáticos como *bagunça*, *desbunda*, *cafejeste*, *capanga*, *besteira*, *caçula*, *gandula*, *cadê*, *colunismo*, *biruta*, *mixxuruca*, *xará*, *curtir*, *galera*, *numa boa*, *de saco cheio*, *o fim da picada*, *show de bola*...; a influência brasileira até já vem determinando a censura da palavra *bicha*, ou a sua frequente substituição por *fila*, e a prática comum de erros que se tornaram norma no Brasil: *há anos atrás*, *o livro que eu gosto*... Mas o abrasileiramento vê-se também em preferências artísticas, especialmente musicais, em gostos culinários, em festejos carnavalescos, em estilos futebolísticos, em práticas religiosas ou supersticiosas, em usos como os das fitas baianas, em adornos e em decorações caseiras ou comerciais, e em convites a especialistas, artistas, actores... Alberto da Costa e Silva, num texto admiravelmente pensado e escrito sobre matéria que conhece como poucos, as relações entre Portugal e Brasil, perguntava, lembrado certamente das “tournée” que ao longo de décadas as companhias teatrais portuguesas faziam pelo Brasil: “Mas qual a companhia brasileira de teatro que está em temporada em Portugal?” E ele mesmo respondia: “Quase com certeza, nenhuma, como nenhuma portuguesa no Brasil”⁹. A verdade é que nos últimos anos inúmeras companhias brasileiras ou actores delas estiveram em Portugal por ocasião do FITEI (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica) ou noutras

oportunidades; de Paulo Autran a Regina Duarte, de Miguel Falabella a Fernanda Torres, de Lima Duarte a Cláudia Raia, de Jô Soares a Eva Wilma, raros serão os grandes actores brasileiros que não representaram em palcos portugueses, e que não são familiares aos portugueses que os acompanham há anos e anos em (tele)novelas, e que até os convidam para anúncios, para festas e para desfiles carnavalescos.

Haverá certamente quem veja com maus olhos este abrasileiramento, e não se conforme com a hipótese de ver uma antiga colónia a “colonizar” Portugal, ou de ver Portugal a integrar o “império colonial” brasileiro, ironicamente referido numa canção de Chico Buarque e Ruy Guerra. Mas não é de crer que se corra tal perigo; a influência não se dá necessariamente só com subserviência ou com falta de espírito crítico; e da influência brasileira em Portugal, que nunca foi tanta mas não é nova, resultarão sem dúvida mais benefícios do que os que nos vêm da influência norte-americana, que não parece causar tanto incómodo aos que receiam o nosso abrasileiramento. Portugal não perdeu a sua identidade, e até a reforçou porque a enriqueceu, com a italianização do século XVI, a espanholização do século XVII, o afrancesamento dos séculos XVIII e XIX. Por que razão iria correr perigo com o abrasileiramento actual se esse abrasileiramento pode até ser em boa parte o efeito de bumerangue da acção colonizadora portuguesa? Com o Brasil actual pode Portugal aprender alguma coisa que é coerente ou consequente com o que ensinou e tinha esquecido ou desprezado – por exemplo, o gosto da aventura, o trabalho da imaginação, a arte de viver em circunstâncias excepcionalmente precárias.

A própria língua pode servir de exemplo elucidativo: foram os brasileiros que nos levaram a repor em circulação a forma arcaica *estória*; foram eles que nos fizeram redescobrir o verbo *saçaricar*; foram eles que nos estimularam a repetir a graciosa expressão *tirar o cavalinho da chuva*. Os brasileiros - mesmo os do Brasil que o português não criou mas que quando vêm a Portugal podem sentir-se em casa, como acontecia com o escritor filho de polacos (ou... poloneses)

⁷ *O Brasil e as Colónias Portuguesas*, Lisboa, Bertrand, 1881, p. 101.

⁸ Barão d'Assurra, *Nova Maneira de Falar*, Rio de Janeiro, 1931, p. 15.

⁹ *O Pardal na Janela*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, p. 224.

Samuel Rawet, e com o geógrafo Hilgard O' Reilly, "brasileiro sem uma gota de sangue português"¹⁰ – serão sempre a prova viva no planeta, por onde já se dispersam como outrora os portugueses, da acção civilizadora de Portugal; os brasileiros já hoje garantem bem mais do que os portugueses a promoção e o prestígio internacional da língua portuguesa. Tendo em conta uma média dos últimos meses, três crianças brasileiras nascem por dia em Portugal; cerca de mil crianças brasileiras estão integrando anualmente a população de um país onde trabalham os seus pais. Não são só essas crianças que poderão evocar os seus avós brasileiros; como também lembrava Alberto da Costa e Silva, brasileiros e portugueses são "povos que reconhecem a mesma ascendência, que reivindicam os mesmos tetravós"¹¹ – ou os mesmos

avós, estejam eles "lá" ou "cá". Isso faz-nos pensar numa metáfora parental de que muitos brasileiros gostam, a metáfora cunhada por Manuel Bandeira num poema em que elogiava Portugal por ter sabido "temperar" no Brasil o "gosto misturado" de gente de 3 continentes, e por ter "ensinado" o Brasil a cultivar os afectos (a saudade, o carinho, a ternura) que devem comandar o bom convívio humano. Mas a metáfora parental também se justifica ao invés. Se, quase 200 anos depois da independência do Brasil, não deixou de fazer sentido que um brasileiro diga "Portugal, meu avozinho", também faz sentido que, perante a herança brasileira afinal já secular e num Portugal rejuvenescido em parte com a ajuda dela, um português possa dizer: "Brasil, meu avozinho". E não será "piada de português".

¹⁰ *Id.*, p. 202.

¹¹ *Id.*, pp. 223-224.

O Caramuru na poesia popular e na aldeia global*

Maria Aparecida Ribeiro

1. Desde que se tornou conhecida, registada por Frei Vicente do Salvador, que diz ter conhecido Paraguaçu, já viúva de Diogo Álvares Correia, a história de Caramuru foi glosada pela literatura. Andou também a lenda na boca do povo, pois, bem antes do surgimento do poema épico de Santa Rita Durão, em 1781, os descendentes da índia com “que um branco dormiu no promontório de Passé” foram objecto da sátira mordaz de Gregório de Matos, que via, nesses mamelucos, “paiaíás” querendo ser “caramurus” (Matos, 1969: v. 4, 840). E, apesar do gosto do barroco pelo encoberto, o poema não seria inteligível, se os da terra ignorassem os factos e o vocabulário. O problema das origens, que Gregório, apesar de brasileiro, denigre com seu olhar de branco formado em Coimbra, vem à baila outra vez a partir de 1822, passando a servir de mote a nacionais e estrangeiros: autores como Garrett e Ferdinand Denis citam o texto de Durão, que o estudioso francês considera paradigmático da nascente literatura brasileira; Eugène Garay de Monglave, biógrafo e amigo de Pedro I, traduziu-o para a língua francesa, em 1829, dedicando-o a D. Maria da Glória, filha do imperador, princesa do Brasil e rainha de Portugal, e valorizando o poema como a primeira obra verdadeiramente nacional do povo brasileiro (que ele assinala literalmente

como mestiço). Laurindo Rabelo e Junqueira Freire cantam Paraguaçu que, relacionada às guerras da Independência na Bahia, aparece como protectora dos baianos, no poema épico homónimo de Ladislau dos Santos Titara, publicado em 1835, e em efígie colocada junto à do Imperador Pedro I, durante as comemorações do 2 de Julho.

Atravessando o Atlântico, a história do vianês ganha terreno na França, onde inspira o romance *Jakaré-Ouassou*¹, um verdadeiro libelo contra a colonização portuguesa, publicado, em 1830, por dois franceses que estiveram no Brasil — Boucher e Gavet. Em 1848, em terras uruguaias, Alejandro Magariños Cervantes, publicava o seu Caramuru, onde “a nobreza natural dos índios aparece em contraste flagrante com a crueldade do brancos” (Obry, 1945: 229). Mais uma vez explorando o filão exótico, a França iria interessar-se pelo tema, e a ópera *Paraguassu (chronique brésilienne)*, da autoria de J. O’Kelly e J. Villeneuve, seria levada em 1855 no Théâtre Lyrique de Paris, embora não alcançasse sucesso. Varnhagen, no entanto, na sua constante visão sobre os índios escreve um poema satírico, na linha do de Gregório de Matos, que serve como uma espécie de contraponto ao louvor dezanovesco à origem mestiça do Brasil. O século XX mostrará ainda a vitalidade do tema, através de produções

* Comunicação apresentada ao III Congresso Português de Literatura Brasileira, realizado na Faculdade de Letras do Porto.

¹ A esse respeito, v. Maria Aparecida Ribeiro, “Jakaré-Ouassou e a luta pela hegemonia literária”, *Mathesis*, 6, Viseu, Universidade Católica Portuguesa, 1997, p.105-126.

portuguesas e brasileiras. João de Barros, dentro do espírito neo-romântico, adaptou a história para crianças, com o nome *O Caramuru, Aventuras Prodigiosas dum Português no Brasil* e Viriato Correia, com o mesmo fim, incluiu uma versão romancada do tema no seu *As mais Belas Histórias da História do Brasil*. Entre os modernistas brasileiros, Murilo Mendes elegeu Diogo Álvares como tema. A França continuou a encantar-se com a lenda, e Olga Obry, em 1945, publicou *Catarina do Brasil, a Índia que descobriu a Europa*. Apesar do ponto de vista renovador adoptado pela escritora francesa, do reforço às ideias coloniais que o texto de Barros representa e da corrosão que o riso muriliano opera na História, a versão mais curiosa das produções do novecentos sobre o encontro do português com a Índia talvez pertença a um folheto de cordel impresso na Bahia, cujo autor é Antônio Alves da Silva.

No limiar do século XXI, as comemorações dos descobrimentos reavivaram o interesse pelo tema. Surgiram os romances históricos do piauiense Assis Brasil² e do baiano Tasso Franco³, além do livro de Francisco Antônio Dória⁴. Ruy Tapioca incluiu o episódio na sua *República dos Bugres* (1999) e Guel Arraes juntamente com Jorge Furtado produziram uma minissérie para a Rede Globo — *Caramuru. A Invenção do Brasil* — depois tornada filme e publicada em livro. Na impossibilidade de um confronto de maiores dimensões entre todos estes olhares, limitar-nos-emos à análise das leituras feitas pelo cordelista e pelos homens da mídia, embora centrando-nos mais na obra impressa⁵.

2. O poema de Durão, segue o modelo formal da epopeia camonianiana, mas procura preencher uma lacuna por ele deixada, ao mencionar apenas de passagem a descoberta do Brasil. É, sem dúvida, um sentimento nativista que informa a explicação do poeta ao seu leitor de que “os sucessos do Brasil não mereciam menos um poema que os da Índia” (Durão, 2000, 5). No entanto, o afecto do nativo não anula a visão colonial nele contida, pois, ao orgulho de não querer ficar atrás como americano que era e de mostrar uma terra fecunda e exuberante (veja-se a

descrição feita por Caramuru a Henrique II), alia-se o de apontar os benefícios levados pelos portugueses ao Brasil, num reforço da ideologia da expansão da fé e do Império, que se traduz logo na dedicatória a D. José, Príncipe do Brasil, quando o poeta o exorta a amansar a “infeliz, mísera gente” que se devora, a fim de vir a ter “na turba imensa / Outro reino maior que a Europa extensa” (I, 4, 1 e 5, 7-8). A expansão portuguesa não mostra, contudo, sua face violenta; esta pertence apenas aos índios. Eles matam-se entre si e ameaçam devorar os portugueses companheiros de Diogo Álvares. Nunca, porém, são mortos pelo colonizador, que, mesmo em perigo diante de Gupeva e dos seus, pensa, antes de mais nada, em evangelizá-los. O seu tiro é, antes, uma demonstração de superioridade, logo reconhecida pelos índios, que já lhe temiam a armadura e os objectos desconhecidos. Curiosamente, mesmo aquando da guerra com Jararaca, é Paraguaçu que, “valente”, ao lado de Caramuru, “muitos mandava aos lúgubres espaços / Semeando por donde o golpe impele / troncos, bustos, cabeças, pernas, braços”, numa catadupa de mortes que se estende por quatro estâncias (IV, 59, 3-6 a 62). Diogo mata apenas dois selvagens em todo o poema e, assim mesmo, em defesa de Paraguaçu e de seu pai: Pessicava — que depois de provocar a morte das guerreiras da tribo de Gupeva, “a mão lançava / Já de Paraguaçu, que, no quebranto / apenas levemente respirava” (IV: 84, 2-4) —; e Jararaca — contra quem “Dispara o tiro e a bala lhe atravessa / De uma parte à outra parte da cabeça” —, para salvar a vida do sogro (V: 51, 7-8).

Apesar de antropófagos, os nativos apresentavam uma propensão para o cristianismo, semelhante àquela que o proselitismo de Caminha lhe ditara ao escrever “esta gente não lhes falece outra cousa, pera ser toda cristã, ca entenderem-nos” (Serra, 2003: 232), o que Damião de Góis, aumentando um ponto ao contar o conto, regista mais tarde como um levantar de mãos dos índios para “dar graças a Deos pela merce que lhes fezera, em lhes deixar ver gente daquella calidade” (Góis, 1949: 129). (Claro que a gente de qualidade eram os portugueses). Frade e colono convicto do projecto colonial, era natural que Durão, com

² *Paraguaçu e Caramuru. Paixão e Morte da Nação Tupinambá* (romance histórico), Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1995 e *Paraguaçu e Caramuru, Origens Obscureas da Bahia*, Rio de Janeiro, Imago, 1999.

³ *Catarina Paraguaçu – A Mãe do Brasil* (romance histórico), Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

⁴ *Caramuru e Catarina. Lendas e Narrativas Sobre a Casa da Torre de Garcia D’Ávila*, São Paulo, Editora SENAC, 2000.

⁵ O título sofreu uma redução de *Caramuru – a Invenção do Brasil*, na minissérie e no filme, para *A Invenção do Brasil*, no livro.

base nos cronistas, criasse indígenas vocacionados para receber o baptismo, praticantes de alguns dos mandamentos das leis de Deus (cf. II, 61-62 e III, 72 e sqq.), o que também ajudaria a mostrar uma expansão benéfica e não cruenta. Assim é que se explicam cenas como a de uma Paraguaçu pudica, que abaixa os olhos, fica ruborizada e jura fidelidade a Diogo, ao mesmo tempo que lhe diz querer “o baptismo teu”, “a tua igreja”, “o teu Deus”, além de, imediatamente, lhe oferecer também o seu povo. Ou episódios como o de Gupeva identificando a imagem da Virgem Maria com a da mãe de Tupã e, a partir daí, modificando o seu comportamento. Ou ainda o reforço de ideias de que os índios conheciam figuras bíblicas do Antigo e do Novo Testamento, como Noé e São Tomé, notícias difundidas por missionários sequiosos de cristianizar.

Como em muitas outras narrativas posteriores, esses nativos cristianizados serão os índios bons, aliados dos portugueses; maus serão os inimigos, não catequizados. Dessa forma, se Gupeva é um aliado de Caramuru, assim como Paraguaçu e seu pai Taparica, Jararaca é um inimigo feroz. Apesar de preponderarem essas imagens, o projecto de expansão da fé e do Império é arguido: não só Paraguaçu (embora “compassiva”) pergunta a Diogo sobre a justiça de Deus, criando homens para terem morte “miserável” e sem hipótese de salvação indígena (cf. IV, 5, 6 e 10), como Jararaca denuncia, à semelhança de Cacambo, n’ *O Uruguay*, a invasão da Bahia pelos portugueses e a extinção da raça indígena (cf. IV, 33 a 35); como ainda Bambu argumenta, com a lógica inerente à sua cultura, contra a liberdade que o Caramuru lhe oferece (cf. V, 61-66).

Mas, como o mais importante para Santa Rita Durão é mostrar os “sucessos” de Portugal no Brasil — e mostrá-los com a brandura de um frade (de um frade que não viveu a guerra, como Anchieta, testemunha ocular e participante dos “Feitos de Mem de Sá” por ele cantados) —, Diogo Álvares terá, sobretudo, um perfil missionário, embora seja pelo “terror” que as tribos do sertão se lhe fizeram “obedientes”, “criando Diogo principal primeiro”. (V, 71, 6 e 77, 3). O colono-missionário tentará pela palavra (veja-se o número

de estâncias dedicadas à pregação e às explicações bíblicas!) e pelo exemplo dominar os selvagens, o que continuará mesmo depois de os vencer pela força das armas: “Se receberdes o sagrado ensino, / Livres com glória do tirano Averno / sobre ele reinareis num sólio eterno. // Porém, por serdes na ignorância rude, / incapazes de ouvir o mais entanto, / buscai com a razão maior virtude, / Implorando o favor do trono santo:/ E quando a nossa fé pedilo estude, / vereis da antiga serpe no quebranto / Florescer nesta pátria d’improviso / uma imagem do ameno paraíso”. (V, 72, 6-8 e 73)

É este paraíso, depois de várias guerras para a expulsão de hereges — franceses e holandeses — que Paraguaçu vê em sonhos, com o auxílio da Virgem Maria, cuja imagem fascinará, depois, os indígenas. Completamente rendida ao Deus dos cristãos, e chamando de “infanda” e de bárbaros costumes a sua própria gente e a si própria antes do baptismo, a “princesa do Brasil” também se humilhará perante D. João III, representado por Tomé de Sousa, entregando o que ela possui — a terra brasileira e os seus “tesouros” — ao Governador Geral. Assim, fará, como comentara ainda a bordo depois do sonho, “que em breve a rude gente fora humana” (X, 68, 4 e 27, 3).

3. A recuperação do texto de Durão, por Antônio Alves da Silva, troca, como não poderia deixar de ser, o metro erudito da epopeia, pela redondilha maior. No seu novo recorte, também o título ganha um sabor mais popular — *O Casamento de Paraguassu [sic] com o Filho do Fogo*. Repare-se que a própria palavra Caramuru é abolida, talvez porque o epíteto cause mais sensação, talvez por semelhança com uma personagem da própria literatura de cordel — o Cancão de Fogo —, talvez ainda para haver menos um nome estranho aos leitores-ouvintes. Mas se esse é o título da capa, que parece anunciar uma história de amor, tal não é o que se encontra no interior do folheto, onde apenas se pode ler *O Filho do Fogo*, o que dá a entender que a narrativa irá concentrar-se mais sobre o herói.

Eliminando os companheiros de Diogo Álvares que com ele se salvam do naufrágio, o cordelista fá-lo dar sozinho à praia e encontrar não os indígenas

antropófagos, mas qual Ulisses a Nausica, uma índia de nome Yara, que correu a dar a notícia aos de sua tribo, pensando ser o homem que avistara algum habitante do mar “que sai das locas dos peixes / para as gentes devorar” (Silva, s.d.: 5).

Sem as delongas próprias da epopeia, Diogo Álvares, de índios “arrodado”, dá um tiro e mata um “enorme gavião”, o que faz com que os selvagens exclamem: “Caramuru — filho do Fogo / E sobrinho do Trovão!”.

Apagando os horrores da antropofagia pintados por Durão e sem ter necessidade de encarecer a catequese, o poeta de cordel suprime a fala de Fernando e o diálogo entre Caramuru e Gupeva, para colocar o herói na casa do pajé, onde, então, é feito soberano, numa festa “arrojada” e anacrónica, onde “houve brinde / houve Choupp [sic] / houve baile até a ceia” (Silva, s.d.: 7) e onde aparecem “oito donzelas / cada qual a mais catita / para Diogo escolher [...]”, eliminando, assim, a fascinação mútua entre português e índia. Sem partilhar com Durão o projecto de expansão da fé, Antônio Alves da Silva não assinala Paraguaçu com a virtude do recato, nem pinta Diogo como homem prudente e respeitador dos valores cristãos.

A guerra, desencadeada no poema de Durão, por Jararaca, chefe dos caetés, “ardendo em ciúmes” da filha de Itaparica (cf IV, 1) interrompe no cordel os festejos da aclamação de Caramuru e de sua escolha de Paraguaçu como companheira, mas seus motivos são outros: foi “uma tribo inimiga” “que viviam [sic] intrigados / com eles [os tupis] por natureza” que “na festa jogou areia” (Silva, s.d.: 7) Faz essa luta, que no poema épico é das partes mais entusiasmantes e ocupa o canto IV e parte do V, os encantos do cordelista: apesar de despidos da linguagem erudita de Durão, seus versos dão conta de “um enorme sarseiro [sic]”, de uma luta renhida, com avanços e recuos de ambos os lados; “Caramuru no comando / fez mortandade de horror” e ficou “todo cheio de alegria por ter vencido a parada”, além de cativar a admiração das nativas, que “lhe suplicavam um pouco do seu amor” e invejavam Paraguaçu. “Diziam elas: roubou-me / o homem que mais amou” (Silva, s.d.: 13).

O casamento interrompido pela guerra

com os da “tribu [sic] de índio / Perto doutra redondeza”, inimigos naturais dos da aldeia de Paraguaçu, realiza-se então, consumando um “romance febril” (Silva, s.d.: 7 e 14). Eliminados o episódio do socorro aos naufragos espanhóis e o surgimento da nau francesa, que no poema de Durão assinalam conhecidas ocorrências dos tempos coloniais, Caramuru embarca com Paraguaçu, logo após o casamento. Não porém para livrá-la das ameaças de morte que a inveja das outras índias determina, mas porque “[...] resolveu / visitar o estrangeiro”. Para compor o enredo, o cordelista põe Caramuru a despedir-se de Itaparica, mas o “Guerreiro”, por uma questão de rima e numa completa subversão da ordem cultural, acaba condecorado pelo cacique “como um nobre cavalheiro” (Silva, s.d.: 14). E o embarque do casal, sem o conhecido e belo episódio de Moema, é assim narrado: “A barca foi navegando / Sobre aquele mar tão lindo / Caramuru na proa / fazia acenos sorrindo / As pobres índias voltaram / E a nave foi sumindo” (Silva, s.d.: 15).

Sem o projecto expansionista que informa o texto de Durão, o folheto omite o louvor da terra de que se ocupa Diogo Álvares por tantas estâncias, assim como a sua visita a Henrique II, a sua recusa em participar de uma empresa francesa, o baptismo em França, o seu sonho profético sobre o futuro da América Portuguesa. Assim, nomeada no cordel “Catarina do Brasil” em plena tribo, logo após o casamento e antes de partir para a Europa, a filha de Itaparica não se submete juntamente com os seus ao Rei de Portugal. Somos, porém informados, de que ela foi “uma grande mulher” e “estudou no estrangeiro” (veja-se que o saber toma aqui o lugar da religião, introduzindo no texto um valor que o actualiza); que Caramuru “nunca deixou de honrar / nosso País Brasileiro” e que ambos “Viveram no estrangeiro, / Tiveram muitos filhinhos”, “regressaram à nossa Pátria” e, morrendo “já bem velhinhos”, “subiram aos céus / Igual a dois passarinhos” (Silva, s.d.: 16).

Se a dupla menção ao estrangeiro (numa delas como local de aquisição cultural) pode revelar o espírito colonizado do autor, o regresso à Pátria e a honra a ela devotada assinalam o nacionalismo do casal. Longevos e

merecedores do Céu — o que contribui para o seu carácter mítico —, são ainda pais de numerosa prole, o que lhes confere o estatuto de fundadores do povo brasileiro e explica a estátua de Paraguaçu no Largo do Campo Grande, em Salvador, e as festas que os baianos lhe consagram a que o folheto faz referência.

Dessa forma, se a narrativa de Antônio Alves da Silva contribui para a preservação da história-lenda e reforça o saber popular de que “o Brasil nasceu na Bahia”, cumpre também o que promete no título e que a última estrofe resume: “Meu caro amigo leitor / Peça que seja gentil / Grave bem na sua memória / Este romance febril / Lembre-se de CARAMURU / e da CATARINA DO BRASIL.” (Silva, s.d.: 16).

4. Conhecidos cineastas, Jorge Furtado e Guel Arraes vão ler a história com as lentes do humor que o Modernismo de 22 usou (e já antes dele os chargistas das revistas ilustradas⁶) para interpretar as origens do Brasil. Minissérie da Globo posta em livro, a obra revela que a investigação feita e a bibliografia consultada foram apenas uma base para a recr(e)iação.

No “Prefácio”, aliás, os dois autores ao mesmo tempo que declaram essa intertextualidade, revelam as várias lacunas e controvérsias dos documentos, mostrando a própria história como um conjunto de versões, o que lhes abre as portas para eliminar a fronteira entre verdade e o erro históricos.

Santa Rita Durão não conhecia o peixe e inventou que Caramuru queria dizer “filho do trovão”, por causa do famoso tiro de espingarda. Diz também que Moema morreu afogada [...]. No Museu Nacional de Belas Artes, há uma escultura que representa a morte de Moema. Mas ninguém sabe se ela existiu. E, se não existiu, talvez não tenha morrido. [...].

Frei Vicente conta que o casal voltou ao Brasil, graças às promessas de Paraguaçu aos marinheiros franceses de que se apresentaria aos tupinambás como seus parentes. Chegando aqui, Paraguaçu rompeu sua promessa e os tupinambás devoraram todos os franceses.

Diogo foi feito cavaleiro real de Portugal por sua ajuda a Tomé de Sousa, em 1549. Foi graças a ele que os

portugueses fundaram Salvador, a primeira capital do Brasil. O Caramuru reinou entre os tupinambás por mais de 50 anos.

O resto é mentira. (Furtado & Arraes, 2000: 8)

Entremeando o texto com publicidade, Furtado e Arraes utilizam anacronismos, que logo denunciam a fantasia que o motiva, e também aproveitam para dessacralizar a expansão da Fé e do Império:



Taparica, ainda meio ingénuo, sem se haver apercebido do valor do dinheiro, começa a pôr o pé no mundo do capital, através da retórica publicitária que aprendeu com os civilizados, e surge falando como camelô ou como corrector imobiliário:

Olha a pulseira, uma três, três é dez. Está acabando. Leva o remédio do índio, maravilha curativa da floresta. Traz força pro marido e felicidade para a esposa. Na minha mão é mais barato. Olha o remédio do índio. Feito de semente rara e da raiz mais profunda, é bom pra passar na cara, é bom pra passar nas costas [...] O terreno é uma beleza! Não tem terremoto, vulcão, maremoto, furacão, nada disso. Vista consolidada. Tem a praia para as crianças, 5.000 quilômetros. E a localização? No caminho das Índias. Florestas, minérios, lugar para estacionar. Lá para o sul tem até neve. Para você, eu faço por um espelho. Mas um espelho bom. (Furtado & Arraes, 2000: 107-108)

Entre ficção e verdade, o texto começa com a chegada de Cabral e a lembrança de que se os portugueses viram os índios, estes também olharam os portugueses, numa chamada de atenção de que há pelo menos dois pontos de vista a serem considerados na história que começa em 1500: o “da praia” e o do “navio”, ópticas que, “quinhentos anos depois, nós, brasileiros, tentamos juntar [...] para saber quem somos”

⁶ Veja-se, por exemplo o caso de Mendes Fradique que, em 1921, publicou a *História do Brasil pelo Método Confuso*.

(Furtado & Arraes, 2000: 8). É, pois, uma fantasia das origens o que os dois cineastas se propõem narrar. A visão profética característica das epopeias surge na abertura do texto, anunciada pela citação dos primeiros versos de “O Infante” de Fernando Pessoa e concretizada por uma espécie de prolepse, que não deixa de revelar um narrador afeito à astrologia: no porto de Lisboa, em Janeiro de 1500, “um jovem olha para a primeira noite de uma nova era [...]. Ele ainda não sabe, mas os astros lhe reservaram um destino incomum”; na ilha de Itaparica, “uma jovem índia” vê um outro céu, onde brilha a constelação do Cruzeiro do Sul, que em sua terra “se chama Pauí-Pódole. [...] O que ela não sabe é que também se vai tornar heroína e virar estrela lá no céu” (Furtado & Arraes, 2000: 15). O desenrolar da história, porém, deixará de lado qualquer característica épica, para assumir o tom e o ritmo da comédia. Criando um Diogo Álvares pintor de imaginação fértil e uma história que o envolve e a Vasco de Ataíde no furto de um mapa e em relações com uma francesa, os autores irão transformá-lo em degredado, que vai com Cabral para Calecute. Por artes da francesa, Diogo estava de posse do mapa com a rota em que mais depressa chegaria à Índia, o que interessava a Vasco. Um desenho do pintor, porém, obscurece a leitura do mapa e faz que a nau de Ataíde, onde vai Diogo, bata numa pedra, na altura de Cabo Verde, durante uma tempestade, sofrendo o célebre naufrágio. Vasco e o degredado salvam-se num baú, mas o capitão quer matar o companheiro, pois, por culpa dele, perdera a hipótese de chegar à Índia antes de Cabral. Avistam terra e Diogo consegue livrar-se de Ataíde dando-lhe com o remo. Assim é ele quem primeiro chega ao Brasil, descobrindo-o “três dias antes de Cabral” (Furtado & Arraes, 2000: 64). Caramuru só irá atirar muito tempo depois de já estar na terra, para fugir de Paraguaçu, Moema (transformadas depois de muitas brincadeiras em noivas do sepulcro) e de Taparica (pai de ambas) que deseja comê-lo. Matando um urubu, ele é aclamado o “herói da nossa gente” (Furtado & Arraes, 2000: 98) e sua fama chega à Europa. À fusão dos dois episódios da História brasileira, pontuada de trechos da *Carta*

de Caminha e de alguns excertos do poema de Durão, os autores colam outras narrativas de carácter fundacionista: *Iracema* e *Macunaíma*. O texto de Alencar é pretexto para um novo confronto de pontos de vista: não agora com o do escrivão de Cabral, que dá a entender um perfeito entendimento entre portugueses e índios, apesar do desconhecimento da língua, notável em ambas as partes; mas entre a linguagem posta na boca dos índios pelo escritor cearense e aquela que a Arraes e Furtado elegeram para acentuar a diferença de culturas, destruindo, pelo riso, a aura com que o Romantismo envolveu o encontro fundador. Já *Macunaíma* informa muita da linguagem adoptada nas falas de Paraguaçu que, aliás, como o “herói da nossa gente”, na “Carta pràs Icamiabas”, regista as suas impressões, nesse caso, num relato que será a prova da história de Caramuru no Brasil. Além disso, dialogando com o texto de Mário de Andrade, *A Invenção do Brasil* retoma o tópico da troca cultural entre costumes e valores indígenas e europeus: assim Caramuru vai incorporando a luxúria e a preguiça, livres do estigma de pecado, enquanto os índios discutem com ele a inutilidade do dinheiro, numa demonstração de que, eles, sim, estavam muito mas perto dos preceitos cristãos, que os europeus. Mas, Taparica, como já se disse, adquire a linguagem publicitária, e Paraguaçu, que dividia Caramuru com Moema, sem saber “que não existe pecado do lado de baixo do Equador”, toma conhecimento da sua existência para a cultura europeia, prova o ciúme e aprende, que, para além do Direito Natural, existe o Direito Positivo, pelo qual um homem só se pode casar com uma mulher.

O pudor da Paraguaçu e a sua castidade à europeia no poema de Durão são substituídas pela inocência da Paraguaçu da minissérie-livro (embora com apelo a uma pitada de pimenta à maneira “nacional brasileira”), que pretende “dar” para o francês, dentro do preceitos da “hospitalidade tupinambá” (Furtado & Arraes, 2000: 107). Ela nem sempre descobrirá na França, o melhor da cultura europeia, incorporando-o de maneira “antropofágica”, como Macunaíma faz com a galinha, o relógio e o revólver; antes, Paraguaçu sublinhará algumas

das incoerências dos brancos, entre os quais o facto de que ser amante parece ser melhor que ser esposa. Alfabetizada, mas não catequizada, ela escreve a sua história com Caramuru, uma história de amor, onde o romantismo das anteriores narrativas de fundação é recusado: “Diogo me ensinou a amar, eu ensinei ele a querer bem. *E fomos felizes agora, que é melhor que para sempre* [o grifo é nosso]” (Furtado & Arraes, 2000: 181). O texto de Guel Arraes e Jorge Furtado rejeita, assim, a “Catarina do Brasil” e Iracema, submissas ambas, colocando em pé de igualdade branco e índio. Tornando Paraguaçu narradora da história e pondo o “seu” texto em confronto com o dos brancos, os dois autores acentuam os muitos pontos de vista sob os quais se pode ver um acontecimento. Por outro lado, ao invés de registarem uma cultura onde a morte do índio é inevitável — vejam-se o “Tudo passa sobre a terra”, com que Alencar finaliza o seu romance ou a subida de Macunaíma ao céu, ao desistir de lutar — os dois autores sublinham a permanência do lado “índio” do brasileiro, que continua ingénuo e explorado, embora conhecedor dos mecanismos capitalistas, ao mesmo tempo que destacam a constante discussão entre a sua face índia e a sua face europeia. À Paraguaçu, como ao “herói da nossa gente” modernista, não são dados “amores católicos e descrições sociais” (Andrade, 1978: 29). De *Macunaíma*, “um capoeirão de fantasia” como a minissérie e o livro a que deu origem, fica a “sensualidade cheirando alguma pornografia” que, por sua vez, Mário vira na “documentação obscena das lendas” e, segundo ele, se revela na “pornografia desorganizada” da “quotidianidade nacional” (Andrade, 1978: 25 e 28). Aliás, a criação da condessa francesa que rivaliza com Paraguaçu, disputando os amores de Diogo e desejando o ouro brasileiro, como que une as imagens do gigante Pietro Pietra- Piaimã e a das madames da São Paulo descoberta pelo herói da nossa gente, reforçando os contornos do erotismo e da exploração estrangeira.

Se Paraguaçu vira estrela, não é por ter, como Macunaíma, “desistido dos combates da terra” ou porque, destroçada por uma uiara como vingança de Vei-a-Sol, não haver

conseguido “adquirir um caráter” (Andrade, 1978: 61 e 60 e 58). Encarnada por Camila Pitanga (o livro incorpora fotografias da actriz na minissérie), não vive o “romance febril” do cordel, mas tem com Caramuru, representado por Selton Mello, outro artista da Globo, uma história de amor com um *happy end* no melhor estilo; sua imagem é a de uma estrela global. Apesar do título, *A Invenção do Brasil* limita-se ao século XVI e à relação entre branco e índio, ignorando o restante tempo e processo de formação da nação, os negros e imigrantes, ao contrário da “rapsódia” cantada na “fala impura”, que abole o tempo e pretende mostrar a “unidade nacional e racial” (cf. Andrade, 1978: 50). Por outro lado, a minissérie-livro também restringe o espaço a “Europa, França e Bahia”, não operando a “desgeograficação” que Mário de Andrade realizou no seu texto para “conceber literariamente o Brasil como entidade homogénea” (Andrade, 1978: 30). Diferentemente do poema épico, onde o país futuro aparece sob a forma de sonho, do romance romântico, que encara como inevitável a troca de língua, fé e rei na “mairi” que surge, e da rapsódia, que acaba por lamentar o desaparecimento da cultura indígena, no texto de Jorge Furtado e Guel Arraes o país é apenas anunciado e o brasileiro ainda não existe, nem como recém-nascido “filho da dor”, nem como o adolescente “herói sem nenhum caráter”.

5. Lendo o texto fundador da história-lenda do casamento do naufrago português com a índia da Bahia, o cordel e a produção global reescrevem-no em função do público.

No primeiro, ver-se-á o reforço de alguns perfis caros ao imaginário popular: Paraguaçu perde o espírito guerreiro com que Durão a assinalou, baseado no que dizem os cronistas sobre a prática bélica dos nativos, bem como a brancura de tez por ele criada para fazê-la diferente da gente “tão nojosa” (II, 78, 2) e torná-la uma esposa digna do herói, ficando apenas com o atributo exigido pelos padrões machistas dos cantadores populares nordestinos nas representantes do sexo feminino — a beleza; o conhecimento, não mais a religião, que fará dela uma “grande mulher”, vai adquiri-lo na Europa, lugar do saber, no imaginário

do colonizado. Por outro lado, o folheto, para mais interessar o leitor⁷, certamente desconhecedor da História do Brasil e sequioso de aventuras, procura também sublinhar o mito da valentia, que lhe é caro, como prova um de seus ciclos temáticos — aquele que se constrói em torno da figura de Lampião — dando ênfase às peripécias em que Diogo Álvares mostra a sua coragem. E, como “beleza não põe mesa”, de acordo com o ditado, é a acção guerreira de Caramuru que ocupa a maior parte do poema, que acaba por casar *a bela* com *o valente*, cujos nomes, sugeridos implicitamente como o de casal fundador e reiterados de forma explícita como o daqueles que viveram um “romance febril”, devem ser, na didáctica recomendação do cordelista, “gravados na memória” (cf. Silva, s.d.: 16).

Já a minissérie-livro obedece a outra ordem de necessidades, ditada pela indústria cultural, que precisa de um texto “leve”, de *happy end*, de apelar à já citada “sensualidade cheirando alguma pornografia” da “quotidianidade nacional”, onde, apesar da intenção declarada em mostrar o intercâmbio de culturas, é Paraguaçu quem vira estrela, cujo heroísmo é vencer as “artes amorosas” da francesa e deixar o português sucumbido ao *dolce fare niente* tropical. Talvez por isso, o título tenha sido reduzido no livro, apagando, assim, qualquer traço de triunfo

européu, na catequese, na língua, nas marcas do povo que surgiu, ou o carácter incompleto do “herói da nossa gente”⁸.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário (1978) “Prefácio” [Araraquara, 19/12/1926] e Carta a Augusto Meyer in Heloísa Buarque de Holanda, *Macunaíma: da Literatura ao Cinema*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora – Empresa brasileira de Filmes.
- DURÃO, Frei José de Santa Rita (2001) *Caramuru, poema épico do descobrimento da Bahia*.
- GÓIS, Damião de (1949) *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, Coimbra, por ordem da Universidade.
- FURTADO, Jorge & Arraes, Guel (2000) *A Invenção do Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Objetiva.
- MATOS, Gregório de (1969) James Amado (org.), *Obras Completas de Gregório de Matos, Crônica do Viver Baiano Seiscentista*, Salvador (Bahia), Ed. Janaína.
- OBRY, Olga (1945) *Catarina do Brasil, a Índia que Descobriu a Europa*, Rio de Janeiro, Atlântica Editora (com pref. de Pedro Calmon)
- SERRA, Pedro (2003) “Carta de Pêro Vaz de Caminha”, Maria Aparecida Ribeiro, *A Carta de Caminha e Seus Ecos*, Coimbra, Angelus Novus, p. 211-233.
- SILVA, António Alves da (s.d.) *O Casamento de Paraguassu com o Filho do Fogo*, Salvador, s. e.

⁷ Repare-se que o cordelista se coloca como escritor e não como cantador que tem ouvintes.

⁸ Aliás, se atentarmos para o que está escrito na 2ª badana, veremos que a editora não se deteve na memória brasileira, mas viu os factores de sensualidade e diversão como características promocionais do livro.

José de Alencar e Chateaubriand: entre o Velho e o Novo Mundo*

Rui Lage

Desceu com a sua companheira, e povoou a terra.

José de Alencar, *O Guarani*

1. Um projecto épico

Ao longo do ano de 1856, entre 18 de Junho e 15 de Agosto, José de Alencar (1829-1877), então com vinte e sete e anos de idade, publica duas séries de cartas no *Diário do Rio de Janeiro* que ficariam conhecidas pelo nome de *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Nessas cartas (cinco na primeira série e três na segunda) sob o pseudónimo de “Ig.”, José de Alencar fazia a crítica sistemática do poema épico de Gonçalves de Magalhães (1811-1882) publicado em 1857, *A Confederação dos Tamoios*. Alencar censurava, no poema de Magalhães, tanto a “forma” como o “conteúdo”, apontando-o como obra falhada uma vez que não soubera pintar o espectáculo grandioso da natureza brasileira, nem dar um retrato idealizado e heróico do índio brasileiro (legítimo habitante dessa natureza) nem tampouco retratar, com a necessária dose de pitoresco (e de cor local), as tradições, os costumes e as lendas indígenas; censurava *A Confederação dos Tamoios* enquanto obra que falhara rotundamente na tarefa de dar à literatura brasileira o poema épico nacional que o país (e o próprio breviário do movimento romântico)

exigia. Continuava pois em falta, para Alencar, um intérprete digno dos mitos, tradições e crenças fundadores do Brasil, que cantasse e celebrasse a epopeia do índio brasileiro.

Ao mesmo tempo que, nas *Cartas*, enumera as falhas, os equívocos, os defeitos e as fealdades do poema de Gonçalves de Magalhães, Alencar vai indicando soluções e correcções, enumerando os ingredientes que deveriam servir para a confecção de uma epopeia nacional. Não se limita a denunciar aquilo que ela *não deve ser*, mas mostra aquilo que ela *deve ser* (ou *tem de ser*). Dessa forma, Alencar ia levantando já o véu sobre o seu próprio projecto de epopeia (e sobre as suas concepções literárias em geral) que ganharia corpo um ano depois das *Cartas*, em 1857, com o romance *O Guarani*, publicado em folhetim no *Diário do Rio de Janeiro* entre os meses de Fevereiro e Abril desse ano. Se o romance histórico europeu do séc. XIX se fazia com Scott e Herculano, revisitando a Idade Média em busca dos mitos fundadores da nacionalidade, os escritores brasileiros, à falta de uma Idade Média, tiveram que “inventar” uma idade que suprisse essa falta e socorreram-se, para o efeito, dos tempos pré-cabralinos. O “assunto” de *O Guarani* viria a ser os mitos fundadores do Brasil. Os mitos, para além de histórias dos começos dos tempos, são narrativas onde pontuam o

* Trabalho apresentado no Seminário de Literatura Brasileira, dirigido pelo Prof. Dr. Arnaldo Saraiva, do Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados da Faculdade de Letras do Porto em 2003/2004.

heroísmo, o maravilhoso, o sobre-humano. Tal como no romance histórico oitocentista europeu, a Idade Média, com o seu cortejo de reis e cavaleiros, monges e donzelas, castelos e florestas, prodígios e vilanias, surge idealizada como a época por excelência dos feitos heróicos, a natureza brasileira e os selvagens que nela vivem em perfeita comunhão surgirão não menos idealizados: aquela, como “jardim do éden”, materialização da *aetas aurea* ovidiana, estes como os dignos habitantes de tal jardim, Adão e Eva índios vivendo num estado de inocência e pureza em estreita proximidade com o criador de cujas maravilhas terrenas legitimamente usufruem. Alencar não se limita a celebrar esse “jardim das delícias”, mas como que enxerta nele uma Europa pré-industrial idealizada, feita de senhores e vassallos, de cavaleiros e cortesãs, regido por valores de nobreza e virtude cristãos, pautado pelos códigos de cavalaria (e o modelo acabado de cavaleiro-herói n’*O Guarani* não é, como se poderia supor, nenhum fidalgo português, mas um índio, Peri). Dir-se-ia que Alencar desejava preservar esse ideal de civilização medieval transplantando-o para o seio ainda não corrompido da natureza brasileira, aí o deixando numa espécie de exílio dourado, numa redoma de vidro.

Alencar tinha escolhido a matéria-prima da sua epopeia (era a mesma de *A Confederação dos Tamoios*), faltavam-lhe as ferramentas com que a trabalhar; iria precisar de um modelo para se desempenhar de tal tarefa, pois tratava-se, afinal, de criar uma obra sem antecedentes na literatura brasileira (ou, se quisermos, com antecedentes, mas com antecedentes falhados). Precisava de um modelo de “poesia americana” e foi buscá-lo às obras de François-René de Chateaubriand (1768-1848), como o próprio José de Alencar dá a entender em vários passos das *Cartas* e, de forma explícita, num texto autobiográfico publicado em 1873, quatro anos antes da sua morte, *Como e porque sou romancista* (já, portanto, em pleno crepúsculo do romantismo). O texto modelar parece ter sido a novela (ou romance-poema) *Atala*, que, projectada como parte do *Génie du Christianisme ou les Beautés poétiques et morales de la Religion chrétienne* (primeira edição em 1802) viu a luz do dia antes dessa obra

seminal, em 1801 (com o subtítulo *Les Amours de deux sauvages dans le désert*). O êxito e a repercussão desta obra na Europa foi colossal, tendo inspirado e servido de modelo a toda uma geração de escritores românticos. Não cabe no âmbito deste trabalho uma análise sistemática de *Atala*; bastar-nos-á a análise que impõe o confronto entre esse texto e *O Guarani*.

O objectivo do presente trabalho é mostrar em que sentido a obra de Chateaubriand - e em particular a novela *Atala* - se constituiu como modelo literário para a elaboração d’*O Guarani*. Procuraremos fazê-lo através das palavras do próprio José de Alencar nos dois textos mencionados, num primeiro momento, e, num segundo, pondo em evidência passagens de *O Guarani* e de *Atala* que evidenciem uma relação intertextual. Essa relação é particularmente nítida nas técnicas de descrição da natureza, paisagem e vida selvagem brasileiras. Mas o autor francês não se limitou a fornecer o modelo para a descrição da natureza brasileira: dele José de Alencar aproveitou e assimilou inúmeras ideias e concepções, tais como a da floresta virgem como espaço onde o coração do homem, tendo por cenário o grandioso espectáculo da natureza, está mais próximo do criador e do significado primitivo da religião cristã (é a ideia da natureza como um templo); o mito do “bom selvagem”, do índio vivendo num estado de pureza e inocência pré-diluvianos, que Chateaubriand havia retido de Rousseau; a ideia da natureza como “Jardim do Éden” ou Paraíso “reencontrado”, feito à medida para um Adão e uma Eva índios; a ideia dos grandes espaços virgens e intocados pela “decadência” da civilização europeia como palco do reencontro, através do cristianismo, entre o Velho e o Novo Mundo; o índio americano idealizado, capaz dos mais nobres e heróicos feitos; o índio como síntese e superação de dois universos: o europeu, cristão e cavaleiresco, e o americano, pagão e selvagem, ou súplica do melhor de ambos os mundos.

2. Chateaubriand modelo de “poesia americana”

Na parte VII do texto autobiográfico *Como e porque sou romancista*, publicado em Maio de 1873 (texto que

contém uma espécie de teoria do romance alencariano escrito pelo próprio), é sintomático que Alencar, ao rebater a acusação feita por certos “críticos” de que *O Guarani* era um “romance ao gosto de [James Fenimore] Cooper”, tenha a preocupação de escrever o seguinte: “quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand”¹. Modelo de “poesia americana”, parecendo sugerir o adjetivo que Alencar se via como escritor americano e só depois brasileiro - ou como escritor brasileiro inserido no domínio da literatura (ou da poesia) americana². Ainda no mesmo ponto de *Como e porque sou romancista*, a propósito do *Calabar* de Mendes Leal, o escritor brasileiro escreve algo de revelador: “o romance americano já não era uma novidade para nós; e tinha n’*O Guarani* um exemplar, não arreado dos primores do *Calabar*, porém incomparavelmente mais brasileiro”. Tendo-se Alencar distinguido como romancista, não deixa de ser curioso que, como se pode ler nos excertos acima transcritos, ele empregue ora a expressão “poesia americana” ora a expressão “romance americano”. Talvez Alencar desejasse escrever *poesia* sob a forma de romance, influenciado pela leitura de Chateaubriand, cujos textos em prosa (não se lhe conhecem textos em verso) recorrem aos ritmos, à música, e às figuras próprias da poesia³. Aliás, nesse texto, Alencar refere-se ao romance como “poema da vida real”⁴ e diz-nos que “n’ *O Guarani* derrama-se o *lirismo* de uma imaginação moça”⁵ (itálico nosso). Depois de enumerar as leituras que o ocupavam na biblioteca de Francisco Otaviano, em S. Paulo - e lá estava Chateaubriand, junto a Balzac, a Hugo ou a Dumas - Alencar escreve: “a escola francesa, que eu então estudava nesses mestres da moderna literatura, achava-me preparado para ela. O molde do romance (...) fui encontrá-lo [nessa escola] fundido com a elegância e a beleza que jamais lhe poderia dar”⁶. Nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, Chateaubriand é citado nada mais nada menos do que dezoito vezes, apenas ultrapassado por Homero, citado vinte e quatro vezes, e logo seguido por Virgílio, citado dezassete vezes⁷. Mas a quantidade de citações de Chateaubriand é, por si só, reveladora da importância do escritor francês

enquanto modelo literário do romance alencariano. Alencar cita, alude ou refere praticamente todas as grandes obras de Chateaubriand, deixando bem claro que leu, se não todo, pelo menos quase todo o Chateaubriand⁸. Das grandes obras do escritor francês apenas não são referidas as *Mémoires d’outre-Tombe*, publicadas entre 1848 e 1850 (que são uma autobiografia). Alencar cita trechos - por vezes bastante longos - da *Voyage en Amérique*, de 1827, de *Les Natchez*, (1826), de *Les Martyrs* (1809), do *Génie du Christianisme* (1802) e das duas célebres novelas *Atala* e *René* (1801 e 1802, respectivamente). Alencar não se limita, porém, a citar, aludir ou elogiar as obras de Chateaubriand: ele convoca-o como autoridade, na qualidade de “mestre”, de exemplo, de modelo acabado da “poesia americana”, do romance-poema. Chateaubriand é o modelo a seguir, o modelo a imitar. São inúmeras as vezes em que o escritor carioca, depois de identificar falhas n’*A Confederação dos Tamoios*, contrapõe com o exemplo e a lição de Chateaubriand. Logo na *Carta Segunda* sobre a *A Confederação dos Tamoios*, Alencar escreve que o seu espírito, à medida que ia lendo a *A Confederação* “ia sofrendo, umas após outras, tristes decepções”, tanto mais dolorosas quando diziam respeito “às descrições da natureza americana” e tanto mais evidentes quando confrontadas com páginas “do livro dos *Natchez*”, de Chateaubriand, “poesia simples e graciosa, inspirada pela natureza virgem da América”⁹; um pouco mais à frente, continua: “quem admirou [em Chateaubriand] essa imaginação vigorosa, e sentiu essa inspiração ingênua e natural como a alma dos filhos primitivos de nossas florestas, não pode deixar de entristecer-se lendo o nosso poema nacional”¹⁰, e acrescenta, no mesmo passo, que “o Brasil (...) cede a palma à América do Norte; o Ohio e o Mississipi vencem o Amazonas e o Paraná; as regiões setentrionais ofuscam os raios do meridiano”¹¹ pois estas puderam contar com “a pena de Chateaubriand para descrevê-las, e a alma de um grande poeta para sentir e compreender o que nelas havia de grande e de sublime”¹² (itálico nosso). Na *Carta Terceira*, aquela em que a *auctoritas* de Chateaubriand mais vezes

¹ José de ALENCAR - *Como e porque sou romancista*, in *Obra Completa*. Introdução geral de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1959. Vol. 1, p. 148. É verdade que Alencar, nas linhas imediatamente posteriores a este excerto e no parágrafo seguinte, escreve: “o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve (...) Daí, desse livro secular e imenso é que eu tirei as páginas d’ *O Guarani* (...). Daí e não das obras de Chateaubriand e menos das de Cooper (...)”. Há que dar o devido desconto a este tipo de afirmações. Sabemos pelo menos desde Pessoa o quanto a “motivação” que um escritor revela estar na gênese da sua obra é “fingimento” e o quanto ela releva de uma auto-ficcionalização que também segue um código e que também possui os seus *loci*. O escritor, e muito em particular o escritor romântico, que presta culto à originalidade, é também efabulador de uma mitologia pessoal.

² Por “poesia americana”, quer no caso de Chateaubriand quer no caso de Alencar, leia-se poesia inspirada no cenário natural das Américas, no índio americano e nas suas crenças, mitos e tradições.

³ Alencar estava perfeitamente consciente do magnetismo lírico da prosa de Chateaubriand, e, consequentemente, das potencialidades poéticas da prosa: “talvez me respondam que Chateaubriand era um grande poeta até na sua prosa ligeira, e que é bem difícil imitar, ainda mesmo em poesia, todas as coisas bonitas e grandiosas que lhe foram inspiradas pela natureza americana” (*Sétima carta sobre A Confederação dos Tamoios*, p. 905).

⁴ *Como e porque sou romancista*, ed. cit., p.139.

⁵ *Idem*, p.149.

⁶ *Idem*, p.139.

⁷ Cf. Afrânio COUTINHO, dir. - *A Literatura no Brasil*. 6.ª ed. rev. e atual., São Paulo, Global, 2002. Vol. 3, p. 254.

⁸ Em bom rigor, “muito de Chateaubriand”, como Alencar nos faz saber em *Como e porque sou romancista* (ed. cit., p.139).

⁹ José de ALENCAR - *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, in *Obra Completa*. Introdução geral de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1959. Vol. 4, p. 869. Futuras citações deste texto serão referidas apenas como *Cartas*, seguido do número de página.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Algo de semelhante na *Sétima Carta*: “a Itália de Virgílio, a Caledônia de Ossian, a Flórida de Chateaubriand, a Grécia de Byron, a Ilha de França de Bernardin de Saint-Pierre, são mil vezes mais poéticas do que o Brasil do Sr. Magalhães; ali a natureza vive, palpita, sorri, expande-se; aqui parece entorpecida e sem animação” (*Cartas*, p.903).

é convocada, o escritor carioca - que está a criticar, não nos esqueçamos, um poema épico, e a esboçar, durante o processo, a poética do romance que iria aplicar alguns meses depois em *O Guarani* - a cada passo contrapõe a um episódio ou cena da *Confederação* um exemplo de Chateaubriand, quase sempre sob a forma de uma “lembrança” que lhe teria surgido ao correr da pena: “lendo isto [a cena de um conselho de guerreiros índios no poema de Magalhães], não pude deixar de me lembrar da bela descrição que há nos *Natchez* (...)”¹³; algumas páginas mais adiante, na mesma carta, perante “uma dessas cenas tão simples e tão belas da natureza tropical (...), lembrei-me”, escreve Alencar, “da invocação de Chateaubriand”¹⁴. Quando se trata de descrever, por meio da poesia, as maravilhas da natureza americana, o escritor brasileiro convoca, quase sempre, páginas ou “quadros” de obras de Chateaubriand.

Ainda na *Carta Terceira*, Alencar argumenta que a empresa de escrever um poema nacional obrigava o escritor a criar “um tipo novo” de mulher, “ainda não criado pela arte ou pela poesia”¹⁵. E uma vez mais surge o exemplo de Chateaubriand, entre outros: “Milton criou a sua Eva, Byron a sua Haidéia (...), Chateaubriand a sua Atala (...). Como Milton, como Ossian, como Chateaubriand, o Sr. Magalhães, escrevendo um poema nacional, estava obrigado a formar de sua heroína uma mulher que pudesse figurar a par dessas imagens graciosas que a literatura conserva (...). Deu à poesia um novo Deus e um novo mundo ainda não descobertos, e (...) devia criar a sua Eva indiana (...). Entretanto a heroína do poema do Sr. Magalhães [Potira], é uma mulher como qualquer outra”¹⁶. Esta “Eva indiana” seria o próprio Alencar a criá-la: com Cecília, a heroína de *O Guarani*, e, talvez de forma superior, com Iracema, protagonista do romance com o mesmo nome publicado em 1865. Cecília é descrita n’*O Guarani* como uma mulher-anjo romântica, diáfana, imaterial, mais divina que terrena, uma “filha de Eva”, “virgem branca”, de uma “beleza ideal”, “loura, tão graciosa e gentil” cujo sorriso “parecia uma gota de mel e perfume que destilavam os seus lábios mimosos” e que ergue a fronte “com o meneio de rainha, que às vezes tomava a sua

cabecinha loura, à qual só faltava o diadema”.

Muito raramente, Alencar consegue encontrar uma ou outra “inspiração feliz” no poema de Gonçalves de Magalhães, mas mesmo nestes casos, é por confronto com passagens de Chateaubriand: “a resposta de Aimbire [personagem de *A Confederação*] ao jovem francês que lhe pede sua filha por espôsa, é na minha opinião digna de Chateaubriand nos *Natchez*, ou em *Atala*”¹⁷. Na derradeira carta, a oitava, publicada a 15 de Agosto, Alencar voltará a condenar a ausência, no poema de Magalhães, de uma mulher idealizada, “símbolo do amor, da virgindade e da maternidade”¹⁸, contrapondo-lhe a lição do mestre francês: “Chateaubriand (...) não desdenhava traçar com a mesma pena que ilustrava a história, a política e a filosofia, algumas dessas graciosas criaturas, filhas da sua imaginação, como Cimódoce, Veleda, Atala e Celuta”¹⁹.

Na *Quarta Carta*²⁰, datada de 5 de Julho, o nosso escritor fala no seu desejo de “dar um desmentido àqueles que entendem que a nossa natureza não é bastante rica para criar ela só uma epopéia”, e defende, contra os que acham as coisas prosaicas e vulgares incapazes de serem “assunto” poético, a ideia de que “em tudo pois há poesia”, invocando logo de seguida, mais uma vez, a lição do autor de *Atala*: “Chateaubriand n’*O Gênio do Cristianismo* achou uma fonte de poesia inesgotável descrevendo a delicadeza do sentimento da maternidade no jacaré, em um réptil monstruoso e disforme”²¹. E conclui essa carta tomando o partido do “verdadeiro espírito da poesia moderna, tal como a descrevem Chateaubriand e Lamartine”²² e valendo-se do argumento de que, se porventura errou no “juízo definitivo sobre a *A Confederação dos Tamoios*”, tem “ao menos a *autoridade* de dois mestres em matéria de literatura”²³ (itálico nosso).

Na *Sétima Carta*, de 12 de Agosto, Alencar transcreve “um fragmento das notas da *Viagem à América*, de Chateaubriand” para contrapor às descrições apáticas de Magalhães um exemplo perfeito de “descrição de uma floresta do Novo Mundo”²⁴: “o eco das matas americanas vai falar pela voz do ilustre escritor; e dizer-nos tudo o que o

¹² *Caras*, p. 869.

¹³ *Idem*, p. 872.

¹⁴ *Idem*, p. 876.

¹⁵ *Idem*, p. 878.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Caras*, p. 879.

¹⁸ *Idem*, p. 910.

¹⁹ *Idem*, p. 911.

²⁰ *Idem*, p. 885.

²¹ *Idem*, p. 886. Trata-se do episódio, no *Gênio do Cristianismo*, que fala dos instintos maternos do crocodilo da Flórida (é no cap. X, *Amphibies et Reptiles*, do quinto livro da primeira parte).

²² *Caras*, p. 888.

²³ *Ibidem*.

poeta brasileiro devia ter sentido e descrito no quarto canto do poema²⁵.

3. A pintura da natureza

As tintas com que pintar o cenário da natureza brasileira As tintas com foi Alencar buscá-las à paleta de Chateaubriand. O autor francês acreditava, na tradição do célebre preceito horaciano do *ut picturas poesis*, ser a descrição literária uma “pintura com palavras”²⁶. No *Génie du Christianisme*, obra de 1802, escreve Chateaubriand que a paisagem é “comme une toile préparée pour recevoir les futures créations de quelque grand peintre”²⁷. Alencar professava igualmente esta doutrina. Na terceira carta sobre *A Confederação dos Tamoiós*, ele escreve que “A poesia é como a pintura”²⁸, e antes, na segunda carta, havia dito que não encontrara, no poema de Magalhães, nenhuma dessas “descrições a que os poetas chamam quadros ou painéis, e nas quais a verdadeira, a sublime poesia revela toda a sua beleza estética, e rouba para assim dizer, à pintura as suas cores e os seus traços, à música as suas harmonias e os seus tons”²⁹. Esta ideia de que o poeta pinta “quadros” ou “painéis” literários com palavras, seguindo uma teoria da composição para a qual concorrem não só a poesia mas também a pintura e mesmo a música é uma ideia acarinhada e desenvolvida por Chateaubriand desde as suas primeiras obras, dedicando-se a teorizá-la em vários dos seus textos³⁰; neles faz sempre uso dos termos “tableaux” ou “scènes” quando se refere à descrição literária.

No que à pintura da natureza diz respeito, as semelhanças entre *Atala* e *O Guarani* são evidentes desde as primeiras páginas. Ambas as obras começam por nos apresentar o cenário natural onde irá decorrer a acção, e ambas o fazem descrevendo um rio. Em *Atala* é o “Meschacebé” (verdadeiro nome do Mississipi, segundo Chateaubriand), que nasce nos grandes lagos da América do Norte e que, atravessando os territórios que “les habitants des États-Unis appellent le nouvel Éden”³¹, vem desaguar no Golfo do México. N’ *O Guarani* é o rio Paquequer, que nasce “num cabeço da Serra dos Órgãos e que se vai depois embeber no Paraíba”³². Descrevem-se

depois, em ambos os textos, a topografia e as paisagens que esses rios atravessam ao longo do seu curso, e se, no que toca ao Mississipi, “la grâce est toujours unie à la magnificence dans les scènes de la nature”³³, o Paquequer não lhe fica atrás, pois “tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos”³⁴. Em Chateaubriand, a natureza surge como um templo, um monumento em louvor da graça e generosidade do Criador³⁵, o silêncio e a solidão da floresta equivalem ao recolhimento e à solenidade de uma igreja. Não é pois de espantar que Chateaubriand, ao “pintar” as suas paisagens, e muito em particular a floresta densa, selvagem e inexpugnável, se socorra de termos da arquitectura religiosa. Escreve Chateaubriand, no *Génie du Christianisme*³⁶, que “les forêts ont été les premiers temples de la Divinité, et les hommes ont pris dans les forêts le première idée de l’architecture”. Alencar mostra ter aprendido bem a lição do “mestre” francês, e fala-nos, em *O Guarani*, no “altar da natureza”³⁷ ou no “templo da criação”³⁸ a propósito da floresta brasileira.

No *Génie*, Chateaubriand faz desfilar “voûtes ciselées en feuillages”, “jambages qui appuient les murs” ou “ailes obscures” que reconstituem “les labyrinthes des bois dans l’église gothique”³⁹ e, em *Atala*, descreve “les troncs de ces arbres, rouges marbrés de vert, montant sans branches jusqu’à leurs cimes, ressemblaient à des hautes colonnes, et formaient le péristyle de ce temple de la mort; il y régnait un bruit religieux, semblable au sourd mugissement de l’orgue sous les voûtes d’une église”⁴⁰.

Em *O Guarani*, José de Alencar escreve que o rio Paquequer “corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras”, diz-nos que “o crepúsculo reinava nas profundas e sombrias abóbadas de verdura”, fala-nos das “clareiras das matas virgens, que se assemelham a grandes zimbórios de verdura” e da “lua que se elevava sobre a cúpula das árvores”. Os exemplos são inúmeros e seria impossível enumerá-los a todos no espaço deste trabalho, pelo que nos ficamos apenas pela transcrição das anteriores passagens, julgando-as suficientemente ilustrativas.

²⁴ *Cartas*, p. 904.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Conceito que vai um pouco mais longe que a “cor local” do romance histórico oitocentista, já que a “pintura com palavras” traduz-se, no texto, em “quadros” poéticos que são quase um género literário em si mesmo; a sua finalidade não é criar um efeito de pitoresco, mas são, esses “tableaux”, um fim em si, verdadeira poesia em prosa.

²⁷ CHATEAUBRIAND - *Génie du Christianisme*. Édition établie par Pierre Reboul. Paris, Garnier-Flammarion, 1966, vol. 1, première partie, livre cinquième, chap. XII, p. 181. Futuras citações deste texto serão referidas apenas como *Génie*, seguido do número de página.

²⁸ *Cartas*, p. 879.

²⁹ *Cartas*, p. 871.

³⁰ Por exemplo, na *Lettre sur le paysage en peinture*, de 1775, ou em inúmeros trechos do *Génie du Christianisme*.

³¹ *Atala*, p. 71.

³² *O Guarani*, p.51.

³³ *Atala*, p. 72.

³⁴ *O Guarani*, p.52.

³⁵ No *Génie du Christianisme*, a descrição de um casal de piscos dá origem ao seguinte comentário:

“Dieu nous donna, dans ce petit tableau, une idée des grâces dont il a paré la nature” (*Génie*, vol. 1, première partie, livre cinquième, chap. VI, *Nids des Oiseaux*, p. 163).

³⁶ *Génie*, p.400.

³⁷ *O Guarani*, p.58.

³⁸ *Idem*, p.60.

³⁹ *Génie*, p.401.

⁴⁰ *Atala*, p.110. Os itálicos são nossos.

Há óbvios pontos de contacto entre *Atala* e *O Guarani* no que toca à pintura dos quadros ou painéis ilustradores da profusão, da variedade, da exuberância e do colorido das espécies vegetais e animais das florestas americanas, e há, em ambas as obras, descrições de ambientes naturais cuja fertilidade e abundância quase descontroladas se diriam saídas de uma representação pictórica do “jardim das delícias”. É assim que vemos desfilar perante os nossos olhos, em *Atala*, “des îles flottantes de pistia et de nénuphar, dont les roses jaunes s’élèvent comme de petits pavillons. Des serpents verts, des hérons bleus, des flamants roses (...)”⁴¹, ou, no mesmo texto, um pouco mais à frente, “des perroquets verts à tête jaune, des piverts empourprés, des cardinaux de feu, grimpent en circulant au haut des cyprès; des colibris étincellent sur le jasmin des Florides, et des serpents-oiseleurs sifflent suspendus aux dômes des bois, en s’y balançant comme des lianes”, e, numa outra passagem, a comparação entre uma tapeçaria europeia e um luxuriante emaranhado de musgos, flores, aves e insectos é rica em sugestões visuais: “une foule de papillons, de mouches brillantes, de colibris, de perruches vertes, de geais d’azur, vient s’accrocher à ces mousses, qui produisent alors l’effet d’une tapisserie en laine blanche, où l’ouvrier Européen aurait brodé des insectes et des oiseaux éclatants”⁴². Não se ficam atrás, em colorido e exotismo, as descrições da fauna e flora brasileiras⁴³ n’*O Guarani*, onde a vida explode a cada momento, seja numa “cobra verde que se enroscava pelas folhas dos aguapés”, num “camaleão que se aquecia ao sol fazendo cintilar o seu prisma de cores brilhantes” ou num “sagui branco e felpudo”⁴⁴. Como foliões saídos de um curso carnavalesco, desfilam o “insecto dourado”, a “graciola azul”, o “malvaíscio (...) de lindos botões escarlates”, ou as “garças brancas, ou colhereiras de rósea cor”⁴⁵. Um cortejo de espécies animais sucede-se numa volúpia enumerativa: a “jibóia”, o “tapir”, a “onça”, a “capivara”, o “gato montês”, os “lagartos de fogo”⁴⁶, as “borboletas de cores vivas”, os “enxames de beija-flores”⁴⁷ ou ainda os “lindos coleópteros verdes que a poesia popular chama lavadeira-de-deus”; ou numa prodigalidade imagética (mas só

muito raramente sinestésica⁴⁸) difícil de superar: o “colibrí, que no vôo rápido iriava-se de mil cores, cintilando como o prisma de um raio solar”⁴⁹; ou, no que toca ainda ao gosto pela imagem poética e exuberante, o seguinte excerto, correspondente à descrição do fosso natural que circundava e defendia a casa-solar de D. António de Mariz, genuíno senhor feudal português enxertado, incólume, na floresta brasileira: “quando o sol estava a pino, como então, via-se entre a relva, sobre o cálice das campânulas roxas, os olhos verdes de alguma serpente, ou uma linda fita de escamas pretas e vermelhas enlaçando a haste de um arbusto”.⁵⁰ Tanto Alencar como Chateaubriand escrevem como pintores que, no seu *atelier*, procurassem despoletar, através das nuances de cor e das gradações e cambiantes da luz, a mais viva impressão visual. Ambos os autores são capazes, nos melhores momentos, de traçar, com apenas algumas pinceladas, frescos de grande carga poética⁵¹. É mesmo possível descortinar, nas descrições destes dois autores, flagrantes analogias com as técnicas e procedimentos da pintura figurativa. Ambos parecem começar pelo fundo, progredir para um segundo plano e deter-se, por fim, em dois ou três pormenores do primeiro plano, isto é, o seu olhar parece progredir no sentido que vai dos objectos mais distantes de um observador que se encontrasse perante a cena em causa até aos mais próximos, guardando-se para estes, geralmente, os adjectivos de sugestão mais imediata, as cores mais vivas, e para aqueles um léxico de valor semântico mais indefinido, ambíguo ou obscuro⁵² - mas esta seria já matéria para um outro trabalho.

4. Os fugitivos

Apesar de *Atala* ser um poema em prosa e de respeitar as regras da narrativa oitocentista, seguindo um enredo ponteadado aqui e ali por peripécias mais ou menos movimentadas, do ponto de vista da acção não é, de forma alguma, tão ficcionado como *O Guarani*, que se deixa classificar sem dificuldades de maior no género do romance histórico, e que se aproxima mesmo, em alguns momentos, da aventura de “capa e espada”, com a narração de feitos

⁴¹ *Idem*, p. 72 e ss.

⁴² *Idem*, p. 95.

⁴³ Repare-se que as semelhanças se tornam mais evidentes pelo facto de as florestas da Flórida e do Brasil partilharem, no contexto da biodiversidade do continente americano, muitas das espécies animais e vegetais.

⁴⁴ *O Guarani*, p. 126 *et passim*.

⁴⁵ *Idem*, p. 130 *et passim*.

⁴⁶ *Idem*, p. 183.

⁴⁷ *Idem*, p. 235.

⁴⁸ V. por exemplo n’ *O Guarani*, p. 221, os “mil répteis deslizando sob a verde pelúcia da relva esmaltada de flores”.

⁴⁹ *O Guarani*, p. 200.

⁵⁰ *O Guarani*, p. 231. Compare-se este fosso, coberto por uma “cortina de musgos e trepadeiras”, que “por cima era um tapete verde risonho sobre o qual adegavam as borboletas de cores vivas” e “embaixo uma cava cheia de limo onde a luz não penetrava”, e de cujo fundo partiam quer “os silvos das serpentes” quer “os pios tristes de algum pássaro” com os “puits naturels” que Chateaubriand descreve numa memorável passagem do *Génie du Christianisme*, passagem que Alencar bem conhecia, uma vez que a refere, como acima ficou dito (v. *supra*, nota 23), na terceira carta sobre *A Confederação dos Tamoios*.

⁵¹ No prefácio à primeira edição de *Atala*, Chateaubriand mostra que sabia bem aquilo que procurava: “Je ne dissimule point que j’ai cherché l’extrême simplicité de fond et de style, la partie descriptive exceptée.” (*Atala*, p. 42; itálico nosso).

⁵² Este “tipo” de descrição tem o seu correspondente na pintura romântica figurativa, de escola naturalista ou paisagista (ainda estamos longe da pintura “moderna”: o impressionismo enquanto movimento só será inventado em 1872). Daí que estas descrições se façam a partir de um sujeito observador passivo, imóvel, que contemplassse a paisagem como se de uma sucessão de quadros se tratasse.

heróicos, de conspirações e reconhecimentos, de emboscadas e combates⁵³. O romance de Alencar surge, fora destes momentos, carregado de lirismo e de imagens poéticas, e é precisamente em tais momentos que “pinta” uma paisagem e um conjunto de ambientes naturais genuinamente brasileiros, ainda que por vezes demasiado preocupado com aspectos pitorescos - é nas descrições de paisagens naturais ou humanas que há “poesia americana” em *O Guarani*. Há entre os dois textos, ainda assim, notáveis semelhanças ao nível da intriga.

Atala e Chactas - as duas personagens centrais do texto de Chateaubriand -, em fuga de uma tribo de selvagens da Flórida (os “Muscogulges”), descansam no meio do espectáculo grandioso da natureza e servem-se um requintado e pródigo banquete feito apenas com as dádivas da floresta: “nous mangions des mousses appelées tripes de roches, des écorces sucrées de bouleau et des pommes de mai, qui ont le goût de la pêche et de la framboise. Le noyer noir, l'érable, le sumach, fournissaient le vin à notre table. Quelquefois j'allais chercher, parmi les roseaux, une plante dont la fleur allongée en cornet, contenait un verre de la plus pure rosée”⁵⁴ (itálico nosso). A transcrição deste excerto parece pertinente quando lemos, n' *O Guarani*, a passagem correspondente a uma cena passada entre o casal Peri e Cecília, também eles fugindo de uma tribo de selvagens, os Aimorés: “deitou sobre uma folha larga os frutos que tinha colhido: eram os araçás, os jambos corados, os ingás de polpa macia, os cocos de várias espécies. (...) O índio tornou côncava uma palma larga e encheu-a com o suco do ananás, cuja fragrância é como a essência do sabor: era o vinho que devia servir ao banquete frugal”⁵⁵ (itálico nosso).

Em *Atala*, estando Chactas prisioneiro dos Muscogulge e vendo aproximar-se Atala, na penumbra, julga-se visitado pela “vierge des dernières amours, cette vierge qu'on envoie au prisonnier de guerre, pour enchanter sa tombe”⁵⁶. N' *O Guarani*, Peri, prisioneiro dos Aimorés, pensa que a índia que se aproxima, furtiva, do tronco ao qual se encontra amarrado é “uma enviada da morte, esposa do túmulo, destinada a embelezar os últimos momentos da

vida”⁵⁷. Num caso como noutro, os prisioneiros são libertados pelas jovens que os visitam durante a noite. Tanto a fuga de Chactas e Atala como a de Peri e Ceci é feita, a dada altura, por via fluvial, numa canoa que os transporta através de territórios e cenários selvagens (através das “profondes solitudes” que “n'étaient point troublées par la présence de l'homme”⁵⁸). Sobre ambos os pares de fugitivos, abandonados ao curso das águas, abate-se uma tempestade de proporções diluvianas que simboliza, nos dois casos, o episódio do “Dilúvio” no *Pentateuco*⁵⁹. Para tal efeito convocam-se mitos indígenas: o de “Tamandrê” n' *O Guarani* e as cosmogonias índias da América do Norte sob a figura tutelar do “grande espírito” Manitou em *Atala*⁶⁰. Os dois pares de heróis assumem o papel de desterrados, de seres exilados na terra⁶¹, errando “entre la patrie perdue et la patrie à venir”, com a tarefa mítica e fundadora de reconquistarem o Paraíso terrestre. Se o tom é trágico e pessimista em *Atala* (com a morte da heroína e a partida de Chactas para a Europa), ele é, n' *O Guarani*, já não trágico - embora ainda dramático pela encenação da violência dos elementos - mas optimista: Peri e Ceci dirigem-se, levados pela correnteza do rio, para território virgem e desconhecido, que o mesmo é dizer, para o futuro. O seu papel será o de fundadores de uma nova pátria: o Brasil. É precisamente na cena da tempestade que terminam os paralelismos entre *Atala* e *O Guarani* no que diz respeito à intriga. *O Guarani* terminará mesmo em aberto, com o casal Peri e Cecília rumo ao desconhecido (“a palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte”⁶²). *Atala* continuará após a tempestade, quando se dá início à tragédia metafísica - e cristã - da morte da heroína da novela e da fuga de Chactas para a Europa, onde é feito prisioneiro, regressando após muitos anos ao Novo Mundo, já velho e cego.

5. O génio das florestas

O índio, nas duas narrativas que vimos analisando, é modelo de virtude e coragem, de inteligência e força, surgindo-nos idealizado e, n' *O Guarani*, dotado de características heróicas, ou

⁵³ O próprio Chateaubriand afirma, no prefácio à primeira edição de *Atala*, que “il n'y a point d'aventures dans *Atala*. C'est une sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique” (*Atala*, p.41; itálico nosso).

⁵⁴ *Atala*, p. 96.

⁵⁵ *O Guarani*, p. 489.

⁵⁶ *Atala*, p. 80.

⁵⁷ *O Guarani*, p. 397.

⁵⁸ *Atala*, p. 97.

⁵⁹ Embora n' *O Guarani* tal alusão seja filtrada pelo “mito de Tamandrê”, Peri é aí apresentado (v. *infra*, nota 60) como um “Noé índio”.

⁶⁰ Cf. Afrânio COUTINHO - *A Literatura no Brasil*, ed. cit., vol. 3, p.259; cf. também M. Cavalcanti Proença na *Nota Preliminar a O Guarani* (in *Obras Completas* de José de Alencar, ed. cit., vol. 2, p.23). Se a tradição cristã tem o “dilúvio”, a cultura indígena brasileira tem o “mito de Tamandrê”, que é contado, n' *O Guarani*, no preciso momento em que uma tempestade de proporções bíblicas surpreende Peri e a companheira Cecília. Tomado de assalto pela fúria dos elementos e pela rápida subida das águas, o casal de enamorados irá repetir os rituais de regeneração e fundação contidos em ambos os mitos. O Noé bíblico e o Tamandrê da tradição indígena encontram-se em Peri, que surge assim quer como um “Noé índio” quer como um novo Tamandrê. Escreve Alencar na *Sétima Carta* sobre *A Confederação dos Tamóios*, de 12 de Agosto de 1856, que “a teogonia indígena, mesmo imperfeita como era, ou como chegou ao nosso conhecimento, dava matéria para lindos episódios”, o que mostra como na crítica ao poema de Magalhães estava já implícito, nas entrelinhas, o programa literário alencariano.

⁶¹ “Nous sommes des exilés, et nous allons chercher une patrie”, responde um jovem casal de índios a uma pergunta de Chactas, que se encontra, com Atala, em situação semelhante (*Atala*, p.139).

⁶² *O Guarani*, p. 505.

não fosse Peri, nesse romance, um ser predestinado e incumbido da tarefa mítica de fundar um novo mundo. Ele o fará nessa grande encenação que é a cena do dilúvio no final d'*O Guarani*. Aí dará provas de uma força e coragem sobrenaturais que oarão afrontar a violência das águas do rio e dos ventos tempestuosos. Pressentindo a chegada da tempestade, o índio impele rumo a um pequeno promontório de terra a canoa onde viaja com Cecília: “tocando a margem, Peri saltou em terra, tomou Cecília meio adormecida nos seus braços, e ia entranhar-se pela mata virgem que se elevava diante dele. Nesse momento o rio arquejou como um gigante estorcendo-se em convulsões, e deitou-se de novo no seu leito, soltando um gemido profundo e cavernoso. Ao longe o cristal da corrente achamalotou-se; as águas frisaram-se; e um lençol de espuma estendeu-se sobre essa face lisa e polida, semelhante a uma vaga do mar desenrolando-se pela areia da praia”⁶³. As imagens, os movimentos e ações dos elementos, a dinâmica das águas do rio, a pregação utilizada, tudo se conjuga nesta passagem para dar à luz conotações eróticas, metáforas da iniciação sexual e dos rituais de fecundação (da perda de “território” virgem). Dá-se a subida das águas do Paraíba, “devorando o espaço como algum monstro do deserto” e obrigando os dois amantes a refugiarem-se na copa de uma palmeira; é quando o rio “levantando-se qual novo Briareu no meio do deserto, estendia os cem braços titânicos e apertava ao peito, estrangulando-a em uma convulsão horrível, toda essa floresta secular que nascera com o mundo”⁶⁴. São as dores do parto - a fundação de um novo mundo não pediria menos do que isso. Peri narra a Cecília a história de Tamandré que, sobrevivendo a um terrível dilúvio graças às folhas de uma palmeira, “desceu com a sua companheira, e povoou a terra”⁶⁵. É quando o nível das águas, que entretanto não parara de subir, ameaça submergir a palmeira onde se encontram a salvo Ceci e Peri que este último toma uma resolução: “então passou-se sobre esse vasto deserto de água e céu uma cena estupenda, heróica, sobre-humana; um espetáculo grandioso, uma sublime loucura”. Cingindo o tronco da palmeira com os

seus braços, “três vezes os seus músculos de aço, estorcendo-se, inclinaram a haste robusta; e três vezes o seu corpo vergou (...). Ambos, árvore e homem, embalançaram-se no seio das águas: a haste oscilou; as raízes desprenderam-se da terra já minada profundamente pela torrente”⁶⁶. A luta decide-se a favor do homem: Peri arranca a palmeira das suas fundações e nela embarcando com Cecília, some-se no horizonte. O romance termina. No capítulo IV d'*O Guarani* (“Caçada”) o índio Peri é descrito como se de um verdadeiro deus se tratasse. Qual Apolo brasileiro, “a sua pele, cor do cobre, brilhava com reflexos dourados (...); a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte, mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, dava ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência”⁶⁷. A seguinte caracterização de Peri parece saída de uma pintura romântica: “era de alta estatura, tinha as mãos delicadas, a perna ágil e nervosa, ornada com uma axorca de frutos amarelos, apoiava-se sobre um pé pequeno, mas firme no andar e veloz na corrida. Segurava o arco e as flechas com a mão direita caída (...)”⁶⁸.

O índio Peri, segundo D. António de Mariz, é “um cavalheiro português no corpo de um selvagem”⁶⁹, mas é também “um gênio benfazejo das florestas do Brasil”⁷⁰. Em *Atala*, um jovem índio, “tenant à la main un flambeau, ressemblait au Génie du printemps, parcourant les fôrets pour ranimer la nature”⁷¹ e o pai de Atala, um grande guerreiro índio, é “tout semblable à un roi, et honoré des peuples comme un Génie”⁷². Peri corresponde ao ideal de um cavaleiro cristão, adestrado nas artes da guerra por um lado e dono de uma inteligência e fineza de espírito conformes com os ideais cortesões, por outro. Lemos que Peri é dotado de uma “sagacidade natural”, que a sua inteligência emana da própria natureza, que a sua “lógica e prudência” são “dignas do homem civilizado”⁷³ e, para além disso, a sua linguagem - como podemos ler no passo em que Peri narra a D. António de Mariz a forma como veio a deixar a sua tribo para velar pela sua “senhora”⁷⁴, Cecília - é “rica e poética, com a doce pronúncia que parecia ter aprendido das auras da sua terra ou das aves das florestas

⁶³ *O Guarani*, p. 498.

⁶⁴ *Idem*, pp. 499-500.

⁶⁵ *Idem*, p. 503.

⁶⁶ *Idem*, p. 504.

⁶⁷ *Idem*, p. 71.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *O Guarani*, p. 102.

⁷⁰ *Idem*, p. 185.

⁷¹ *Atala*, p. 85.

⁷² *Idem*, p. 101.

⁷³ *O Guarani*, p. 217.

virgens”⁷⁵, e o estilo dessa linguagem é “singelo como as primeiras frases que balbucia a criança no seio materno”, como se o índio falasse uma linguagem primeva, em que os sons tivessem uma ligação necessária e natural com as entidades que designam. É assim que o índio, em *O Guarani*, é um “poeta primitivo” que “canta a natureza na mesma linguagem da natureza” sendo que a sua palavra “é a que Deus escreveu com as letras que formam o livro da criação; é a flor, o céu, a luz, a cor, o ar, o sol; sublimes coisas que a natureza fez sorrindo”⁷⁶. O falar dos índios em *Atala* é “harmonieux et facile”⁷⁷, e o fragor das vozes que se eleva de um conselho de guerreiros índios ora é “comme en automne les feuilles séchées” levadas pelos ventos ora “comme un grand troupeau de cerfs” bramindo “au fond d’une forêt”⁷⁸. Repare-se, no entanto, que por mais heróico e naturalmente bom que Peri fosse, ele era ainda um “bárbaro” diante de D. Antônio e família, “criaturas civilizadas” cuja “superioridade de educação o seu instinto reconhecia”⁷⁹. Só pela religião cristã e pelo seu ideal civilizador é que Peri se tornará, já no final do romance, digno de um novo mundo⁸⁰. Não será por acaso que os índios Aimorés são descritos no romance como “nação degenerada” e “povo sem pátria e sem religião”⁸¹. Se os habitantes de um novo mundo iam precisar de uma pátria (o Brasil) e de uma religião (o cristianismo), estava fora de causa que uma tribo de selvagens que “se alimentava de carne humana e vivia como feras no chão e pelas grutas e cavernas”⁸², pudesse preencher esse papel. Terá que ser Peri a cumprir esse destino fundador⁸³, quer virando as costas a um Velho Mundo anquilosado quer cortando com o passado da existência bruta e fera das florestas, e isto apesar das “reminiscências de sua vida selvagem” que vêm à superfície em certos momentos, e apesar do índio precisar “do deserto”⁸⁴ para revelar-se em todo o esplendor de sua beleza primitiva⁸⁵. N’*O Guarani* é evidente o esforço de harmonizar e equilibrar os dois sistemas de valores, os dois *modus vivendi*, os dois mundos, tanto no plano meta-ficcional como no plano ficcional. Peri, “no meio de homens civilizados, era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara, a quem a civilização repelia e

marcava o lugar de cativo”; na floresta, porém, “todas as distinções desapareciam; o filho das matas, voltando ao seio de sua mãe, recobrava a liberdade; era o rei do deserto, o senhor das florestas (...), o monarca das selvas”⁸⁶.

A visão de um tempo e de um espaço fundadores não está ausente de *Atala*, pois Chactas, recordando a época em que errava com Atala pelas florestas e desertos do Novo Mundo, conta que, nesses momentos, admirava “le triomphe du Christianisme sur la vie sauvage”, via “l’Indien se civilisant à la voix de la religion” e assistia “aux noces primitives de l’Homme et de la Terre”⁸⁷. Peri é-nos por vezes apresentado como um ser sobre-humano, capaz de verdadeiros prodígios, como quando, por exemplo, combate os Aimorés, acometendo os inimigos sem que estes “pudessem saber se tinha surgido do seio da terra, ou se tinha descido das nuvens”; mostrando-se “altivo, nobre, radiante da coragem invencível e do sublime heroísmo de que já dera tantos exemplos, o índio se apresentava só em face de duzentos inimigos fortes e sequiosos de vingança”⁸⁸. Uma vez capturado e aprisionado, Peri mantém uma pose altiva e desafiadora face aos seus algozes⁸⁹. Também Chactas, em *Atala*, prisioneiro dos Muscogulges, desafia os inimigos que o capturaram: “Je ne crains point les tourments: je suis brave, ô Muscogulges, je vous défie! je vous méprise plus que des femmes. Mon père Outalissi, fils de Miscoou, a bu dans le crâne de vos plus fameux guerriers; vous n’arracherez pas un soupir de mon coeur.”⁹⁰

6. A infância da humanidade

De todos os pontos de contacto entre as duas obras, um dos mais significativos e com maiores consequências para o nosso estudo, pois denota uma visão semelhante do mundo, do lugar que o homem nele ocupa e da sua relação com um princípio criador (e superior) é a ideia de que, no seio da natureza, da solidão dos “desertos”, “na vida selvagem, tão próxima da natureza, onde a conveniência e os costumes não reprimem os movimentos do coração”⁹¹, o homem regressa a um estado próximo da infância⁹², a um estado ideal de

⁷⁵ É clara a alusão aos códigos do amor cortês na dedicação de Peri à sua “senhora” (que é a forma de tratamento pessoal que Peri emprega com Cecília) da qual se diz “escravo”: “em Peri a dedicação sobrepunha tudo; viver para a sua senhora, criar em torno dela uma espécie de providência humana era a sua vida” (*O Guarani*, p. 286). Em se despedindo de Cecília para ir combater os Aimorés, Peri é “escravo fiel e dedicado” que queria “deixar a sua alma enleada naquela imagem, que representava a sua divindade na terra” (*O Guarani*, p. 382).

⁷⁶ *O Guarani*, p. 186.

⁷⁷ *Idem*, p. 221.

⁷⁸ *Atala*, p. 79.

⁷⁹ *Idem*, p. 90.

⁸⁰ *O Guarani*, p. 189.

⁸¹ “Porque se tu fosses cristão” diz D. Antônio de Mariz - representante do povo colonizador e dos valores e ideais do Velho Mundo no romance - a Peri, “eu te confiaria a salvação de minha Cecília” (*O Guarani*, p. 467). Peri é baptizado pelo próprio fidalgo português, num ritual que em tudo lembra a investidura de um cavaleiro cristão: “Peri beijou a cruz da espada que o fidalgo lhe apresentou e ergueu-se altivo e sobranceiro, pronto a afrontar todos os perigos para salvar sua senhora” (*O Guarani*, p. 468).

⁸² *O Guarani*, p. 327.

⁸³ *Idem*, p. 156.

⁸⁴ Não só Peri mas também a sua companheira, Cecília, que, começando menina de corte, por todos acarinhada e protegida, chega à conclusão, perto do final do romance, de que “pertencia mais ao deserto do que à cidade; era mais uma virgem brasileira do que uma menina cortesã” (*O Guarani*, p. 494), assumindo-se, no último capítulo d’*O Guarani*, “Epilogo”, como “uma filha das florestas, uma verdadeira americana” (*Idem*, p. 490) pronta a cumprir o seu destino ao lado de Peri. Neste aspecto, a semelhança entre Cecília e Atala é notória. A condição de ambas é de cristãs, nascidas brasileiras mas filhas de europeus (no caso de Atala apenas pelo lado paterno) e, por isso, símbolos da harmonização entre ambos os universos.

⁸⁵ Alencar emprega muitas vezes, n’*O Guarani*, o termo “deserto” por “floresta” ou “mato”, talvez influenciado pela leitura de Chateaubriand, que preferia quase sempre o termo “désert” a “forêt”.

⁸⁶ *O Guarani*, p. 482.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Atala*, p. 112.

⁸⁹ *O Guarani*, p. 390.

⁹⁰ *Idem*, pp. 414-415.

⁹¹ *Atala*, p. 92.

pureza e inocência. D. Álvaro, fidalgo português, admirado com a “delicadeza de sensibilidade” de Peri, “que dificilmente se encontra num coração gasto pelo atrito da sociedade”, chega à conclusão de que “a natureza brasileira, tão rica e brilhante, era a imagem que produzia aquele espírito virgem, como o espelho das águas reflete o azul do céu”⁹³. Nas florestas do Novo Mundo, a natureza fala ao coração dos homens e neles desperta o que há de mais genuíno e sentido. Mas também pode despertar o que há neles de animalesco e perverso, nos casos em que a constituição moral e sentimental é pouco sólida, ou exacerbar, pelo isolamento e pela solidão, as paixões, os instintos ou a sensibilidade. Loredano, um frade dissimulado que é o “gênio do mal” d’ *O Guarani*, é dono de uma “sensibilidade exacerbada pelo ascetismo do claustro e o isolamento do deserto” e sofre a influência, em terras brasileiras, dos “raios do sol ardente que fazia borbulhar o sangue”⁹⁴, o que o faz cometer as maiores vilezas. A mesma ideia de que a existência no meio da natureza opera profundas transformações na alma humana e potencia as paixões violentas e os sentimentos exacerbados está presente em *Atala*: “si tu crains les troubles du coeur, défie-toi de la solitude: les grands passions sont solitaires, et les transporter au désert, c’est les rendre à leur empire”⁹⁵, passagem que encontra correspondência n’*O Guarani*, onde lemos que “as paixões no deserto, e sobretudo no seio desta natureza grande e majestosa, são verdadeiras epopéias do coração”⁹⁶.

Os grandes símbolos e episódios bíblicos são frequentemente evocados em *Atala*. Num espaço propício como é o das florestas e desertos do Novo Mundo, no “não-tempo” dessas terras sem uma História escrita, o sentimento do sagrado é intenso e a sua efusão na alma humana motiva a encenação, a nível simbólico ou mesmo da intriga, de episódios da tradição cristã. Errando pela floresta com um grupo de caminhantes, Chactas diz-nos que “cette procession (...) représentait à mon coeur attendri ces migrations des premières familles, alors que Sem, avec ses enfants, s’avançait à travers le monde inconnu”⁹⁷. Esta alusão ao Êxodo e à marcha do “povo de deus” através do deserto encontra-se, de

forma mais subtil, n’*O Guarani*, onde Peri e Ceci são, de certa forma, “crianças” em migração através de terras desconhecidas, “duas criaturas abandonadas no meio do deserto, sós em face da natureza”⁹⁸, tendo como termo da sua deambulação uma nova pátria.

7. O deserto por igreja

A floresta brasileira e a floresta da Flórida transbordam de religiosidade e de comoção. A natureza ecoa aí a voz do seu criador e é reflexo da sua glória e bondade. Ao ruído dos homens sobrepõe-se o silêncio redentor e purificador da natureza: “à mesure que le bruit des hommes s’affaiblit, celui du désert augmente, et au tumulte des voix succèdent les plaintes du vent dans la forêt”⁹⁹.

A floresta funciona como santuário, capaz de regenerar e aplacar os males do corpo e da alma uma vez que é por excelência o lugar da divindade e do sagrado - Peri “dormia como em um santuário (...) sob uma abóbada espessa”¹⁰⁰. O velho ermita de *Atala* tem “pour église le désert, pour assistance d’innocents Sauvages”¹⁰¹. No agradável recesso de um bosque, “il y régnait un bruit religieux, semblable au sourd mugissement de l’orgue sous les voûtes d’une église”¹⁰², e n’*O Guarani*, encontrando-se Cecília mergulhada nos seus pensamentos, dentro de uma canoa e com a natureza à sua volta respirando “a calma tépida e perfumada das noites americanas”, diz-nos o narrador que “a brisa, que outrora passava como um simples bafejo das auras, murmurava ao seu ouvido nesse momento melodias inefáveis, notas místicas que ressoavam no seu coração”¹⁰³.

Se a floresta é santuário, respirando religiosidade e solenidade, e, abrindo-se ao homem, no seu silêncio e calma, como lugar de refúgio, é de esperar que seja também um local de culto, propício ao recolhimento espiritual. Num cenário de paz, a natureza dá eco a uma prece “meio cristã, meio selvagem”¹⁰⁴. A floresta não se limita a ser um lugar de oração: ela é a oração. É assim em *Atala*: “(...) dans le silence des déserts. Le non de Dieu et du tombeau sortait de tous les échos, de tous les torrents, de toutes les forêts”¹⁰⁵; é assim n’*O*

⁹¹ *O Guarani*, p. 398.

⁹² A que não é estranho o conceito do “bon sauvage”, do índio como “enfant de la nature”, gozando, no seu *habitat* natural, de uma espécie de “indépendance de l’homme” (*Atala*, p. 78).

⁹³ *O Guarani*, p. 220.

⁹⁴ *Idem*, p. 277.

⁹⁵ *Atala*, p. 99.

⁹⁶ *O Guarani*, p. 111.

⁹⁷ *Atala*, p. 112.

⁹⁸ *Idem*, p. 479.

⁹⁹ *Atala*, p. 92.

¹⁰⁰ *O Guarani*, p. 446.

¹⁰¹ *Atala*, p. 111.

¹⁰² *Idem*, p. 110.

¹⁰³ *O Guarani*, p. 480.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 98.

Guarani: “era Ave-Maria. Como é solene e grave no meio das nossas matas a hora misteriosa do crepúsculo, em que a natureza se ajoelha aos pés do Criador para murmurar a prece da noite! (...) O urutau no fundo da mata solta as suas notas graves e sonoras, que, reboando pelas longas cristas de verdura, vão ecoar ao longe como o toque lento e pausado do *ângelus*”¹⁰⁶. No seio da floresta, a religião cristã é um princípio civilizador e contra-balanceador das pulsões animais: humaniza e resgata o coração do homem à “tentação” de se colocar nas mãos dos instintos. Peri é um ser superior não só pela sua coragem, inteligência e nobreza de carácter, mas também porque o cristianismo encontra eco no seu coração. A comunhão do homem com a natureza na solidão dos territórios virgens configura-se como a situação ideal para uma adesão espontânea e sentida ao cristianismo. Ideia que Chactas, dissertando sobre a religião cristã, exprime da seguinte maneira: “j’ai conçu une merveilleuse idée de cette religion, qui dans les forêts, au milieu de toutes les privations de la vie, peut remplir de mille dons les infortunés; de cette religion, qui opposant sa puissance au torrent des passions suffit seule pour les vaincre, lorsque tout les favorise”¹⁰⁷. O velho missionário cristão que acolhe Chactas e Atala na sua gruta, exclama: “c’est ici que loin des hommes, j’admire Dieu dans la grandeur de ces solitudes”¹⁰⁸.

8. Conclusão

Vimos José de Alencar empenhado na missão de escrever um romance tributário do género da narrativa histórica tal como a praticavam na Europa aqueles cuja autoridade convoca nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (Scott, Cooper, Eugene Sue, Bernardin de Saint-Pierre ou Balzac, entre outros) e que, portanto, soubesse oferecer aos leitores as emoções, as aventuras, as peripécias ou a cor local que lhe andavam associadas, assumindo a matriz cultural “civilizada” da velha Europa, legitimada por milénios de produção artística. Por outro lado, vimos como *O Guarani* se perspectivou como reacção a um poema épico que Alencar considerava fracassado na

medida em que era apenas um decalque, nas letras brasileiras, de um modelo que, na Europa, já acusava as marcas do tempo. O poema épico de Gonçalves Magalhães estava preso às concepções e procedimentos do classicismo e a um culto da razão que não se coadunavam já com a entrada em cena do “Eu” romântico, um “Eu” que deixa cair as máscaras, oferecendo-se em espectáculo de liberdade, imaginação, violência e originalidade, interrogando o caos e a espontaneidade da natureza e não mais a sua organização harmoniosa e racional. De acordo com as concepções do romantismo, José de Alencar elege como alvo aquilo que pode existir de típico, de pitoresco ou de genuinamente brasileiro, marcas que se irão manifestar no espectáculo da paisagem tropical, na espantosa variedade e vitalidade da fauna e flora, ou na idealização dos índios que vivem, na floresta, em comunhão com a natureza, num estado de inocência e de ignorância impossíveis na civilização do Velho Mundo. Para pintar tais cenários Alencar tomou por modelo a obra do escritor francês Chateaubriand. Procurámos prová-lo socorrendo-nos do testemunho do próprio José de Alencar nas suas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, onde ia expondo o seu projecto épico de dar um poema verdadeiramente nacional à literatura brasileira ao mesmo tempo que recusava e criticava o modelo de Gonçalves de Magalhães, e procurámos prová-lo através do confronto d’*O Guarani* com um dos textos de Chateaubriand que lhe serviu de modelo, *Atala*. Vimos como Alencar absorveu as técnicas de descrição de Chateaubriand, como aproveitou o conceito da descrição como “pintura com palavras”, como adaptou simultaneamente mitos bíblicos e indígenas e os colocou no palco das matas brasileiras, como criou, para um Adão e Eva índios, um “jardim das delícias”. Vimos como Alencar encenou o parto de uma nova pátria mitificando o espaço desconhecido do território brasileiro. Do que se conclui que José de Alencar vingou onde, do ponto de vista do seu juízo crítico, e do ponto de vista da actualidade, Gonçalves de Magalhães falhou.

¹⁰⁵ *Atala*, p. 133.

¹⁰⁶ *O Guarani*, p. 97.

¹⁰⁷ *Atala*, p. 87.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 107.

Ideia de Poesia – em torno do projecto literário de Machado de Assis*

Carlos Mendes de Sousa

Parto do modo como a questão do poético se inscreve na obra de Machado de Assis para mostrar como a “ideia de poesia” marca profundamente o percurso literário do escritor. Tomo ainda como ponto de partida uma evidência: o facto de Machado não se ter notabilizado enquanto poeta, no plano da efectiva concretização genológica, apesar de ter procurado desenvolver esse caminho; partindo dessa ideia feita, procurarei acompanhar especialmente o trajecto delineado pela produção romanesca do autor.

Em prefácio escrito no ano de 1887 para uma edição de *O Guarani*, Machado de Assis, que após a morte do autor de *Iracema* já se pronunciara com palavras encomiásticas sobre a glória de Alencar (“O futuro nunca se engana”), e que já antes se havia debruçado sobre outros textos do admirado escritor, vem agora apresentar uma breve visão de conjunto que desemboca na leitura do romance prefaciado. Não podemos deixar de ler aqui o modo como o enunciador do texto projecta o seu nome numa linha de continuidades. Quando afirma que “Alencar não vinha conquistar uma ilha deserta”, apontando uma genealogia que abre caminho a este escritor, não deixa de se projectar a si mesmo nessa afirmação, consciente do papel de continuador, entrevedendo-se como *o elo* na cadeia que se segue a Alencar. Também Machado não vem conquistar uma ilha deserta. Antes dele,

no Brasil, no território da ficção, existe um nome: José de Alencar. E neste nome prefigura-se acima de tudo o sentido de uma obra programada, de um projecto de obra. Nesse ano de 1887, no auge da carreira, Machado tem uma consciência nítida relativamente ao seu próprio lugar numa literatura sobre a qual ele já apresentara uma das mais lúcidas visões críticas até à data elaboradas. O processo da identificação torna-se bastante perceptível numa passagem em que a obra do autor de *O Guarani* é entrevista no seu conjunto:

Não pude reler este livro, sem recordar e comparar a primeira fase da vida do autor com a segunda. 1856 e 1876 são duas almas da mesma pessoa. A primeira data é a do período inicial da produção quando a alma paga o esforço, e a imaginação não cuida mais que de florir, sem curar dos frutos nem de quem lhos apanhe. Na segunda, estava desenganado.

No início do prefácio, quando se reporta ao trajecto literário de José de Alencar, Machado de Assis lembra o ano da estreia do autor de *Iracema* como cronista no *Correio Mercantil*. Ao apresentar-nos o cenário da cidade do Rio de Janeiro desse tempo, faz uma referência à chácara:

O mundo ainda não nos falava todos os dias pelo telégrafo, nem a Europa nos

* Comunicação apresentada ao III Congresso Português de Literatura Brasileira.

mandava duas e três vezes por semana, às braçadas, os seus jornais. A chácara de 1853 não estava, como a de hoje, contígua à Rua do Ouvidor por muitas linhas de tramways, mas em arrabaldes verdadeiramente remotos, ligados ao centro por tardos ônibus e carruagens particulares ou públicas.

Naquele que é considerado o mais acabado dos chamados romances urbanos de José de Alencar, *Senhora* (1875), encontra-se no capítulo I da terceira parte uma passagem na qual gostaria de me deter. No universo da chácara, uma contraposição de mundos é assinalada pelos ruídos do exterior face aos ruídos do interior. Esta primeira demarcação é importante, pois dá lugar a uma outra que se vai expandir na reflexão do narrador: a oposição entre natureza e cultura, entre o natural e o convencional. É neste contexto que se fala da imitação em arte:

“Frequentemente, em seus versos, Seixas falava de estrelas, flores e brisas, de que tirava imagens para exprimir a graça da mulher e as emoções do amor. Pura imitação”. No momento em que Seixas assiste “ao romper do dia, ali no meio do jardim” da chácara, o quadro ornado de margaridas, boninas, fúcsias, begónias, camélias, magnólias é um quadro que faz equivaler a chácara a um mundo verdadeiro, que é um refúgio verdadeiro. O artifício da composição defronta-se “naquele momento” com a verdade apaziguadora da natureza (*topos* romântico). Mas é enquanto zona intermédia (entre a irrecuperável idade primitiva e novo tempo da civilização) que a chácara se constitui território privilegiado. Nos romances urbanos de Alencar, este espaço aparece sob o signo do distanciamento (Laranjeiras em *Pata da Gazela*, Andaraí em *Cinco Minutos*), o que sublinha grande parte das vezes a instauração de universos protegidos (novas arcádias?); veja-se como em *Lucíola* o farfalhar do vento na espessa folhagem abafa os “estouros báquicos” e as “canções eróticas” que se fazem ouvir numa casa no centro de uma chácara, nos arrabaldes da corte. Sublinhe-se ainda uma situação recorrente no romance alencariano que se prende com o desenvolvimento das tramas narrativas e que tem como ponto de partida a vizinhança entre as chácaras: muitos momentos decisivos

no desenrolar da intriga (veja-se *Lucíola*, *Diva*, *Encarnação*) ocorrem junto das faixas delimitadoras (muros, gradeamentos, cercas), associadas a trânsitos determinantes de aproximação ou de afastamento.

Em Machado, vamos deparar com situações similares, mas tudo se complexifica. Detenhamo-nos em alguns exemplos. No início de *Ressurreição*, o primeiro romance, foca-se o espaço circunscrito da chácara, que aparece insistentemente em outros romances e que tem implicações hermenêuticas assinaláveis; trata-se aqui de um microcosmos, um idealizado lugar de confluências (“vida semi-urbana, semi-silvestre”). É este um lugar que proporciona o cenário jubiloso da celebração (na “inauguração do ano”), concorrendo justamente para o apagamento dos sinais de morte. Se as tensões que decorrem de factores de ordem económica e social encontram eco na obra de Machado, também nela vamos encontrar claras manifestações de idealização, de suspensão de um real circunstancialmente delimitável no tempo da história. E neste plano a chácara surge como signo altamente motivado, ainda que se não possa perspectivar aqui a consubstanciação de um sentido de negação referencial. Lembre-se, no segundo romance, *A Mão e a Luva*, a referência a um olhar da protagonista, quando criança, para a chácara vizinha; mesmo nessa representação, que assinala uma configuração sociologicamente definida, pode ver-se uma expressão dominante da idealização (é a partir do quintal da casa “naturalmente modesta” que Guiomar contempla o espaço da evasão). As inadequações entre mundos socialmente opostos tendem, aqui como nos outros romances da chamada primeira fase, a ser solucionadas no espaço fechado da chácara; observa-se uma transferência do irresoluto para outro domínio: o universo das tensões interiores. A concentração na esfera da interioridade sobrepõe-se progressivamente à presença dos cenários descritivos. (Não esquecer a proximidade das datas de publicação deste livro, 1874, e do célebre ensaio “Instinto de nacionalidade”, 1873). A chácara torna-se então propícia a “todos os prestígios da poesia e do amor”, como se lê no capítulo X de *Ressurreição*. A poesia encontra-se, por

consequente, naturalmente ligada a esse universo idílico que supõe uma suspensão das contingências, fazendo vibrar as “afeições íntimas”, e a chácara configura uma espécie de mónada na qual se instauram quadros de referência literária. As personagens pautam-se por procedimentos que radicam nesse quadro referencial; vamos vê-las reportando-se a poetas especificamente nomeados ou a figuras de poetas abstractamente considerados, cujas sentenças corroboram gestos e atitudes. Abre-se o caminho a um campo de oposições que desde os primeiros romances vai ganhando significado, em concreto no interior das falas das personagens; vejamos as oposições entre o falar em prosa e o falar com imagens e comparações poéticas. A evidência descodificadora destas categorizações aponta de imediato para a esfera das coisas práticas em oposição às valências sentimentais. Os exemplos são inumeráveis. Mas o que parece ser mais interessante nesses muitos exemplos é o que neles se contém de propósito distanciador. Implica-se no distanciamento a lucidez crítica, uma das facetas mais importantes da escrita machadiana que, embrionária numa primeira fase da produção romanesca, passará a eclodir como diferença constitutiva na chamada segunda fase do romance machadiano, justamente a partir do momento em que o crítico deixa de exercer essa prática efectiva na imprensa.

O modo como nos romances surge a figuração do poeta ou a referência à poesia abre estimulantes pistas de leitura. Não estamos diante de meras visões de fora relativamente ao estatuto do poeta (social ou de outra ordem), tão pouco está em causa a simples apresentação de quadros representativos de diferentes concepções estéticas. Os levantamentos destas situações, acompanhados de trânsitos hermenêuticos, podem ser iluminadores face às evoluções internas da obra, face à forma como o próprio projecto literário se vai definindo. Nestes trânsitos, observa-se uma íntima interligação entre os reenvios à poesia e o universo da chácara. Em *Iaiá Garcia*, o espaço da chácara, enquanto prolongamento do jardim continua a merecer a nossa atenção. Importa aqui afirmar que neste livro a aproximação aos romances da segunda fase se torna

notória. Logo a abrir o romance deparamos com um quadro que pode ser isolado — o diálogo entre Iaiá criança e o escravo; nele entrevemos uma singeleza, uma vibração, um sopro lírico que não existe em grande parte das ordenadas e frias composições poéticas onde domina a expressão cerebral.

A partir das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* o universo da chácara como espaço nuclear de acções decisivas vai-se tornando cada vez mais rarefeito. Vemos, por exemplo, em *Memorial de Aires*, a vaga referência no diário do protagonista ao latido de um cão. O som vem do interior de uma chácara. O pretexto para uma passagem desencantada — uma despedida.

Pode dizer-se que a partir das *Memórias Póstumas*, a poesia vive definitivamente no texto machadiano, poesia no sentido etimológico de um fazer que se mostra, poesia que no corpo ficcional proporciona a subtilíssima articulação entre a linguagem e o pensamento.

Lembremos o capítulo de *D. Casmurro* intitulado “Um soneto”. O processo da escrita é desmontado na rememoração; no presente, a narração de uma tentativa falhada da parte de um narrador abre um campo de oposições que faz projectar o alcance da metáfora da flor para uma leitura revisionista da produção do autor. O que está em causa aqui parece ser justamente a oposição entre a concepção do poema, perspectivado como coisa feita, e a ideia da poesia a fazer-se. Mesmo o distanciamento irónico não anula, pelo contrário, reforça a interpretação que instaura essa leitura. E por fim, que exemplo mais eloquente do que *Memorial de Aires*, onde temos diante dos olhos o próprio fazer e a contemplação do fazer em que tudo se questiona?

A seguir a 1878 vamos deparar com sinais inequívocos que abrem caminho ao delineamento da obra que singularizou Machado de Assis e que projectou a sua consagração. Considere-se um dos seus mais longos ensaios, datado 1879, no qual apresenta criticamente um panorama da “nova geração” de poetas. Machado termina com estas palavras:

Um escritor de ultramar, Sainte-Beuve, disse um dia, que o talento pode embrenhar-se num mau sistema, mas se

for verdadeiro e original, depressa se emancipará e achará a verdadeira poética. Estas palavras de um crítico que também foi poeta, repete-as agora alguém que, na crítica e na poesia, despendeu alguns anos de trabalho, não fecundo nem grande mas assíduo e sincero; alguém que para os recém-chegados há de ter sempre a advertência amiga e o aplauso oportuno.

Na advertência aos vindouros, palavras de incomparável lucidez pronunciadas pelo crítico autor, sobreleva a posição do autor: do campo de pesquisa emerge explicitamente o seu caso, ao contrário do que sucederia, no texto de 87 sobre Alencar, atrás referido, onde líamos o processo de identificação. No ensaio sobre a “nova geração”, o eco traz em si as diferenças de forma. É o distanciamento crítico que permite a personalização e que faz com que o autor Machado de Assis venha dizer aos leitores vindouros, e não aos poetas, que jamais se embrenharia num mau sistema. Mesmo na crítica são profundamente actuates os sentidos implícitos, e o que fica por dizer é aquilo que o leitor vindouro poderá decodificar após o fecho da obra. O que virá a ser lido é que as afirmações estavam a ser pronunciadas num momento decisivo. Uma despedida (“alguém que, na crítica e na poesia, despendeu alguns anos de trabalho, não fecundo nem grande mas assíduo e sincero”) e um programa, espelhamento revelador.

No trajecto do autor, a regularidade da publicação de livros de poesia, no início da carreira, revela a perseguição de um ideal que não será abandonado. O argumento forte, sempre invocado a propósito da importância concedida à poesia, vamos encontrá-lo na própria publicação do volume que a colige em 1901. E não será demais lembrar a obsessão reordenadora que faz com que *Crisálidas*, tal como aparece em 1901, seja tão diferente do livro de 1864, não só pelos cortes efectuados (17 poemas), mas também pelos acrescentos.

Podemos enfim dizer que, em Machado, ao poema se sobrepõe a ideia de poesia e que a tensão permanente entre a ideia e a concretização no poema como que se resolverá a partir de 1881. Agora, na obra, vamos encontrar um equilíbrio extraordinário entre a

ideação, comandada pela contensão, e a irrupção das linhas de fuga (os textos orgânicos, fechados incorporam a latência fulgurante, a fantasia, o sonho). Embrionariamente sempre existiu esta tensão entre a ordem e a fuga, tensão que a partir de *Memórias Póstumas* encontra uma saída, longe dos muros da chácara. A saída será consubstanciada na poética do fragmentário e da sugestão.

A dobra, o motivema, o *ritornello* esplendem numa obra que nunca perde o sentido do fechamento composicional, onde, como afirmou Augusto Meyer, “toda a trepidação acaba marcando passo”. Impõem-se os pequenos quadros, coincidentes com capítulos de curto fôlego, em que a poesia se manifesta liberta, quadros tantas vezes isoláveis, ao modo dos *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire.

A flor, esse estilema mais ou menos estafado nas poéticas românticas, surge na poesia machadiana, sobretudo nos livros publicados antes de *Ocidentais*, com uma insistência esperável. A chácara é espaço reservado à prosa. Apenas a encontramos num belo poema não integrado em nenhuma colectânea, texto intitulado justamente “Metafísica das rosas” (publicado na *Gazeta Literária* de 1 de Dezembro de 1883). Espécie de apólogo, este “poema em prosa” (termos com que Machado se havia referido, em 1866, a *Iracema*) condensa tudo o que representa a concretização da ideia de poesia em Machado. Aí se dá o encontro com a poesia, no mesmo plano ou na mesma lógica da captação da novidade dos romances da segunda fase, muito concretamente no romance que inaugura essa mudança. E recorde-se aqui, em *Memórias Póstumas*, as emblemáticas variações em torno da metáfora da flor. A metáfora como que é gerada pela intencionalidade programática. O próprio narrador começa por se auto-referir como a flor que nasce do estrume que é a família, a flor é agora a flor amarela da hipocondria, a flor da moita, a flor do pântano, as flores de antanho... Na “Metafísica das Rosas” revisita-se a fábula da criação:

No princípio era o Jardineiro. E o Jardineiro criou as Rosas. E tendo criado as Rosas, criou a chácara e o jardim, com todas as coisas que neles

vivem para glória e contemplação das Rosas.

O criador revê o processo da criação. Metaforiza-se, nessa revisão, o ideal estético da beleza orgânica, o entendimento da obra como organismo autónomo. Implica-se na metáfora uma totalização, mas agora uma totalização insuflada de verdadeira vida:

Elas brilham, elas cheiram, elas dão as cores mais lindas da terra. Sem elas nada haveria na terra, nem o sol, nem o jardim, nem a chácara, nem os ventos, nem as chuvas, nem os nem os homens, nem as mulheres, nada mais do que o Jardineiro, que as tirou do seu cérebro porque elas são os pensamentos do

Jardineiro, desabrochadas no ar e postas na terra, criada para elas e para glória delas. Grande é o Jardineiro! Grande e eterno é o pai sublime das rosas sublimes.

O que sobreleva não é o momento único das estrelas (flores) caídas, mas sim a eternização desse momento pela via dialéctica da superação, como na obra machadiana, que procede com o método e com as regras da razão (as flores são os pensamentos do Jardineiro). A força poética emerge e vem vivificar (desordenar), mas sem perturbar a unidade essencial. Daí a sua modernidade incomparável: a dissonância dentro da harmonia.

A cidade, sob o signo da invenção: *Janelas Verdes*, de Murilo Mendes*

Elsa Pereira

Embora concebido, desde o início, para ser editado em Portugal, *Janelas Verdes*, do poeta juiz-forano Murilo Mendes, teve de esperar mais de 30 anos sobre a sua redacção, para ser integralmente editado no nosso país. O livro, que constava originalmente de três partes distintas – uma primeira, dedicada às cidades e lugares, seguida de um conjunto de *Murilogramas* e de alguns retratos dirigidos a portugueses da estima do poeta – encerrava, nas *Notas do Autor*, com o seguinte apontamento:

«Reconheço a falta de unidade (no sentido clássico) do livro, mas não me importo. Trata-se dum exercício do estilo; e, querendo dessacralizar a temática e as fórmulas, quase sempre convencionais ou ridículas, ‘Portugal pequenino’, ‘Portugal dos meus avós’, procedi com extrema liberdade e desenvoltura. Espero, entretanto, que tenha deixado aqui a marca do meu afecto» (Mendes, 2003: p. 193)¹.

O escritor assumia assim, plenamente, a flagrante fragmentaridade que percorre este livro (concebido como homenagem às pessoas e aos lugares de Portugal que o haviam marcado mais profundamente), desde a variedade da matéria, distribuída pelos diferentes sectores, até ao próprio fluir de uma escrita marcada, sobretudo, pelo cruzamento de elementos vários. Tratava-se, aliás, de uma característica já confessada na *Microdefinição do Autor*²:

«Pertencço à categoria não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito. Atraem-me a variedade das coisas, a migração das idéias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer facto, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história universal».

A escrita em fragmentos ultrapassa pois o simples *exercício do estilo*, decorrendo antes de uma polifonia instauradora de poeticidade, que, esbatendo as fronteiras entre prosa e poesia, mescla a dicção narrativa com os ritmos de montagem da memória.

A imagem, aliás, mais adequada a este livro poderá bem ser a de uma viagem pelos caminhos errantes da escrita e da inquietude, pois o testemunho muriliano dos lugares de Portugal foge à linearidade do roteiro, para se configurar antes como (re)montagem, ou melhor, colagem de pensamentos e imagens, em fragmentos dispersos que encontram o seu enquadramento no painel aglutinador da subjectividade do poeta. A admiração de Murilo Mendes pela pintura surrealista e, concretamente, pelos mecanismos da montagem e da colagem é, aliás, declaradamente assumida, segundo nos informa Joana Matos Frias (Frias, 1998), em carta que o poeta enviou a Carlos Drummond de Andrade em 19 de Maio de 1963 e justifica, desde logo, a quantidade de textos que, ao longo da

* Trabalho elaborado no âmbito do seminário A Literatura Brasileira dos séculos XIX e XX, leccionado pelo Prof. Doutor Arnaldo Saraiva, do Curso de Estudos Pós-graduados em Literaturas Românicas (FLUP, 2003/2004).

¹ A partir de agora, a identificação de cada citação desta obra consistirá apenas na indicação da página.

² Mendes, 2003: p. 193. Este texto, inicialmente pensado para integrar o volume de *Janelas Verdes*, acabou por ser transferido para a abertura de Poliedro (1972), vindo ainda a encabeçar a edição póstuma da *Poesia Completa e Prosa* que Luciana Siegagno Picchio organizou em 1994.

obra muriliana, evocam explicitamente o processo da colagem³.

Não admira por isso que as cidades escolhidas por Murilo Mendes, para figurar em *Janelas Verdes*, apareçam no livro sem qualquer outra ordem aparente que não aquela que sobrepõe, na consciência do escritor, lugares, como Lisboa, Porto ou Coimbra, a nomes, como Monte Gordo, Atouguia da Baleia ou Freixo de Espada à Cinta. Qual o sentido, então, destas *janelas verdes*?

A palavra *janela* provém do latim vulgar *januella*, diminutivo de *janua*, que, por alusão ao primeiro deus celebrado nas preces e nos sacrifícios romanos, designava *porta, entrada, acesso*. *Janus* apresentava, por seu lado, duas faces, que lhe permitiam controlar, ao mesmo tempo, o espaço interior e exterior, pressupondo assim uma dicotomia entre a visão exterior (de fora para dentro) e a visão interior (de dentro para fora).

Nas *Notas do Autor*, esclarece Murilo que o título do livro «refere-se a espaços abertos; à liberdade; ao campo e mar de Portugal, ao verde que ali nos envolve sempre» (p. 193). Ou seja, as janelas remeteriam, por metonímia, para aquilo que se vê através delas (isto é, o espaço exterior das paisagens de Portugal). E, na verdade, os vários fragmentos que compõem este livro retratam cidades onde se impõe a presença do mar e do campo. Mas, se isso não deixa de ser verdade, também é certo que, muitas vezes, mais do que as paisagens, são as designações desses lugares que, *per se*, despertam o interesse do escritor:

«Consulto o guia; vou anotando nomes de lugares próximos que me invocam: Sernache, Sertã, Ferreira de Zêzere, Figueiró dos Vinhos, Alvaiázare. Há linhas de autocarros para esses nomes» (p. 36).

As cidades não se alheiam, pois, dos próprios nomes que as baptizam e, muitas vezes, mais do que a materialidade das paisagens, é a materialidade dos topónimos que desperta o interesse de Murilo. Por isso, «Atouguia da Baleia que se visita uma única vez é de tempos obscuros; mas seu nome permanece, intriga, e regressará» (p. 70).

E, se «o nome Peniche não atrai os viajantes» (p. 65), *Évora*, por seu lado, faz valer todo o seu potencial lúdico:

«nome rápido, esdrúxulo (discordo de Fernando Pessoa, que sublinhou o ridículo das palavras esdrúxulas), implica Eva, uma Eva à qual se ajuntasse um *r* para significar ao mesmo tempo força, mulher e planta (erva), com aquele *o* central alusivo à esfera armilar pousada sobre uma fonte no Largo da Portas de Moura, e que reúne à tradição antiga uma forma afeiçoada pela escultura moderna» (p. 48). Em Freixo de Espada à Cinta, aliás, o que interessa ao escritor é, apenas e somente, a carga de sonho associada ao nome, que oferece, em si mesma, o estímulo para a transposição poética: «Este mais terrível de todos os topónimos de Portugal e outros reinos outrora encantados origina-se certamente de uma época em que as árvores se moviam, segundo nos informa por exemplo a tragédia de Macbeth. [...]

Não somente as árvores se moviam mas até mesmo submetiam-se ao serviço militar, usando a espada à cinta para marchar contra o homem que desde muito tempo as oprime, as mutila, as derruba. [...]

Temendo que o freixo de espada à cinta desperte do seu longo letargo, marchando sobre eles ao som de ásperos tambores e clarins, os turistas deixam rápidos a vila» (p. 71).

Por aqui se vê que, ao eleger certas cidades e lugares, ao optar por determinados ângulos de visão, Murilo Mendes recria um Portugal à imagem e semelhança da sua criatividade, subtraído, por vezes, à experiência do real, mas multiplicado, sempre, pelos cruzamentos da imaginação:

«Sinto-me compelido ao trabalho literário:

Pelo desejo de suprir lacunas da vida real; [...] pelo meu congênito amor à liberdade [...]; pelo meu não-reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos díspares» (Mendes, 2003: «Microdefinição do Autor»).

As janelas de que fala o título serão, assim, antes de tudo, aberturas rasgadas para um itinerário inventivo, para esse universo poético que abole a «fronteira realidade-irrealidade».

Ora, sintomaticamente, estas *Janelas Verdes* abrem-se com a cidade de Guimarães, berço da nacionalidade portuguesa, que, segundo o escritor, se demarca pelo

³ Vd. «Colagem para Drummond» (in *Convergência*), «Colagens» (in *Poliedro*) e «Collage pour Arp» (in *Papiers*).

«número espantoso de janelas, maior do que nas demais cidades portuguesas abraçadas por mim. Janelas de várias cores e tamanhos; muitas de granito; juntas umas às outras, falando-se; tribais» (p. 17).

No entanto, mais do que característica arquitectónica, o que elas marcam é, sobretudo, a paisagem humana:

«Abrindo o povo tantas janelas, quer dizer (suponho) que é arejado, ama a vida, a comunicação» (p. 17).

Paralelamente ao elevado número de janelas, Murilo detém-se, pois, no «ar festeiro» das pessoas, que saem à rua, «para alegrar-se, animar-se, adiar o tediário» (p. 17). A cidade, enquanto ponto de encontro permanente, lugar de festa que integra a dimensão lúdica na sua existência diária, abre assim espaço, por interferência das memórias de infância (passada numa Juiz de Fora povoada por «muitas janelas» e pela imagem marcante do Cometa de Halley⁴), para um excuro que nos conduzirá à metáfora da vida como representação:

«Eu menino de Juiz de Fora, dizia-se de qualquer moça que era janeleira. [...] Do seu ponto de observação a moça janeleira, horizonteira, considerava o espaço circundante [...], registrando o previsto e aguardando quem sabe o irromper do imprevisto, disco voador, cometa de Halley ou de Herschel.

[...] Debruçadas à janela se integravam no *Gran teatro del mundo*, conforme Calderón: «*que toda la vida humana / representaciones es*» (pp. 18-19).

Dentro de uma concepção teocêntrica, que prefigura a cidade como *axis-mundi*⁵, a vida não passaria, assim, de um imenso tablado, onde todos seriam comediantes, representando para os outros e, sobretudo, para si mesmos, pelo que a rua, enquanto lugar de encontro por excelência, funcionaria, no dizer de Henri Lefebvre, como um *théâtre spontané*, onde o transeunte se torna, simultaneamente, espectáculo, espectador e actor.

Por isso, nesse *gran teatro* para que abrem, afinal, todas as janelas do mundo, não são tanto as paisagens-cenário que seduzem Murilo, quanto a força dos caracteres e, ao percorrer o centro da cidade, o poeta não pode deixar de pensar na condessa Mumadona, mesmo sendo esta «bem menos considerável que Dom Afonso

Henriques»:

«Mumadona seria feia ou bonita, gorda ou magra, loura ou morena? Eis a questão; agora me absorve mais do que a do ser ou não ser. Acreditando que fosse magra, belíssima, invento uma outra versão da sua figura» (p. 19).

Pelo poder transfigurador da invenção, Mumadona deixa, assim, de ser a figura histórica que «no século XI [...] ordenou a construção de fortes em Guimarães» (p. 19), para, de um só golpe, ser incorporada pelo poeta, à paisagem exterior (os que passam na rua):

«todas as janelas de Guimarães espalancam-se em sua honra, enquanto ela, naturalizando-se terrestre, desmilitarizada por mim, desliza nas praças e ruas do centro, à beira de morena ou moura, olhos verdes castos sensuais, cabeleira psicodélica, traja uma espécie de túnica negro-branca, cintura alta; claro que todos os passantes – siderados – voltam-se» (p. 19).

Mas também pode ser incorporava a paisagem interior (os que estão debruçados às janelas):

«Já agora, por um prodígio maior, em cada janela debruça-se uma Mumadona, todas iguais» (p. 19).

À semelhança das composições figurativas de Massimo Campigli, onde as mulheres se multiplicam, o delírio órfico instaurado pelo poeta cruza, assim, nas veredas desta prosa poética, um conjunto de referências pictóricas a que o Murilo-crítico-de-arte não poderia deixar de ser sensível⁶.

Eis, pois, como toda Guimarães, cidade-berço manipulada pela força da imaginação, emerge dos seus contornos poéticos, para se afirmar «modelo a outras cidades futuras [...], traduzindo abertura para a invenção» (p. 20). Todas as demais cidades de *Janelas Verdes* passarão pelo mesmo crivo. O que encontramos nas páginas deste livro não é um retrato fotográfico, que se limite a reproduzir a realidade, mas antes um quadro, criado pela mão inventiva do pintor.

Isso mesmo confessa, aliás, o próprio poeta, que a certa altura se prepara para

«bater uma foto bizarra, com a vista geral de Esposende em planos superpostos; mas, agredindo a memória, vejo que esqueci a Kodac (é o diabo) e que, além disto, não sou fotógrafo, nem profissional, nem amador, nem amado» (p. 112).

⁴ Segundo Lais Corrêa de Araújo (1972), a lembrança mais marcante da infância de Murilo é a passagem do Cometa de Halley, em 1910, datando dessa altura «o início da sua 'vida secreta' de poeta».

⁵ Vd. Eliade, 1978: p. 26. Enquanto *axis-mundi*, a cidade constituiu «ponto de encontro entre o Céu, a Terra e o Inferno».

⁶ Vd. Picchio, 2003: p. 9: «O Murilo dos anos Sessenta e Setenta tinha sido assíduo frequentador em Roma e na Itália de pintores que o consideravam um dos seus pelo profundo conhecimento e pelo amor que ele demonstrava em relação à pintura contemporânea. Enquanto preparava *Janelas Verdes*, o poeta escrevia, quase semanalmente, apresentações para catálogos de pintores e artistas plásticos amigos, criando um vero e próprio género literário dentro de sua obra».

A intersecção da arte verbal com as artes plásticas está indissociavelmente ligada ao movimento surrealista, como sublinhou o próprio André Breton (1969: p. 303): «Não existe na hora actual qualquer diferença de ambição fundamental entre um poema de Paul Eluard ou de Benjamin Péret e uma tela de Max Ernst, de Miró, de Tanguy. [...] A fusão das duas artes tende a operar-se tão estreitamente nos nossos dias, que se torna por assim dizer indiferente a homens como Arp ou como Dalí exprimirem-se sob a forma poética ou plástica».

Contrariamente ao mero turista, preocupado com o registo do que os olhos alcançam, este viajante «não vive a angústia do esquecimento, aceita a memória, acata seu maquinismo misterioso e incontornável» (Ferraz, 2003: p. 207):

«esquecimento pressupõe memória; memória pressupõe tempo; e o tempo de certo modo poderá ser subvertido pela técnica da imaginação» (p. 113). Por isso, chegado a Âncora, o poeta não se conforma com a paisagem que, através dos olhos, lhe chega e decide suprir esta limitação, recorrendo ao impulso criador da imaginação: «os grandes monumentos de Âncora, bizantinos, românticos, góticos, não existem ou subsistem. Pelo que os levanto agora, consideráveis, no espaço. É pena: explodindo de raiva, imediatamente os destruo» (p. 78). Igualmente confiante no poder da criatividade, o viajante, empoleirado numa varanda de Peniche, aponta os binóculos para «as aparentes Berlengas do outro lado»:

«Daqui não distingo os aliás inexistentes jardins; por isso mesmo, porque inexistentes, me apetecia vê-los despontar no binóculo. Onde então o meu poder criador? Céu limpo, clara caligrafia; nem ao menos me sobra a desculpa do nevoeiro» (p. 64). Ao invés de reproduzir, o poeta manipula ou até subjuga os dados observados, mediante recurso a uma liberdade criadora que se estende para lá da «verdadeira fisionomia de uma cidade» (p. 117). À semelhança dos surrealistas, que defendiam a «resolução futura destes dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de 'surrealidade', se assim se pode dizer» (Breton, 1969: p. 36), Murilo Mendes sente-se atraído pelas possibilidades imaginativas que o mundo criado instaura, pela articulação de realidades originalmente distantes, num plano impertinente.

Outras vezes, porém, o viajante sente necessidade de se embrenhar no casario, sentir a sua alma. É o que acontece à chegada a Vila do Conde: «Vindo de carro, do Porto, recebo o impacto da massa do Convento de Santa Clara; entro na Vila sob o signo da monumentalidade; mas logo ingresso numa dimensão mais modesta. Caminho

a pé, o veículo melhor para o conhecimento de qualquer sítio. Colhemos a vida cotidiana, afinal a mais importante; já que a vida nos espaços estelares afigura-se-me um luxo enorme que desequilibra, precisamente, o programa cotidiano» (p. 42). O mesmo sucede, aliás, no Porto, onde, depois do «compacto instantâneo» da cascata ribeirinha, se impõe a conquista do seu coração:

«Entrando-se no interior do Porto as ruas, os becos, as ladeiras atenuam a ligação com aquele panorama: partes outras que são duma caixa chinesa. [...] Eis uma cidade que custa a nos entregar a chave do seu enigma. Não se rende aos primeiros assaltos da insofrida máquina fotográfica» (p. 22). No entanto, se a chave destas cidades se esconde para lá do impacto da monumentalidade, em Leiria o poeta confessa:

«Quando visitei Leiria pela primeira vez, reduzi todo o campo visual ao castelo. Não achava ligação entre ele – máquina forte contra o árabe invasor – e o resto da cidade. Por isso mesmo o castelo cumpria, liberto de tarefas bélicas, o seu destino de isolado, criando um elemento mágico de ruptura com o espaço de baixo, reservado ao comércio, às repartições públicas e às residências sem invenção; era (continua a ser) *autre*» (pp. 38-39).

O castelo, repleto de imagens, sonhos e lendas medievais, suspende-se, assim, dissonante, da paisagem, inventando uma nova cidade, dominada pela fantasia.

Para além do castelo, Murilo destaca, na cidade de Leiria, «o pinheiral, contaminado literariamente por Dom Dinis» (p. 39). A propósito deste, escreve o poeta:

«Ninguém ignora que Dom Dinis ordenou o plantio do pinhal de Leiria, origem das futuras naves portuguesas; portanto nós brasileiros descendemos deste pinhal» (p. 40).

A associação entre o pinhal plantado por D. Dinis e as naus dos Descobrimentos já, aliás, Fernando Pessoa a tecera, no poema da *Mensagem*:

«Na noite escreve um seu Cantar de Amigo
O plantador das naus a haver,
E ouve um silêncio murmuro consigo:
É o rumor dos pinhais que, como um trigo

De Império, ondulam sem se poder ver.» (Pessoa, 2002: p. 24). Curioso é ainda que, depois da irreverente simplificação da História do Brasil, Murilo Mendes cite outro escritor medularmente epifânico – Raul Brandão – para aproximar o movimento dos pinheiros (elemento vegetal) à ondulação do mar (elemento aquático)⁷: «Nesta visita rodeia-me uma sensação que considerava absurda; mas finalmente vi-a partilhada por um escritor da força de Raul Brandão: ‘a verde solidão dos pinheirais, que associo sempre à ideia do mar largo’. Com efeito acho que o pinheiro, manso ou bravo, ondula. Assim, incluo aqui também um elemento feminino, onda; e sem o elemento feminino quem poderia suportar o peso dos textos, a começar pelo poeta» (p. 40).

A introdução do feminino no grande empreendimento dos Descobrimentos portugueses conduz-nos, deste modo, a inesperadas associações de imagens, para desconstruir, com humor modernista, a solenidade do grande texto da História.

Mecanismo análogo de subversão, repete-se, aliás, em Lisboa, então apresentada como «mãe da Bahia»: «Contestando Camões, Jaime Cortesão e Vitorino Magalhães Godinho sobre os descobrimentos, penso que os antigos portugueses fizeram-se ao mar, passaram para além da Taprobana, não para dilatar a fé e o império, antes para fugir às terríveis ladeiras lisboetas; a elas devemos, em última análise, a invenção do Brasil» (p. 116).

E, em Torres Vedras, discorrendo sobre o episódio de Wellington, o escritor recorre novamente ao humor, para desconstruir o dado histórico:

«Descobriu-se há tempos em Torres Vedras um documento exemplar que lançará uma nova luz sobre a história bélica da França, da Inglaterra, talvez até sobre o futuro do mundo. O documento informa que, no tempo da retirada, Wellington fez depositar atrás das fortificações um enorme estoque de pastéis de feijão; deduzindo-se que ele e a tropa fortificaram-se duplamente.

Em consequência proponho que se reúnam em Torres Vedras, à volta duma mesa redonda [...] os líderes políticos russos, americanos, chineses e outros, com os respectivos altos comandos militares. Em cima da mesa, uma pirâmide monumental de pastéis de

feijão tocaria estelarmente o teto. Creio que deste modo, seguindo a sólida tradição Wellingtoniana, batendo-se em retirada o inimigo, se asseguraria com poucos dólares a paz universal» (pp. 28-29).

De resto, como se afirma noutro momento do livro, «a sacralidade sempre foi reversível» (p. 49), e é também essa dinâmica de profanação que dá a marca da Modernidade. Por isso, no retrato que das cidades e lugares portugueses nos apresenta, Murilo Mendes não hesita em levantar a culinária local à altura de figura histórica ou de monumento nacional: «As queijadas de Sintra, monumento nacional. Categoria!» (p. 89).

Em Torres Vedras, vai ao ponto de afirmar que, acima do Chafariz dos Canos ou das igrejas de São Pedro e Santa Maria do Castelo, «outra glória mais alta se alevanta: vem dos seus incorporáveis [...] pastéis de feijão» (p. 26)

e, em Guimarães, a descoberta da doçaria conventual impõe a retórica desconcertante:

«Quando se levantará em Portugal e em todos os países um monumento ao ovo, mais digno de reverência do que tantos príncipes, estadistas e guerreiros sistemados no mármore ou no bronze?» (p. 18).

Murilo chega mesmo a evocar Drummond, que ridicularizava aqueles que vinham à Europa visitar «museus! estátuas! catedrais!», defendendo «que se vem à Europa também para conhecer vinhos, comidas, doces: quando de alto estilo, integram o contexto cultural de cada país, entrando não só na boca, mas na literatura e na sociologia. Levi-Strauss *dixit*» (pp. 26-27) e, de igual modo, cita Mallarmé, para dizer que

«se deve gozar do ‘mito incluído em todas as banalidades’» (p. 106).

Recorrendo, portanto, a um tal cruzamento de citações e referências de toda a espécie (que a escrita em fragmentos vem ainda potenciar), o poeta transpõe tanto o trivial quanto o facto solene e monumental para um inusitado enquadramento subjectivo, instaurador da dissonância, que, aliás, percorre todo o livro.

Assim sendo, a Lisboa de Murilo Mendes não poderia ainda deixar de convocar a obra da pintora Vieira da Silva (amiga pessoal do poeta, que se

⁷ Anote-se, entretanto, a carga telúrica que une os dois elementos. «Verde é a cor do reino vegetal a reafirmar-se das suas águas regeneradoras e lustrais, às quais o baptismo dá todo o seu significado simbólico [...] é o despertar da vida» (Chevalier, Gheerbrant, 1994: p. 682). No *Hímnus*, de Raul Brandão, o caos, espoletado pelo Sonho, toma conta da Vila, cristalizando na árvore um cosmos em perpétua regeneração.

refugiara no Brasil para fugir à Guerra e ao Salazarismo, e a quem será dedicado um texto, no último *sector* deste livro): «Os homens tudo fazem para deformar a fisionomia de Lisboa. Destroem as casas 'de várias cores', revestidas extraordinariamente de azulejos, levantam em seu lugar edifícios de gosto discutível, sem critério nem plano regulador. [...]

Vendo-a golpeada de todos os lados, o gnomo de Lisboa refugia-se em certos quadros de Vieira da Silva, que consentiu em nascer, passar a infância e a adolescência aqui. A poesia de Lisboa desse tempo, a luz, ainda não obscurecida pela fumaça das instalações industriais, os quadrados de azulejos, a assimetria dos recantos enigmáticos, a paciência necessária para subir ladeiras, tudo isto (e muito mais) gerou Vieira da Silva, pintora urbana. Assim podemos habitar livremente esses quadros onde não há rastro de polícia, nem crueldade, nem mistificação, nem demagogia, nem miséria; sim uma Lisboa imaginária, suspensa no espaço e no tempo, adversa, mesmo, à original; *autre*» (p. 117).

Dissonante com a decadência da realidade, (re)encontramos, assim, a invenção (artística e poética), que se impõe como alteridade. Murilo parece referir-se, nesta passagem, ao quadro *Lisbonne bleue*, pintado por Maria Helena Vieira da Silva em 1942 (durante o exílio no Brasil), onde Lisboa aparece reinventada por «uma poética baseada na arquitectura da memória; um conto de fadas da cidade moderna» (p. 188). Tanto nos quadros da pintora, quanto no(s) texto(s) de *Janelas Verdes*, podemos encontrar pois uma cidade *autre*, contrastante com o estado do mundo em guerra e a crise generalizada que consome pessoas e lugares: «acumulam-se os problemas de Olhão,

os meus, os teus, da família, dos amigos, da faixa inteira do universo. Os problemas já transpuseram os limites da terra. [...]

Os problemas. Os problemas. Os problemas. *Il est urgent d'attendre*» (p. 87).

Entretanto, o poeta refugia-se da iminente bomba atômica nos recantos misteriosos de uma cidade inventada, que se suspende, afável, no tempo e no espaço. E esses recantos tanto podem ser um jardim com vista sobre Lisboa, onde «a proprietária [...] faz-nos servir,

enquanto o mundo não cai, um suco de maçãs absoluto e intraduzíveis pastéis de nata» (p. 76), como podem muito bem ser as arestas de um quadro de Vieira da Silva, onde se esconde o gnomo infantil, convocador de uma nova (des)ordem utópica.

Outra cidade, pintada de azul⁸, deixa-se então entrever, através dessas *janelas verdes* que dão para o reino da invenção:

«Faço entrar algumas varinas e outras popolanas dentro das carruagens do Museu dos Coches [...]; indico aos cocheiros de chapéu bicorne que as conduzam a todo o galope até o Terreiro do Paço; também eu sigo numa carruagem. O cortejo detém-se na vasta praça de janelas verdes respirando sobre o Tejo. No mesmo instante, do Castelo, da Alfama, dos miradouros, do Rossio, dos bairros novos, desponta uma infinidade de pessoas dando-se as mãos, dançando em roda das mulheres que, estonteadas e sem compreender o espetáculo, desatam a rir e chorar. [...] Dom José, todo verde, levanta-se da base da sua estátua, inclinando-se em sinal de reverência à luta grandiosa das mulheres portuguesas que, nascidas do povo, amam e vivem para o povo; e que, ainda ao morrer, trabalham, sonhando sempre com uma casa de janelas verdes, na cidade ou no campo» (pp. 125-126).

E fecham-se, em Lisboa, junto ao Museu de Arte Antiga (também conhecido como *Museu das Janelas Verdes*) aquelas mesmas janelas que, em Guimarães, se haviam aberto para «uma Janelópolis universal, traduzindo abertura para a invenção, a liberdade, a convivência e a paz definitiva; com muitas janelas verdes, além de vermelhas, brancas, azuis, dialogando-se» (p. 20).

Janelas para a Modernidade

A ordem que se desintegra
Forma outra ordem ajuntada ao real.

Murilo Mendes, *Tempo Espanhol*.

Em «Sémiologie et Urbanisme» (1985), Roland Barthes anota que, desde sempre, foram os escritores que mais bem conseguiram apreender a cidade, enquanto objecto signifiante. E, de facto, a sua representação é quase tão

⁸ Cf. Chevalier: Gheerbrant, 1994: p. 105: «Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo o que se liga a ele. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. Acaso não é o azul a cor da ave da felicidade, o pássaro azul, inacessível e no entanto tão próxima? Entrar no azul é um pouco como Alice no País das Maravilhas: passar para o outro lado do espelho.»

antiga quanto a própria literatura. Já no livro do *Gênesis* encontramos referências à fundação do primeiro burgo (Henoque) por Caim, a quem Yahvé condenara a tornar-se um *vagabundo e fugitivo sobre a terra*⁹. Desde então, a literatura haveria de manter associações míticas com as cidades da Bíblia, oscilando entre espaços de corrupção ou perversão (Babel, Sodoma, Gomorra) e lugares de revelação ou perfeição (Jerusalém Celeste)¹⁰.

No entanto, se, para escapar à desordem da cidade real, sempre os homens buscaram uma *Jerusalém Celeste* (perfeita, mas utópica por essência), o que predomina, na literatura anterior ao séc. XIX, é ainda uma cidade-cenário, assumindo o escritor atitude mais de contemplação do que de envolvimento. É, sobretudo, a partir do momento em que se aceleram as transformações do espaço urbano e o escritor se vê isolado num mundo cada vez mais estranho, que a cidade vai aparecer progressivamente subjectivada, obedecendo a uma ordem própria, transfiguradora dos lugares, que emana da fusão entre o homem e o espaço circundante. À semelhança do que acontecerá na pintura expressionista, surrealista ou abstraccionista, a cidade, olhada através da janela ou do vidro do café¹¹, metamorfoseia-se então aos olhos do escritor.

Segundo Walter Benjamin (1989: p. 42), foi Charles Baudelaire o primeiro poeta a traduzir as relações do sujeito com o espaço da cidade em plena mutação e a transformá-lo em *topos* literário da Modernidade.

Com o *poeta-flâneur*, a cidade, enquanto signo de transitoriedade e mudança, torna-se assim expressão privilegiada de uma Modernidade que, a todo o momento, apela para o domínio da Imaginação. A *urbe* (res) surge assim inventada, cada vez mais interior e mais invisível (como nas mil e uma cidades imaginárias de Italo Calvino), ora deixando contaminar-se pelo olhar desolado do poeta, ora assumindo contornos de paraíso idealizado, carregado das energias regeneradoras caras aos mitos de transformação.

Realidades virtuais e improváveis, também as cidades inventadas de Murilo Mendes instauram, assim, uma

nova ordem universal; menos lusitana talvez, mas mais modernamente humana, porque capaz de anular os limites do real, mediante recurso a uma dinâmica de desarticulação e transfiguração onírica.

Terá sido, aliás, essa importância que o onirismo assume em Murilo Mendes¹² que levou alguns críticos a rotulá-lo como surrealista. O certo, porém, é que o poeta juiz-forano nunca aderiu a «um dos procedimentos nucleares do movimento: o da escrita automática. Pelo contrário, e na esteira de Mallarmé, passando por Edgar Allan Poe e pela ‘festa do intelecto’ de Valéry, sublinha sempre o carácter elaborado da sua poesia: ‘poien’» (Frias, 1998: p. 17). A conversão parcial de Murilo Mendes ao Surrealismo, «tomando dele o que mais me interessa» (Mendes, 1994: «Retratos Relâmpago», p. 1238), passará, assim, sobretudo pelo impulso à fusão entre sonho e realidade:

«O sonho interessa-me como elemento da invenção duma certa realidade» (p. 188).

O que o atrai é pois a possibilidade de transformar o mundo pela imaginação, conciliando contrários, fundindo o geral ao particular, abstraindo as coordenadas do tempo e do espaço, percorrendo toda a gama de sinestésias e associações afectivo-sensoriais; enfim, a poetização da paisagem, da atmosfera e das imagens caras à pintura surrealista: «O espaço transforma-se a meu gosto, É um navio, uma ópera, uma usina, Ou então a remota Persépolis.» (Mendes, 1994: «As Metamorfoses», p. 341).

«E assim, por meio da ‘verbum-fania’, exurgem do chão [...] da ‘ville tentaculaire’ [...] os horizontes portáteis que o poeta oferta à janela do caos para inquietar a modernidade» (Furtado, 1999)... Um caos feito obra de arte, disciplinado pela moldura de umas *janelas verdes*.

Bibliografia activa

MENDES, Murilo
1994, *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

MENDES, Murilo
2003, *Janelas Verdes*, Famalicão, Edições Quasi.

PESSOA, Fernando
2002, *Mensagem* (ed. Fernando Cabral Martins), Lisboa, Assírio & Alvim.

⁹ *Gênesis*, 4: 11-17.

¹⁰ Esta imagem adquire particular relevância no imaginário medieval, onde o Homem surge como peregrino entre dois espaços: a cidade terrestre e a cidade espiritual, comparecendo esta última num vasto conjunto de textos hagiográficos – Vd. Lucas, 1989. Lembramos, entretanto, que é também em torno de Jerusalém, de Babilónia e sua simbologia que Camões constrói as redondilhas *Sobolos rios*, numa clara paráfrase do Salmo n.º 136 (*Junto aos rios de Babilónia*).

¹¹ Vd. Baudelaire (*Tableaux Parisiens*), Mallarmé (*Les Fenêtres*), Rilke (*Malte Laurids Brigge*), Edgar Allan Poe (*The Man of the Crowd*), Cesário Verde (*A Débil*), Álvaro de Campos (*Tabacaria*), etc.

¹² Tal como os surrealistas, é recorrente a imagem do homem dormindo: «Durante a sesta no hotel-pensão: vou andando descalço numa praia; sinto que uso os pés de outro homem. Aparece um grupo de banhistas, com cara e riso de palermas. Apalpo-me, procuro meus próprios pés, não os encontro. O mar adianta-se para mim, alça a manopla em diagonal, quer me agredir. Suando, grito: ‘Vá-se embora, seu miserável, nunca lhe fiz mal nenhum, deve ter sido outra pessoa, trocaram-me os pés’. Inflexível. O mar tapa os ouvidos, aplica-me bofetadas formidáveis. Entrecolando-se, alguns peixes consultam-se eletricamente: nada podem fazer em meu favor. [...] O mar está me engolindo. Angústia-me a idéia de ir para o outro mundo com pés alheios. Parece que acordei, não tenho certeza: quem se julgará suficientemente acordado?» (Mendes, 2003: pp. 102-103).

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- ARAÚJO, Laís Corrêa de
1972, *Murilo Mendes*, Petrópolis, Vozes.
- BARTHES, Roland
1985, *L'Aventure Sémiologique*, Paris, Editions du Seuil, «Sémiologie et Urbanisme».
- BENJAMIN, Walter
1989, *Paris, Capitale du XIX.^e Siècle. Le Livre des Passages*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- BRETON, André
1969, *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa, Livraria Morais Editora.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain
1994, *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (trad. Cristina Guerra), Lisboa, Teorema, «Azul», «Cidade», «Verde».
- ELIADE, Mircea
1992, *O Mito do Eterno Retorno: arquétipos e repetição*, Lisboa, Ed. 70.
- FERRAZ, Eucanaã
2003, «Em Portugal, com Murilo Mendes», in MENDES, Murilo – *Janelas Verdes*, ed. cit., pp. 197-216.
- FRIAS, Joana Matos
1998, *Tempo e Negação em Murilo Mendes*. Porto: [s.n.]. (Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto)
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese
1999, «Murilo nas cidades: os horizontes portáteis da modernidade», in LOBO, Luiza, e FARIA, Márcia Gonçalves S. (org.) – *A Poética das Cidades*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, pp. 11-28.
- LUCAS, Maria Clara de Almeida
1989, «A Cidade Celeste na hagiografia medieval portuguesa», in AA.VV. – *O Imaginário da Cidade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 77-107. (Actas do Colóquio, Lisboa, 1985)
- PICCHIO, Luciana Stegagno
2003, «As *Janelas Verdes* de Murilo Mendes», in MENDES, Murilo – *Janelas Verdes*, ed. cit., pp. 7-12.

Leituras e sobrevivências intertextuais: Clarice Lispector em Teolinda Gersão*

Álvaro Manuel Machado

Pelas veredas ínvias da Literatura Comparada encaminharei esta minha breve comunicação. Mas em que sentido, se actualmente a Literatura Comparada é (como eu próprio sugeri numa comunicação ao último congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, realizado na Universidade de Évora em 2001¹) tudo e nada?... No sentido de uma certa recepção literária de determinada ficção brasileira pós-regionalista em Portugal desde os anos 80 e de uma intertextualidade por ela desencadeada que sobreviveu a todas as experiências mais ou menos pós-modernistas, implicando inclusivamente leituras de modelos literários europeus comuns.

Assim, proponho-me aproximar (dizer *comparar* tornou-se possidónio, ou melhor, na gíria brasileira, *cafona*...) a obra de Teolinda Gersão da obra de Clarice Lispector. Ou seja: traçar paralelismos intertextuais que ambas proporcionam, creio, a partir dum género específico que tem sido ciclicamente renovado: o conto. Ou mais exactamente: tentar encontrar vestígios intertextuais da Clarice Lispector de *Laços de família* no mais recente livro de contos de Teolinda Gersão, *Histórias de ver e andar*, publicado em 2002, isso a partir de leituras comuns (Dostoiévski, primeiro romantismo alemão, por exemplo) e duma auto-ironia cristalizada no conto que, em última análise, se enraíza no

modelo supremo de Machado de Assis.

1. *Narcisismo como "alegria de ser"*. Rapidamente, comecemos por enquadrar a obra das duas autoras nas respectivas histórias literárias a partir duma perspectiva comparativista. Clarice Lispector, desde o seu primeiro livro de ficção, *Perto do coração selvagem* (1944), foi, como disse Antonio Candido, "um choque, cuja influência caminhou lentamente, à medida que a própria literatura brasileira se desprendia das suas matrizes mais contingentes, como o regionalismo, a obsessão imediata com os "problemas" sociais e pessoais, para entrar numa fase de consciência estética generalizada"².

Como eu próprio tive a oportunidade de dizer, já nessa altura adoptando um enfoque comparativista, num longínquo texto publicado em Paris, no *Magazine Littéraire* (número de Junho de 1970), precisamente intitulado "Clarice Lispector et l'invention du langage", Clarice é um "milagre" de invenção da linguagem, tornando-se quase impossível descobrir os seus modelos literários, quer nacionais quer estrangeiros. A tentação de procurar pistas na própria literatura brasileira (a mais importante dessas pistas sendo, sem dúvida, sobretudo no que diz respeito ao conto, a de Machado de Assis) é evidentemente grande. Aliás, quanto a modelos estrangeiros, há na

* Comunicação apresentada ao III Congresso Português de Literatura Brasileira.

¹ Cf. Álvaro Manuel Machado, "Repensando a Literatura Comparada: imagologia e Estudos Culturais", in *Do Ocidente ao Oriente – Mitos, Imagens, Modelos*, Lisboa, Ed. Presença, 2003, pp. 57/66.

² Antonio Candido, "No começo era de fato o Verbo", in edição crítica de *A Paixão segundo G. H.*, coordenada por Benedito Nunes, Florianópolis, Editora da UFSC, 1988, pp. XVIII-XIX.

sua obra, inclusivamente em depoimentos, textos memorialísticos, ou crónicas, referências concretas e significativas a, para referir apenas escritores europeus, Dostoievski, Herman Hesse, Kafka, Proust ou Katherine Mansfield, entre outros. Todavia, resta sempre, em qualquer texto ficcional de Clarice, uma zona obscura dessa tal “invenção de linguagem”, reflectindo um itinerário interior tematicamente obsessivo, uma espécie de narcisismo abismático. No seu livro de colectânea póstuma de textos diversificados, publicados ao sábado no *Jornal do Brasil*, entre 1967 e 1973, intitulado *A descoberta do Mundo* (1984), Clarice fala de narcisismo como “alegria de ser” : *Olhar-se ao espelho e dizer-se deslumbrada : Como sou misteriosa. Sou tão delicada e forte. E a curva dos lábios manteve a inocência. [...] A isto se chamaria talvez de narcisismo, mas eu chamaria de : alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna : ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo.*³

Talvez seja esse narcisismo como “alegria de ser” o elemento fundamental da originalidade da narrativa de Clarice Lispector desde *Perto do coração selvagem*, projectando no mais miúdo quotidiano aquilo a que ela chama “brincar de pensar” (com ideias e também, simultaneamente, com inesperadas imagens), sendo que “às vezes começa-se a brincar de pensar, e eis que inesperadamente o brinquedo é que começa a brincar connosco”⁴ E assim a escritora se vê a si própria dividida entre pensar e sentir, levando a um extremo de tensão da escrita o sentido secreto da linguagem ao tentar exprimir o mistério do ser e a sua fragmentação perante o real quotidiano. Ora, como luminosamente diz Eduardo Portella, “esse “sentido secreto” só se dá por inteiro ao nível do silêncio. Não a mudez opaca e doente, porém a forma dilacerada do grito. É preciso que se ouça o grito cindido no interior do silêncio; que se perceba o destino sisifiano da palavra”⁵.

Estas reflexões de carácter teórico geral sobre Clarice Lispector poderiam, curiosamente, ser aplicadas também ao processo de criação da linguagem ficcional de Teolinda Gersão desde o seu primeiro romance, intitulado precisamente *O silêncio*. Publicado em

1981, este romance abre caminho a uma complexa deriva da linguagem e do pensamento. Essa deriva, se, por um lado, inclui elementos concretos de reflexão sobre a condição feminina em Portugal, sobre a própria “educação sentimental” da mulher, desde o tempo sombrio da ditadura salazarista até ao do “mundo eficiente, de silêncio total, em que ninguém fala mais com ninguém” da sociedade portuguesa vagamente tecnocrata dos anos 80, por outro lado, e sobretudo, abisma-se na angústia da incomunicabilidade em geral, entre realidade quotidiana e o brusco salto para o sonho :

*E então ela abriria a janela e deixaria entrar o mar, os monstros, as medusas, as sereias, e seria ela própria monstro, sereia, medusa, abraçando-o com os seus mil braços e levando-o consigo para a profundidade do mar . [...] começaria a falar e iria abrindo brechas na perfeição fictícia das coisas, e deixaria entrar subitamente a angústia.*⁶

No romance seguinte, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, um ano depois, Teolinda Gersão retoma esse silêncio, atravessado subitamente por momentos epifânicos, fragmentos de revelação do eu num tempo e num espaço predominantemente abstractos, muito semelhantes aos da ficção de Clarice Lispector desde *Perto do coração selvagem*:

*[...] só se possuem as coisas, os corpos, o seu próprio corpo, fragmentariamente, e é-se sempre apenas dividido, cindido, a uma enorme distância de si próprio e do mundo.*⁷

Desses dois primeiros romances até à colectânea de contos *Histórias de ver e andar*, publicada há um ano, há todo um extraordinário percurso de ficcionista impossível de analisar aqui. É tempo, portanto, de nos determos na comparação específica entre as duas colectâneas de contos : *Laços de família* de Clarice Lispector e *Histórias de ver e andar* de Teolinda Gersão.

2. *A arte do conto: o fulgor do instante*

Para além do que já foi dito como pressupostos teóricos gerais, situando a obra das duas escritoras nas respectivas histórias literárias dos dois países, talvez seja oportuno lembrar que em ambas o género conto é cultivado em fases diferentes mas revela-se igualmente fundamental e não acessório. Assim,

³ Clarice Lispector, “A surpresa”, texto de 19 de Agosto de 1967, in *A descoberta do Mundo*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984, pp. 9-10.

⁴ “Brincar de pensar”, in id., p. 11.

⁵ Eduardo Portella, “O Grito do silêncio”, prefácio a *Hora da estrela*, 14ª edição, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1987, p. 12.

⁶ Teolinda Gersão, *O silêncio*, Lisboa, Bertrand, 1981, p. 38.

⁷ Teolinda Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, Lisboa, Bertrand, 1982, p. 26.

Clarice publica contos desde 1952 (*Alguns contos*), culminando com *Laços de família* (1960) e indo até à colectânea póstuma *Onde estivestes de noite* (1980). Teolinda Gersão, pelo contrário, só publica contos numa fase recentíssima, ou seja, desde há um ano, embora já tivesse publicado duas narrativas (assim as designou) relativamente breves, *Os teclados*, 1999 e *Os anjos*, 2000, esta última reunida, em 2003, com uma outra inédita, “O mensageiro”, e o conto “A velha” (de *Histórias de ver e andar*) em *O mensageiro e outras histórias com anjos*. Todavia, tal como Clarice Lispector desde *Perto do coração selvagem*, Teolinda Gersão cultiva desde o início uma escrita essencialmente metafórica, feita daquilo a que Jean-Yves Tadié, ao definir a narrativa poética, atravessada por uma “avalanche d’images” [qui] accable l’objet qu’il s’agissait au départ de décrire”, considera a “métaphore filée”⁸, eliminando todo o pitoresco descritivo.

Assim, o conto surge naturalmente para ambas, embora em fases diferentes das suas obras, como um género particularmente propício à prática duma técnica de narração introspectiva (sem psicologismos fáceis, entenda-se) e essencialmente fragmentária, cultivando um sentido do mistério inserido no simples fluir quotidiano do tempo. De facto, nesse género que já Machado de Assis, em 1873, considerava “difícil a despeito da sua aparente facilidade”, sendo que “essa mesma aparência lhe faz mal”⁹, quer Clarice Lispector quer Teolinda Gersão exploram elementos temáticos estruturantes muito parecidos: a “espuma dos dias” (como diria Boris Vian), ou seja, esse estranho e recôndito fulgor do instante quase inapreensível que, repentinamente, irrompe no interior da rotina quotidiana, sobretudo a familiar; a condição feminina, revelada no interior da complexa e contraditória condição humana; a morte (ou o seu prenúncio) como descoberta, em sobressalto, de dor e redenção; o sonho como súbito apelo do mistério transcendente no interior do viver mais banal. Todos estes elementos estruturantes partem, aliás, duma espécie de brusca consciência, no quotidiano, da violenta pulsação da vida, dos objectos, do corpo, do mundo, que a palavra tenta desesperadamente exprimir. Como se

depreende, por exemplo, através desta passagem do conto “Amor”, de *Laços de família*:

*Assim chegaria a noite, com sua tranquila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo.*¹⁰

Ou, para compararmos, como se poderá ver já através desta passagem de *O silêncio* de Teolinda Gersão:

*Penetrava na casa, no calor da casa, na atmosfera familiar que se espalhava, como um segredo mal guardado, apenas abria a porta [...]. [...] não precisava sequer de correr ao encontro do mundo, porque era ele que vinha de repente em direcção a ela, como uma bola de vidro deslizando.*¹¹

Na evidente impossibilidade de, em tão pouco tempo, analisar em pormenor os paralelismos possíveis entre *Laços de família* e *Histórias de ver e andar*, escolhi, do livro de Clarice, o conto “Uma galinha” e da colectânea de contos de Teolinda Gersão o conto “As laranjas”. A opção, entre outras possíveis, tem a ver, antes de mais, com o sentido epifânico exemplar de ambos no conjunto dos contos: exploração, em menos de quatro páginas, de uma situação familiar banal alterada por um elemento que, subitamente, desencadeia todo um complexo processo de estranheza e ruptura, embora, na aparência, tudo, no final das duas histórias, volte ao normal.

“Uma galinha” começa, simplesmente, por situar a narrativa num tempo sem tempo, devido precisamente à sua rotineira repetição na vida familiar comum: “Era uma galinha de domingo.” E a surpresa ocorrida quando a galinha, que seria normalmente morta e comida, foge para o terraço do vizinho e dá um salto para o telhado, deixando a família “consternada” a ver “o almoço junto de uma chaminé”, é o cerne de toda a acção, entre o cómico e a trágica revelação da morte. Essa morte anunciada que, claro, não é, não será só a da galinha, pois, na verdade, a morte da galinha, num domingo como tantos outros, prenuncia a própria morte dos diferentes membros da família. O ponto culminante do conto é atingido quando a galinha, enfim apanhada, inesperadamente, põe um ovo, senta-se

⁸ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 52.

⁹ Machado de Assis, *Crítica literária*, Rio de Janeiro, W. M. Jackson Inc, 1955, vol. I, p. 140.

¹⁰ Clarice Lispector, *Laços de família*, ed. Portuguesa, Lisboa, Relógio de Água, s/d [1990], p. 19.

¹¹ Ed. cit., pp. 50-52.

sobre ele e assim fica, “abotoando e desabotoando os olhos”. A simples e essencial realidade da galinha a pôr um ovo (“não era nada, era uma galinha”), leva a família a poupá-la, tornando-a “a rainha da casa”, que “[usa] suas duas capacidades: a da apatia e a do sobressalto”. Isto tudo até que (final portentoso do conto, numa só linha) “um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos”¹².

O principal elemento temático comum deste conto de Clarice com o conto “As laranjas” de Teolinda Gersão é que em ambos, num único dia, se desencadeia a estranheza no interior da vida banal duma família e também em ambos, depois do momento epifânico, a vida retoma (aparentemente, claro) a sua normalidade de todos os dias. Trata-se aqui da história duma paixão do pai quando era jovem, uma antiga namorada “de quem às vezes se falava” em casa, ou antes, de quem a mãe falava “para dar às filhas um exemplo a não seguir”, pois ela fora “oferecida e descarada”. E “durante muito tempo a história da namorada manteve-se como a mãe contava. Até que um dia, passados muitos anos, “a namorada irrompeu no quotidiano : esbarrou na rua com o pai, que voltava das compras com a mãe, e se preparava para entrar em casa”. Depois de a antiga namorada do pai ter apresentado o seu marido, a mãe convida-os, naturalmente, a entrar em casa, festejam em família o encontro duma maneira muito civilizada e, para o celebrarem condignamente a antiga namorada e o seu marido mandam-lhes, duas horas depois, laranjas duma quinta que tinham ali perto. Sabemos, no final, que, anos depois de essa antiga namorada ter entrado e saído da vida deles “como um relâmpago”, o casal se separa. Mas, aparentemente, nesse dia, nesse encontro inesperado, nada

acontece “para além de comerem as laranjas”.¹³

Concluamos, por evidente falta de tempo para mais rigorosa e ampla análise.

Neste breve esboço de comparação a nível dum género específico, o conto, o que talvez fique é, sobretudo, uma hipótese de intertextualidade reveladora da recepção dum modelo literário, o de Clarice Lispector em Teolinda Gersão. Note-se que seria interessante, ampliando a análise em termos estritamente comparativistas, estudar a recepção de Clarice Lispector em Portugal, relevante sobretudo a partir dos anos 80, precisamente quando Teolinda Gersão se revela como ficcionista.

Mas para lá dessa questão teórica geral, o importante será determinar até que ponto essa recepção exprime uma inversão de valores do modelo tradicional, sem esquecer, todavia, elementos comuns de influência europeus. Como muito pertinazmente observa Eduardo Coutinho:

«Não basta, como se poderia supor, inverter a escala de valores do modelo tradicional para deslocar-se o seu teor etnocentrista, pois o referencial neste processo antitético continua sendo o elemento europeu. É preciso ir mais além: desconstruir o próprio modelo, ou melhor, desestruturar o sistema hierárquico sobre o qual ele se havia erigido.»¹⁴

Ou seja, neste caso preciso: partindo do modelo inicial de Machado de Assis para o conto brasileiro mas incluindo igualmente modelos europeus, é necessário avaliar o sentido que essa intertextualidade tem, através de duas escritoras contemporâneas, numa relação viva e constante entre a literatura brasileira e a literatura portuguesa.

¹² Ed. cit., pp. 27-29.

¹³ Ed. cit., pp. 67-70.

¹⁴ Eduardo F. Coutinho.

“Reconfigurando identidades :
Literatura Comparada em tempos
pós-coloniais na América Latina”, in
*Floresta encantada. Novos caminhos
da Literatura Comparada*, org. de
Helena Bucscu, João Ferreira Duarte,
Manuel Gusmão, Lisboa, Publicações
Dom Quixote, 2001, p. 322.

Poemas

Ivan Junqueira

A mão que escreve

A mão que escreve é aquela
que não pôde, inepta,
agarrar o que lhe era
devido nesta gleba:
glória, insígnias, troféus
e algo enfim que soubesse
àquilo a que, incrédulos,
chamamos vida eterna.

A mão que escreve é aquela
cujas linhas, babélicas,
descumpriram o périplo
que lhes previa a esfera
de um trismegístico Hermes,
e que, por dolo e inércia,
deixou rolar a pérola
que arrancara do pélogo.

A mão que escreve é aquela
que foi, além de réproba
e amiúde analfabeta,
muitas vezes canhestra:
enfiou por ínvias vielas,
urdiu frases sem nexos,
bateu-se em tolos duelos
e excedeu-se, sem rédeas.

A mão que escreve é aquela
que compôs alguns versos,
odes, canções de gesta
e elegias sem metro,
às quais ninguém deu crédito
nem ouvidos. Aquela
que ergueu um brinde aos féretros
de uma insepulta Grécia.

A árvore

A árvore era humilde e arqueada,
Assim como os ombros de um inválido.
Mas dava sombra e ríspidas flores vermelhas.
E líquens e pássaros e abelhas.
Um dia, suas grossas raízes fenderam a calçada,
deixando à mostra as vísceras do pátio.
E então derrubaram-na a golpes de machado.
Sobre o piso refeito, polido e imaculado,
os cães urinam e defecam,
os transeuntes escarram e cospem suas pragas,
os ratos roem os restos de uma carcaça abandonada
e os mendigos se arrastam como vermes
rumo ao nada.

Aqui

Arnaldo Antunes

A qui
o ponto.

Ali,
a linha,

então
ponte.

—

A minha,

então
sua,

(aponte)
lua.

Poemas

Alexei Bueno

As velhas

Elas nos olham, mas não vêem nada.
Sua vida é a que foi, muito lá atrás.
São quase máscaras, mascando o nada,
E em seus olhos há um charco, não a paz.

Como em molduras, nas janelas, duras,
São pré-retratos, mas dirão: de quem?
Fitam o amor e a fúria, aves obscuras
No batente-poleiro que as sustém.

Sabem, no quarto escuro que é o seu dia,
Que não são deste mundo. A sua voz,
Se existisse, a nós, são, perguntaria
Se porventura sê-lo-emos nós.

26-9-2004

Lapa

Nesta casa antiga,
Sob estas volutas,
Como ri com as putas
Entre uma e outra briga.

Como virei copos
E extingui charutos,
Discuti com brutos,
Vaiei misantropos.

Urinei nas pias,
Vomitei nas portas,
Com passadas tortas
Vi nascer os dias.

Velha, velha casa,
Como ainda és a mesma.
(Não tens dentro a lesma
Que nos funda e abrasa.)

19-9-2004

Extravio

Devia a vida ser só isso,
O vinho, o pão, o som da chama.
Sapos no tanque. O olhar mortiço
Do mocho. O luar crivando a cama.

Mãos de mulher cerrando a fresta
Onde entra, como a morte, a bruma.
Mas nos perdemos na floresta
Onde não há árvore nenhuma.

11-10-2004

Noturno

Sobre os seus saltos, sob a lua cheia,
Os travestis desfilam como garças,
Farsa carnal em meio às outras farsas
Que o mundo absurdo no aéreo chão semeia.

São deusas-mães usando liga e meia,
De ancas imensas, madeixas esparsas,
De enormes seios, piscando aos comparsas,
Buscando otários para a escusa teia.

São Vênus neolíticas chamando
Sombras confusas, entre os cães sem casa
E os negros ébrios. Seu barroco bando

Volveu, pulsante, dos tetos das grutas,
E anda na névoa, como numa vasa,
Rotundas popas balouçando enxutas.

28-10-2004

A hora

Quando as palavras detêm-se,
Hirtas, perante a visão,
E se entreolham em vão,
Íncias do que lhes pertence,

Quando a vida é muito vasta
Para o seu ordeiro lar,
Canoa em pleno alto mar,
Florinha que a enchente arrasta,

Ela ergue a chave, a poesia,
E adentra. Ela que é, não diz.
Que é o palco, a platéia e a atriz,
A hora nem noite nem dia.

1-11-2004

Poemas

Carlos Newton Júnior

Quando o poema surge, vacilante,
entre a palavra certa e a duvidosa,
e a mão titubeante que o escreve
quer evitar, em vão, outra derrota,
da imagem que vem e foge, salta,
selvagem entre as pedras da memória,
depois reaparece, radiosa,
nas veredas riscadas dos instantes
de criação mais pura, mais vibrante:
a beleza se molda, feito barro,
na forma que transcende a própria escrita
e já é pensamento, festa, passo
de dança e tentação dionisíaca.
E o poema, visível como um quadro,
condensado na lógica suprema
do que já não é lógico, revela,
à vista de alguns iniciados,
o segredo do mundo, a luz do quarto
escuro da lembrança em que se gera.

03.05.2004

Não, nada me escapa, nada, nada,
nem um único verso, uma palavra:
se há algo que roubar que seja agora,
que eu transfigure tudo em nova lavra
e colha os frutos novos de outrora,
que velhos não ficaram pela estrada.
Os passos são pesados, grande o fardo
que mal suportam nossas costas magras;
há uma imagem luzente, inusitada,
a se esconder na sombra dos compassos.
Será a tradição uma viagem
sem volta, bem o sei, porém sem saltos,
e nós seremos anjos, anjos tortos,
vislumbrando o futuro à nossa frente
e assim dialogando com os mortos.
Ei-los aqui: os mortos na estante
pululam nas lombadas dos meus livros,
à espera de um olhar indefinido
que a um escolha e passe-o adiante.
E o poema, ajustando-se àquele
universo maior, já concebido,
que preexiste, e grita, e exige ritos,
é pássaro selvagem nessa rede
que tece o pasto inédito dos mitos.

9.07.2004

Rimbaud

Só, aos dezoito anos de idade,
cindindo a vida ao meio, incompleta,
João Nicolau deixou de ser poeta,
abandonado aos vícios e vontades.

Já degradado, sujo, corrompido,
o terno roto, inteiro em desalinho,
dormindo ao relento nos caminhos,
pensou, na arte, a morte ter vencido.

Insensato, drogado, virulento,
que mais pensas da vida, Nicolau?
Que apenas há beleza no tormento?
Que um barco ébrio vence qualquer vau?

A vida é breve, breve é o poema
e todo o seu mistério, breve ainda
o som que se articula junto às rimas
e o valor ilusório dessas gemas

em que puseste as mãos de ser maldito.
E agora irás chorar pelos fonemas
que se foram nos versos esquecidos,
nafragados além da linha extrema.

16.07.2004

O jantar

Guilomar de Grammont

Eu o matava em pensamento. Renovava aquela morte a cada instante, com ódio, com toda intensidade que podia alcançar. Enterrava-o vivo. Seu corpo, asfixiado. Cada poro de sua pele coberto de pó. Imaginava-o lutando, esforçando-se para sorver uma còdea que fosse de ar. Eu, que em algum momento quis morrer com ele, só porque o maior amor que conseguia imaginar era aquele que se entregava à morte. Não. Ele não podia mais existir. Tinha que ser enquanto ainda o amava. Era minha a culpa? Eu, que deixei meu mundo para segui-lo? O leite. O leite escorrendo no asfalto. Eu o quis tanto! Queria retê-lo, possuí-lo, guardá-lo.

O filho que ele tanto quis, em meu ventre. Sua voz, seus gestos, seu olhar... Seu pênis dentro de mim, me devorando e me enlouquecendo, multiplicando-se em vibrações na minha pele. Fazer amor eternamente: Pura foda ensandecida. Imanência. Cheiro, som, tato. Deixar de ser, deixar de existir. Me dissolver na escuridão da noite. A noite do meu corpo. Eu o queria! Amava-o tanto que tinha parado de pensar: pensar doía.

(Olhei e vi, os dois juntos, do outro lado da rua. O pacote de leite escapou da minha mão. Plaft! Arrebentou no chão. O susto maior do que eu. Leite escorrendo em minhas pernas, em minhas mãos).

Preparei tudo. Tinha ainda a chave do

barracão dele. Telefonei:

- Olha, desculpa. Tá tudo bem. Não quero mais te encher o saco. Vou te devolver a chave, tá? Acabou. Eu sei. Entendi.

- Que bom te ouvir falar assim. Você parecia tão alterada! Fiquei preocupado. Não queria te magoar, juro. Olha, eu tô cansado. Preciso dar um tempo, não quero mulheres na minha vida agora, tenho que pensar um pouco.

Cachorro. Mentiroso. Filho da puta. A terra. A terra em cima dele. Caindo, caindo. Escorrendo pelo buraco profundo. Ele levantava os braços para a superfície, pedia socorro.

- É. Eu também. Quero dizer... também preciso dar um tempo. Acho que a gente foi meio longe demais, né?

- É, mas valeu a pena. Foi divertido, não foi?

“Divertido?” Di-ver-ti-do? Toda a minha vida e foi “divertido”? Não. Acho que a morte era pouco. Instrumentos de tortura desfilaram na minha cabeça.

Esquartejar. Arrancar os dedos, um a um. Talvez ele ficasse bem sem nariz. De repente, pensando no nariz, entendi o que ia fazer.

- Puxa, foi mesmo. A gente se divertiu a valer. Pena que essas coisas duram pouco, mas é assim mesmo, não é? Bom, que tal a gente se despedir como bons amigos? Na quinta eu tenho um tempo à tarde: podia dar um pulo aí, se você não ligar.

- Ahnnn... Não, quinta eu não posso.

Tenho que trabalhar.

Sei. Não pensei que agora isso chamava “trabalhar”.

- Quarta tá bom pra você? É, tá. Pode ser.

Passei a semana toda pensando no cardápio: me decidi por lagostas.

Lagostas seria perfeito. Frutos do mar, uvas. Nereu e Dionísio, náiade e ninfa.

Comprei o melhor vinho que podia pagar. Cheguei bem mais cedo para preparar tudo. Um baque ao entrar de novo na casa que, há algumas semanas, era nossa.

Ele também teve uma surpresa desagradável ao abrir a porta e encontrar, como antes, a toalha de linho, os candelabros, enfim, a mesa sofisticada, destoando do aposento rude e simples. Quando entramos na sala despojada pela primeira vez, depois de nos casarmos, ele apertou meu braço, quase me machucando: “Não quero que você leve nada da sua casa. Nada! O que eu não puder comprar não entra aqui.” Na época, gostei. Achava que era feliz, mas, com o tempo, vi que as paredes nuas me incomodavam. Um vazão. O vazão. Fechava os olhos: os natais da minha infância. Velas, bolas coloridas, taças de cristal. “Tantos presentes? É tudo pra mim?” Meu avô me rodava no ar.

- Pra quê tudo isso? Achei que você ia só deixar a chave.

- Não se preocupe. Não é nada do que você tá pensando. Só queria me despedir direito, conservar boa a minha última lembrança. Afinal, nosso último encontro foi terrível.

- Ah, bem. Então tá. Ele murmurou sem convicção e completou, um pouco embaraçado: - Vou tomar um banho, tá? Tirar esse macacão.

Saiu do banheiro ainda mais inquieto. Contra seus hábitos, completamente vestido. Sentou-se. Dei-lhe a garrafa de vinho. Abriu, sem dizer nada.

Brindamos:

- Ao nosso passado!

Compartilhou a contra-gosto da minha euforia. Depois da primeira taça já estava sorrindo. Falei do meu trabalho, disse coisas engraçadas sobre alguns amigos comuns, fingi displicência ao imaginar como iriam receber nossa separação. Morria por dentro. Conteí meus planos para o futuro. Acreditei em minhas próprias mentiras. Já parecia embriagada antes de começar a beber. Abri a segunda garrafa. Ele protestou,

sem convicção. Estava alegre e loquaz. Ah, como eu adorava aqueles olhos, aquela boca, as mãos que me tomavam com tanta força!

Com o pretexto de que estava quente, tirei a blusa. Eu, que só fazia amor com as luzes apagadas. Não tinha vergonha. Diante da morte, tudo é permitido. Toda liberdade. Toda. Senti que seria capaz de sair nua pelas ruas naquela noite.

Ele susteve a respiração ao ver meus seios. Eram os seios de uma mulher que tinha tido uma filha, que a amamentara por muito tempo. Naquele momento, compreendi que não eram feios. Não eram os seios das revistas, eram os meus seios. Meio bêbada, rindo, encostei o copo gelado nos seios, e deixei o vinho escorrer sobre eles. O leite. O leite escorrendo nas minhas pernas.

Ele se levantou, cego de desejo. Tomou o copo da minha mão. Puxou meu cabelo, me obrigando a deitar-me no chão. Ajoelhado sobre mim, derramou o vinho em meu colo, em meu umbigo. Bebeu naquela taça minúscula e começou a lamber o resto, como se quisesse comer minha pele. Puxou a saia com força, com calcinha e tudo. Nunca teve paciência. Não tinha tempo, nem sensibilidade para isso.

Me penetrou com violência, como se nunca tivesse me visto, como uma curra. É isso que você quer, não é? Eu sei! É isso que você quer! Eu gemia, ódio e prazer. Empurrei-o e sentei-me sobre ele, nua. Cavalguei-o até a exaustão. Ele gozou, gemendo.

O leite. O leite escorrendo dos meus seios. Das minhas pernas. Eu: um reservatório de leite e de porra. Ficamos deitados no chão, um ao lado do outro. Ele abriu os olhos, me olhou, amortecido, mas intrigado.

- Não preocupa. Tudo bem. É normal casais que separam transarem sem querer. Não quer dizer que a gente vai ficar junto.

Grunhiu qualquer coisa. Estava bêbado e cansado. Costumava acordar muito cedo para ir ao trabalho. Levantou cambaleando e se deitou na cama. Passei muito tempo olhando-o. Decorei cada linha de seu corpo. Observei os pelos, um ou outro sinal nas espáduas. Não sei quanto tempo fiquei ali, ouvindo a cadência regular da respiração, um suspiro pelos lábios entreabertos. Ele parecia tão frágil, tão

humano!

Tive pena. Levantei-me para ir embora. Não. Eu não queria ir embora. Queria fazer o que tinha planejado. Estava lúcida, inexplicável e terrivelmente lúcida. Pensei comigo mesma: por que? Parecia tão estranho agora! Como se estivesse me assistindo e, ao mesmo tempo, vivendo uma realidade tão intensa que eu nem parecia estar lá: era puro ato. Todas as circunstâncias se dissolviam: não conseguia me lembrar quem era, o que estava fazendo ali... só sabia o que queria e devia fazer. Tirei a pistola da bolsa: já tinha comprado com o silenciador. O vendedor não disse nada. Apenas montou pra mim e me mostrou como usar. O dinheiro escorregou sobre a madeira, a bala, na agulha. Aproximei-me dele. Armei-a bem próxima da sua testa. Esperava que ele se mexesse ou acordasse. Fiquei assim longos minutos. Ele parecia à espera. Parecia querer. Não percebi quando apertei o gatilho. O sangue espirrou em meu rosto. Em minhas mãos. (O leite. O leite escorria

em minhas mãos). Seus braços e pernas se debateram um pouco. Um boneco. Acabou. Só isso? Não era possível que fosse só isso. Não me arrependi. Não tive vontade de fugir. Não senti nada. Sequer prazer.

Peguei a faca em cima da pia. A mancha na testa. Sabia que ele estava morto mas, ao mesmo tempo, não sabia, não sentia. O pênis descansava em cima da perna. Peguei a faca e o cortei. Era difícil: escorregava, a pele escapava. A faca parecia cega. O sangue corria, grosso e negro. Consegui.

Preparei o prato no fogo. Uvas e castanhas ao redor. Não tinha muito bom aspecto, mas me pareceu bem com as uvas. Queria mesmo jantar com ele...

Então, fui lá fora, joguei os restos para os cães.

Apaguei a luz sem olhar o corpo e saí. Entrei no carro, acariciei minha barriga. Dei partida. Sentia-me bela, plena, absoluta. Alimentada.

Lídia e o rabino

Charles Kiefer

Depois que o rabino retornou ao apartamento, Lídia sentou-se no sofá da sala e não se levantou mais. Agora, somos dois sentados. O religioso lê em pé, como reza a tradição. Ela, ali sentada, confundida com o ar quase azul do ambiente, e eu, aqui, a escrever a nossa história. É muito parecida com a minha avó paterna, tem o rosto afilado, amarra os cabelos na nuca, fita o rabino com um olhar penetrante, inteligente e cínico. Sei que esta descrição é um clichê, mas, a despeito das críticas, permanecerá no texto. Quantas descrições de velhos de rostos afilados e olhares penetrantes terei encontrado em romances franceses e alemães? De que outra forma poderia descrever o rosto afilado, o olhar penetrante, inteligente e cínico de minha avó? Ou de Lídia? Se eu trocasse o primeiro adjetivo por uma comparação apenas estaria substituindo lugares-comuns. Que outro símile fundiria inteligência e cinismo? Não será sempre o cinismo uma condição da inteligência? Fique, então, a enfiada de adjetivos, que só eles dão conta do que desejo dizer – que Lídia contempla o quadro com um olhar penetrante, inteligente e cínico, enquanto eu me torturo em dar significação ao vazio. Há algo que sempre se perde na descrição, algo que se esfuma na tentativa do verbo de dizer a coisa. Lídia jamais estará onde está, mas está. Eu já não estou nos adjetivos que usei para

materializá-la, e estou. Sou tão outro quanto ela.

Antes, a cozinha era o território de Lídia. As onze da noite, e sempre no mesmo horário, eu podia ouvir os estalidos da porcelana contra o balcão de mármore, o tinir dos copos, o choque de pratos e talheres. No princípio, apurava os ouvidos. Um caminhão não teria passado na avenida e sacudido o prédio, naquele exato instante? Um ônibus? Um leve tremor de terra? Depois, acostumei-me com o hábito incansável e pontual de Lídia de preparar, tardiamente, a janta. Embora constantes, os ruídos não repetiam um padrão, nem uma frequência. Havia, sim, um momento de começar, e a hora era exata, e tudo acabava, em geral, treze minutos depois. Mas, durante esse intervalo, os timbres variavam, e – de um dia para o outro –, não se repetiam. Às vezes, eu ouvia a batida de uma frigideira contra a treliça de metal do fogão; outras, era a leiteira de alumínio que tina; noutras ainda, era um copo que se partia com estardalhaço, ou uma panela que despencava da estante, ou a porta do refrigerador que se escancarava sozinha. No dia seguinte, com a intimidade que o longo convívio propicia até mesmo às empregadas, Zulmira repreendia-me por ter deixado a geladeira aberta outra vez. – Mais uma xícara de porcelana, doutor Aluísio? – queixava-se na semana seguinte, como se a destruição dos

meus pertences a prejudicasse. Certifiquei-me com o zelador se os vizinhos não usavam furadeiras, martelos ou outros objetos capazes de fazer vibrar o prédio às onze horas da noite. Garantiu-me que não, que o horário de silêncio era rigorosamente respeitado. Meteu-se a contar-me de um morador festivo, cujas visitas, *rapazes*, pasmava-se o homem, costumavam ser ruidosas. Felizmente, o transgressor fora expulso do prédio, em reunião-extraordinária, convocada pelos condôminos para aquele fim.

Depois de semanas de investigações pelos arredores, em busca das ondas de choque que podiam estar gerando a cinese em minha cozinha, o porteiro contou-me, por acaso, como se dera a morte de Lídia, em pleno supermercado da esquina.

– Pagou a conta, mas não chegou a carregar os pacotes – ele disse, rindo. “Por que não conseguiu levar as compras pra casa, o espírito dela não consegue deixar a cozinha”, explicou-me um amigo espírita.

Agora, Lídia está ali, sentada no sofá, com a espinha reta, o queixo arremetendo orgulhosamente para a frente, os lábios entreabertos, num sorriso sutil. Mantém a pose de oligarca, e nem sabe que é inútil. Não se move, concentrada no mesmo ponto – o ângulo na parede aonde dependurei a pintura. A tela, de cores frias, preto, marrom, pastel, creme e cobre, é simples. Dessa simplicidade aparente de que se vestem as obras verdadeiras, as obras profundas, que não necessitam de fogos de artifícios para luzir. Reclinado sobre o Livro, o rabino lê, com os ombros recobertos pelo talit, a cabeça protegida pelo *kipá*. Em sua testa, como uma lâmpada de mineiro a iluminar as entranhas da terra, dependura-se o *tefilin*. Explico ou não explico os três substantivos iídiches? Ah, que o leitor colabore com a composição do narrado, que o empobreça ou o enriqueça a seu arbítrio. De qualquer forma, por mais perfeita que fosse a minha descrição, não seria capaz de reconstituir na mente de quem lê as nuances, os tons de luz, o ar sereno e apaziguado do rabino que ambos contemplamos, eu e Lídia.

Assim que mudei para cá, depois de comprar o apartamento dos familiares da morta, fui tomado por uma estranha vontade de mobiliá-lo à antiga. Uma vontade exótica, reconheço, uma

vontade extemporânea, pois sou avesso a tudo que lembre decadência, mofo e velhice. Meus críticos dirão que é compreensível, dados meus sessenta e tantos anos, e minha doença. Enganam-se. Desde a juventude tenho paixão pelas modernidades. Resisti ao desejo das velharias e povoei as vastas dependências do apartamento com móveis de ferro, vidro e vime. Cedi, no entanto, à idéia de ilustrar as paredes com pinturas a óleo.

Iniciei uma peregrinação estafante pelas galerias de arte da cidade. Abarrotadas, todas, com peças inconsistentes, sem nenhum valor de culto. Úteis, sim, para atenuar cores de paredes, reforçar a luz de ambientes, executar algum paralelismo com as arestas de uma estante, mas descartáveis. Eu queria algo que tivesse aura, energia, que lembrasse, ainda que vagamente, a permanência, algo que abrisse uma clareira no mundo, que obrigasse o espectador a diminuir o ritmo e a angústia. Enfim, numa loja de antiguidades, encontrei o rabino, que hoje dá a minha sala este ar de quietude e repouso.

Lídia sorri,
o rabino lê
e eu escrevo.

Agora, estamos felizes, os três. Antes, não era assim. Lídia penava pela casa, o rabino mofava num antiquário e eu flanava sem parar, em busca de uma história. Para mim, que sou escritor, esta é própria imagem da paz – um homem de barbas brancas, sob um teto aquecido, a ler.

Uma doença degenerativa consome, aos poucos, os meus órgãos e já não vivo sem a dezena de remédios que sou obrigado a tomar. Sou um animal arrastado pela enchente. Ou é assim que me sinto, logo que acordo. Depois do banho, devidamente medicado, sento-me aqui a contemplar a tela e a correnteza perde a força.

Antes do retorno do rabino, eu lia, à noite, mas não conseguia escrever, sentia-me bloqueado, tão bloqueado quanto a porta secundária da cozinha, encoberta por dezenas de pacotes de livros de minha autoria, recebidos como prestação de direitos autorais. Uma impiedosa autocrítica abortava as minhas frases antes que chegassem ao ponto final.

Ontem, passei a mão na barba do rabino e fiz-lhe um pedido:

– Dá-me um conto.

O texto, que estou produzindo agora, enquanto Lídia sorri, é uma das páginas que o rabino, sereno, lê. No texto, também está escrito que eu e Lídia evitemos as mesmas peças do apartamento, felizmente antigo e grande, bem maior que as nossas necessidades. Herança, imóvel gravado. Terras de meu pai, na fronteira, que se transformaram em pouco mais que uma centena de metros quadrados nesta antiga e decadente avenida de Porto Alegre. Do campo e do passado, herdei também os erres carregados e o vício do chimarrão. Às vezes, apesar da proibição, ou porque saio com muita rapidez do banheiro, ou porque Lídia calcula mal o tempo, desacostumada a sua nova condição, surpreendo-a no corredor, a mirar, taciturna, a galeria de fotos. Sei que se desilude – ela queria ver ali os próprios filhos, que retornaram à Itália, ou os netos, ou suas próprias lembranças de viagens, fotos dos bailes no Clube do Comércio, fotos dos passeios pela Redenção, mas o que encontra nas paredes são os restos da minha vida.

No dia da mudança, encontrei uma caixa – esquecida ou abandonada de

propósito – na sacada. Não resisti à tentação de bisbilhotar. Entre revistas antigas, perfuradas por traças, havia dezenas de fotos dos velhos moradores. Como o passado é a nossa única posse inalienável, telefonei ao filho de Lídia, de quem comprei o apartamento.

– Joga no lixo – ele me disse, áspero. Não o obedeci e guardei a caixa na despensa. Creio que Lídia não sabe disso. Nunca a ouvi mexer nas quinquilharias do quarto dos fundos. Ao que parece, os espíritos não são clarividentes. À Lídia lhe foi dado o poder sobre os objetos da cozinha, e só. E talvez um pouco de telepatia. Explico. E isto explicará por que estamos os três, agora, reunidos. No dia em que localizei o rabino, depois de entregar ao antiquário os cinco cheques do pagamento, ele devolveu-me um deles e pediu-me que escrevesse, no verso, o número de meu telefone e endereço.

– Comprei um lote de antiguidades nesse endereço, no ano passado. O quadro do rabino fazia parte dele... – espantou-se o homem, depois que devolvi o cheque com as informações solicitadas.

Destino e fatalidade

Rui Mourão

Há anos trabalhando em Ouro Preto, ultimamente tenho meditado sobre essa experiência, desejoso de precisar de que forma e em quem momento passei a identificar-me com a cidade - a respirar com franqueza o penetrante ar dos seus dias nublados, a encarar nos olhos as pessoas pelas ruas - sentindo-me tão confortável, dentro da moldura de montanhas, como se houvesse conquistado uma segunda terra.

Essa experiência de aceitação e entrega não foi nada que aconteceu sem preparação. Ainda na fase das calças curtas, quando a família ia a visita ao avô Juiz de Direito, que possuía escritório repleto de livros em estantes envidraçadas, tive a revelação do centro urbano colonial constituído por Tiradentes. Mais tarde, estudante em São João Del Rei, chegaria a desenvolver convivência mais íntima e demorada com o mesmo padrão de cidade de casas cobertas por telhas de canal, longos beirais protetores, estreitas ruas inventivas, inesperados becos tortuosos. Desta forma, a primeira sensação experimentada ao pisar o solo da antiga capital de Minas Gerais seria a do despertar de esquecidas emoções longamente recalçadas. O que se deu num dia repleto de experiências: fazendo parte da comitiva do governador Bias Fortes que se deslocara para o interior para presidir a solenidade do 21 de Abril, me surgiu a

oportunidade, na varanda do Grande Hotel, de apertar a mão da poeta Cecília Meireles.

Mas aquela conquista de um território que estava fadado a ser, no futuro, componente definitivo da minha visão de mundo, não seria obra de um repente. Havendo deixado nos anos 70, por imposição da ditadura militar, a editoria do Suplemento Literário do *Minas Gerais*, acabei admitido na Fundação de Arte de Ouro Preto por Murilo Rubião, que resolvera estender a mão a um amigo e companheiro das letras. Com mais de duzentos outros professores, eu me demitira da Universidade de Brasília em protesto contra as arbitrariedades políticas ali praticadas, crime tão execrável que, além de afastar-me do comando de publicação onde apenas cuidávamos de cultura, me impediria de retornar a cargo permanente na Secretaria de Administração do Estado, devido a auto-proteção de secretários de estado ciosos de manter distância dos condenados pelo poder dos quartéis.

A entidade presidida pelo contista de *Ex-Mágico* possuía escritório em Belo Horizonte. Na qualidade de diretor executivo, função exercida principalmente no Edifício Pio XII, à Rua Espírito Santo, uma vez por semana me deslocava para Ouro Preto. Ia supervisionar as atividades do curso de restauração de Jair Afonso Inácio e da Escola de Arte, formada em torno da

gravadora Anamelia e seu marido, pintor Nello Nuno. Minha tarefa maior daquela fase, fazer reerguer da quase ruína o prédio do antigo Colégio Mineiro, que deveria ficar nas condições em que ainda hoje se encontra, como sede da Fundação.

Ao chegar o convite para dirigir o Museu da Inconfidência, surgia a oportunidade para o mergulho verdadeiro no universo das tradições ouro-pretanas, até àquela altura só entrevisto de fora, na verdade mal compreendido. Entreguei-me de corpo inteiro à aventura de tentar salvar a instituição pertencente ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional que se achava no abandono, não por incúria dos seus dirigentes, mas por fatalidade histórica que a desfavoreceu. Minha mulher e filhos possuindo compromissos funcionais e escolares em Belo Horizonte, não tive condições de pensar em mudança de domicílio. Dei início ao programa de vida que venho cumprindo até hoje, de passar os dias em Ouro Preto e as noites em Belo Horizonte. Essa experiência de anfíbio, que me leva a conviver em duas praças - a participar de programas diversificados, a me dispersar em emoções desencontradas - nunca me pesou. Longe de pensar que a aventura humana deva se resolver por um comprometimento de dedicação segmentada e exclusivista, antes defendendo que a mais séria e conseqüente abordagem da realidade deva sempre contemplar a complementação, a interpenetração cumulativa, jamais desprezei a oportunidade que a duplicidade de interesses e solicitações colocou a minha disposição.

A contribuição que tenho dado a Ouro Preto é decorrência do cumprimento dos meus deveres funcionais, procedo com empenho e dedicação. Talvez pudesse ser melhor se a situação do país fosse outra. O enriquecimento que a cidade tem me proporcionado é algo de valor inestimável. Ela me levou à descoberta efetiva da minha condição de mineiro.

Mais do que em qualquer outro lugar, naquelas paragens se encontra a fonte mais pura dessa virtude. À sombra do Itacolomi, acabei por me descobrir como um homem novo, nova sensibilidade. Ouro Preto ensinou-me a compreender o Brasil - a mim que

vinha de militância literária em defesa de uma arte de vinculação nacional, mas me perdia em artificialismos de uma procura em excesso intelectualista. No ambiente generoso que me acolhia, consegui de fato pisar no chão, libertar-me de tudo o que em mim era apenas um jogo, atitude e intenção - não era palavra insubstituível, emoção profunda, fatalidade. Cheguei à terra dos inconfidentes como escritor e no momento certo de aprender. E não tive constrangimento em me servir sem reservas da riqueza que generosamente era colocada à minha disposição. Cresci forte e saudável, porque em toda a minha vida nunca pretendi outra coisa que não fosse o aprimoramento intelectual.

Comecei pela rama, escrevendo sobre o Museu da Inconfidência. Tentava entendê-lo como estrutura, conhecer seu acervo, desvendar sua significação. Percebi que estava indo ao encontro da linguagem adequada para falar da cultura acumulada na cidade, ao descrever a aventura do célebre intelectual Francisco Curt Lange, alemão por aqui surgido como fugitivo da guerra que, de 1914 a 1918, destroçara o seu país, conduzindo-o à bancarrota econômica. Adotando a América como segunda pátria e o Brasil como campo privilegiado de suas pesquisas musicológicas, ele trouxera à tona o passado de um século de criatividade que, por estranho processo de desmemória, tínhamos votado ao mais completo esquecimento.

Passei a pisar em profundidade quando resolvi encarar Ouro Preto como um todo, pretendendo esboçar o seu retrato de corpo inteiro. Em conseqüência, o que emergiu em primeiro plano foi Vila Rica e seus antigos moradores às voltas com o cortejo dos acontecimentos de que participaram, os padecimentos que sofreram, as glórias que conquistaram. Percebi naquela circunstância que Ouro Preto só é presente enquanto passado. É passado que está permanentemente construindo o presente. Escrevi o romance *Boca de Chafariz*, uma estória de renascimento. Renascimento da cidade-monumento contra todos os fatores que tramam a sua degradação, destruição e morte. Renascimento do escritor que, deixando para trás um passado de criatividade que nunca o desonrou, desejava se comprometer, noutro plano, com um presente de mais

conseqüente renovação, de ambição de maior perenidade.

Ouro Preto proporcionou-me talvez a aventura limite da minha carreira intelectual. Por isso eu a enxergo sempre com olhar de encantamento. Ela tornou-se o meu ambiente natural. O título de Cidadão Honorário que a Câmara Municipal recentemente me concedeu só veio tornar oficial essa relação, pois há muito a considero em pé de igualdade com outro núcleo urbano que marcou o meu destino, então do oeste de Minas, Bambuí, terra dos ancestrais de meu pai, de rica tradição semi-rural, semi-citadina, local do meu nascimento.

Publicado *Boca de Chafariz*, como se resolvesse praticar nova reviravolta em meu projeto narrativo, em *Servidão em Família e Invasões do Carrossel* retomei os temas da atualidade e dos grandes

conglomerados urbanos. Isso se deu em parte porque os editores, no primeiro momento, demonstraram total incompreensão com relação à narrativa ouropretana que, uma vez entregue ao público, alcançaria a maior repercussão, seria considerada o lançamento do ano e conquistaria prêmios, um fora do país. Mas eu mesmo me coloquei de pé atrás, sem ânimo para atender a instigação de muitos que entendiam, o autor de *Boca de Chafariz* estava na obrigação de insistir na abordagem da cidade histórica. Minha resistência vinha do temor de me tornar repetitivo, quer dizer, um diluidor da minha própria obra. Hoje já enxergo perspectiva diferente, que talvez possa, sem o temido risco, levar-me a nova aventura na área que, por cerca de dez anos, deixei abandonada.

ANTÔNIO TORRES

O Nobre Sequestrador

Rio de Janeiro, Edições Fio da Navalha, 2004

Nas últimas décadas do século XX houve um recrudescimento do interesse pela reconstituição do passado, só semelhante ao ingénuo entusiasmo romântico do início de oitocentos. Sabemos, porém, que a preocupação didáctica tão cara aos autores dessa época, não encontra paralelismo na actualidade, dada a quebra iniludível da crença na possibilidade de reconstituições fidedignas e definitivas. Todo o romance pós-moderno se debate com essa ambiguidade e tenta, dos mais variados modos, preencher a falência do real com a legitimação do seu questionamento. É essa a aposta de Antônio Torres que, ao publicar *O Nobre Sequestrador*, pretende, aparentemente, penetrar no carácter do corsário francês que invadiu a cidade do Rio de Janeiro em 1711, mas que, na realidade, parece comprazer-se na busca de identidades trans-temporais, que validem a teoria de um eterno retorno, propício à compreensão do presente através de acontecimentos passados. Logo no prefácio, que tem o curioso título, «Prefácio a uma história da História colonial portuguesa», o autor empírico

enuncia os princípios norteadores da obra que se segue. Não só comenta o próprio título do romance, aludindo à ironia que lhe está subjacente, como estabelece à partida, e para que não haja dúvidas, o teor das relações entre os dois discursos, eternamente em confronto: «Conquanto o que se tem aqui é um interface entre Literatura e História, e que este autor se tenha esforçado à exaustão para não trair os factos históricos que suportam o seu relato, é a dialéctica do discurso ficcional que se impõe neste livro (...)» (p.9). A evidência desta afirmação que, no entanto, parece necessitar de constantes reiteraões, é ainda completada com uma outra que não foi de todo alheia aos escritores românticos, mas que ganha significados inusitados na reescrita da História levada a cabo na pós-modernidade: «E porque a História se repete, se repete, se repete» (p.10). Esta noção acaba por ser fundamental para a compreensão do universo diegético convocado e da reconstituição histórica efectuada, que se estilhaça em vários artificios, estruturados em torno da pessoa narrativa utilizada. A

primeira parte do romance cede a voz ao protagonista, o corsário René Duguay-Trouin, que no século XVIII sequestrou a cidade do Rio de Janeiro, como pretensa represália pela morte de Duclerc, detido pelos portugueses em prisão domiciliária. Este processo que se iniciou, talvez, com Robert Grave, em *I Claudius* (1934), terá alguma fortuna em romances subsequentes, como o célebre *Mémoires d'Hadrian* de Marguerite Yourcenar e outros das literaturas ocidentais. Temos, assim, a personagem a narrar a sua própria vida, interpellando frequentemente o leitor, de quem parece conhecer o íntimo e as reacções, leitor contemporâneo do tempo da enunciação, mas não do herói («Você já andou a investigar a minha vida amorosa. Recorreu até a um cartório de Rennes: René Duguay-Trouin teve mulher? Chegou a casar-se?», p.63), ou pressupondo a sua presença implícita através de marcas textuais inegáveis («(...) não me fiz ao mar logo de caras, assim que me dei por gente, como você poderia imaginar, você que veio de longe (...).», p.17). Este narrador, cuja focalização é, por assim dizer,

exclusiva, e que usa com alguma frequência períodos demasiado longos que podem querer indiciar a fictícia oralidade presente no discurso, recorre também a analepses para, ao dar a conhecer as suas origens e vida anterior, explicar melhor a actuação presente, seja em relação às mulheres ou aos fenómenos políticos e sociais, seja na análise dos seus sentimentos mais íntimos, como a solidão ou o desespero provocado pela doença. Aliás, o corsário assume-se como uma espécie de estátua falante, isto é, continua a narrar acontecimentos posteriores à sua morte, afirmando a intemporalidade própria das estátuas: «Eu sei. Isto foi depois da minha passagem pelo mundo.» (p.43). E, na linha de um Machado de Assis, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, assistimos ao relato do seu trespassse, com a ironia que é peculiar a todo o discurso: «Portanto: eu, René Duguay-Trouin, corsário de Luís XIV e tenente-general de Luís XV, morri aos sessenta e três anos, três meses e 17 dias, numa imensa casa em Paris, na rua Richelieu, livrando-me de uma vez por todas das doenças que me consumiram durante quinze anos. Fui enterrado no dia seguinte numa cave da capela da Santa Virgem, na igreja paroquial de Saint Roch, até satisfeito por ter sido um marinheiro com o privilégio de um caixão.» (p.108). A ironia, patente neste excerto, subjaz, como dissemos, ao fio narrativo, destruindo, de certa forma, a seriedade que se poderia inferir de um relato de conquista, pilhagem e resgate. Os próprios títulos de alguns capítulos («Saint-Malo para principiantes»,

p.110) ou a voluntária afirmação de possíveis interferências temporais, como é o caso da suposta conversa entre o protagonista e o autor empírico («Espero que não esteja [um amigo inglês do autor] zangado comigo por causa daquela vez que hasteei a bandeira de Inglaterra a meia haste.», p.121), contribuem para criar a dimensão lúdica que se actualiza também em jogos de palavras («O arrasador do Rio ficou arrasado», p.98) e nos vários juízos que vão sendo emitidos sobre o simples quotidiano ou sobre o próprio fazer da História, que se revela detentora de várias verdades e de várias leituras.

Não são raras as análises de factos e lugares do passado e seu confronto com o presente, como não é rara a alusão à opinião dos vindouros. É claro que através da narração do corsário perpassam não só os momentos factuais (batalhas, negociações, etc), como comentários, em geral certos e mordazes, ao Brasil, aos portugueses, à tomada do Rio, à conjuntura política e à figura de Luís XIV.

A segunda parte do romance é narrada em 3ª pessoa (a do autor empírico) que conta novamente os eventos que já conhecemos, com diferente focalização. A partir de determinado momento, a narração é feita sob a forma de diário, o que parece conferir maior credibilidade e verosimilhança ao relato, apesar da nítida consciência da relatividade da História e dos juízos opostos que, inevitavelmente, surgem. Entre a primeira e a segunda partes, há um capítulo intitulado «Intervalo», que alude à violência existente no

Rio de Janeiro do século XXI, e que percebemos destinar-se a marcar o paralelismo entre o saque do século XVIII e a actualidade. Este pequeno texto intercalar prepara a terceira e última parte do romance, narrada novamente em primeira pessoa, mas com um narrador diferente. Agora é a vez da cidade do Rio de Janeiro se fazer ouvir, contando a sua história e tecendo comentários a conhecidas figuras do passado, como D. João VI ou Napoleão, sempre com uma ironia que, ao retirar seriedade, confere, paradoxalmente, verosimilhança: «No entanto, Napoleão Bonaparte pode até ser considerado um benemérito deste país. Graças a ele devemos a vinda de D. João VI, o príncipe feio, cornudo e comedor de frango que, no entanto, mudou a minha história. E a do Brasil?» (p.214). O «Post-Scriptum» tem uma função semelhante à do «Intervalo». O título «Narcotráfico ataca em várias frentes. Rio vive dia de terror», datado de 25 de Fevereiro de 2003 (p.219), estabelece tacitamente a semelhança ou a repetição de situações que fazem jus à condição circular da História, a que se aludia no prefácio. Visão desassomburada, crítica e epistemológica do passado, o presente romance não se limita a reconstituir a vida de um corsário francês de setecentos, mas serve-se de factos aparentemente terminados para fazer reflectir sobre a precariedade de uma época que só se distingue das anteriores por um verniz civilizacional.

Maria de Fátima Marinbo

Nascida com o jornal, a crónica fez do compromisso entre jornalismo e literatura um dos seus ingredientes fundamentais. Partindo quase sempre do imediato e do factual, a crónica envereda contudo por uma visão pessoal, subjectiva e impressionista, que pode acabar por assegurar alguma perenidade ao texto. Para retomar uma feliz expressão de Manuel António Pina, as crónicas serão filhas do tempo mas nem sempre filhas de Cronos: chamando a atenção do leitor para um acontecimento ou um tema à partida menor e propondo-lhe uma reflexão original, a crónica acaba por filtrar o tempo que passa, evitando assim a tendência para se converter em anacrónica. É isso que lhe permite, nos melhores casos, trocar com sucesso a precariedade do jornal pela 'perenidade' – e a dignidade – do livro. Estão nesse grupo as crónicas de Luis Fernando Verissimo, autor que o público português já conhecia das suas colaborações no *Público* e, mais recentemente no *Expresso*. Juntando o apreço da crítica ao sucesso junto dos leitores, Verissimo impôs-se como uma voz singular na crónica brasileira, tornando-se – com Rubem Braga – um dos poucos autores que ficarão para a história da literatura apenas (ou acima de tudo) como cronistas. Nos 35 anos de actividade na imprensa – estreou-se em 1969, com uma coluna diária no *Zero Hora* –, Luis Fernando Verissimo chegou a manter uma coluna diária em jornais tão importantes como *O Globo* ou *Jornal do Brasil*, e publicou cerca de quatro dezenas de antologias de crónicas, muitas das quais conheceram um extraordinário sucesso de vendas. É o caso, por exemplo, de *Comédias da Vida Privada*, que serviu de

base a uma excelente série da Globo com o mesmo título, também exibida em Portugal no início da década de '90. Outras crónicas de Verissimo têm aliás sido adaptadas para o cinema, o teatro e a banda desenhada. Mas a sua obra não se limita a esse género que muitos insistem em considerar menor: Verissimo é também cartunista e novelista (foram aliás editadas em Portugal duas das suas novelas, *O Clube dos Anjos* e *Borges e os Orangotangos Eternos*), para além de ter publicado um texto para teatro, um livro de poemas, várias obras de literatura infantil e guias de viagem. A juntar a tudo isto, Luis Fernando tem escrito para a televisão, sendo de destacar os quadros que criou para o programa *Planeta dos Homens*, protagonizado por Jô Soares. O traço que melhor define e distingue a crónica de Verissimo é o humor inteligente, que se vê na escolha dos temas, no ângulo oblíquo da abordagem, nos títulos ou no modo surpreendente de começar e de terminar os textos. Denotando uma extraordinária capacidade de observação e de análise, e uma erudição e verticalidade pouco comuns, o autor pratica uma ironia de alcance largo. Aproveitando do melhor modo a concisão estrutural característica da crónica, Verissimo opta geralmente por uma das duas formas que sempre a caracterizaram: o comentário ou a reflexão despreziosa, e o esboço de um pequeno quadro ficcional (próximo do conto, mas de estrutura mais simples, que pode aliás valer-se apenas de diálogos). *Sexo na Cabeça* – que, na sua versão original, foi publicado em 1980 – é o quarto volume da série que a Editora Objetiva, do Rio de Janeiro, começou em 2000 e

através da qual pretende relançar toda a obra cronística do autor gaúcho, em edições actualizadas e revistas. Formada por 47 crónicas, várias delas recentes, esta antologia evidencia bem a mestria de Verissimo no género. O primeiro texto – que empresta o título ao livro – explica a orientação dominante: numa narrativa em 1.ª pessoa, que recorre a espaços a um delicioso tom bíblico («Tínhamos inventado o sexo e vimos que era bom.», p. 11), o autor recria a origem da vida (e do sexo) e dá conta das suas metamorfoses, sugerindo as consequências do facto de Deus não ter atendido ao pedido do homem para deixar o sexo fora da cabeça: «E vimos que era complicado. Nunca reparámos na nossa nudez e de repente não se falava em outra coisa. Você [a mulher] cobriu seu corpo com folhas e eu [o homem] construí várias civilizações para esconder o meu.» (p. 12). De facto, os problemas que decorrem do *sexo fora da cabeça* – na aceção larga do relacionamento entre homem e mulher – são um dos temas dominantes da antologia. Alguns dos motivos explorados são obrigatórios, mas a sua abordagem está longe de ser previsível. Veja-se o caso da infidelidade, que aparece, por exemplo, em «A cláusula do elevador» (um contrato pré-nupcial entre dois advogados, que prevê uma desigual cláusula a admitir a infidelidade no caso de um dos elementos do casal ficar fechado no elevador com ícones do sexo oposto). Ou o motivo das relações de poder no casamento, que serve de base a «Conselho de mãe», uma ilustração da máxima «Quem domina o controle remoto da televisão, domina o casamento.» (p. 132). No âmbito do sexo propriamente

dito, há também motivos previsíveis, mas cuja abordagem se reveste sempre de uma surpreendente originalidade. É o caso da impotência, que aparece na ficção anedótica de «Fase 4» (uma ida ao Tratamento de Emergências Sexuais Assinérgicas e Orgânicas, TESAIO, termina na fase 4, com a convocação mágica do espírito dos mortos), ou do namoro, presente em «Emoção» (história da relação entre Débora, que «tem 19 anos e faz sensação na praia com seu corpão que o biquíni só tapa aqui e alizinho», p. 87, e Pio, «que recebeu esse nome da mãe religiosa, mas o desmente desde os 13» e que, chegado o tão esperado momento, chora convulsivamente de emoção). Inesperado é o motivo que domina «Nádegas redolentes» – o desejo suscitado pela mulher no momento em que acorda: «Não era só os cheiros. Ela acordava fisicamente diferente. A cara maravilhosamente inchada, a boca intumescida, como a de certas meninas do Renoir. No resto do dia ia alongando-se, modiglianizando-se, mas de manhã era uma camponesa completa, com fantásticas olheiras roxas.» (p. 15). Outro modo usado por Luis Fernando Veríssimo para a abordagem dos problemas que decorrem do *sexo fora da cabeça* é o do comentário ou da reflexão desprendida e despretensiosa sobre aspectos da sociedade contemporânea. É nesta linha que se situam as melhores – e mais estimulantes – crônicas da antologia. Começamos por ver três exemplos centrados num tema mais geral: a superioridade das mulheres. Em «A angústia das savanas», Veríssimo sustenta com argúcia e humor a tese de que o começo da civilização se deveu à «angústia do pênis exposto»: «Toda a nossa cultura misógina vem do pavor da mulher que quer retomar seu poder pré-histórico e, não sendo nem prostituta nem nossa santa mãe, nos tirar as calças.» (pp.

19-20). «Eva» e «Primatas», apresentam a mesma tese, assim formulada na frase de abertura da primeira: «Na velha questão sobre a origem da humanidade, eu defendo o meio termo. Um empate entre Darwin e Deus. Aceito a tese darwiniana de que o Homem descende do macaco, mas acho que Deus criou a mulher.» (p. 37). A argumentação é inteligente, bem-humorada e inesperada. Em «Primatas», partindo do comentário de um filme protagonizado por Sigourney («o nome, se me permitem um entreparêntese confessional, que eu adotaria se fosse travesti»), p. 43) Weaver, o autor apresenta como prova o facto de as mulheres serem melhores primatólogas, o que justifica do seguinte modo: «É que, durante toda a sua história, elas não fizeram outra coisa senão cuidar de macacos. Sua paciência se desenvolveu com a necessidade de esperar que o homem passasse por suas várias fases, de bicho a homínideo até poder ficar bem num *smoking*.» (p. 44). A transformação acelerada dos costumes e as inovações proporcionadas pelo desenvolvimento tecnológico constituem outro campo para o comentário de Luis Fernando Veríssimo. Vejamos apenas três exemplos. Em «Códigos», o tema é a evolução da sinalética amorosa, da pinta ao leque e deste às mensagens nas *t-shirts*: «Muitos anos depois, a Bel explicou para a sua bisavó Margarida que a fatia de *pizza* impressa na sua camiseta com «Me come» escrito em cima não queria dizer nada, mas que algumas das suas amigas usavam a camiseta sem a fatia de *pizza*.» (p. 23). «Tesouro» apresenta dois velhos sátiros, comentando as vantagens dos tempos que correm: não só as meninas são mais desinibidas, como pertencem à «primeira geração brasileira em muitos anos a passar pela puberdade sem ler Vinicius de Moraes» (p. 84), o que permite continuar a usar as frases do poeta, mas sem o

intermediário, até porque «Qualquer vocabulário com mais de 17 palavras deixa elas extasiadas. As que não admiram a poesia, admiram a prolixidade.» (p. 84). Os implantes mamários são o pretexto para a curiosa reflexão apresentada em «Seios e Rembrandts», cujo ponto de partida é uma notícia: «Recentemente uma celebridade reagiu à ideia de que seus seios não eram seus dizendo que tinha pagado por eles, e, portanto, eram mais seus que os originais.» (p. 29). Subscrevendo o ponto de vista, Veríssimo começa por fazer um irónico comentário filosófico: «as mulheres (de todos os sexos) resolveram a velha questão, que vinha desde Santo Agostinho, entre Ser um corpo e Ter um corpo. O corpo passou a ser definitivamente uma posse: você não apenas o tem como pode mostrar a fatura.» (p. 29) A reflexão segue depois outros caminhos, terminando com uma aplicação à pintura, convocada no título: «Se todos sabem que os seios admirados são falsos, e eles são admirados como falsificações, o conceito de autenticidade não está banido do mundo, inclusive para a avaliação de Rembrandts?» (p. 30). Mas o prazer da leitura de Luis Fernando Veríssimo não decorre apenas dessa capacidade de escolher temas, motivos e ângulos de análise vivos, argutos, estimulantes. Tem a ver também com o uso despretensioso de uma linguagem que, sendo coloquial, manifesta, sobretudo nos pequenos pormenores, a mesma inventividade e a mesma plasticidade, quase sempre ao serviço da ironia. O alvo pode ser a própria língua, com as suas frases feitas, por exemplo «despir a mulher com os olhos» encarado como uma das formas de sexo à distância: «Isto não é tão fácil quanto parece, principalmente se a mulher estiver usando um daqueles sutiãs presos atrás (...) Outro.

perigo é o homem, depois de despir a mulher com os olhos, começar a lacrimejar descontroladamente, o que equivale à ejaculação precoce no sexo convencional.» (p. 21). Ou a utilização de um verbo como “soerguer-se”:
«(Nota pessoal do autor: sempre gostei muito de “soerguer-se”, mas tive poucas chances de usá-lo. Agradeço a oportunidade. Um abraço nos meus familiares. Segue a história.)» (p. 127). Mas pode ser também a simples tomada à letra de um termo técnico e aparentemente neutro como “erétil”: «O Viagra é o grande símbolo do homem sobre os seus sistemas e tecidos, eréteis ou não.» (p. 128). Pode ser ainda uma espécie de imagem, absolutamente inesperada,

como neste conselho, ainda a propósito da impotência: «Certifique-se de que a causa do fracasso não é psicossomática, como uma identificação subliminar sua com a política energética do governo.» (p. 137). São casos como o de Luis Fernando Verissimo que nos obrigam a rever a definição, tantas vezes citada, de Machado de Assis, que dava o cronista como a admirável fusão do útil e do fútil. Fútil não é certamente quem é capaz de nos mostrar – ainda por cima sob um ângulo inteligente, informado e bem-humorado – a importância de coisas do quotidiano em que tenderíamos a não reparar. Por outro lado, mesmo havendo nisso alguma utilidade, também o termo “útil” parece desajustado:

Verissimo toma todas as cautelas para evitar que o leitor o leve demasiado a sério e o tome como seu guia. (Termino com uma observação parentética sobre a ortografia. Nos últimos tempos, preparando talvez a entrada em vigor do acordo ortográfico, generalizou-se em Portugal a publicação de obras brasileiras na ortografia original. A opção é discutível, sobretudo se feita sem anúncio explícito, como é o caso, ou se pensarmos que algumas das obras portuguesas editadas do outro lado do Atlântico tiveram de ser objecto de uma espécie de tradução. Pior que isso é a oscilação de critérios, que se verifica nesta edição da Dom Quixote.)

Francisco Topa

LUIZ RUFFATO (Org.)

25 Mulheres que estão fazendo a Nova Literatura Brasileira

Rio de Janeiro, Editora Record, 2004

Luiz Ruffato, autor do romance *eles eram muitos cavalos* (2001), surge agora como organizador de uma compilação de contos consagrados à mulher, escritos pela mão feminina contemporânea. Embora nos encontremos em pleno século XXI, há ainda, no panorama literário, a necessidade da publicação de uma antologia de contos intitulada “25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira”; o facto de, nos nossos dias, surgir um livro reclamando o lugar da mulher, na literatura, como escritora, dá que pensar. Conhecendo as dificuldades que as mulheres encontram no seu percurso literário, é, de facto, desprezível a denominação de “literatura feminina”, que coloca “esta” literatura numa posição inferior. Surge, desde sempre, a questão da literatura escrita por mulheres se movimentar dificilmente num mundo onde a tradição foi

estabelecida por autores masculinos; no universo da ficção, as mulheres tentam então encontrar o seu lugar e mostrar a qualidade da sua escrita, não descurando as características do género a que pertencem, nem ignorando o modo como as diferentes experiências se materializam, sendo elas descritas por mulheres ou por homens. Seria de se esperar que o facto de a literatura ser escrita por mulheres ou por homens não tivesse a mínima importância nem fosse digno de registo. Mas a realidade é bem diferente. Essa diferenciação é feita, seja ela por motivos temáticos ou de estilo, ou até pela constatação de que é ausente; e, analisando os contos neste livro inseridos, podemos verificar ambos os casos: tanto nos deparamos com contos qualificados como “literatura feminina”, marcados por características que nunca encontramos numa literatura expressa

masculina, como vemos outros onde esta distinção não existe, sendo estes perfeitamente universais no que diz respeito à ausência de identificação do género que lhes deu origem. No vasto leque de autoras desta antologia temos escritoras de várias faixas etárias, de diferente formação, e cidadãs de inúmeras cidades brasileiras. Assim, no que diz respeito às nascidas antes de 1970, vemos Luci Collin (Professora de Literatura Inglesa), Cecília Costa (Jornalista), Augusta Faro (Mestre em Literatura e Linguística), Guiomar de Grammont (Escritora, Dramaturga e Professora de Filosofia), Ivana Arruda Leite (Socióloga), Adriana Lunardi (Roteirista de televisão), Cíntia Moscovich (Jornalista), Nilza Rezende (Escritora), Heloisa Seixas (Jornalista), Rosa Armanda Strausz (Jornalista) e Cláudia Tajés (Publicitária). Relativamente a autoras mais jovens, nascidas depois de 1970, a sua

formação é, também, variada: Clarah Averbuck (Jornalista), Simone Campos (Estudante), Fernanda Benevides de Carvalho (Funcionária Pública), Mara Coradello (Publicitária), Ana Cristina Oliveira (Formada em Jornalismo), Cláudia Lage (Formada em Letras e Teatro), Álex Leilla (Doutorada em Literatura Comparada), Tatiana Salem Levy (Doutorada em Estudos de Literatura), Adriana Lisboa (Doutorada em Literatura), Ana Paula Maia (Formada em Publicidade), Tércia Montenegro (Formada em Letras), Paloma Vidal (Doutorada em Estudos de Literatura) e Leticia Wierzchowski (Escritora). De entre as cidades que albergam a vida destas mulheres, temos o Rio de Janeiro, morada de treze destas autoras, São Paulo, Porto Alegre, Salvador, Fortaleza, Ouro Preto, Curitiba e Goiania. Verificamos, deste modo, que esta antologia se caracteriza por uma vasta diversidade a nível da sua autoria, marcada pelas experiências de quem redigiu estes textos, suas vidas, profissões e proveniências, sendo, assim, bastante ampla no seu alcance. Encontramos, nestes contos inéditos, estilos variados – desde narrativas quase coloquiais, recorrentes do turpilóquio, a outras com uma dicção mais cuidada, metafórica e até poética –, apesar de se concentrarem, na sua maioria, dentro da mesma temática. Assim, sobressaem as histórias dedicadas à temática do amor, da paixão e do íntimo feminino na procura da felicidade amorosa. Estes contos caracterizam-se pela narração na primeira pessoa, por um tom confessional – associado à escrita feminina –, introspectivo, havendo pouca construção e desenvolvimento das personagens, na sua generalidade, especialmente no que diz respeito às masculinas, quase inexistentes, meramente referidas, pouco ou nada

descritas. Verifica-se, desta forma, a exploração do consciente e inconsciente íntimo da mulher, estando, os textos, repletos de aspirações e materializações de desejos e procuras do feminino contemporâneo urbano. Representativos da mulher actual, alguns contos exploram, claramente, a consciência sexual da mulher, o reconhecimento da sua sexualidade, abordando, também, neste âmbito, questões ambíguas. A diversidade de estilos e tendências literárias traduz-se, inúmeras vezes, no confronto com uma narrativa desconstruída, em histórias fragmentadas de linguagem experimental, numa simbiose entre o real e o pensamento, num discorrer do tempo e da memória, numa narração marcada pela busca amorosa, pelo desespero, pela desilusão e insatisfação generalizada que rotula a sociedade em que vivemos. Observamos, também, em alguns textos, características de uma sociedade *fast food*, onde os universos vocabulares são organismos vivos repletos de alusões à Internet; o cinismo, refinado ou simples; o fantástico e a inventividade. Reconhecendo que a temática é centrada na vida amorosa, a verdade é que esta engloba em si um tratamento de diversos componentes e momentos na vida de uma mulher de hoje. Consequentemente, embora falte alguma abstracção e descentralização da mulher nestes contos, eles recriam e reflectem, na totalidade, a realidade vivida na ambiguidade e na riqueza plurisignificativa da vida interior feminina. Na leitura global desta panóplia de contos e estilos, a irregularidade de qualidade dos mesmos é de menor relevância. Atendendo, então, a certos traços comuns à maioria destes textos, verificamos excepções, agradáveis surpresas, que merecem reconhecimento e destaque.

Do fundo temático global da questão amorosa, destoa o conto de Fernanda Benevides de Carvalho “Pão Físico”, narrado por uma personagem masculina, que, em carta, desenvolve o tema da velhice, da morte, da efemeridade da vida e da decadência física do ser humano. Deparamo-nos, então, com um tom confessional que, apesar de ser introspectivo, se reveste de uma abordagem do mundo real externo ao sujeito. Este conto manifesta-se claramente descritivo, recorrendo adequadamente à adjectivação e à metáfora, num quase diálogo com o leitor, uma vez que se trata de uma carta. O discorrer de sensações e frustrações da personagem alcança perfeitamente o leitor – mesmo que o seu distanciamento face à mesma seja notável – embora os sentimentos sejam transmitidos através de indícios e não explicitamente expressos como em outros contos desta antologia. Já no que diz respeito a Tatiana Salem Levy, uma surpresa no panorama literário, o seu conto “Desalento” abre com uma escolha vocabular intensa e exemplificativa da força contida nas palavras meticulosamente estudadas que nos introduzem ao desespero da personagem feminina em questão, pela perda de um filho. Esta narrativa pauta-se pelo ritmo alucinante, manifestamente sentido através do hipérbato, da desconstrução do modelo de pontuação, assim como da recorrente ausência da mesma. Nota-se, neste texto, o uso do vocabulário repetitivo, sendo frequentes as repetições da mesma palavra, assim como os jogos vocabulares, que em muito contribuem para o ritmo do conto. Todas estas características conduzem o leitor a uma percepção do abismo de sentidos e emoções experienciados pela

personagem, que descreve, com uma focalização acutilante, todos os seus movimentos no regresso a casa após o funeral do filho. É interessante esta descrição, e o modo como os gestos habituais do quotidiano – comer, tomar banho – se intercalam com as descrições do passado revivido, das recordações do filho, da curiosidade inexplicável do ser humano – quando a personagem se questiona sobre factos da vida do filho aos quais nunca teve acesso e que pode agora descobrir -, do desespero, e da esperança ilusória de o resgatar à morte. Já reconhecida pelo público e pelos críticos, temos Heloisa Seixas, que nos apresentava com “Madrugada”, um riquíssimo conto metafórico, repleto de simbologias e questionações.

Neste texto somos alimentados pela descrição exaustiva dos sentimentos e pensamentos da personagem feminina, pelas suas deambulações por um passado ambíguo, a par das efabulações em que se perde relativamente ao futuro. Encontramos a analepse subtilmente inserida em vários momentos do conto, assim como uma materialização explícita do lugar desta mulher

no contexto em que se move e no local onde se encontra, um apartamento. Várias são as passagens em que a descrição das posições físicas adoptadas pela personagem nos surgem como metafóricas do seu posicionamento actual na vida. Este texto reveste-se de um vocabulário extremamente rico, apelando continuamente ao mistério e à questionação do leitor sobre o que, de facto, está a decorrer no conto, tendo o mesmo que se mover num contínuo universo metafórico.

Paralelamente aos simbolismos encontrados, este texto recorre com frequência às sensações, estando cravado de registos sensoriais, criando, também, imagens concretas do espaço em que se desenvolve, e aludindo à paixão que arrebatava os sentimentos, a vida, e o corpo.

Com uma extensa obra já publicada, surge Guiomar de Grammont que, no conto “Glória”, inverte as posições, utilizando a voz de uma personagem masculina que numa viagem de *trem* cria uma narradora feminina que acorda numa viagem ferroviária.

De notar, nesta narrativa, a contínua alternância entre o narrador do conto “Glória” e

a narradora dentro da narrativa que está a criar um outro conto, numa auto-reflexão e indagação sobre o caminho da própria escrita, como se as palavras tivessem vida própria nos dois universos em que o conto se move: no universo do escritor e no universo da narradora do conto. Surge, então, continuamente, a descrição e o diálogo nestes dois universos paralelos e simultâneos, onde o pensamento do narrador do conto reflecte sobre a sua escrita.

Muito bem organizada e estruturada, tanto semântica como formalmente, esta narrativa fecha com uma representação física do posicionamento do escritor, simbolicamente aludindo ao início do conto.

Finalizando, uma chamada de atenção para um aspecto importante nesta antologia que, tendo como ponto de partida a mulher, abre com um panorama histórico da literatura escrita por mulheres no Brasil, contribuindo, em muito, para a imersão no contexto global do lugar feminino – com esforço conquistado - na literatura.

Marta Machado Rodrigues

CHICO BUARQUE

Budapeste

Lisboa, Dom Quixote, 2004

Budapeste, o terceiro romance de Chico Buarque, é uma divertida aventura especular sobre a autoria e a identidade. Aparentemente simples, a história do escritor anónimo José Costa - narrador protagonista do romance - desdobra-se em dois fios narrativos paralelos que se desenvolvem em dois espaços geográficos e culturais distintos: o Rio de Janeiro e Budapeste. Até ao último capítulo, o leitor acompanha o relato autobiográfico da personagem que se vai desenhando como um duplo.

No Rio de Janeiro é José Costa, o ghost-writer que começou por escrever textos “encomendados” à Cunha & Costa Agência Cultural, que assistiu à publicação integral dos ‘seus’ artigos em jornais de grande circulação, que se deliciou com o êxito do ‘seu’ «Ginógrafo» (oficialmente o romance autobiográfico do empresário alemão Kaspar Krabbe), mas que sempre esteve «destinado à sombra» (p. 21). Em Budapeste, vai ser, pela palavra criadora de Kriska - a professora de húngaro por quem se apaixonou -, Zsoze Kósta:

«Falou Zsoze Kósta... Zsoze Kósta... me olhando de alto a baixo, como se meu nome fosse um traje inadequado. Deixei que falasse Zsoze Kósta até se habituar e não corriji sua pronúncia, muito menos caçoei de Kriska, antes, dei-lhe razão e passei a me conhecer por Zsoze Kósta em Budapeste» (p. 52). Aí, depois de um esforço franciscano para aprender o idioma magiar que é a «única língua do mundo que, segundo as más-línguas, o diabo respeita» (p. 12), Kósta escreve também no anonimato os «Terceiros

Secretos», obra de sucesso do poeta Kocsis Ferenc. Deste modo, estamos perante um relato autobiográfico especular, sendo o ponto de inversão Budapeste. A escolha do espaço de transição não poderia ter sido mais feliz, dado que, e como é sabido, Budapeste é um espaço duplo. Vejamos agora em que medida é que Budapeste se constitui como ponto de inversão. Em primeiro lugar o protagonista aceita e adopta a recriação do seu nome pela fonética da língua húngara, o que acarreta necessariamente consequências relativas à sua identidade. A este propósito, importa referir que Kósta, na tentativa de apagar a sua condição de falante estrangeiro, procura um quase esquecimento das suas origens linguísticas e culturais. Em segundo lugar, e tendo em conta as 'suas' obras mais bem sucedidas do ponto de vista comercial, observamos que ele deixa o campo da ficção para se tornar poeta. Não obstante as diferenças apontadas, podemos também identificar pontos de contacto entre o escritor José Costa e o poeta Zsoze Kósta: ambos se deliciam com a escrita longe dos holofotes, em regime de «confidenciabilidade» ou de «bizalomgerjesztő», embora não percamos a oportunidade de pedir um autógrafa a Kaspar Krabbe e Kocsis Ferenc, respectivamente. Vale a pena transcrever aqui esses passos para podermos constatar que nos dois casos se opera ironicamente a redução dos nomes dos autores à mesma maiúscula: «Retribuiu-me com um exemplar de seu, para não dizer meu livro, que autografou no ato, com letras garrafais e firmes: ao Sr. José Costa, estes desprezíveis escritos, cordialmente, K. K.» (p. 74) «Poeta, gritei, brandindo meu exemplar, não vais me honrar com um autógrafa? (...) um puxa-saco me interpelou: tu,

quem julgas ser? Pergunta-o ao poeta, amorfa criatura, falei, e Kocsis Ferenc fez sinal para que me abrissem passagem. Depositei na mesa meu livro, que ele custava a assinar, a mão tremendo rente à página branca. É para Zsoze Kósta, falei, não me digas que esqueceste o nome deste teu serviçal. Para Zsoze Kósta, cordialmente, K., foi sua dedicatória» (pp. 106-107). A história especular de José Costa/ Zsoze Kósta conhece um desenvolvimento vertiginoso no último capítulo da obra. É que aquele que o leitor aceitou como narrador protagonista vai-se tornar oficialmente autor da autobiografia «Budapest», escrita pelo Sr. ..., ex-marido de Kriska. A figura do autor/escritor é agora diluída num clima de densa ambiguidade: «Falsificava meu vocabulário, meus pensamentos e devaneios, o canalha inventava meu romance autobiográfico. E a exemplo da minha caligrafia forjada em seu manuscrito, a história por ele imaginada, de tão semelhante à minha, às vezes me parecia mais autêntica do que se eu próprio a tivesse escrito» (pp. 132-133). Para além disso, o leitor confirma a hipótese, sugerida pelo título «Budapest», de que se trata do relato que está a ler, através da leitura da referida obra por Kósta, a pedido de Kriska. O relato de «Budapest» e de «Budapeste» começam com a mesma frase: «Devia ser proibido debochar de quem se aventura...» (p. 11 e p. 135). Por outro lado, o leitor identifica uma série de elementos comuns através do comentário de Kriska, que «já o lera umas trinta vezes em voz alta» (p. 132): «Realmente inacreditável, falava, e me olhava admirada, e fazia comentários, pão de abóbora, de onde tiraste isso? Coral de ventríloquos, realmente inacreditável, e essa cidade do Rio de Janeiro, essas

praias, essa gente andando para lugar nenhum, e essa mulher Vanda, de onde tiraste isso?» (p.132). Mais. O leitor assiste à surpreendente anulação da fronteira temporal implícita entre a escrita e a leitura de uma obra: «e no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia» (p. 135). Mas o fogo de artifício literário que este último capítulo exhibe a propósito das questões de autoria e da identidade não acaba aqui. A última frase de «Budapest» - «E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa» (p. 135) - é semelhante à última frase de «o Ginógrafo»: «E a mulher amada, cujo o leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa» (p. 36). Por último, e a este propósito, uma nota sobre a capa e a contra-capas da edição brasileira de *Budapeste*. A contra-capas «reflecte» inversamente os elementos paratextuais apresentados na capa: «Budapest» em vez de «Budapeste» e «Zsoze Kósta» no lugar de «Chico Buarque». É pena que a edição portuguesa tenha desperdiçado esta parte paratextual do jogo das identidades autorais, em detrimento da transcrição de comentários de alguns notáveis da literatura. E daí, talvez não. Em jeito de conclusão, podemos dizer que estamos perante uma obra de ficção que, pelos seus próprios méritos, dispensa o mediatismo que envolve o Chico das canções, e que merece um olhar atento e sério da crítica literária académica.

Andreia Amaral

Poesia Completa (1940-2004) de Lêdo Ivo é uma publicação de notável valor, pois constitui o testemunho de uma mancha viva da literatura brasileira do século XX. Como ler toda a poesia reunida de um autor? Mais do que um acréscimo (o reencontro é sempre uma forma nova de crescimento), a leitura integral ensaia uma espécie de visualização de um filme, em que cada livro pode ser visto como uma amostra de fotografias. O que faz, então, uma rotação cinematográfica? Aumenta o tempo da projecção da luz. E esta analogia com a sétima arte não se confina a esta referência, pois que ela deve ser evocada numa poesia que tem muito de cinematográfico. Basta ver os planos que o autor faz das suas personagens, figuras de rua, incógnitos transeuntes, mulheres amadas, ...; ou os contrastes de claro-escuro; os gestos delineados pelas palavras. Darei, entre outros, exemplos desta vinculação: “Virei-me para ver a intrusa/ na própria fonte dos postais” (p.337), “O dia, que me olha e não me enxerga/ no quarto, na avenida ou no comício” (p.516), ou “No metrô, viajamos lado a lado./ Ele olha para o meu rosto e finge não me ver. (p.754), ainda “Não havia nenhuma luz que me guiasse,/ apenas a majestade da escuridão nos arbustos” (p.1045).

Lêdo Ivo nunca renegou a gênese desse “ano-marco” que foi 45. Com efeito, embora tenha sido protagonista na geração em causa (João Cabral de Melo Neto é uma figura especial, necessitando por isso de ser tratado à parte), traçou de forma singular o seu destino poético. No “Estudo Introdutório – *Quem tem medo de Lêdo Ivo?*”, Ivan Junqueira apresenta a formação literária do poeta,

tão ligado às suas raízes nordestinas. Depois faz uma breve análise do percurso poético do autor, que é também ficcionista, ensaísta, escritor para a infância e memorialista. “*Quem tem medo de Lêdo Ivo?*” poder-se-ia intitular *Pro Lêdo Ivo?* “(...) não me amem demais, nem me/ desprezem demais, porém guardem meu/ nome, e me procurem nos versos/ exactamente como sou: misturado aos/ outros, rebelado, inconsequente, / confuso e lírico” (p.112). Autor de dialéctica, Lêdo aliança uma metafísica cósmica a um lirismo elegíaco, e um dos meios pelos quais o faz é através da coexistência das alternativas. Trata-se, esta, de uma dialéctica contida tanto mais que o Tempo *univoca* (uso o termo como verbo) o antes e o depois. Em “Canto da Imaginária Janela Aberta” (pp.110-12), poema metapoético, o sujeito descreve de modo performativo a sua vida e a sua arte: “Não quero ser o poeta menor da infância e das inexistentes/ alegrias perdidas”(p.110) ou “Oh! sou apenas um poeta que não quer cantar as coisas/ da decrepitude,/ mas o tempo em que/ havia rosas esperando a cintilação/ dos olhos.” (p.111). Esta “decrepitude”, sinal da destruição, é com efeito desvalorizada nesta poesia. Há nela um equilíbrio desconcertante, duvidoso – a indecisão entre o tom plácido e o estilo ácido: “Da árvore do povo/ deixa-lhe no sangue/ um ramo orvalhado” (p.511). Depois de claras influências, nem sempre bem conformadas, como Whitman, Rimbaud, Rilke, Bandeira (sim, Bandeira), ..., a voz que se descobre na poesia lediana é a da fulcralidade do tempo. Tempo que não é o limiar do fim, fósforo raspado, mas reconquista

incessante, cumprindo-se a vida através do sentido das experiências. Lêdo é um poeta da edificação construtiva, pelo que os contrastes coexistem pacificamente, sendo até fontes de fortificação estética. Com efeito, não obstante todas as desgraças mundanas que se revoltam infernalmente a partir da década de 60, com a poesia de *Magias*, na obra de Ivo persistirá o eco memorial daquele “menino, na praia sonhando” (p.51). Se há ensinamento no didactismo lediano que se deva apontar, esse é o do talento para olhar bem fundo numa caixa de Pandora violada. Os elementos negativos, na verdade, sofrem um processo de mediação, às vezes até de sublimação. Quando apresentados no primeiro plano, acabam com papéis secundários. A calamidade vai-se entretecendo nas linhas da pureza onírica, através da dádiva que são as experiências das palavras. Fel e mel são alimento da mesma refeição, e o travo é sempre a doçura solar. Ao pé da treva refulge sempre a claridade, imagem-luz desta poesia. Ou à “nossa condição terrestre” (p.131) sobrepõe-se a “fonte imaginária” (id). Porque “não obstante o terror; o êxtase e o milagre” (p.199), “a vida é o nosso reino” (id). Poeta da esperança e da espera silente do momento epifânico, enfrenta a bruma liminar: “(...)minha é a alegria de esperar(...)” (p.85). E este desejo pode irromper-se através de um grito: “O grito de uma mulher em uma noite de núpcias, é um grito/ de quem não quer morrer” (p.91), ou de um emudecimento “Pensa em teus pais que confiaram em ti, quando eras apenas/ silêncio” (p.102). Realçarei agora duas ideias que percorrem

transversalmente a obra, cruzando-as. Uma é a de que a realidade é “*fogueira de imagens*” (p.269), outra é a de que mundo e sujeito se constroem pela (ou na) linguagem. Imagens queimadas ou imagens-fogo, este tipo de representação resulta da união do *mundus* e do *imundus* numa alucinação. O contacto da dor com o amor provoca faísca donde o texto compromete um fogo a entreabrir-se. Já se disse que esta poesia equilibra díspares valores dentro de si, e na verdade a coexistência de “*Ontem foste ao piquenique, amanhã ao cemitério*” (p.404), ou de “*No teu corpo encontro/ a âncora da vida*” (p.785) e “*o cheiro de estrume/ guardado no estábulo*” (id), ou então “*Que não me manches com o teu amor/ de esperma e saliva nem tismes a minha alvura/ com as lágrimas sujas de tua dor.*” (p.985), resulta numa crespia visão da realidade, onde deveras a ordem submete em tensão o caos. Para além disto, o universo de palavras incandescentes (fogo, luz, lanterna, flama, estrela, constelação,...), de que é feita esta poesia, provém de uma cosmologia de traço heraclítico, em que o fogo é substância

primordial. Desta inflamação dos elementos postos em fricção resulta o “*fogo-calçário*” (p.356) da paixão lediana.

A construção do sujeito e, por extensão, a construção do mundo, a partir de material linguístico é uma constante nesta *textologia*, tantas vezes meta-poética. Cada coisa só é o que é com palavra, é esta que inaugura a evidência do que existe: “*De perfil, sou palavra.*” (p.331), “*Que sou eu senão linguagem?*” (id), “*Minha vida, um problema de linguagem,*” (p.351), “*O dia está cheio de palavras*” (p.969). Como W. Benjamim refere: “*Não há acontecimento ou coisa, seja na natureza animada, seja na inanimada que, de certa forma, não participe na linguagem, porque a todos é essencial a comunicação do seu conteúdo espiritual.*” Com efeito, esta linguagem serve-se muitas vezes da língua como seu preponderante código, mas ela faz-se marginalmente até da palavra. Linguagem, e este é autor de uma *Linguagem* (1950-51), é a pia baptismal, fonte originária do que existe. Por isso, já no percurso final do livro, se encena um desconsideração da língua como pátria: “*Minha pátria*

não é a língua portuguesa/ Nenbuma língua é a pátria.” (p.1027). Adoptando um discurso wittgensteiniano, em que “*a linguagem é um instrumento*” e o que há é um “*jogo de linguagem*”, diz-se: “*A língua de que me utilizo não é e nunca foi a minha pátria/ Nenbuma língua enganosa é a pátria.*” (p.1028). Linguagem e fogo como elementos fundadores desta poesia, dando-lhe ao corpo a ardência, princípio possível desta existência. Onde um fogo-fátuo? Pois que presenciámos a uma apologia da esperança, de que é símbolo a *estrela* do Oriente perseguida. Deixo, ainda, um último vestígio: Lêdo Ivo como um poeta de *iniciação*, um poeta dos *mistérios*.

“*Ó liberdade de te percorrer, ainda temeroso*

porque há mistérios demais num corpo, em um instante. Te inicias em mim. E eu me inicio em ti

começando onde te divides, jamais onde terminas.”

(in *Ode ao Crepúsculo II*, p.137)

Tânia Moreira

AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

Poesia Reunida 1965-1999

Porto Alegre, L&PM Pocket, 2004

A estreia de Affonso Romano de Sant'Ana, em 1965, com *Canto e Palavra* é aquilo que se costuma chamar uma revelação. É um primeiro livro já possuidor de um discurso poético original e de uma notável unidade. O “Canto” do título é o eco de qualquer coisa cuja origem se perde no início dos tempos e a que a poesia, de certa forma, aspira. A “Palavra” diz do homem social, do homem das aparências, do homem relacionando-se e interagindo com os outros homens e com os objectos do quotidiano,

com aquilo que lhe é exterior: “Sou primeiro o canto/ e o que cantou/ e só depois _ palavra/ e o que falou”. Se o canto é o caos, a palavra é organização, é “o que veio depois”, o que fala e comunica, que regista e testemunha, que articula o mundo, enquanto que o canto diz respeito ao homem consigo mesmo. O elo entre ambos parece ser o corpo, um corpo mediador, e que é _ pelo menos até *O Lado Esquerdo do meu Peito*, livro de 1992 _ um corpo universal mais que individual. *O Canto*

e a *Palavra* é poesia de substantivos, apontando realidades, nomeando coisas e dispensado o ornamento. O verso curto, a reiteração, as estruturas sintácticas repetidas, as aliterações, o recurso à rima, sugerem mais acção do que contemplação, por vezes aproximando-se da toada futurista e da apologia das formas dinâmicas (e assim também do expressionismo): “um corpo/ é um corpo, / e um corpo/ é luta”, embora aqui o futurismo deva ser visto do avesso, porque o progresso

não é (lá muito) belo, e a máquina não é assim tão maravilhosa, e o corpo que mais abunda é o corpo esfomeado: “um corpo/ é um corpo, / e um corpo é fome”. Trata-se pois de dessacralizar o corpo explicando-o: “domar o corpo/ é seus mitos dominar”.

O segundo livro de Affonso Romano de Sant’Ana, *Poesia sobre Poesia*, de 1975, é aquilo que o título promete, poesia sobre poesia. É desde logo o livro onde a ironia se assume como presença constante e vigilante. Mas corresponde também a um acréscimo de complexidade na poesia do autor, que o próprio título já deixa adivinhar. Será mesmo em alguns momentos poesia do aforismo e do silogismo, quando não abertamente filosófica. Estamos perante um livro culto, espesso, de poesia intertextual que, porventura, só o leitor preparado poderá fruir plenamente. Consciente disso, o autor deixa no final de alguns poemas uma série de notas que explicam ou contextualizam, na linha de um T. S. Eliot. E se nestes poemas o sujeito não está ausente, se ele não desapareceu como acontece na poesia do autor de *The Wasteland*, ele é sobretudo o sujeito de um olhar contemplativo, que não interfere. O sentimento predominante não é de potência mas sim de impotência perante o sofrimento alheio, num mundo de desigualdades e extremos onde o homem procura perceber qual é o seu lugar, como no poema “Colocação de Bombas e Pronomes”: “À tarde estou no escritório/_ e os soldados pelos pântanos”. Cultiva-se o registo discursivo, quando não a descrição ou mesmo a narração; avolumam-se citações, conotações, correspondências entre obras ou momentos da cultura universal, o poema faz-se palimpsesto. No poema inicial, “Empire State Building”, o célebre edifício nova-iorquino é “Santa

Jerusalém e Meca Concretada”, uma nova Babel simbolizando o encontro mas também o desencontro entre povos, bem como uma contradição, porque para chegar à ilha de Manhattan é preciso cruzar o Harlem, “calvário”, e atravessar o Hudson através da George Washington Bridge, “por onde do sul vieram os negros/ e os cães ladrando atrás”. O sujeito deste poema é um anti-bardo romântico que, ao invés de falar às massas do cimo do penhasco, assumindo o papel de guia do povo, se torna ele próprio parte do edifício, antena que capta o ruído do mundo, o barulho civilizacional, e as contradições desse mundo onde forças estranhas, abstractas e ameaçadoras tomam o lugar do indivíduo. “A Morte Cíclica da Poesia, O Mito do Eterno Retorno e Outros Problemas Nacionais” é sem dúvida poema sobre poesia, discurso sobre suas realizações e impasses, sua natureza essencialmente tautológica, a permanente relocalização do seu sentido, radiografia em tom de sátira: “Há 20 anos me dizem: poesia é isto/ poesia não é aquilo”. O poema “Sou um dos 999.999 poetas do país” traz à memória Alexandre O’Neill, e assenta como uma luva a Portugal (ou a qualquer outro país de poetas). Nele o poeta confesso vai estatisticamente particularizando o seu caso apenas para concluir que faz sempre parte de algum grupo, vanguarda ou clube poético: “sou um dos 666.666 poetas/ que fundando revistinhas e grupelhos aspiravam (miudamente) / à glória erótica & literária”. Em 1978 surge aquela que é talvez a obra mais acabada _ e ambiciosa _ de Affonso Romano de Sant’Ana: *A Grande Fala do Índio Guarani*. No seu questionar de uma ideia mítica do Brasil, de uma identidade cultural ancestral, este longo poema entronca numa linha que começou com *A Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães e

que passa pelo romance-poema de Alencar, *O Guarani*: “como um Noé Pagão/ e um guarani Tamandaré// vou batalhando verdes pombas/ na paisagem do nada”. A “fala” do título tem uma dimensão sagrada: é uma “fala” fundadora. Não é a “fala” do quotidiano mas a linguagem poética, ou mítica, uma “grande fala” que reconduz as coisas a uma origem divina e a um tempo onde fica abolida a distância entre o que se diz e o que é dito, em que nomear é criar. *A Grande Fala do Índio Guarani* não é, como o livro anterior, poesia sobre poesia, mas poema *da* poesia brasileira, ou melhor _ uma vez que traça uma visão de conjunto sobre a América Latina, como manta tecida de muitos fios e concepções do homem _ da cultura latino-americana. Não se questiona a linguagem poética que é privilégio do indivíduo culto, mas aquela que define um povo, o seu passado, o seu destino colectivo, e que vai alimentando o seu imaginário profundo: “houve um tempo em que poesia havia. / E havendo poetas// havia// o tempo do canto// e o tempo// da alegria”. O livro seguinte, *Que País é Este?*, questionará igualmente a identidade do povo brasileiro e o seu papel no mundo moderno, mas ao contrário de *A Grande Fala do Índio Guarani*, que era um longo e homogéneo poema, este é uma gesta em fragmentos, desencantada e distópica, pois que a (má) consciência histórica, que é o sujeito (abstracto) de muitos destes poemas, se confronta com os dilemas do passado, do presente e do futuro, e a identidade brasileira equaciona-se em termos de uma dialéctica Novo/Velho Mundo, procurando-se entre a matriz da cultura europeia (via Portugal, ex-colonizador) e a da cultura americana: “Ou deveria, enfim, jejuar na Torre do Tombo/ comendo o que as traças descomem// procurando/ o Quinto Império, o primeiro portulano, a viciosa visão do

paraíso/ que nos impeliu a errar aqui?”. Como em *A Grande Fala do Índio Guarani*, surge a mesma interrogação acerca do papel do homem brasileiro no mundo moderno: “somos índios perdidos/ na eletrônica oficina”. O sujeito, qual espírito da história, sobrevoa o povo brasileiro, mas está ao mesmo tempo no meio dele, ama-o e renega-o de uma vez só. Pelo meio surgem interrogações acerca do papel do poeta brasileiro no mundo moderno (“Onde estamos os poetas desta terra?”), e toma-se partido por um poeta que cultive uma poesia mais perto do chão, que traga o ambiente familiar, a geografia humana do bairro, da rua, da casa, os pequenos acontecimentos do quotidiano, para dentro do poema, como em “O Poeta e a Família”, mas que não esqueça um certo *páthos* ocidental, como no poema “Eros e Tanatos”, onde a pulsão sexual, sintoma da vida em todo o seu excesso e descontrolo, se projecta sobre a morte, só aparentemente a sua antítese.

Em *Política e Paixão* e *A Catedral de Colônia e Outros Poemas*, de 1984 e 1985, respectivamente, agudiza-se o *spleen* urbano na poesia de Affonso Romano de Sant’Ana, num quotidiano permeável ao sofrimento alheio onde os desastres da História se transformam em desastres mudos e solitários do dia-a-dia: “uma vez mais, a guerra alheia/ corroe-me a paz da sala”. As imagens são por vezes expressionistas, o corpo uma forma dinâmica e actuante, que violenta ou que é violentada, o corpo universal daqueles que sofrem transladado para o corpo do poema: “A noite acende o cadáver do dia em minha sala [...] / _ dia guerrilheiro, / _ atropelado caminhante, / _ poeta enfermo de memória, / tanto é teu peso/ que nem todos os criados da casa juntos/ poderão levar-te inteiro/ _ à cova da madrugada” (“O Descendente da Utopia”). O poema que leva o título do

livro, “A Catedral de Colônia”, é uma meditação sobre o tempo e sobre a História. A catedral da cidade alemã é “o poema em vertical”, espécie de ilha que resiste à passagem dos séculos, que dura e permanece enquanto as gerações se sucedem. A partir de *O Lado Esquerdo do Meu Peito*, de 1992, passa a predominar o poema breve. O subtítulo “livro de aprendizagens” aponta para uma reinvenção, para uma reaprendizagem do labor poético. A poesia do autor vai agora no sentido de um discurso confessional, de um exame da vida interior que, embora nunca alheado das grandes preocupações universais e das dinâmicas sociais, se atém mais aos dilemas e interrogações do indivíduo, como se a poesia do autor tivesse feito o seu caminho do geral para o particular, através de uma aprendizagem dedutiva. A consciência individual, mais desperta, embora afectada pelo “cansaço histórico” que dá título a um dos poemas, cultiva agora um *carpe diem* ou então um desconforto existencial. No poema “Turista Acidental” surgem as questões da alteridade, do “quem sou?”, do “eu” e da sua (des)unidade. E faz também a sua entrada uma poesia mais contemplativa, mais melancólica, mais atenta aos pequenos sinais da vida, às cambiantes e tons da paisagem familiar e até da paisagem natural, frequentemente crepuscular como a do poema “Antes que Escureça”. Da contemplação nasce muitas vezes a epifania, o momento irrepetível, e um pequeno incidente do quotidiano pode conter todo o significado do mundo, como no poema “Cinco da Tarde”, tecido de imagens luminosas: “Estas cinco horas da tarde/ jamais voltarão a acontecer.// A mulher lendo e escrevendo à mesa/ enquadrada por orquídeas no jardim.” O mundo que era um texto em livros como *A Grande Fala do Índio Guarani*, ou

um mosaico de textos como em *Poesia sobre Poesia*, passa a um mundo de “testamentos” (poéticos) no mais recente livro de Affonso Romano de Sant’Ana, *Textamentos*, publicado em 1999. Cortados do tecido da experiência individual, os poemas deste livro são, tal como acontecia em *O Lado Esquerdo do Meu Peito*, contemplativos, confessionais, mas, mesmo quando banhados por uma luz crepuscular, deixam transparecer uma euforia de viver, ao ponto de *Eros* e *Thánatos* se harmonizarem no poema “Velhice Erótica”: “Estou vivendo a glória de meu sexo/ a dois passos do crepúsculo”. É um livro que organiza afectos e experiências, ilusões e desilusões: “o que procuro não sei. Mas sei/ que essa procura/ me organiza o sofrimento”. A atitude perante a vida é sábia, todo o universo é espelho da condição humana e a mortalidade em tudo tranquilamente se evidencia, como na cobra morta pelo sujeito do poema “Morte no Jardim”, que é símbolo da beleza destruída, do milagre da vida, do que nem a poesia pode restaurar: “A tarde enrolava rubros e negros anéis sobre as montanhas/ e o Sol morria perplexo sobre crisântemos e dalias. / _ A poesia/ não resgata/ _ o que matamos no jardim”. Toda a produção poética de Affonso Romano de Sant’Ana revela um domínio e um à-vontade com a matéria-prima da escrita pouco comum. Quer use a rima ou a dispense, quer o verso seja mais ou menos regular, quer se trate de poemas mais experimentais ou mais “clássicos”, o verso é sempre preciso e certo, dando mostras de um apurado sentido acústico. E tanto pode ser poesia de verso curto (ou muito curto) como de verso longo. Impressiona na poesia de Sant’Ana a exuberância lexical e sintáctica. Não exuberância no sentido barroco, ou num sentido de exotismo, mas

num sentido de profusão, de variedade, de vitalidade e atenção ao pormenor. Os títulos que o poeta escolhe para os seus textos, e que mostram a cada passo uma cultura vasta, remetem o leitor para uma experiência humana globalizante, que procura acolher um sem fim de realidades políticas, sociais, literárias, plásticas, científicas, musicais, e tantas outras. Lendo o índice dos seus livros, não restam dúvidas de que esta poesia se quer universal. E embora Affonso Romano de Sant'Ana não seja um poeta do amor, o discurso amoroso não está ausente. Na sequência "Poemas para a Amiga", que convoca a um tempo os

fantasmas de Camões, Bernardim e Pessoa, o tom de mesura e cuidado amorosos, repassado de melancolia, faz destes poemas uma das melhores realizações do autor: "As vezes em que eu mais te amei/ tu o não soubeste/ e nunca o saberias. // Sozinho a sós contigo/ em mim mesmo eu te criava/ e em mim te possuía". Tivemos no primeiro livro de Affonso Romano de Sant'Ana um "homem canto" oposto a um "homem texto" (ou "homem palavra"), um homem genuíno oposto a um homem construído, e a poesia deste autor faz-se em torno dessa contradição que a História vai procurando

resolver com resultados tantas vezes desastrosos. Na poesia de Affonso Romano de Sant'Ana procura-se resgatar o homem ao homem, e o poeta fará a apologia, por vezes desencantadamente _ ou até amargamente _ de um homem livre e emancipado. É pois uma poesia essencialmente humanista, de um humanismo esclarecido e crítico, e onde a crítica se faz por via da mais inteligente das armas, a ironia, quando não o humor: "Quem for ex-brasileiro/ que me siga./ Quem ainda for ingênuo/ _ que prossiga".

Rui Lage

HORÁCIO COSTA

Fracta

São Paulo, Perspectiva, 2004

Algures no centro de *Fracta*, antologia poética de Horácio Costa organizada por Haroldo de Campos, encontram-se, abrindo e fechando alguns poemas de *O Livro dos Fracta* (1ª ed. em 1988), algumas citações sobre o conceito de fragmento. Sublinho: o excerto de uma carta de Antero de Quental a Tommaso Cannizzaro, como *incipit*, e o parágrafo de Benoît Mandelbrot sobre os *objectos fractais*, enquanto *explicit*. Delinea-se assim uma estrutura abissal de fragmentos que incluem fragmentos, livro incompleto de escritas inacabadas, como se tudo, mesmo os poemas que se definem a partir de uma asserção eventualmente epifânica, ou zen, pudesse ser de outro modo. Fractal é aqui outro nome para experiência, não porque estes poemas, quantas vezes épicos ou enciclopédicos, apontem uma ausência inevitável, mas porque celebram, na presença das muitas evocações, a possível brecha do discurso, por onde a cultura se desvaneça, em proveito de formas não

esclerosadas nem previsíveis. O percurso do pensamento de Antero para Mandelbrot explicita, de resto, a metamorfose do fragmento como sintoma de uma incapacidade de legitimação da aventura poética para um entendimento do fractal como lugar de revelação de possibilidades. Se há aqui experiência e experimentação, é no festejo de um texto que, na economia de uma disseminação pródiga de tons, ritmos e referentes, adivinha sempre a certeza de uma legibilidade mais imprevista. Num poema provindo de *O Livro dos Fracta* (1ª ed. em 1988), lê-se: "Um alvéolo imita o aleph; / em Bangui, o ponto-que-desliza sonha Napoleão. / A identidade é uma novela." (p. 72). Identidade é o nome provisório para uma linguagem que, depois de Hofmannsthal, nem sequer pode dizer por onde passa a sua fractura. Mas onde termina, num silêncio difícil, o *Tractatus Logico-Philosophicus*, pode esta

experiência de escrita iniciar a disseminação de identidades / novelas. Tudo poderia ser diferente, a identidade é uma possibilidade transitória. Nenhum impasse, porém: antes o livre devir noutra linguagem, jogo. A palavra de ordem, mas já sem arquiás certas, está noutra poema, de *Quadragésimo*, livro de 1996: "Agora faça de conta / O contrário" (p. 197). Não é a correção presente de uma certeza passada, mas a sobreposição abissal de ficções. Fazer de conta não anula nem confirma uma verdade científica, antes desloca metáforas. E todavia, no texto ensaístico (mas toda a poesia de Horácio Costa é metatextual onde menos se espera) "Seis pontos para o próximo poema" (aqui publicado pela primeira vez em português), o autor assume: "Num mundo no qual uma forma indigesta de relativismo tornou-se o instrumento ideológico para amolecer as consciências, o próximo poema brilha em indisputável absolutez." (p. 216). Todo o

desafio consiste em transformar as identidades transitórias ou novelescas em afirmações fortes.

Lucidamente, procura-se a síntese entre os riscos de uma excessiva ilegibilidade e de uma legibilidade autoritária.

Talvez “síntese” seja, de resto, má expressão, ao decidir em termos hegelianos o que neste livro, tão próximo do rizoma deleuziano ou da disseminação derridiana (cf. “Escrito na aula de Jacques Derrida”, p. 41), deixa em acontecimento e deslocação. De qualquer modo, nestes seis pontos para o próximo poema, que não sugestões para o milénio, parece haver o risco assumido de um dizer humano incerto (“estátua de sal é o universo / que se distingue no umbral de um fim / sobre um ombro movente”, pp. 138-139), solipsista (“haverá nada quando / não olho a árvore? / (...) / o verbo pode abolir a árvore / o verbo pede abolir a árvore”, pp. 48-49), ou indecidivelmente nilista (“O Arlequim se vestirá de saco negro, alusivo à Criação”, p. 66).

As tensões são imensas entre a dúvida e a absolutez do poema. Palavra estranha, absolutez, para dizer o que resta ao poema ser. Isto é, afirmação, mas também testemunho de um mundo onde ele é *flâneur*, urbanista quase coloquial, e logo académico gestor de uma cultura que se interroga. Como na “Declaração Post-Mortem no Único Mudo de Babel” (“Desenvolvi muito, ultimamente, minha capacidade auditiva, nesta Torre”, p. 18), o poema começa por ouvir onde a linguagem servia só para dizer em cacofonias. A afirmação alimenta-se da escuta do outro, que se verá citado, parafraseado, revelado no poema. As escalas desta audição vão do breve fragmento de cidade até uma dimensão mundial: da herança de Baudelaire à de Pound.

Antes de escrever, é preciso inscrever (“Se te aprouver,

inscreve tua fractalidade na pele do papel”, p. 65), e todavia é já fragmentário o que se grava no papel. Ou talvez um jogo de diferenças e semelhanças, que se interrompe a qualquer instante, não sem humor: “O jardim horaciano é um Mondrian *avant-la-lettre* / Mas Horácio não teve dinheiro para comprar escravos que contassem pétalas e folhas / Silábicas / As pedrinhas das âleas como pausas poéticas / Por isso o jardim de Horácio nunca existiu / (...) / Wang Wei cultivou seu jardim / E enquanto plantava pintava / Seus microcosmos caligráficos com pedras trazidas de longe que o lago e a corrente duplicavam nas sutis tardes outonais / Etc.” (p. 161). Montagem livre, pois, como sugeria já Severo Sarduy, no prólogo que escreveu para *Satori*, de 1989: “*Satori* é como um esperanto que funcionasse com a nitidez e a elegância de um silogismo negativo; o lúcido encadeamento de árvores miniaturizadas e de areias de diferentes texturas no jardim de um templo zen; um esperanto oratório; um *arcimboldi sintático* cujos fragmentos – palavras – são sempre reconhecíveis e não obstante conseguem integrar uma careta figurial. / *Satori* é também um livro de iluminuras: bruscas iluminações, minuciosas miniaturas. Bleaute branco do ser.” (pp. 222-223). Humor e fractalidade existem ainda nesta edição da *Perspectiva*. Não só porque o livro termina, e uma vez é interrompido, por ensaios de diversos autores sobre a poesia de Horácio Costa (de Ernesto de León a Severo Sarduy, de José Saramago a Milton Hatoum e Contador Borges, etc.), mas também porque os títulos dos poemas deixam projectar uma sombra, dir-se-ia, de letras (sempre vogais, disseminação de um sintagma logo perdido), e finalmente por causa da capa desta antologia. Trata-se, aparentemente, de uma

fotografia daquela folha de plástico almofadado que embala electrodomésticos, aparelhos delicados. As pequenas cápsulas de ar podem ser rebentadas, uma a uma, num divertimento de criança. Livro de fragmentos paradoxal, protegidos por um plástico acolchoado? ou rebentação de sentidos e cápsulas de ar, respiração explosiva (e todavia explosão de uma absolutez que não deseja passar nem relativizar-se; Breton diria: explosiva-fixa)? Certamente mais a rebentação do que a protecção asséptica. Donde os riscos apostos a qualquer género: a tentação da narrativa no poema, o excesso de referências, a miscigenação das línguas e a justaposição de “imagens / cuja sintaxe foi raptada” (p. 126), a variedade formal e temática que não aceita reduzir-se a código unívoco, a polifónica velocidade de convívio com o díspar. A poesia de Horácio Costa dirige-se, então, directa, ao seu leitor, não sem malícia, e certamente com uma arguta curiosidade: “Aceitação total: o dicionário glamuriza-se mais que Scarlett O’Hara; quaisquer bocejos viram sonetos de amor recitando *cum passione*. Foi assim. / (...) / Sim, tinhas a camisa aberta e eu te desejei, leitor. Agora me fecho em copas.” (p. 83). Mas o rizoma de Horácio Costa não encerra na figura definitiva de qualquer soneto-de-amor, nem fechamento do autor “em copas”, nem sequer, afinal, na absolutez do poema, ainda que esse seja o ponto (de um poema que é sempre próximo, sempre o seguinte, e que afinal não se pode escrever). Não: mais depressa o rizoma diz que, sob a pluralidade das evocações e dos jogos, resta só um Ulisses (homérico, claro, mas também joyciano?) dizendo: “Homero, tão hábil, nunca atinou que Ninguém é meu exato nome.” (p. 92).

Pedro Eiras

Nóstos é o mais recente livro do arquitecto e professor de literatura Carlos Newton Júnior. Título adequado a um regresso à poesia (“nostos”, recorde-se, é uma palavra grega que significa “regresso”), sê-lo-á também para o conteúdo desta obra, mormente, como veremos, para duas das suas secções. O próprio arranjo gráfico da capa e da contracapa, semiologicamente significativos, reenviam-nos para a antiguidade homérica, que será omnipresente na última parte do livro. Assim, na capa, encontramos uma ilustração de um sarcófago etrusco onde, curiosamente, contrariando a lenda homérica, Ulisses parece seduzir uma reticente Circe que está prestes a ceder. Na contracapa, uma célebre ânfora grega que retrata o episódio da tentação das sereias que, no entanto, mais se assemelham a harpias... Estruturalmente, o livro divide-se em três secções, claramente distinguidas por páginas identificadoras numeradas em romano: “I – Bichos”, “II – Regresso” e “III – Poemas Homéricos”. Os bichos da primeira parte da obra, mais do que transfigurações do real são transfigurações intertextuais do literário, já que, como é explicitado, foram construídos “A partir de Sérgio Campos, João Cabral de Melo Neto e Rainer Maria Rilke”. Trata-se de um bestiário que abarca todas as categorias do reino animal, dos mamíferos às aves, dos peixes aos insectos e répteis, não esquecendo aquele que é, na tradição judaico-cristã, o Rei da Criação, o Homem. Todos os poemas são, simples e simbolicamente, intitulados por nomes de animais. A abrir, um cisne imageticamente relacionado com a sua grafia, «Com C ou S / a curva / sinuosa linha / que sobe e desce. //», que «move o atraído olhar / e

apetece. //». O Gato, por sua vez, é associado às características que muito comumente se lhe apontam, como a agilidade ou a desconfiança permanente, retratado num “lúcido instante / entre o eterno e o fugaz.//». E aqui, lembramo-nos de múltiplos poetas contemporâneos que têm demorado a sua atenção neste felino¹. A lagarta, por sua vez, após uma metamorfose inevitável, «voa, frágil brisa / o que se arrastava na pedra. //». A generalidade dos animais é tratada, como acontecera com o gato, mediante um conjunto de características que lhe são normalmente associadas. É o caso do cão, cujo poema que lhe é dedicado tem por primeiro verso, simplesmente, «Fidelidade». Fidelidade a mais elevada e genuína, pois não se funda no interesse e sim no «contentar-se com pouco / osso. //». Todos os poemas têm métrica irregular, à excepção de “Caranguejo”, formado exclusivamente por octossílabos, o que se ajusta muito bem à regularidade da locomoção deste animal, «tanque de guerra», que «arrasta-se escuro, na lama.». É em “Pantera” e “Cabra” que se torna mais visível e explícita a intertextualidade acima apontada. Em “Pantera” o sujeito poético poético confessa, com simplicidade desarmante, que «Jamais a vi verdadeira», e que «eram tantas as panteras / nas diversas traduções / do mesmíssimo poema», o que nos reenvia, desde já, às complexas relações entre a Poesia e a sua (im)possível tradução, ou à apropriação, pelo leitor, da obra que se lhe oferece. Da cabra já pouco haverá a dizer, pois «o João Cabral / tudo disse e mais um pouco//». Retoma-se, ainda, a pantera, explicitando a sua origem (Rilke), e subalternizando-a face à cabra, que tem «a cor

do povo». O último dos animais do bestiário não é outro que não o próprio Homem, ele que, por vezes, numa manifestação de orgulho ou ignorância, esquece a sua condição animal. Ele é aquele que «pensando a morte dos outros» é o único mortal, evidentemente porque é o único que tem consciência da morte. A sua ascendência remota, a ameba, o macaco, obrigaram-no ao esforço, pois «se humanizou trabalhando». Vive, contudo, um momento difícil, em que «Periga hoje, num tempo / sem trabalho nesse mundo / virar macaco de novo / indo pelo avesso ao fundo //». É que o Homem não nasceu feito, fez-se, «Criou-se pela linguagem / fez de si uma metáfora. / Depois matou os seus deuses / antes que eles o matassem». No final, um expressivo paradoxo e um desejo implícito: «quem sabe, com seu instinto / se tornará mais humano?». Retomando o título, agora em vernáculo, “Regresso” é a segunda secção do livro. Regresso que começa por ser à poesia: «Volto à poesia, pois ela / não me deixa». E, em belas metáforas em que o sujeito poético personifica todos os poetas: «eu sou o audaz cavaleiro, / ela, a morte gloriosa //». Segue-se a nostalgia da infância, tópico frequente ao longo dos tempos, que podemos aproximar à nostalgia de uma mítica Idade do Ouro. Trata-se de um conjunto de dois poemas unidos pelo título “Infância”, onde se evoca o pai feliz, o sono limpo a mãe no quintal ou a vizinha rica que «comprava a morte já pronta». Morte que é presença particularmente dolorosa em “Corpo ausente”, dedicado a José Fábio Leal Campos, quase de certeza uma morte sentida pelo próprio autor: «Quando a Morte bateu na tua porta, / não o fez suavemente».

Ausência que é também a da mulher amada, numa das melhores composições do livro, “Antimusa”. O texto desdobra-se em dois, separados graficamente por três estrelas, formalmente pela métrica, sendo o primeiro poema em métrica irregular e o segundo em heptassílabos, e semanticamente pelo diferente tratamento da amada. Inicialmente, ela surge-nos na sua mais concreta bestialidade, pois «peca, defeca, / tira meleca», numa completa subversão da tradicional idealização do objecto amado, sublinhada ainda mais na última estrofe, cujo significado é realçado pela ausência de verbos: «Mulher: coxas e vulva, olhos, peçoço. / Amanhã, pó. / Hoje, razão – carne e osso //». Segue-se, numa mudança completa que é sinal de exacerbação da carência afectiva, um poema da mais sentida idealização, inevitavelmente iniciado pela adversativa: «Mas ao olhar nos seus olhos / verdes de puro absinto, / transfigura-se

a mulher / amada, e por quem minto//». Bastaram uns olhos verdes para que a capitulação fosse completa, num retomar do velho tópicos da paixão que nasce do olhar, e por ele se exacerba. A última parte da obra, “Poemas homéricos” é, pela omnipresença do antigo mundo grego que o título indicia, a de mais difícil leitura por parte do leitor médio, exigindo-lhe um conhecimento mínimo das epopeias fundadoras do povo helénico. Mesmo formalmente, sentem-se as diferenças. Os poemas alongam-se, a cadência rítmica chega a ser áspera, verifica-se uma predominância absoluta do decassílabo branco, conferindo-lhe um inegável tom épico que é o mais adequado aos temas que se desenvolvem. Várias são as figuras da galeria homérica convocadas, de Astíanax a Odisseu(Ulisses), de Glauco e Diomedes a Ajaz (sic). As situações em que são enquadrados e as características que lhe são

apontadas são, em geral, as homéricas, em mais um exercício de intertextualidade que chega a ser múltiplo, em “A loucura de Ajaz”, aproximando-se o bravo aqueu do sonhador Quixote e do próprio sujeito poético que, por sua vez, procura aprisionar, com as mãos em concha, «os cabritos selvagens dos teus seios», num toque de erotismo único num ambiente marcado pelo munso viril da guerra e dos guerreiros. O ponto alto será “O pranto de Aquiles”, pranto fúnebre após a morte de Pátroclo, por quem tinha um amor «maior / do que o amor das mulheres, as delícias / da carne perfumada ou a paixão / mais louca já vivida nalgum leito», numa alusão que simultaneamente insinua e afasta a nota homossexual que já foi apontada em relação a esta amizade. É agora tempo de fazermos um regresso a *Nostos*, renovando e aprofundando as leituras que foram aqui afloradas.

Filipe Alves Moreira

¹ Sirva de exemplo Rita Taborda Duarte que, num quase experimentalismo marcado pelo humor, dedicou a este animal uma série de poemas no seu livro de estreia. Cf. Rita Taborda Duarte, *Poética Breve*, Lisboa, Black Son Editores, 1998.

MAURÍCIO DE MACEDO

Tear da palavra

Maceió, Edições Catavento, 2004

É sob a concepção do poema enquanto objecto de (re)criação constante que nos surge o título deste livro, o décimo primeiro do autor em dez anos de actividade. Instaura-se, deste modo, uma visão da poesia enquanto “poiesis” permanente que tomando a(s) palavra(s) como matéria prima dispõe-nas numa teia de sentidos destinada, em última instância, à perenidade. Embora a obra não esteja dividida em secções ou partes, não é de todo ilícito analisá-la segundo três grandes eixos significantes que a constituem: a reflexão sobre o fazer poético, o amor e o diálogo intertextual com o património literário lusófono ou universal.

Mesmo as epígrafes, tiradas de Ruben Darío, Borges e Lobo Antunes, pré-anunciam, pelo menos em parte, esses temas, demorando-se na reflexão meta-poética já presente no título e aqui reiterada – e é conhecida a importância que a epígrafe tem enquanto geradora de expectativas por parte do leitor (veja-se o ensaio de Arnaldo Saraiva sobre a epígrafe em Maria Velho da Costa - *Literatura Marginalizada*, 1980). Sobre o fazer poético e sobre o poeta se debruçam os primeiros textos do volume. Logo de início, numa composição breve intitulada “Tear da palavra”, a palavra é definida como «espasmo de grito e silêncio, / de sombra e de luz», numa concepção

antitética e significativamente totalizante. Segue-se um dos poemas mais bem conseguidos do conjunto, “Arte”, no qual, partindo-se da solidão divina inicial («Deus criou o homem / para adorá-Lo»), se chega à Arte enquanto mediadora privilegiada entre o criador e a criatura («Deus criou a Arte / para que o homem pudesse amá-Lo»). Também a figura do poeta é presença constante entre os poemas iniciais, sendo vista, à maneira romântica, como o vate, o ser excepcional em quem a graça da inspiração se demora («o poeta sentou-se à mesa / e tomou da caneta / - Moisés erguendo o bastão»). Esta noção, que, por vezes, como nos versos supra-citados, é formulada

em termos que nos lembram o nosso Miguel Torga, sem anular o labor com que o artesão-poeta urde a sua teia, instaura-o como interlocutor dele próprio, numa consciência dolorosa da responsabilidade da missão de que se sente incumbido. Origina-se, desta forma, como em “O que te faz belo”, um conjunto de interpelações constantes, numa espécie de *monólogo dialogal* em que emissor e receptor são uma e a mesma pessoa («Te faz belo, poeta/ ... / Te faz belo/ .../ Te faz belo, poeta»). Semelhante concepção de Poeta não dispensa, contudo, o constante labor, pois «pouco a pouco a pedra se lava.» (“A carícia na pedra”). Labor que reflecte sobre si próprio, como em “Cacofonias” («Quanto ruído nos escambros das palavras!»), “Versos Livres” ou no experimental “Per/versos”, construído a partir de um jogo de palavras com o vocábulo “verso”: “re/verso”, “trans/verso”, “di/verso”... É que, além de tudo o mais, a Poesia é destino e necessidade vital: «Criar para não morrer / foi tua sina, princesa, / a mesma sina do poeta» (“Sherazade”). Concomitante ao amor pela palavra, o amor pelo outro, o amor-paixão. Energetica e metaforicamente sentido em “Orgasmo” («Reteve a musculatura o felino / e num

salto penetrou no espelho.»), é uma presença constante, na forma de desejo irreprimível ou plácida ternura. Não raro memória insuportavelmente remota, «num tempo perdido qualquer» (“Intermitências”), exprime-se numa teia de sentidos fortemente erotizada, através da metáfora, da comparação ou da interpelação à amada. A falta exasperante da pessoa e do corpo desejados não é nota exclusiva, pois convive com a expressão serena da ternura erotizada ou com insinuação humorística, como a da referência a um pescador que hesita entre a necessidade de apanhar um peixe e a satisfação, pelo olhar, do impulso sensual para “coxas e quadris”. O encontro com o outro faz-se também, nesta obra, mediante um frequente diálogo intertextual, num processo frequente da pós-modernidade. Por vezes, esse diálogo realiza-se em alguns versos de um poema, de que são exemplo três versos de “Pedras e espinhos” que convocam inequivocamente uma das mais célebres poesias brasileiras, “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade: «Havia mais que uma pedra apenas / no caminho». No mesmo texto, convocam-se “os cadáveres / de Lorca e Rimbaud». Noutras situações é todo um poema que se constrói na base de temas,

títulos ou estilos de outros, sobretudo, mas nem sempre, escritores: os poemas intitulados “Rimbaud”- «o menino vidente / profanando o sagrado» - e “António Lobo Antunes”, o poema “Em torno do quadro de Conrad Felixmuller – morte do poeta Walter Rheiner”, ou “O centauro – a partir de conto homônimo de José Saramago.”

Registe-se, ainda, que não sendo esta uma obra de inquestionável coesão e unidade, não é, igualmente, um simples amontoado de poemas, já pela predominância dos três eixos de significados acima expostos, já pela recorrência quase obsessiva de vocábulos como “poeta”, “poesia”, “palavra” ou “pedra”, já pela repetição de processos como o uso do vocativo, da metáfora ou de vocábulos especificamente brasileiros, que abundam, por exemplo, em “Nomes”: «Pajuçara, Jatiúca, / Mundaú, Manguaba, / Jacarecica...», «Esses nomes feitos medusas fosforescentes». Parcialmente destrinchada a teia, resta que o leitor faça o resto, lendo ou relendo os poemas que a compõem. Irmanar-se-á, então, com a Penélope do mito e com o poeta.

Filipe Alves Moreira

DONIZETE GALVÃO

Mundo Mudo

São Paulo, Nanquin Editorial, 2003

Mundo Mudo é o sétimo livro de Donizete Galvão. Num texto que integra o volume, Ivone Daré Rabello destaca o exílio do sujeito que abandona a vivência de interiorano e imigra para o cosmopolitismo da grande cidade. O ponto de partida concreto é o estado de Minas Gerais, mais especificamente, Borda da Mata, entevendo-se uma reflexa projecção biográfica do autor, aliás

permitida por alusões regionalistas de várias ordens. Servindo-se de uma linguagem cada vez mais despojada (88), Galvão faz confluir tempos diversos numa percepção própria, que revela, na sua presença plena: “paisagens perdidas nas fimbrias do mito, protagonistas miúdos que repetem quotidianamente a lição do milagre e da beleza de sobreviver em chãos

brutos, entre a trempe e a labuta no chão”. Segundo Ivone Daré Rabello, não se trata de um menor e maneirista (88) “elogio dos simples”, mas tão-só de denunciar uma “efusão” que não pode ser plena, porque a vida não se dissocia da morte, nem mesmo pela existência irónica da poesia, que, apesar de tudo, resiste (82), com a sua “matéria impura”. *Mundo Mudo*

também se inscreve no grande tema do “exílio”, que até é título de um poema. Contudo a distância que Donizete Galvão começa por aí apontar não é propriamente física, mas verbal. Caracteriza o mundo pela ausência de fala, como desprovido de uma qualidade que lhe fosse essencial. Em epígrafe cita um verso de Paul Celan, que relaciona, paradoxalmente, a mudez com a entrada na vida: “Mudo o que entrou/ na vida, mudo”. A segunda epígrafe é de Aníbal Machado: “Olhar bem para as coisas que de repente/ deixaremos de ver para sempre”. Este imperativo escolhido pelo poeta como divisa acrescenta o olhar ao mutismo referido e à vida que lhe fora atribuída, e parece impelir, pelo tom afirmativo, à “visão” daquele paradoxo, de negar a fala perante a vida quando se enaltece o olhar perante a iminência de (um)a morte. Ou, então, pede a explicação para a preferência pela mudez, que os poemas contêm. Na composição que deu o nome ao livro, “Mundo mudo”, afirma-se que “toda a palavra representa/ uma falha”; com efeito, a referência à ruptura lê-se em lexemas de vários poemas: “chave de fenda” (“Os nomes”), “abre uma fenda/ na couraça da cidade” (“Urubu”); “Cisão”. Será, pois, face à constatação desse hiato, dessa “crise de representação” que o livro se erige, dividido em três partes: “a noite das palavras”, “os homens e os objectos” e “os homens sem morada”. “a noite das palavras” incorpora as epígrafes, numa associação sinestésica da mudez com o olhar, do que resulta a noite, ou a ausência de luz. É da condição “sombria” da palavra e do seu efeito que o sujeito trata nesta primeira parte, desde o primeiro poema, genericamente, e abstractamente (cratilianamente), intitulado “Os nomes”: “I - Quisera, agora,/ repartir com você/ todos os trabalhos/ e os dias./ Sei – e como dói/ só

o saber nesta hora –/ os nomes que me confundiam/ quando a cabeça/ estava mergulhada em livros./ [...]// Oscilando entre o literal e o metafórico, em mimetismo retórico, o sujeito poético dá conta da sua angústia perante a tomada de consciência da incomunicabilidade do “agora” da enunciação. Ressente-se da arbitrariedade linguística de uma cosmovisão logocêntrica, afastada da revelação solar, epifânica das coisas, que era possível no sincretismo mítico vigente no mundo grego primitivo, aquele cantado por Hesíodo em “Os trabalhos e os dias”, a que se faz referência, e cuja protecção sagrada o enunciador pretende de novo iluminar. Neste conjunto de poemas, a recorrência de considerações ou de interrogações sobre a linguagem é muitas vezes elaborada a partir de imagens visuais, mas também auditivas (veja-se o poema “Cisterna”, por exemplo), ou olfactivas (“Lembrança de Severo Sarduy”), ou tácteis (“Improvisado para Roberto Corrêa”) ou ainda gustativas (“Medusa”) e deixa, assim, saber a preferência por um sistema de comunicação assente na analogia e na síntese, em vez da preterida “análise combinatória” que “nunca resulta em conforto”, mas numa “incómoda topografia” (“A betoneira”). Por isso o sujeito poético se assume “emissário da escuridão” (“O sacrifício”), numa tentativa de representar a negatividade e de a superar; apresenta-se em sacrifício, imolando uma poesia composta por pequenas narrativas, por “histórias”, como a do “O hóspede”, mas não deixando de ser “lírica”, mesmo quando não é recebido por Sapho, a grande poetisa de Mytilene, que se “gaba de que os versos que faz/ hão de glorificá-la por séculos” (“À Sapho de Mytilene”); não se espere que o enunciador celebre em formas tradicionais o amor convencional (já o de Sapho não era...), mas antes a

separação, que denuncia, a “visita” da morte (“Visita”); profetiza também a chegada da “aurora”, de um recomeço, sabendo que “não mais” para ele (“Outra aurora”). Todavia persiste na composição de uma linguagem que permita atenuar a distância entre o nome e a coisa, e colmatar, assim, a cisão entre corpo e espírito (“Cisão”). “os homens e as coisas” é o título da segunda parte do livro. No poema homónimo que abre este conjunto, lê-se que “sem os objectos/ o corpo não tem gravidade/ diapasão/ prumo”; como na primeira parte, o poeta começa por lançar a premissa fundamental para a composição dos poemas, que a demonstram ou desenvolvem. Os termos são os mesmos, o uso de uma linguagem entre o denotativo e o conotativo, sendo que o domínio semântico da conotação é não apenas o de uma característica de um sistema linguístico em construção, mas o de uma linguagem segunda, o de um sistema semiótico já construído, neste caso, o musical e o arquitectónico, ou, por metonímia, o artístico em geral. O poeta afirma então que “o corpo precisa de contrapesos”, e, em jeito de enumeração concretista, confere estatuto de verso a três sintagmas nominais, “a mesa/ a porta/ a cama”, que assim ganham o destaque e a energia de entidades disponíveis, potencialmente plenas. É sobre esses objectos, entre os quais, pela referida metonímia, incluímos os poemas, que o enunciador se irá centrar, ou descentrar, seguindo, através deles, o percurso existencial do homem que (paradoxalmente ainda) sai de si em busca da sua essência. “Estudos para Paulo Pastas” exhibe em epígrafe versos de Emílio Moura que deixam perceber o carácter relacional dos objectos artísticos: “É tela a vida?/ Nós a pintamos?” Os artefactos são entendidos não apenas na perfeição de um mundo interior, mas também

na sua abertura para o exterior, numa relação de referencialidade externa, com o “real”, às vezes até parecendo con-fundir-se com ele ou diluir-se nele: pela acção de “distorção da água” (“Sob a água”, in “Estudos para Paulo Pasta”), ou pela sugestão múltipla da forma, que a partir de uma trivialidade (e de uma catacrese que se desfaz: “I– Que raio/ de corisco/ preto/ é este/ [...]”) se transforma artisticamente em “cartografias”: evocando cenas agrícolas (II– “A lapeada/ de rabo de vaca/ ou III– “O ir e vir/ do carro de boi”), um episódio quotidiano (IV– “A pasteleira Quita,/ analfabeta,/ marca a carvão/ umas cruzinhas/ na parede da cozinha”), a observação da natureza e uma reflexão metafísica (V– A pilha de toras/ de madeira/ escurece no terreiro./ Em cada tora,/ os anéis revelam/ o tempo/ acumulado”) ou uma reflexão metafísica a partir da observação de um corpo ferido (VI– “Uma ausência/ atormenta-o/ e entaipa-lhe o peito,/ um machucado/ que nunca cicatrizou”).

“Serenata para Sophie Von Kühn” é dos poemas mais burilados na sua relação com o real. A acção nocturna de um varredor de rua desencadeia um mecanismo de sucessivas associações: a atmosfera – “noite alta, céu risonho” – e o ruído – “a canção das cerdas da vassoura” –, lembram versos de Novalis, autor de *Hymns to the Night* dedicados à sua amada esposa precocemente falecida – evocada no título do poema –, e ainda autor de *Heinrich Von Ofterdingen*, narrativa que descreve a viagem do poeta medieval em demanda da “Flor Azul”

do romantismo. Daí que “Serenata para Sophie Von Kühn” seja já uma construção em quarto grau, e bom exemplo de um “objecto” que permite transpor para esta “serenata” a interrogação do enunciador sobre a canção das cerdas da vassoura: “fará desabrochar, por fim, a ansiada Flor Azul?” Noutros poemas, o percurso é o inverso (cf. “Lapidário órfico”), noutros ainda é na natureza que se vislumbra “um artefacto de perfeição” (“Solanum”). Em qualquer dos casos, pretende-se criar a “mímica de um oráculo” (“Urubu”), não o “poder” que o conhecimento do nome eventualmente proporcionasse, mas “a farpa de um desejo” (“A ilusão de Khlébnikov”); pretende-se dar a ver os objectos, não mecanicamente (“Lâmpada”), mas sob a “forma natural de oração”, que é interagindo com eles e, por seu intermédio, comungando com as pessoas.

“os homens sem moradas” é a terceira e última parte do livro. Na sequência das partes anteriores, em que se apela para a vivência plena do ser, que inclui o corpo e a sua relação com os “objectos”, não pode deixar de se ler este título sem invocar a reflexão heideggeriana segundo a qual “a linguagem é a morada do ser”, aqui negada. O paradoxo que parece resultar dessa negação desfaz-se no movimento inverso para que o primeiro poema desta parte remete. Os “objectos” que aqui se convocam não são os mesmos do conjunto anterior (ver “Rumor” de “Estudos para Paulo Pasta”): “Agora,/ homens são coisas,/ badulaques pendurados/ como galinhas na peia,/ pelas feiras,/ de cabeça para baixo/

à espera de compradores./ Agora,/ mercadorias têm vida própria/ Saracoteiam quinquilharias/ diante dos homens-coisas/ que continuam/ com pés atados/ e bicos ávidos.” A estrutura dual deste poema, que convoca o dualismo complementar dos dois primeiros conjuntos de poemas, e que está patente noutros poemas desses grupos (por exemplo, “Os ritos” de “os homens e as coisas”), reforça ainda o carácter diferencial deste conjunto em relação aos restantes: um presente – o agora da enunciação – coisificado, reificado, “capitalizado”, sob o qual se impõe aplicar a leitura das partes precedentes, já “consagradas”. Este é o mundo mais imediato, de ilustres desconhecidos e abandonados, como a “Moradora de Itueta”, com sua prosa miudinha, catada como feijão (eco distante de João Cabral), ou como aquele que só existe metonimicamente, por restos abandonados, de que não se conhece, se não no título, “Nem o corpo”; ou a mulher sem nome, sucessivamente exilada (“Exílio”); é um mundo deformado, de pombas sujas, “urubuzinha de metrópole”, numa conjuração ambiental de que só o “druida” poderá dar conta (“Pergunta para o druida”); é, finalmente, o “mundo mudo”, a que os mundos precedentes procuraram responder pela voz polifónica e para-doxal do enunciador. Legitimamente este diria “mudo mundo”, com a sua visão peculiar e o imperativo ético da mudança.

Ângela Sarmiento

São fortes e inextrincáveis os laços que unem Portugal e o Brasil, seja por razões históricas e culturais, seja também (e cada vez mais) por motivos económicos e estratégicos. Mas é porventura na literatura que mais se estreita o abraço da Lusofonia, com poetas e ficcionistas portugueses que escrevem sobre a terra brasileira e outros tantos (como Murilo Mendes ou Cecília Meireles) que, ligados ao nosso país pela ascendência familiar ou por laços de amizade, logo fazem incidir algumas das suas incursões literárias sobre a terra portuguesa, contribuindo, deste modo, para anular a distância geográfica que separa os dois países, irmãos na comunhão e na diversidade. Uma literatura de dimensão luso-brasileira e que interessa estudar simultaneamente também como literatura de cidades: «As cidades como os versos/ Nunca morrem/ Como os sonhos/ Não nos abandonam// Deveríamos tê-las nos sobrenomes» (p. 20). Exemplo disso mesmo é o último livro de Marcos D'Morais, que, à semelhança do também pernambucano Carlos Pena Filho (autor do longo poema «Guia Prático da Cidade do Recife»), celebra nos seus versos a cidade-ilha «e suas dores» (p. 31), sendo que o mote do seu terceiro livro é dado precisamente pelas paisagens e cenários de duas cidades irmãs: Recife

(no Nordeste do Brasil) e Porto (no Noroeste de Portugal). O «encontro» (p. 33) na vida do poeta deu-se em 2002, durante uma estadia de três meses que Morais, no âmbito das suas pesquisas de Mestrado, passou na cidade portuguesa. As semelhanças então encontradas ditaram os primeiros poemas deste livro, escrito a dois espaços e significativamente intitulado «Recife Porto». Como afirma o prefaciador, «o título significa simbiose, diálogo, justaposição, aliança» (p. 5), situando, de imediato, a espinha dorsal do livro nas flagrantes afinidades que unem ambas as cidades: a confluência das «suas trilhas sem direcção/ De seus prédios centrais abandonados» (p. 37), a «educação pela pedra» (p. 22) dos seus «palácios, pontes e aquedutos/ dos afrescos, vitrais, trilhos transversos/ e da matéria cinza dos viadutos» (p. 9), mas, acima de tudo, a centralidade «Dos Cais» e «Das Águas»: «Gosto de ver o rio passar/ Com sua lama/ Sem seu remorso/ Uma máquina de lavar» (p. 37). A «Tradução» (p. 16) da «Rotina» (p. 46) destas cidades «cantadas/ Como os amantes» (p. 20) serve assim como motivação inicial de poemas que encontram na geografia insondáveis pretextos para versar sobre a «Arte do amor, das coisas não contáveis» (p. 32) ou a sensualidade de uma «Devassa» que se revela

«nos objectos e transborda» (p. 24), mas também a tristeza (p. 63) e a «dor» (p. 56) de ser poeta, auscultadas nas constantes reflexões metaliterárias que atravessam poemas como «A Vazante» (p. 15), «A Ventania» (p. 47), «Intertexto» (p. 55), ou o bem conseguido «Verso Preso» (p. 19), aqui engendrado como negação eliotiana do conceito de verso livre: «A liberdade é uma invenção/ Para vender passagens...» (p. 19). De resto, a variedade formal trabalhada por Marcos D'Morais poderá bem ser apresentada como cartão de visita de uma poesia que alterna poemas lapidares, como «Caos» (p. 42) (composto em monossílabos e dissílabos), com outras composições de fôlego mais amplo, como o versilibrismo de cuidada disposição visual, patente em «O Bonde» (p. 57), ou ainda os decassílabos daquela que é também a forma de eleição de Florbela Espanca, «musa» (p. 43) inspiradora de «O Amor Mora num Soneto» (p. 18). Uma diversidade que lembra Bandeira e a sua poética de «todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis», aqui lançados em perseguição de «um reino sobre as águas/ Sobre o lirismo das águas/ Que compõem este lugar» (p. 40) a meio caminho plantado, entre o Porto e o Recife.

Elsa Pereira

Lê-se como uma longa-metragem, o multi-alusivo poema de estreia deste paraibano conhecido de lides plásticas, cinéfilas e literárias. No seu secularizante *zapping* sobre a iconografia ocidental, o imediatismo das referências culturais omnívoras ("Sou um Quixote sensato / Clark Kent sem segredo / Cristo sem mandato.") corrobora um contrato de leitura afável em que o sujeito poético despersonalizado – o rascunho da obra, finalista da 5a Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, tomava como título "E/u s/o/u e/s/t/a/s p/a/l/a/v/r/a/s" - encontra no

lirismo figurativo a base para uma aproximação coloquial que apenas deixa a desejar mercê de uma discursividade ainda em equilíbrio precário com a matriz poética. Com "[...] o sotão e os / porões abarrotados de visões / e as prateleiras e gavetas entupidadas de emoções", Solha opta, em ruptura com a estratégia de compressão em arquétipos cara a Eliot ou Pound, por desfiar uma meada de imagens rebarbativas à fixação que, enquanto tantalizam a retina do leitor, supliciam o eu poético a braços com uma falta de prioridade que o

condena a oscilar entre a megalomania e a auto-depreciação: "[...] Camões querendo o toque de Virgílio que quis o toque de / Homero / e é o que também quero / pois é isso / ou zero." Daí a omnipresente "[...] sensação de figurante em superprodução [...]", angústia bloomiana que faz presidir à revisão historiográfica pátria: "Caramba / como tudo seria diferente se o Aleijadinho tivesse sido / Miguelângelo". Uma voz original, a descobrir.

Helena Lopes

MICHELINY VERUNSCHK

Geografia Intima do Deserto

São Paulo, Landy Editora, 2003.

Prefaciado por dois dos mais influentes críticos da nova geração no Nordeste, Mário Hélio e João Alexandre Barbosa, o livro divide-se em três partes, cada uma das quais encabeçada por fragmentos de um texto do romeno Marin Sorescu, cuja narrativa intermitente vai sendo reconstruída gradativamente, até à sua apreensão final, na última epígrafe do livro. Como afirma o prefaciador, tal mecanismo permite «instaurar, por entre o deserto, aquela ordem cabralina em que seja possível cultivar um pomar às avessas» (p. 13): «...E então/ um girassol frenético/ e mais campos/ ruivos de trigo/ brotaram-lhe/ do profundo fosso/ do ouvido» (p. 87). Na verdade, abrindo-se sob a aridez e secura do espaço agreste, o título dificilmente deixaria de evocar o sertão de João Cabral, de onde nos chega esta jovem poeta residente em Arcoverde. O

deserto, com «seus ferrões de areia,/ sua gula seca e oca tempestade» (p. 48), estende-se aliás por diversos poemas, assumindo, por vezes, modulações imprevistas; ele é o «nome» (p. 74) e o «corpo branco e morno» (p. 73) do amante, é o apelo às vastas amplidões do tempo (esse «demónio a ranger sobre o infinito» – p. 55), ou ainda a profundidade da «bruma azul» (p. 82) que encerra o mundo de Borges, o «abismo» da «noite mais longa» (p. 55), o «silêncio» da morte (p. 59). Nem só de zonas de luz se compõe, portanto, esta *geografia íntima do deserto*. Nela se cruzam os reinos de Apolo e Dioniso, convocando, sob o signo duplamente destrutivo e edificador do fogo, uma nova ordem sibilina, onde o real se aniquila, para dar lugar à «alegria contínua de bacantes» (p. 64), despertada pelo vinho (que «abrsa e deleita com luz que embriaga» – p.

53) ou pela encenação do espectáculo tauromático, tão caro a João Cabral e onde o sangue «banha de festa e luta/ toda a praça/ que, luminosa e nua,/ acende,/ uma a uma,/ as suas faces» (p. 39).

A verdade, porém, é que, se existe proximidade com o mestre pernambucano, a poesia de Micheline Verunschik não se resume a mero «decalque» (p. 108), logrando anexar ao árido continente cabralino um forte acento corporal, a partir do qual se configura uma pungente sexualidade, feita de «carne» e «nervos» (p. 54), «falo» (p. 112) e «útero» (p. 31), «pele» (p. 31) e «sêmen» (p. 59), «chaga» (p. 32) e «sangue» (p. 59), «língua» (p. 112), «bocas» e «salivas» (p. 56): «Minhas facas/ estão todas míopes/ pelo mau uso/ (posso lamber-lhes o fio/ que a língua permanecerá/ (virgem)./ A mão, esta sim,/ cega/ pelo tempo/ de não

empunhar,/ de não acariciar/
o cabo das facas/ como a um
falo/ sedento/ do orgasmo/
do corte» (p. 112).
Num exercício contínuo de
materialização das emoções,
encontramos assim a
experiência íntima cristalizada
nas páginas deste livro,
através de imagens plásticas
de grande intensidade e onde
a intersecção da geografia
sertaneja resulta, não raro,
em insólitas figurações: o
tempo é «um réquiem de
velhas lavadeiras» (p. 106), as
tardes ladram «como cães
danados» (p. 67), «a dor, este
verme de arame,/ rasteja e
pinga ovos/ foscos/
latejantes» (p. 97). De modo
semelhante, o Sol, em «A
Seca (ou «O Boi e a
Quaresma»)", surge aos olhos
do animal como um «imenso
carrapato/ agarrado no azul»
(p. 37), enquanto, em «Dois
Temas para Meninos», a
criança se refere a «essa bola
amarela/ no pôr-do-céu»,
«essa fruta malva», «esse
/ébria-novelo» (p. 95). Não
admira, por isso, que em «A
Bicicleta», o velocípede
apareça mesmo
metamorfoseado em «animal
mítico,/ pedais, semente,

umbigo:/ pedaço de sol,/ um
deus enterrado no deserto»
(p. 49).
Não esqueçamos, aliás, que
este é um território de
miragens, vertigens e
alucinações, aparecidas por
entre as dunas, sob o ângulo
recto de um sol cortante;
campo privilegiado para a
metamorfose do real,
forjando, na peugada neo-
expressionista, figuras de
uma inusitada plasticidade,
como se saídas da «língua do
pintor» (p. 101), que, à
semelhança de Frida Kahlo
(cujo nome intitula o
derradeiro poema deste
livro), «enclausura o pássaro-
alma/ em sua tela» (p. 100).
De resto, a dimensão plástica
da linguagem assume-se
como uma das mais «íntimas
chaves» (p. 48) desta obra,
aliando à dicção encantatória
de Micheliny uma rigorosa
correspondência formal,
particularmente plasmada em
poemas de toada lúdica,
como «Lego», onde vamos
encontrar a eclipse e a
reinvenção sintáctica, baseada
em golpes morfológicos,
concorrendo para uma
fragmentação do discurso
análoga à que se observa nas

construções de Ole Kirk
Christianse: «Corpo m util
ado/ batalha que/brada/ no
depor das armas/ lance
perd?do./ [...] Em algum
lugar/ braços e pernas/
procuram braços e pernas/
pe da ços que se en-caixa-m/
com todos os enganos» (p.
90).
E eis que descobrimos, por
entre as peças espalhadas no
tabuleiro de «xadrês» (p. 89),
que «somos de uma tristeza
serena/ quando montamos/
quebra-cabeças,/»
principalmente aqueles/ de
paisagens grandiosas/ de
países distantes/ (talvez
porque saibamos/ que há
sempre uma peça perdida/
no meio das outras/ e que
será a do instante final)» (p.
109).
O deserto de que aqui se fala
talvez não seja, por isso,
apenas um espaço físico no
coração de Pernambuco, mas
«a solidão,/ essa tempestade/
esse gozo às avessas,/ esse
jeito de eternidade/ que as
coisas adquirem/ mesmo
sendo apenas vidro» (p. 55).
Daí a sua *geografia íntima*,
desenhada a luz e sombra.

Elsa Pereira

ALEXEI BUENO

Antologia Pornográfica – De Gregório de Mattos a Glauco Mattoso

Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004

Alexei Bueno não é só um
(excelente) poeta: é um
incansável e muito
competente divulgador da
poesia de outros, tanto em
"obras completas" como em
antologias. No prefácio desta
última começa por esclarecer
que "não trata de poesia
erótica, nem burlesca, nem
satírica" mas de poesia
pornográfica, "que se refere à
prostituição, à obscenidade, às
questões sexuais, em suma,
de forma chula, baixa e
propositadamente grosseira".
O conceito moderno de
pornografia, palavra que só
no fim do sec. XIX apareceu
em português (e só em 1800
apareceu em francês), supõe
na verdade a nomeação ou

exibição directa, rude e crua
do sexo, do sexual e da
sexualidade, quase sempre
sugerindo a ideia de
anormalidade, perversidade
ou mecanicidade, e pedindo
como que a suspensão
semiótica da representação
(como se a linguagem
cedesse todo o lugar à coisa
anatômica), mas não garante
sempre a oposição
pornografia/erotismo. Ficaram
célebres as frases de
Apollinaire – "a pornografia é
o erotismo dos outros" – e
de Robbe Grillet – "a
pornografia é o erotismo dos
pobres"; e por demais
sabemos como a distinção
entre o pornográfico e o
erótico nasce por vezes do

lado (ideológico) de quem lê,
vê, ouve, e como esses termos
convivem promiscuamente e
chegam a permutar com
outros – licencioso,
fescenino, escabroso,
indecente, obsceno, e até
burlesco ou grotesco. O
próprio Alexei assinala que o
poema antologado de
Braulio Tavares "tangencia o
erótico"; e não vemos
pornografia no poema de
Gregório "A uma dama que
lhe pediu um craveiro", onde
não há linguagem baixa e
directa mas marota ironia e
duplicidade semântica, ou no
poema de Bandeira sobre
Mário Faustino, só risonho ou
insultuoso. Mas a selecção dos poetas e

dos poemas é criteriosa; e se, como para qualquer antologia, haveria uma ou outra substituição a propor, não podemos deixar de reconhecer que ela reúne os clássicos do gênero, alguns dos quais já compareciam, por sinal, na famosa antologia de Natália Correia *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, ou em antologias como *Poesia Portuguesa Erótica e Satírica - Séculos XIX - XX* (Lisboa, Afrosdite, 1975) ou como Os Melhores Autores da *Poesia Erótica e Satírica do Sec. XVIII* (São Paulo, Planeta, 1964). Alexei decidiu excluir a poesia dos cancioneiros medievais, que poderia pôr "dificuldades linguísticas" ao leitor médio. De acordo; mas na *Antología de Poesía Obscena dos Trobadores Galego-Portugueses*, de Xosé Bieito Arias Freixedo (Santiago de Compostela, Edicións Positivas, 1993) encontraremos sem dificuldade algumas cantigas

muito claras, modernas e sugestivas, por exemplo de Fernand' Esquío ou Garcia de Guillade. Ainda a respeito da selecção textual: eu teria recorrido mais à literatura popular anónima, incluindo a dos banheiros, de que aliás há recolhas em Portugal (Pedro Barbosa) e no Brasil (Gustavo Barbosa, Eno T. Wanke). E em relação às últimas décadas não seleccionaria só Braulio Tavares e o impagável e fabuloso Glauco Mattoso; incluiria também Hilda Hist, a das *Bufólicas*, até para sinalizar a chegada da mulher a um lugar poético que até agora só parecia ocupado por homens. Para a boa transcrição de alguns textos, o antólogo recorreu ao arquivo de Ubiratan Machado e valeu-se de uma versão que ouviu no sertão pernambucano; não nos diz porém de onde recolheu o epigrama de Manuel Bandeira: pertencerá à sua colecção de manuscritos, que sabemos

notável? Notável é também esta antologia, onde encontramos alguns dos melhores poemas da língua portuguesa (Gregório de Matos, Caetano Souto-Maior, Lobo de Carvalho, Bocage, Junqueiro, Bernardo Guimarães, Laurindo Rabelo, Glauco Mattoso...), mas onde encontramos igualmente sinais fortes da luta contra o tabu e a hipocrisia das nossas comunidades e, afinal, motivos de reflexão sobre as glórias e misérias do corpo, sobre as modalidades da pornografia, incluindo a que Román Gubern chamou "letal", sobre as relações da pornografia com as origens da modernidade (Lynn Hunt) e sobre as contradições, o gozo e a tragicidade da pornografia - que no seu impudor não abafa a noção do pudor, na sua liberdade e no seu realismo não deixa de dar conta da imperfeição ou da incompletude humana.

Arnaldo Saraiwa

DÉCIO PIGNATARI

Céu de Lona

São Paulo, Travessa dos Editores, 2003

Desde que Osman Lins e Julieta de Godoy Ladeira publicaram em 1977 *Missa do Galo: Variações sobre o mesmo Tema* muitos têm sido os criadores que tomam a vida ou a obra de Machado de Assis como matéria das suas ficções, poemas, peças, sinal da singular relevância que o Bruxo assumiu nacional e internacionalmente. Entre outros, poderíamos citar os nomes de Haroldo Maranhão (*Memorial do Fim*), Fernando Sabino (*Amor de Capitu*), Domício Proença Filho (*Capitu: Memórias Póstumas*), Luís Antônio Aguiar (*Machado e Juca*), Antônio Fernando Borges (*Braz, Quincas & C.ia*), e ainda Dalton Trevisan (*Capitu sou*

Eu), Deonísio da Silva (*O Assassinato do Presidente*), os "continuadores" de *Linba Recta e Linba Curva*, e os portugueses Helder Macedo (*Pedro e Paula*), Antônio Mega Ferreira (*A Expressão dos Afectos*) e Maria Velho da Costa (*Madame*). A esta peça há agora que associar a que o sempre vanguardista e irreverente Décio Pignatari, conhecido como poeta, crítico, semiótico, contista, romancista e publicitário, intitulou *Céu de Lona*, título que remete para uma simbólica e teatral "cobertura": uma passagem refere que para Castro Alves o tablado era pequeno, pelo que ele tinha de romper "o céu de lona" e arrojá-lo "no

espaço livre e azul"; e outra diz-nos o que a personagem Carolina exigia para a alcova que partilhava com Machado de Assis: "um dossel de lona azul, palco dos nossos sonhos horizontais... infinitos!". Foi decerto a figura de Carolina que motivou a escrita da peça, publicada quando se cumpriam cem anos sobre a sua morte, que por sinal ninguém celebrou na terra onde ela nasceu. Numa entrevista que concedeu ao *Jornal do Brasil* (13/2/04), Décio fez notar que "a história de Carolina foi toda ocultada"; compreende-se assim que ele nos apresente uma Carolina marcada por uma primeira experiência amorosa ao que

se diz traumática, mas que a levará a tomar a iniciativa de seduzir e fazer um "pacto" erótico com Machado; e isso foi decisivo para que também no campo literário este se libertasse dos espartilhos românticos, que a "arguta e augusta mestra" Carolina enterrara de vez no Porto onde fora cortejada por literatos e onde o seu irmão Faustino, por sinal amigo de Camilo, comandara a brigada do riso moderno contra a do choro ultra-romântico. Uma advertência inicial diz-nos que estamos perante uma obra de ficção, "inspirada em alguns dados biográficos e históricos". Com efeito, a peça vale-se de dados que constam de algumas das melhores biografias machadianas, em que a parte referente a Carolina ainda

oferece muitas dúvidas e enigmas, e vale-se de "streakers" que rapidamente cruzam os diálogos do casal - no Rio ou em Nova Friburgo, em espaços interiores (quarto, tina) ou em jardins e varandas -, para insinuarem o quadro político-social, industrial e cultural do tempo: guerra do Paraguai, Princesa Isabel, República, Canudos; industrialização, urbanização, estrada de ferro, invenções; Mauá, Bocaiúva, Duque de Caxias, Padre Azevedo, Hércules Florence; Alencar, Sívio Romero, Sousândrade, Euclides... Parece estranho no entanto que por três vezes (pp.20,21,28) se refira "Hugo Napoleão", tratando-se obviamente de "Artur Napoleão", ou que se fale no editor "Garrier" (p.56),

obviamente "Garnier"; e não menos estranho é que haja personagens que atravessam a cena "fazendo proclamações, sem serem ouvidos ou vistos" (p.31). Mas Pignatari escreveu uma peça alegórica, séria e jocosa - a que não faltam jogos do tipo Mefistófeles/Mefisto felatio, condecoração, "a mente mente", Desdémona/desdemoniaca - sobre a difícil ou eufórica relação entre mundos distintos, a começar pelos do romantismo e do realismo, e sobre um homem e uma mulher excepcionais que descubrem a arte de viver juntos, eles que pareciam condenados a viver entre: "entre Douro e Minho, entre Brasil e Portugal, entre pretos e brancos".

Arnaldo Saraiva

LUCIANA STEGAGNO-PICCHIO

História da Literatura Brasileira

2ª ed.rev.,act. e ampli.,Rio de Janeiro,2004

Reeditada, e "ampliada", como se diz na capa, ou "actualizada", como se diz na folha de rosto, esta História, já muito distante da versão inicial de 1972, foi "escrita por uma estrangeira e com óptica estrangeira", mas não é menos informativa e rigorosa do que as histórias escritas por brasileiros, e tem as vantagens que resultam de uma visão "de fora" (quer dizer, menos preconceituosa e menos bairrista), e do bom conhecimento de outras literaturas europeias. Acresce que ao longo de muitos anos Luciana tem

dado provas de uma excepcional competência filológica e crítica, assim como de uma grande agilidade intelectual. Por isso, nem fugiu aos perigos e ao esforço dos dois últimos capítulos (dos anos 60 a 2003), mostrando que também sabe ler e admirar os novos. Talvez haja aí algum diplomático excesso enumerativo, sobretudo na p.647 e na p.661; e não faltará quem aponte algum desajuste valorativo, alguma falha nominal. Mas já se sabe que a nenhum crítico ou

historiador contemporâneo é dado "adivinhar as futuras estrelas na galáxia dos autores de todas as regiões do Brasil" (p.660). E todos poderemos reconhecer sem dificuldade a inteligência e a pertinência geral dos juízos e análises da "Grande Senhora" italiana, que foi grande amiga de Murilo Mendes, que revelou Ignácio de Loyola Brandão, e que dentro e fora da Itália tem prestado grandes serviços à causa da literatura brasileira (e das literaturas em português).

Arnaldo Saraiva

MANUEL DA COSTA PINTO

Literatura Brasileira Hoje

S. Paulo, Publifolha, 2004

Com a pretensão de "apresentar" um "panorama da literatura brasileira contemporânea", Manuel da Costa Pinto seleccionou 60 autores "representativos" da diversidade da "produção poética e ficcional", e sobre cada um deles escreveu uma espécie de mini-ensaio ("não são verbetes") em que com raro poder de síntese e de análise ilumina pontos ou momentos fortes e específicos das suas "principais obras", que indica. A ideia de cada autor como um "campo de força" parece interessante, como parecem

subtis os enquadramenos, argutas as classificações estético-estilísticas e oportunas as correlações estabelecidas com autores não seleccionados. Mas o critério da escolha, se "tem algo de imponderável", também poderia ter um pouco mais de ponderabilidade, e reduzir os perigos de um ponto de visão marcadamente sulista e geracional-sectorial, embora não sectário. Poderá nem ser muito discutível a exemplaridade dos nomes privilegiados, mas dificilmente aceitaremos que

alguns deles tapem os nomes – só referidos analogicamente - de Millor Fernandes, Ariano Suassuna, Ivan Junqueira, Alexei Bueno. E de Antonio Candido. Porque também parece inaceitável a exclusividade da ficção e da poesia. Uma obra que se apresenta como "panorama da literatura brasileira contemporânea" não devia desconsiderar, por exemplo, o teatro, a crónica e a crítica; nem a literatura de cordel.

Arnaldo Saraiva

MÁRIO CHAMIE

A Palavra Inscrita

Ribeirão Preto, FUNPEC-Editora, 2004

Este livro recolhe textos de diversa espécie (ensaio, artigo, depoimento, entrevista) e de diverso tempo (desde 1975 a 2004), mas em nenhum momento foge às características do já prolongado ensaísmo (uma dúzia de livros) de Mário Chamie, que é mais conhecido como poeta. Por um lado, nele encontramos temas e problemas de outros livros: Mário de Andrade, Oswald, Caminha, instauração Práxis...; por outro lado, nele surpreendemos uma constante preocupação com a cultura transgressora dos trópicos, que leva o autor a incursões

antropológicas e etnográficas em que se confronta com Gilberto Freyre, Bastide e Lévi-Strauss ou estuda as danças dramáticas do Brasil, e o leva sobretudo à poesia "instauradora" brasileira (Gregório de Matos, Augusto dos Anjos, João Cabral, Drummond, mas também a canção popular e Abgar Renault, Mauro Mota, Marly de Oliveira), só aparentemente destoando o ensaio sobre o admirável "proema" "Le galet" de Ponge, não por acaso iniciado com a referência a João Cabral. E em todas as páginas se vê o fulgor da "racionalidade cartesiana" do ensaísta, o seu empenho na

penetração "no corpo das palavras" e na "recriação interna da linguagem", o seu gosto em desvendar "inter-relações inexploradas" entre a escrita e a realidade histórica, a sua desconfiança a respeito de consensos críticos, a sua atenção aos jogos de antinomias e duplicidades do sentido. Além do mais, essa atenção permitiu-lhe escrever um dos ensaios fundamentais sobre um mestre da duplicidade - Machado de Assis, cuja ficção é povoada de "incertezas certas ou de certezas incertas".

Arnaldo Saraiva

Sob a Pele das Palavras é uma obra onde se compendiam alguns textos inéditos, ou dispersos em publicações de difícil acesso, da autoria de Celso Cunha. Reunidos com “carinho filial” por sua filha Cilene da Cunha Pereira, os ensaios que integram o volume atravessam um longo percurso cronológico, balizados à esquerda e à direita por duas datas charneiras: 1941, data da publicação do primeiro texto do A. “Em torno dos conceitos de gíria e de calão”; 1988 (1991 – publicação póstuma) data da escrita do texto “A contribuição de Lindley Cintra aos estudos scriptológicos”. Apresentadas no início do volume a bibliografia e a cronologia da vida de Celso Cunha, arrumados são de seguida os estudos em cinco secções. O título de cada um dá a dimensão da interdisciplinaridade das temáticas de cada secção: Medievalística, Camonística, lexicografia, Filologia e Linguística, e Memorialística. Uma vez franqueada a porta de entrada de cada secção descobre o leitor que os estudos reflectem, cada um no seu género, as avenidas duma investigação pluridisciplinar. Da *Medialística* fazem parte oito ensaios: “Sentido e forma da poesia trovadoresca” (1952); “Sobre o texto e a interpretação das cantigas de Martin Codax” (1981); “Uma carta de Joaquim de Vasconcelos sobre o *Cançoneiro da Ajuda*” (1983); “Significância e movência na poesia trovadoresca” (1895); “Ouvir Martin Codax” (1986); “Amor e ideologia na lírica trovadoresca” (1987); “Sobre a evolução ortoépica das formas *ledo* e *leda*” (1988); “Valor das grafias *-eu* e *-eo* do século XIII ao século XVI

(1991). A maioria dos ensaios insertos nesta secção versa, em diferentes ângulos, a temática da lírica trovadoresca. De maneira original e arguta faz o A. análises minuciosas de formas e conteúdos ao mesmo tempo que tais análises são complementadas com considerações de carácter informativo que possibilita enquadrar os textos poéticos no seu contexto literário, social e cultural. Entre o alcance da cientificidade e o empírico, das subjectivações, entre o exercício crítico e o diálogo intra e intertextual, o A. deslinda com precisão as relações da língua e dos textos às culturas e à história. E é este elemento unificador que cada ensaio dispensa que faz autoridade e deixa traços que fazem fé. Da *Camonística* destacam-se três textos: “Camões e a unidade da língua” (1957); “Confissões de um malogrado editor de *Os Lusíadas*” (1975); “Sobre a pronúncia camoniana de alguns antropónimos” (1982). Os textos que fazem parte desta secção aproximam-se por partilharem entre si o mesmo objecto real (Camões), embora não os mesmos objectivos. Enquanto o primeiro e o último são reflexos sobre aspectos da língua de (e no tempo de) Camões, em que o A. cruza aqui as suas visões próprias através de uma aproximação da língua e dos seus princípios, do discurso e dos seus constrangimentos, o segundo ensaio, mesmo sendo um depoimento pessoal sobre a sua desistência de preparação da edição crítica de *Os Lusíadas*, também não dispensa de ser governado por preocupações de semântica da língua, embora elas tomem por objecto empírico o da crítica.

Uma ideia geral emerge destes três estudos: a linguística não deve romper os seus laços naturais com a filologia, antes pelo contrário deve reforçá-los, dado ser a filologia que permite pensar as relações das línguas e dos textos às culturas e à história. Da *Lexicografia* partilham cinco ensaios: “Guirlanda & grilanda” (1956); “Bacharelado ou bacharelato?” (1962); “Rio de Janeiro (para a história de um topónimo)” (1965); “Para o estudo da poética dos nomes próprios” (1970); “A magia da palavra” (s.d.). O denominador comum destes cinco estudos dá nota do interesse do A. pela ecdótica e pela palavra no seu devir criativo e simbólico. Entre lógica e retórica, a unidade essencial da investigação sobre a língua recai em correlações entre níveis dos quais se podem destacar a origem das palavras, os étimos, a evolução, os campos semânticos, palavra oral palavra escrita. Estes trabalhos sobre o léxico são testemunhos da transversalidade da actividade intelectual do A.: o entrecruzamento de pesquisas pluridisciplinares que, embora separadas por fronteiras académicas, são na sua ocorrência científicas e enquadram-se nas ciências ditas humanas. Da *Filologia e Linguística* fazem parte nove ensaios: “Em torno dos conceitos de gíria e calão” (1941); “Um texto acalado” (1956); “Linguística e pedagogia: o exemplo Mobral” (1978); “Presença de Antenor Nascentes” (1980); “D. Ramón Menéndez Pidal e a Escola Linguística Espanhola” (1982); “A obra filológica da Academia Brasileira de Letras” (1985); “Sobre a tipologia dos erros ou variantes em crítica textual”

(1985); "O ofício de filólogo" (1987); "A contribuição de Lindley Cintra aos estudos scriptológicos" (1988). Esta secção oferece uma apresentação sintética de campos de pesquisa em duas áreas tão próximas como é a da filologia e a da linguística. Sendo a língua, nas suas várias actualizações literárias ou não literárias, o objecto de estudo comum às duas disciplinas e sendo, por vezes, difícil estabelecer fronteiras entre uma e outra, os ensaios testemunham que a distinção entre os modos de problematizar as questões é ortogonal às subdivisões tradicionais do campo. É assim que cada estudo é um modo de interrogação ao mesmo tempo sobre aspectos da língua (registos, *corpora*), sobre filologia, sobre filólogos. A leitura de cada ensaio chama a leitura dos outros ensaios num movimento em espiral que faz penetrar o leitor num universo onde a língua aparece enquadrada em toda a sua dimensão epistemológica: filológica, linguística, gramatical, histórica, cultural, social. Da *Memorialística* são seus constitutivos um ensaio e quatro discursos proferidos pelo A. em vários momentos da sua vida profissional:

"Sobre a evolução literária de Guerra Junqueiro" (1951); "Jornalismo e universidade" (1950); "O ensino do português" (1952); "Filologia e vida" (1987); "Posse na Academia Brasileira de Letras" (1987). No ensaio sobre Guerra Junqueiro analisam-se estilisticamente os modos como o poeta se diz na sua poesia (em termos de linguagem, de oratória, de sátira). Os discursos, por seu lado, manifestam modos relevantes de ver o ensino, a universidade, a missão do jornalista e da Academia. Estes discursos denotam que, aliada à epistemologia unificadora dos seus trabalhos está a veia de insigne orador que é Celso Cunha. O discurso da "Posse na Academia Brasileira de Letras", discurso proferido em 4 de Dezembro de 1987, é um exemplo de como se faz da língua arte. Arte em fazer com que os signos inscritos na voz e no papel se tornem de repente imagens, sonhos, pensamentos, acções que fazem o ouvinte e leitor penetrar no espaço interior assim criado. Filólogo, linguista, gramático, crítico literário, Celso Cunha é um especialista reconhecido por todos aqueles que têm a língua e a literatura como

campos privilegiados de investigação e ensino. O volume em análise constitui uma obra que ultrapassa as fronteiras disciplinares. Ao abarcar áreas como a história do pensamento linguístico, da filologia, da linguagem, estes estudos indicam, para além de uma aparente dispersão, o resultado do carácter ecleticamente intelectual do seu autor.

A forma como estão organizadas as cinco secções que compõem o volume, fazendo convergir em diferentes horizontes de pesquisa as várias temáticas e oferecendo ao leitor uma visão sintética em diferentes patamares, facilita o acesso a um fio condutor que há-de levar o leitor pelos caminhos da transgressão das fronteiras entre disciplinas, ligando epistemologicamente e sem cessar linguística e filologia, gramática e história da língua, cultura e história do pensamento.

Se fosse preciso honrar o A., dir-se-ia que o seu *dizer* é um *dito* para o leitor. Mas este dito das *palavras à flor da pele* não é senão o recomeço de um dizer infinito *das palavras sob a pele*.

Olívia Figueiredo

LISA BLOCK DE BEHAR

Haroldo de Campos, Don de Poesía

Lima, Fondo Editorial UCSS / Embajada de Brasil em Lima, 2004

A actualidade da obra de Haroldo é o que ressalta desta constelação de ensaios de estudiosos e amigos do poeta concretista desaparecido em Agosto de 2003. Coligindo as comunicações proferidas por ocasião da homenagem promovida por Isidra Solari no Uruguai, esta edição peruana viaja entre o castelhano e o português rumo, afinal, à unidade transidiomática que o teórico paulista sempre vislumbrou na América Latina, inclusive

através das aventuras poéticas multilingues onde K. Alphons Knauth destrinça uma nova Babel harmoniosa, quando não a busca de um 'idiomaterno' primordial circunavegado pelas intervenções de Carlos Pellegrino e Jerusa Pires Ferreira, esta última detendo-se sobre o rastro oral das composições haroldianas enquanto veículo para uma proto-poesia. Símbolo de confluência poliglota, o mar foi o ponto de partida para a reflexão de Nelson Ascher,

que garimpa o mito de Ulisses em *Fintsmundo*, detectando um diálogo oblíquo com *Os Lusíadas*. A transculturalidade do percurso haroldiano fica também documentada nos contributos de Elisabeth Walther-Bense, que historia o intercâmbio entre Haroldo e o concretista alemão Max Bense; de Boris Schnaiderman, que relata a experiência tradutológica de 'transcriação' de poesia russa que partilhou com Haroldo e Augusto de Campos; de

Manuel Ulacia, que rastreia a presença haroldiana na obra do correspondente e colaborador Octavio Paz, e de Selma Calasans Rodríguez, que regista o vaivém intelectual intensamente vivido entre o uruguaio Emir Rodríguez de Monegal e um Haroldo que preferiu a bússola das afinidades electivas à demarcação das fronteiras geográficas. É reflectindo sobre a esquiva noção de nacionalidade literária que Arnaldo Saraiva repensa a pertinência da proposta haroldiana face à reincidente polémica em torno do nacionalismo. A atitude logo-descentralizadora do poeta-crítico capaz de reinventar o projecto do

primeiro modernismo furtando-se à falácia ideológico-nacionalista constitui o cerne da dissertação de Horácio Costa. Trata-se, no fundo, da postura 'trans-gressora' que Tania Franco Carvalhal reconhece ser transversal à prática poética e historiográfica de Haroldo, empenhado em reequacionar a tradição literária numa simultaneidade dinâmica e multicultural cuja resistência à canonização Sonia Brayner frisa.

Na perspectiva de uma obra poética que também desafia a conceptualização, R. Echavarren confronta *Galáxias* com *Finnegans Wake* e Benedito Nunes

procura, laborando entre Heidegger e Wittgenstein, destrinçar uma poética haroldiana do pensar. A vocação interartes do poeta visual é homenageada por Jacó Guinsburg, que esboça nexos entre as incursões de Haroldo na produção teatral e uma actividade poética fundada na performatividade, e pelo compositor Livio Tragtenberg, que escalpeliza os processos intersemióticos que presidiram à sua musicalização de *Galáxias*. A publicação inclui ainda uma entrevista conduzida por Adriana Contreras e Hugo Bonaldi.

Helena Lopes

RAUL ANTELO

Potências da Imagem

Chapecó, Argos, 2004

Numa longa entrevista dada à revista argentina *Marginalia* em 2002, Raul Antelo define a sua trajectória de crítico como algo (re)constituído a partir de restos, de resíduos, e de um "aperfeiçoamento do acaso." Para Antelo, o olhar crítico surge marcado pela ideia de *catástrofe*, de colisão abrupta das posições mais díspares – o alto e o baixo, o letrado e o não letrado, o activo e o passivo, o centro e a periferia. Destas aproximações inesperadas gera-se electricidade – produz-se e dissemina-se energia. A crítica constitui-se, desta perspectiva, como pedagogia transformadora e potencializadora; o crítico elide-se como sujeito para privilegiar o espaço de colisão dos objectos, dos textos, das manifestações artísticas e das novas correlações de sentidos que daí emergem. Esta energia potencializadora e potencializada surge-nos, justamente, como *leitmotif* da sua mais recente colectânea de ensaios, *Potências da*

Imagem. Trata-se de um conjunto de perspectivas e textos críticos muito diversos, mas que convergem no desígnio último de "captar algo da energia do moderno que ainda resiste nos textos e imagens" (p. 12). Da leitura do "inconsciente óptico do modernismo," passando por uma análise das "anamorfoses do moderno" e "políticas da amizade," até uma discussão das relações entre imagem e cultura de massa, e entre imagem, identidade e testemunho, o que Antelo nos propõe é não tanto uma viagem entre nações e territórios – desde logo a Argentina e o Brasil – como uma autêntica subversão dessas fronteiras, na busca das energias e dimensões extra-territoriais que atravessam os nem sempre bem compreendidos fenómenos da modernidade e do modernismo tardio na América Latina. Neste espaço trans-territorial, mas sempre assumidamente político e social, as poéticas de J. L. Borges e de Walter Benjamin,

de Walt Whitman e de Mário de Andrade, de Jorge Amado e de Bertolt Brecht (entre muitos outros), gravitam e colidem no jogo das múltiplas imagens que atravessam, geram, ou sobre as quais reflectem e se reflectem. A imagem – na pintura, na fotografia, no cinema – assume uma centralidade paradoxal nestas *Potências*, na medida em que suplementa e fornece presença ao texto entendido como "tecido de sentidos," mas assinala, ao mesmo tempo, o inacabamento deste e a sua "vacância de sentido." Entre a "receptividade (ou potência passiva) e a representatividade (ou potência activa)," as leituras de Raúl Antelo propõem-se ultrapassar "o círculo da subjectividade" e re-activar energias esquecidas ou latentes, para mostrar "de que modo as formas do passado podem ainda ser novamente equacionadas como 'problema'" (pp. 11-12). Neste contexto, assumem particular

relevância as noções de *sobrevivência* e de *indecidibilidade*. Na sua dimensão de tempo histórico condensado que opera por suspensão e corte, a imagem transporta em si a possibilidade de recuperação de memórias que deste modo resistem e se deslocam no tempo e no espaço, procedendo a um alargamento inusitado destes e dos modelos culturais que os conceptualizam. Todavia, como sublinha Antelo, se a imagem pode ser retorno, ela nunca é retorno ao idêntico: "aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado. [...] Retorno e corte alimentam, portanto, uma certa indecidibilidade ou indiferença, uma impossibilidade de

discernimento entre julgamento verdadeiro e falso, que potencializa, entretanto, o artifício da falsidade como única via possível de acesso à estrutura ficcional da verdade" (p. 9). Através da assunção plena desta dimensão ficcional e lançando mão das mais variadas perspectivas e autores, o crítico constrói uma teoria das imagens mais atenta ao inconsciente histórico e à sobrevivência de certas formas expressivas do que os tradicionais modelos histórico-narrativos, que privilegiam a linearidade dos conceitos de começo e recomeço, progresso e declínio, nascimento e decadência (p. 10). A referida indecidibilidade estende-se, deste modo, à

própria crítica anteliana e potencializa-a, ainda que a expensas da inteligibilidade dos textos para o leitor imprevisto. Ousando transpor os limites entre crítica e ficção – e assumindo sem inibições a crítica como "metaficção" ou "hiperficção," como sugere Antelo na citada entrevista – ele assume igualmente o risco da excentricidade e da transgressão genológica. Algures entre a crítica literária e a filosofia, entre a antropologia e a estética, habita o texto anteliano. Para além das *Potências da Imagem*, estas são, também, algumas das potências da sua crítica.

Daniela Kato

RINALDO DE FERNANDES (Org.)

Chico Buarque do Brasil - Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro

Rio de Janeiro, Garamond / Fundação Biblioteca Nacional, 2004

Reunindo textos de 47 autores, trata-se de um livro-homenagem a Chico Buarque de Hollanda pelos seus 60 anos, completados no dia 19 de Junho. O escritor e professor Rinaldo de Fernandes, no texto «Chico, o pássaro» que é uma espécie de apresentação, expõe os objectivos do projecto que concebeu. Em primeiro lugar, pretende «reverenciar Chico», procurando que a obra em questão seja «uma espécie de balanço da atividade artística de Chico até *Budapest*, seu romance mais recente» (p. 13). Por outro lado, e pensando sobretudo nos ensaios, o organizador refere que «Muitos se empenharam em produzir textos claros, buscando traduzir para o leitor médio elementos importantes para um bom entendimento da poética de Chico Buarque» (p. 15). Antes de passarmos à

abordagem das várias secções em que o livro se divide, impõe-se uma observação relativamente à «pretensão» inscrita no segundo objectivo, dado que o organizador insiste neste ponto, mais adiante: «O leitor, é certo, sairá deste livro compreendendo muitos dos significados da obra de um dos principais artistas brasileiros de todos os tempos» (p. 17). Há muito que esta perspectiva deixou de fazer sentido no âmbito dos estudos literários, na medida em que as linhas teóricas apresentadas por Roland Barthes no agora clássico *Crítica e Verdade*, de 1966, se tornaram consensuais. Relembremos aqui a posição defendida pelo teórico francês: «O crítico não pode pretender "traduzir" a obra, nomeadamente de modo mais claro, pois não há nada

mais claro do que a obra¹. Adiante acrescenta: «A crítica não é uma tradução mas uma perífrase. Não pode pretender descobrir o "fundo" da obra, pois esse fundo é o próprio sujeito, isto é, uma ausência². Tratemos agora das seis secções que a obra em apreço compreende. Antes de mais, importa referir que a abordagem de cada secção não será exaustiva, isto é, não se pretende comentar, mesmo que sumariamente, todos os textos, uma vez que esse trabalho de síntese figura no texto que funciona como apresentação da obra. Antes da secção «Depoimentos Exclusivos», que Rinaldo de Fernandes considera ser a primeira, encontramos os textos «Louvação», de António Candido (p.19) e «Autor cruza abismo e chega ao outro lado», de José Saramago (pp. 21-22), resultando este último

¹ Roland BARTHES, 1997, *Crítica e Verdade*, trad. Madalena da Cruz Ferreira, Lisboa, Edições 70, p. 62.

² *Ibi.*, p. 70.

de um processo de reprodução, uma vez que já tinha sido publicado na *Folha de S. Paulo*. Os referidos textos constituem assim uma espécie de secção que resulta híbrida, dado que reúne perspectivas muito diferentes relativamente à obra de Chico Buarque. «Louvação», como o título sugere, é um texto breve de carácter laudatório, no qual o A. aborda a «variedade de aptidões» que «chega a causar espanto» (p. 19), referindo-se a Chico enquanto compositor, «homem de teatro» e ficcionista. José Saramago, pelo contrário, trata essencialmente de *Budapeste*, portanto, de uma obra do escritor Chico Buarque. Deste modo e a meu ver, não parece existir uma justificação razoável para isolar os referidos textos, a não ser a notoriedade dos autores. Segue-se a secção, mais uma vez não reconhecida como tal por Rinaldo de Fernandes «A Trajetória de Chico - Cronologia» (p. 25) que consiste numa lista de dados biográficos, elaborada pelo organizador. Os sete «Depoimentos Exclusivos» constituem a primeira secção. Destacam-se «Ora, me perguntas quem é Chico Buarque?» (pp. 47-48), de Aquiles Rique Reis e «Chico, silêncio e palavra» (p. 53), de Frei Betto, por não serem simples e exaltados «louvares» óbvios ou gastos. O primeiro destaca-se ainda pela tentativa de construir um texto 'sonoro' a partir de pedaços das letras de Chico, recorrendo à quase sobreposição de rimas internas. Esperava-se mais desta secção. Haveria certamente muito para contar sobre o homem que «acumula aptidões e qualidades: ganha muito dinheiro, joga futebol como um profissional, tem olhos verdes, canta e compõe como poucos, e ainda por cima pode orgulhar-se de ser filho de Sérgio Buarque de Holanda. Um exagero, caramba!, uma destemperança, um insulto à

nossa irremediável mediocridade»³, nas palavras de José Eduardo Agualusa. Um texto como «Muito prazer, finalmente»⁴, de Luis Fernando Verissimo, poderia figurar nesta secção e, de alguma forma, atenuar o gosto 'a pouco' que o leitor irremediavelmente experimenta. É que Verissimo não cede à tentação do elogio fácil. Vejamos, a título de exemplo, um passo da crónica «Torturante ban-aid», na qual o A. aborda, com um olhar aguçado e com humor, a escolha das 31 melhores músicas brasileiras do século XX, por um júri da Globo, no «Festival 100 de música», apresentado em Dezembro de 1999: «Não dá para ter um concurso só de letras, mesmo porque os cinco primeiros lugares teriam que ser do Chico»⁵.

Da segunda secção, «Jornalistas e Escritores», bem mais interessante do que a anterior, sobressaem «As canções que você fez pra nós» (pp. 95-97), uma carta de Maria Alzira Brum Lemos; «Vertigem» (pp. 107-110), de Regina Zappa (autora da biografia autorizada *Chico Buarque: para todos*, 1999); «Chico Buarque “o que não tem censura nem nunca terá”» (reprodução de um capítulo de *O som nosso de cada dia*, 1983), de Tárrik de Souza; e «Liquidificador estorvado» (pp. 101-105), de Nelson de Oliveira, sendo este último construído a partir da feliz e radicalmente circular epígrafe de *Estorvo*. Nesta secção, destaca-se ainda, pela negativa, «Chico Buarque e a cultura humanista e cristã» (pp. 83-94), de Leonardo Boff, pelo facto de o A. considerar que «Gente Humilde» é a «obra de Chico (...) mais comovente e perfeita» (p. 89). Como é sabido, a letra da referida canção foi feita em parceria com Vinicius de Moraes e a música é de Garoto. Há quem vá mais longe ao defender que Chico escreveu apenas um ou dois versos. Apesar de mencionar os co-autores da canção, Leonardo Boff centra equivocadamente a

autoria em Chico e faz depender a análise que leva a cabo desta atitude. Parece-me, portanto, uma escolha pouco prudente. «Poemas baseados em “A Banda”» constituem a terceira secção. Embora se trate de quatro textos feitos por encomenda, como refere o organizador no texto-apresentação da obra, encontramos poemas com algum interesse, como é o caso de «Quando a banda passou», de Thereza Christina Motta.

A quarta e última secção, «Ensaístas», é a mais extensa, dado que reúne 22 textos. De uma forma geral, podemos dizer que a pluralidade artística de Chico Buarque é analisada através de diferentes perspectivas. Todavia, creio que em alguns casos - como por exemplo em «Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas» (pp. 325-350), de Nelson Barros da Costa; em «Carnavalização no cancionário de Chico Buarque» (pp. 273-284), de Luciana Eleonora de Freitas Calado; e em «*Budapeste*: as fraturas identitárias da ficção» (pp. 387-408), de Sônia Ramalho de Farias - se força uma determinada leitura das obras de Chico, na medida em que se procede ao envolvimento bem maquilhado destas numa camisa-de-forças composta por conceitos desajustados e por perspectivas teóricas inadequadas. Servem de contra-exemplos a esta observação «Chico Buarque: a música contra o silêncio» (pp. 161-166), reprodução de um capítulo do clássico *Música popular e moderna poesia brasileira* (1973), de Affonso Romano de Sant'Anna; «A literatura do *Estorvo*» (pp. 205-210), de Cecília Almeida Salles; «O teatro de Chico Buarque» (pp. 229-239), de Diógenes André Vieira Maciel; «A práxis de “Construção”» (pp. 313-324), de Mário Chamie; e «Não é conversa mole pra boi dormir - *Fazenda modelo*, novela pecuária» (pp. 363-370). Ainda no âmbito desta secção, não podemos deixar

³ José Eduardo AGUALUSA, «Budapeste», *Pública*, n.º 442, 14/11/2004, p. 12.

⁴ Luis Fernando VERISSIMO, «Muito prazer, finalmente», *Zero Hora*, 12/08/1999.

⁵ Luis Fernando VERISSIMO, 2003, *Banquete com as Deuses*, Rio de Janeiro, Objetiva, p. 184.

passar o erro que João Batista de Brito cometeu ao afirmar que Francis Hime era co-autor de «O que será» (p. 253). É do conhecimento geral que o autor da referida canção é tão-só Chico. Por último, apenas uma nota relativa a um dos anexos da obra. Rinaldo de Fernandes apresenta uma lista das obras de Chico Buarque, dividida em «Discografia», «Teatro», «Novela», «Romances» e «Outros» (pp. 411-413), que está incompleta. Por um lado, não há qualquer referência à

obra *A bordo do Rui Barbosa* (1981) e, por outro, em «Discografia» são referidos apenas 31 dos 48 trabalhos de Chico. Embora remeta o leitor, em nota, para os sites que indica a propósito de Chico Buarque, onde se pode encontrar «alguns outros trabalhos de Chico (em vinil e CD)» (p. 411), parece-me inadmissível que o organizador, que pretende «reverenciar Chico», se limite a transcrever a lista incompleta que encontramos em *Chico Buarque: letra e*

música 1 - songbook (2002). Em jeito de conclusão, e de uma forma geral, podemos dizer que estamos perante um trabalho que, não obstante as limitações que fui assinalando, apresenta vários modos de perspectivar a pluralidade artística de Chico, tendo em conta quase toda a sua obra. Sem dúvida uma homenagem a Chico Buarque não só do Brasil.

Andreia Amaral

TESES DE MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

À Faculdade de Letras da Universidade do Porto foram apresentadas recentemente as seguintes teses em literatura brasileira: Ângela Sarmiento, *Livro Geral sobre Carlos Pena Filho*; Lúcia Silveira Lopes, *O Protagonista em Cinco Romances de Ignácio de Loyola Brandão*; Carla de Sousa Freitas, *S. Bernardo* (de Graciliano Ramos) *Revisitado*; Mara Flôr, *A Poesia Religiosa de Adélia Prado*; Gina Meleiro, *Brasília: a Visão dos Poetas*; e Adriana Siqueira Monteiro, *Memórias da Infância em Cinco Narrativas Brasileiras* (de José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Pedro Nava, Fernando Sabino e Carlos Heitor Cony).

AUTORES BRASILEIROS EDITADOS EM PORTUGAL

No número anterior de *Terceira Margem* publicámos um inquério a alguns editores portugueses – Ambar, Caminho, Campo das Letras, Cotovia, Quasi – que se têm empenhado especialmente na publicação de obras literárias de autores brasileiros (não falemos de outro tipo de obras brasileiras - de auto-ajuda, de esoterismo e de levezas psicológicas, sociais, policiais, musicais ou outras –, como algumas que edita a Pergaminho e irá editar a Asa-Palavra). Apesar das dificuldades referidas por aqueles editores, nos últimos meses continuaram a publicar-se em Portugal obras literárias brasileiras, como por exemplo:

- *O Voo da Madrugada*, de Sérgio Sant'Anna (Cotovia)
- *Solte os Cachorros* e *Com Licença Poética*, de Adélia Prado (Cotovia)
- *O Pintor de Retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil (Ambar)
- *Uma Janela em Copacabana*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza (Gótica)
- *Diário do Farol*, de João Ubaldo Ribeiro (Dom Quixote)
- *Vozes do Deserto*, de Nélide Piñon (Círculo de Leitores)
- *Diário de um Fescenino*, de Rubem Fonseca (Campo das Letras)
- *Cartas de um Sedutor*, e *A Obscena Senhora D.*, de Hilda Hist (Campo das Letras)
- *Espinho de Marfim e Outras Histórias*, de Marina Colasanti (Figueirinhas)
- *O Beijo da Morte*, de Carlos Heitor Cony e Anna Lee
- *O Direito à Literatura e Outros Ensaíos*, de Antonio Candido (Angelus Novus)
- *O Sexo na Cabeça*, de Luis Fernando Veríssimo (Dom Quixote)
- *A Mesa Voadora*, de Luis Fernando Veríssimo (Dom Quixote)
- *Novas Comédias para Ler na Escola*, de Luis Fernando Veríssimo (Dom Quixote)
- *O Melhor das Comédias da Vida Privada*, de Luis Fernando Veríssimo (Dom Quixote)
- *Um Beijo de Colombina*, de Adriana Lisboa (Temas e Debates)
- *A Margem Imóvel do Rio*, de Luiz António de Assis Brasil (Ambar)

A lista completa não seria muito extensa. A edição *in loco* pode atenuar a incúria de governos que não se empenham em celebrar sólidos acordos para facilitar ou intensificar a venda do livro brasileiro em Portugal e do livro português no Brasil.

PRECISA-SE: UMA BIBLIOTECA BRASILEIRA

Se Portugal ainda tem no Brasil instituições mais ou menos públicas ao serviço do livro português, como os Gabinetes Portugueses de Leitura e a Livraria Camões, e se o Instituto Português do Livro e das Bibliotecas vem subsidiando algumas edições portuguesas no Brasil, os governantes brasileiros não têm considerado importante a promoção do livro brasileiro em Portugal, achando talvez que isso é uma tarefa que só compete aos portugueses, ou que Portugal não passa de um “paísinho”, onde tal promoção se justificará menos do que na França ou na Alemanha. Puro engano. Assim, parece incrível mas é verdade: não há no chamado “país irmão” do Brasil uma única biblioteca pública em que estejam razoavelmente representados os melhores autores brasileiros do sec. XX, ou que reúna os melhores livros de diversa espécie que se publicaram no Brasil nas últimas décadas. Por várias razões que nem é necessário enumerar, urge, mesmo em tempos de livros electrónicos, que o Governo brasileiro, com a ajuda portuguesa, crie no Porto ou em Lisboa uma grande Biblioteca Brasileira ou uma grande Casa do Livro Brasileiro, ou um grande Gabinete Brasileiro de Leitura, onde sem dificuldade possam ler, estudar e investigar jovens e adultos interessados não só na literatura do Brasil mas também na sua história, na sua geografia, na sua economia, no seu folclore, nas suas etnias, etc., e onde se garanta a possibilidade de acesso fácil não só a obras antigas mas também a obras editadas em tempos recentes. A própria CPLP deveria empenhar-se nisso – e na construção, em cada país lusófono, de boas bibliotecas com as melhores obras produzidas em cada um dos outros países lusófonos.

LIVROS DO BRASIL À VENDA EM PORTUGAL

A que se diz a maior rede livreira do Brasil, a Nobel, associando-se ao grupo Orvana e à empresa Franlivra, acaba de abrir em Aveiro a primeira de 70 lojas, pequenas ou mesmo *megastores*, que pretende abrir por terras portuguesas. Já não é a primeira vez que em Portugal surgem livrarias especializadas na venda de livros brasileiros; lembremos, por exemplo, as livrarias do Centro do Livro Brasileiro. Oxalá o novo projecto não tenha o destino efémero que teve o desse Centro. Afinal, o público português terá muito a lucrar com o acesso directo às cada vez mais numerosas e diversificadas obras editadas no Brasil, o “florentíssimo país” de que falou em 1874, nas *Noites de Insónia*, Camilo Castelo Branco, que celebrou a chegada dos livros brasileiros à Livraria de Ernesto Chardon, do Porto.

O FATAL ACORDO – OU DESACORDO

De vez em quando aparece um jornalista ou um governante português ou brasileiro a debitar sobre o famigerado-faz-me-gerado acordo ortográfico, e a anunciar em estilo mais ou menos sublime a sua iminente entrada em vigor. A tal anúncio não podem deixar de sorrir os que se lembrem de que ele vem sendo feito desde Dezembro de 1990, quando o acordo foi assinado, ou desde...os fins do século XIX, quando no espaço luso-brasileiro se começou a falar num acordo ortográfico. O acordo já suscitou obras intencional ou involuntariamente humorísticas, como a *Nova Maneira de Falar*, do Barão d'Ascurra (Rio de Janeiro, 1931) ou a *Ortografia Fonética Lusitana*, de Luiz Karlos Nunes d'Ángelo – Borges Carneiro (Florianópolis, 1993). Está a merecer outras; ou está a merecer que o esqueçamos definitivamente. Porque não parece haver vontade para o pôr em prática nem consciência da sua importância, até simbólica, para a possível e relativa coesão lusofónica e lusográfica, que aliás nunca será só linguística. Temerão as autoridades a reacção de editores que por razões óbvias se mostram conservadores ou de escreventes que até se julgam progressistas? A alguns desses já ouvimos dizer que se recusarão a escrever de acordo com o Acordo; entre eles em vigor, e logo obviamente o seguirão. Não faltam também os que consideram o

Acordo o resultado de uma “cedência”, que a portugueses parece de Portugal ao Brasil e a brasileiros parece do Brasil a Portugal. Quereriam uns e outros que se fizesse um acordo sem cedências? Deixando correr o tempo, como se fosse irrelevante uma “política da língua”, ou como se a língua não levantasse problemas políticos a resolver com urgência, nem sequer se decide o que, feito atempadamente por uma competente comissão de Portugal, Brasil e PALOP, pareceria bem mais fácil e traria muitas vantagens: a uniformização ortográfica de novos estrangeirismos ou de termos técnicos e científicos, que já em 1937 António Sérgio reclamava.

COLÓQUIO SOBRE “O PORTO E A LITERATURA BRASILEIRA”

A Faculdade de Letras da Universidade do Porto vai organizar em Outubro próximo um Colóquio sobre “O Porto e a Literatura Brasileira”, em que estarão em foco autores de origem portuense que têm relevância na literatura brasileira, antigos como Pero Vaz de Caminha, Bento Teixeira, Simão de Vasconcelos, Tomás António Gonzaga, etc. e modernos como Carlos Malheiro Dias, Agostinho da Silva, Adolfo Casais Monteiro, Maria Adelaide Amaral, etc. Além disso, o Colóquio debruçar-se-á também sobre o trabalho em favor da literatura brasileira desenvolvido por editores e por revistas e jornais portuenses, nalguns dos quais colaboraram escritores como Machado de Assis, Olavo Bilac e João Cabral de Melo Neto.

COLABORADORES BRASILEIROS DESTE NÚMERO

Honram-nos neste número de *Terceira Margem* com colaborações inéditas os seguintes escritores brasileiros:

- **IVAN JUNQUEIRA.** Nasceu em 1934 no Rio de Janeiro, onde vive, sendo actualmente Presidente da Academia Brasileira de Letras. A sua obra reparte-se pela poesia (*Os Mortos*, 1964, *A Rainha Arcaica*, 1980, *A Sagração dos Ossos*, 1994, *Poemas Reunidos*, 1999), pelo ensaio e crítica (*À Sombra de Orfeu*, 1984, *Prosa Dispersa*, 1991, *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: Três Visões da Modernidade*, 2000) e pela tradução: já traduziu obras de Shakespeare, Leopardi, Baudelaire, Proust, Eliot, Borges, etc.
- **ARNALDO ANTUNES.** Nasceu em S. Paulo, em 1960. Tornou-se conhecido sobretudo como compositor musical, letrista e vocalista do grupo *Titãs* e, mais recentemente, do grupo *Tribalistas*. A sua estreia poética ocorreu em 1983, com *OUE*, tendo publicado, entre outros, os livros *Tudos*, 1990, *ET EU TU*, 2003.
- **ALEXEI BUENO.** Nasceu em 1963 no Rio de Janeiro, e nesta cidade tem exercido actividades ligadas à edição e ao património cultural e artístico. Já organizou as “obras completas” de vários poetas (entre outros, Gonçalves Dias, Cruz e Sousa, Bilac, Jorge de Lima, mas também Mário de Sá-Carneiro), já publicou antologias da poesia de Machado de Assis ou da *Poesia Pornográfica*, 2004, já dedicou um estudo a Glauber Rocha, e tendo-se estreado poeticamente em 1979 com *O Tempo Acontecido*, a que se seguiu *As Escadas da Torre*, 1984, juntou em *Poemas Reunidos*, 2003, uma dezena de livros que publicou nos anos 80 e 90.
- **CARLOS NEWTON JÚNIOR.** Nasceu no Recife em 1966, tem cursos de arquitectura e história, de Teoria da Arte e de Literatura Comparada, e ensina na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Natal). Publicou uma novela (*Honorato, o Bom-Deveras*, 1998), ensaios (*A Ilha Baratária e a Ilha Brasil*, 1996, *O Circo da Onça Malhada*, 2000), e poemas (*O Homem Só e Outros Poemas*, 1993, *Canudos: Poema dos Quinhentos*, 1999, e *Nóstos*, 2002).
- **GUIOMAR DE GRAMMONT.** Nasceu em 1963 em Ouro Preto, em cuja Universidade Federal ensina Filosofia da Arte. Além do ensaio *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard*, 2003, publicou livros de contos (*Corpo e Sangue*, 1991, *O Fruto do Vosso Ventre*, 1993, *Caderno de Pele e de Pêlo*, 2002), e o romance *Fuga em Espelbos*, 2001.
- **CHARLES KIEFER.** Nasceu em Três de Maio, Rio Grande do Sul, em 1958. Jornalista, poeta, ficcionista, fez a sua estreia poética em 1977, com *O Lírio do Vale*, publicando no ano seguinte o seu primeiro livro de contos, e em 1982 a sua primeira novela, *Caminhando na Chuva*. Entre os seus romances contam-se *O Pêndulo do Relógio*, 1984, e *Os Ossos da Noiva*, tendo ainda publicado livros de literatura infantil, de ensaio e de crónica.

- *Rui Mourão*. Nasceu em Bambuí, Minas Gerais, em 1929, licenciou-se em Direito, fez um mestrado em letras e é há vários anos director do Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Co-fundador de revista *Tendências*, autor de um estudo sobre Graciliano Ramos, *Estruturas*, 1969, tem-se dedicado sobretudo ao romance: *Curral de Crucificados*, 1971, *Cidade Calabouço*, 1973, *Invasões no Carrossel*, 2001.

IVAN JUNQUEIRA (Coord.)

Escolas Literárias no Brasil

Tomo I e II, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2004

Os dois tomos reúnem as conferências que de 2001 a 2003 foram pronunciadas na Academia Brasileira de Letras por alguns dos melhores ensaístas brasileiros da actualidade, que em síntese (re)definem globalmente as estéticas do Barroco, Arcadismo, Romantismo, Realismo/Naturalismo, Parnasianismo, Simbolismo, Modernismo, Pós-Modernismo, ou estudam alguns dos seus traços e autores paradigmáticos. O último capítulo ocupa-se da "arte contemporânea", do surrealismo, do concretismo e neocretismo, e da práxis, mas não, infelizmente, das flutuais, fluviantes escolas ou pós-modernismos das últimas décadas.

FLORA SÜSSEKIND E JÚLIO CASTANÕN GUIMARÃES (Org.)

Sobre Augusto de Campos e Catálogo da Exposição Augusto de Campos

Rio de Janeiro, 7 Letras / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004

Dando-se conta de um "movimento surdo" contra a "tradição da vanguarda" e da espantosa ausência de estudos sobre Augusto de Campos, que há mais de meio século fecunda as letras do Brasil como poeta, tradutor, crítico, ou como promotor infatigável de relações novas entre a poesia e as artes plásticas, a música e o computador, Flora Süssekind e Júlio C. Guimarães organizaram uma exposição – para a qual foi elaborado um Catálogo, que vale como uma antologia – e um seminário, em que participaram cerca de duas dúzias de ensaístas brasileiros e não-brasileiros (estranhamente, nenhum português), entre os quais Kenneth D. Jackson, Luiz Costa Lima, Marjorie Perloff, Raul Antelo, Boris Schnaiderman. Reunidos em volume, que também inclui uma entrevista com Caetano Veloso, intérprete de Augusto, os seus textos não só dão boa conta das várias faces criativas do autor de *Poetamentos* como também estimulam, afinal, o conhecimento de várias e novas modalidades de criação e leitura (ou audição), que Augusto de Campos tem explorado como ninguém mais em língua portuguesa.

ANTONIO CANDIDO

O Direito à Literatura

Coimbra, Angelus Novus, 2004

Alguns anos depois de lhe ter sido atribuído o prémio Camões, e no momento em que se faz no Brasil a reedição, pela Editora Ouro sobre Azul, da sua "obra completa", Antonio Candido vê publicada em Portugal uma selecção dos seus ensaios, da responsabilidade de Abel Barros Baptista, que também assina um lúcido e corajoso posfácio. Escritos entre 1944 e 1990, os ensaios não perderam a actualidade e dão boa conta da estatura de um ensaísta de excepção, que sempre soube assinalar o que nos textos reproduz a realidade e a realidade que os textos produzem.

MAURO ROSSO

São Paulo, 450 Anos: a Cidade Literária

São Paulo, Editora Expressão e Cultura, 2004

Os 450 anos da fundação de São Paulo quase passaram despercebidos em Portugal, como se a Portugal fosse hoje indiferente o que se passa na maior cidade lusófona (que tem o dobro da sua população),

pagando assim com a mesma moeda a indiferença que São Paulo demonstrou pelos seus fundadores, que até pareceu que foram italianos. Mas deram valiosas publicações, como os 3 volumes da *História de S. Paulo*, ou o número especial de *Cadernos de Fotografia Brasileira*, não esta obra de Mauro Rosso. Trata-se de uma voluntariosa mas desequilibrada e mal cerzada antologia anotada de textos de escritores nascidos ou fixados em São Paulo (quando talvez esperássemos textos sobre São Paulo), em que o último autor representado é Antonio Candido, ignorando, salvo em inventário, autores das últimas décadas, o que dá quando muito...400 anos à "cidade literária".

BARBARA SPAGGIARI E MAURIZIO PERUGI

Fundamentos da Crítica Textual

Rio de Janeiro, Editora Lucerna, 2004

História, teoria e metodologia da crítica textual feita por dois lusófilos e brasilófilos italianos, que na segunda parte do livro deixam vários e modelares "exercícios" aplicados a textos de Codax, Camões, Pessoa mas também de Gregório de Matos, a partir da edição crítica devida a Francisco Topa.

DORINE CERQUEIRA

O Espelho de Maria Dusa e Outros Ensaos

Ilhéus, Editora da UESC, 2003

Dorine Cerqueira revisita autores como Gregório de Matos, Guimarães Rosa, Jorge Amado e Lindolfo Rocha, cujo romance (por sinal editado no Porto, em 1910) integra no "regionalismo baiano", "um bloco distinto da ficção brasileira", onde cabe o ciclo chapadista ou do garimpo. Nesses e noutros autores, prosadores e poetas, explora não só as relações entre o textual e o intertextual mas também entre o literário e o real brasileiro, nem que seja mágico ou fantástico (v. o cap. sobre *Seara Vermelha*). A autora parte frequentemente de um teórico ou da teoria (v. caps. sobre Mário de Andrade, Machado de Assis, Gregório, Bandeira, ou a epopeia); mas nunca se esquece do confronto com os textos, e nalguns estudos, como o do "silêncio" e da "linguagem cinematográfica" de Graciliano, ou da "figura hegeliana" em Castro Alves, alia à originalidade da visão o sentido pedagógico de uma experimentada docente.

ARNALDO SARAIVA

Modernismo Brasileiro e Modernismo Portugêses

Campinas, Unicamp, 2004

Reedição, num só volume, da obra publicada no Porto em 1986 (em 3 volumes).

RUY ESPINHEIRA FILHO

Forma & Alumbramento - Poética e Poesia em Manuel Bandeira

Rio de Janeiro, José Olympio, 2004

A bem testada experiência de Ruy Espinheira Filho como poeta e como crítico (é curioso que ele tenha colocado em epígrafes juízos de Mário de Andrade e de Antonio Candido em que é afirmada a superioridade crítica dos "poetas e romancistas") levou-o a uma cuidada "revisão" de Manuel Bandeira - distinta da de Davi Arriguci Jr. -, a partir sobretudo do seu pensamento e da sua "reflexão poética". Com a ajuda de confissões e cartas, o autor reflecte sobre o verso, o tema, o ritmo, as influências, etc., para assinalar 3 "naturezas" do Poeta, e o seu perfil de forte "lutador" que o transformou em mestre de poesia.

MARIA APARECIDA RIBEIRO

A Carta de Caminha e seus Ecos

Coimbra, Angelus Novus, 2004

Não há obra da literatura em português que nos últimos anos tenha suscitado mais estudos e edições do que a *Carta de Caminha*. Maria Aparecida Ribeiro estuda-a numa longa e interessante introdução em que também estuda a sua recepção por antigos e modernos prosadores, poetas e pintores de Portugal e do Brasil (a lista de poetas não inclui, estranhamente, Murilo Araújo e José Paulo Paes). À introdução segue-se uma "antologia" de textos que começa com a Carta, numa lição que foge às tiranias paleográfica e modernizadora, e inclui também a carta de Mestre João e a relação do Piloto Anónimo, a que se seguem a reprodução de "ecos" da literatura e da pintura.

EUCANAÃ FERRAZ

Rua do Mundo

São Paulo, Editora Schwarcz, 2004

"Ruas não são vias de acesso", diz o primeiro poema; porque são, como sugere o título, um mundo, o mundo, que, esclarecerá outro poema, pode dar lugar à misericórdia. Ou são metáforas da morte e da passagem sem destino ("entre rodas e transeuntes, no trânsito"...), tal como podem ser, afinal, as casas ("sem porta e sem tranca"), as praças, incluindo as de touros, ou quaisquer outros espaços do Porto, de Lisboa, do Algarve, do velho Rio, ou do Leblon, onde o poeta imprevisivelmente confronta ou é confrontado por uma realidade palpável mas enigmática e fugidia. Também nas formas é sugerida essa densidade e leveza: o verso breve e elíptico, as séries ou enumerações simplesmente nominais, os fluxos rítmicos como regra distribuídos em rápidos dísticos ou tercetos, ou em quartetos bem mais soltos do que os do claro mestre João Cabral. Que é explicitamente lembrado num poema em homenagem ao também cabralino Armando Freitas Filho, como outros poemas podem lembrar ou homenagear Pessoa, Eugénio de Andrade e Luiza Neto Jorge.

LUCILA NOGUEIRA

Estocolmo

Recife, Editora do Autor, 2004

Uma viagem à Suécia determinou a matéria da maior parte destes poemas, onde a mitologia, a cosmogonia ou a sociologia escandinavas permitem à autora renovar, reanimar ou reforçar, em versos e poemas longos ou breves, claros ou herméticos, as suas já antigas preocupações com a relação, óbvia ou secreta, entre o longe e o perto, o visível e o invisível, o estranho e o familiar, a fala e o silêncio.

BEATRIZ HELENA RAMOS AMARAL

Alquimia dos Círculos

São Paulo, Escrituras, 2003

Já com uma vasta obra poética, Beatriz Amaral parece agora pesar mais o "corpo das palavras", que todavia pode estilizar, aglutinar ("amordrummond") e plurilinguisticamente combinar de modo a sugerir melhor a sua "luta" não já com palavras mas com "coisas" ou "signos" do quotidiano, incluindo os "sig-nós". Enigmáticos, os signos exigem senhas e operações alquímicas que podem transfigurá-los ou convertê-los em luz e som puros, como sugerem as inúmeras metáforas solares e musicais do livro (que, em apêndice, transcreve uma crítica de Daniela Braga publicada em *Terceira Margem*, 2).

FLÁVIO MOREIRA DA COSTA

O País dos Ponteiros Desencontrados

Rio de Janeiro, Agir, 2004

"O enredo começa com a solicitação de informações sobre o paradeiro de João do Silêncio para agência de busca e recuperação de autores e livros perdidos. João do Silêncio é o autor da obra que se começa a ler: *O País dos Ponteiros Desencontrados* (Fabrício Carpinejar). Sem abdicar do seu gosto pelo policial e pelo humor, Flávio M. da Costa fala carnavalizadamente de um país "em que o atraso é apenas mais uma esperança de perder o compromisso".

AMILCAR BETTEGA BARBOSA

Os Lados do Círculo

São Paulo, Companhia das Letras, 2004

São 12 contos que se implicam num "puzzle", como explicitamente dizem o primeiro e o último. Cortázar, também explicitamente citado, gostaria de os ler, porque exploram os campos do insólito e se valem do experimentalismo e do ludismo narrativo em que foi mestre o autor de *La Rayuela*. Por sinal, a sua acção decorre quase sempre num espaço não longe da Argentina, Porto Alegre. Com 40 anos e uma obra ainda escassa, Amílcar B. Barbosa pode já ser colocado ao lado de outros "intérpretes" de Porto Alegre que estão entre os melhores prosadores do Brasil – Scliar, Veríssimo, Noll...

DUARTE IVO CRUZ

O Essencial sobre o Teatro Luso-Brasileiro

Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004

Autor de uma *História do Teatro Português* e de uma *Introdução à História do Teatro Português*, Duarte Ivo Cruz faz, com a brevidade que pede a colecção "O Essencial", o estudo de "convergências e coincidências" entre o teatro português e brasileiro, privilegiando autores e textos, desde os tempos da missão até ao modernismo, até Oswald (não, como repetidamente aparece, Oswald de Andrade; e na p.45 vem *Oufélia* por *Onfália*). Mas convirá não esquecer o contributo que ao teatro brasileiro deram várias companhias de teatro portuguesas, e vários artistas, técnicos e actores (de Moutinho de Sousa a Luís de Lima) já em boa parte inventariados num estudo não citado de Carlos K.Couto.

PUBLICAÇÕES RECEBIDAS

Cadernos de Literatura Brasileira – Clarice Lispector

nº 17/18, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2004

Mais um número fabuloso, sobre a maior ficcionista que o Brasil já deu, quase 350 páginas com colaboração de Alberto Dines, Berta Waldman, Vilma Arêas, Ferreira Gullar, Lêdo Ivo, Paulo Gurgel, Benedito Nunes, Olga de Sá, Carlos Mendes de Sousa...

Revista do Centro de Estudos Portugueses

nº33, Universidade Federal de Minas Gerais, Janeiro-Dezembro, 2004

Ensaio de Rosa Maria Martelo sobre José Gomes Ferreira, um dossiê sobre 30 anos da Revolução dos Cravos (Marilúcia Mendes Ramos, Margareth Rosignoli), vários ensaios sobre autores brasileiros (Sérgio Peixoto sobre *Cobra Norato*, Bernardo Amorim e Giovane França sobre Hilda Hist...), uma entrevista de Denis Francisco a Milton Hatoum.

Cacto

n.º4, São Paulo, Universidade de São Marcos, Primavera 2004

Entrevista dos editores Eduardo Sterzi e Tarso de Melo ao premiado Paulo Henriques Britto, muita poesia original (André Luiz Pinto, Kleber Mantovani, Ligia Dabul, Pádua Fernandes...) ou traduzida, ensaios de Carlos Leone sobre Alberto Pimenta e de Vera Lins sobre Armando Freitas Filho.

Revista Brasileira

n.º41, Rio de Janeiro, Academia B. de Letras, Out.º-Dezº 2004

Alfredo Bosi escreve sobre as crónicas de Machado de Assis, Alberto da Costa e Silva sobre Gilberto Freyre "na ilha dos Amores", Leodegário Azevedo sobre Eduardo Portella, Marco Lucchesi sobre Dora Ferreira da Silva.

Estudos Portugueses

n.º7, Universidade Federal de Pernambuco, 2004

Após um longo silêncio, volta a circular, com direcção de José Rodrigues de Paiva e Anco Tenório Vieira, e com a colaboração ensaística de Beatriz Berrini, Regina Zilberman, Sandra Teixeira, Lucila Nogueira, Marie-Amélie Robilliard...

Iararana

n.º10, Salvador, Bahia, Dezembro, 2004

Entrevista com Guido Guerra, vária poesia (Florianos Martins, Sidney Wanderley...) e ficção (Carlos Ribeiro, Katia Borges...), um depoimento de Nelson de Oliveira sobre a nova geração Zero Zero, e uma evocação por André Seffrin do saudoso Fausto Cunha.

Correio de Poesia

n.º8, Bahia-Ceará-Pernambuco, Novembro, 2004

Ildásio Tavares homenageia os 70 anos de Ivan Junqueira, neste número que publica poemas dele e de Alberto da Costa e Silva, Antônio Carlos Secchin, Beatriz Alcântara, Carlos Nejar, Casimiro de Brito, Ferreira Gullar, Mendes Vianna, Lourdes Sarmento e Pedro Lyra.