

DIADORIM

21
NÚMERO 1



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Diretor Adjunto de Pós-Graduação e Pesquisa

Profa. Dra. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Vice-diretor

Prof. Dr. Pedro Paulo G. Ferreira Catharina

Coordenador do Programa de Letras Vernáculas

Prof. Dr. Adauri Bastos

Substituto Eventual do Coordenador

Profa. Dra. Maria Eugênia Duarte Lammoglia

**Comissão Deliberativa
Representantes Docentes**

Língua Portuguesa

Profa. Dra. Silvia Figueiredo Brandão

Profa. Dra. Violeta Virgínia Rodrigues

Profa. Dra. Eliete Figueira Batista da Silveira (suplente)

Literatura Brasileira

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani

Prof. Dra. Maria Lucia Guimarães de Faria

Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto (suplente)

Literaturas Portuguesa e Africanas

Profa. Dra. Mônica do Nascimento Figueiredo

Prof. Dr. Nazir Ahmed Can

Profa. Dra. Luci Pereira Ruas (suplente)

Profa. Dra. Maria Teresa Salgado (suplente)

Representantes Discentes

Felipe Fernandes Ribeiro (Mestrando em Literatura Brasileira)

Lícia Rebelo de Oliveira Matos (Doutoranda em Língua Portuguesa)

Secretaria do Programa de Pós-Graduação

Maria Goretti Mello

Diretora da Faculdade de Letras

Profa. Dra. Sonia Cristina Reis

Vice-Diretor

Prof. Dr. Humberto Soares da Silva

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Prof. Dr. Humberto Soares da Silva

Diretor Adjunto de Cultura e Extensão

Prof. Dr. Roberto de Freitas Junior

Diretor Adjunto de Administração e Finanças

Victor Hugo C. dos Santos

CENTRO DE LETRAS E ARTES (CLA)

Decania do Centro de Letras e Artes

Decana: Profa. Dra. Flora de Paoli Faria

Vice: Profa. Dra. Cristina Grafanassi Tranjan

Reitor:

Profa. Dra. Denise Pires de Carvalho

Vice-reitor:

Prof. Dr. Carlos Frederico Leão Rocha

Sobre o volume

Editora Chefe:

Profa. Dra. Eliete Figueira Batista da Silveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Editoras Adjuntas:

Profa. Dra. Marcia dos Santos Machado Vieira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Profa. Dra. Danielle Kely Gomes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Editores Assistentes de Literatura:

Prof. Dr. Nazir Ahmed Can, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Profa. Dra. Sofia Maria de Sousa Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Editoras Assistentes de Língua:

Profa. Dra. Filomena Azevedo Varejão, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Profa. Dra. Ana Paula Quadro Gomes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Conselho Consultivo:

Albert Rilliard, Laboratoire d'Informatique pour la Mécanique et les Sciences de l'Ingénieur / CNRS, França

Américo Venâncio Lopes Machado Filho, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Ana Mafalda Leite, Universidade de Lisboa, Portugal

Angela Paiva Dionísio

Ataliba Teixeira de Castilho, Universidade de São Paulo, Brasil

Profa. Dra. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro - Campus Fundão, Brasil

Cláudia Regina Brescancini, Pontifícia Universidade Católica/RS (PUCRS), Brasil

David Brookshaw, University of Bristol, Reino Unido

Edair Maria Görski, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Elena Losada Soler, Universitat de Barcelona, Espanha

Maria-Benedita Basto, Université Sorbonne, Paris IV

Rita Chaves, Universidade de São Paulo

Paulo de Medeiros, University of Warwick

Lourenço do Rosário, Reitor da Universidade Politécnica, Moçambique

Leonor Simas-Almeida, Brown University, USA

Inocência Mata, Universidade de Lisboa

Coordenação de Revisão:

Profa. Dra. Ana Paula Victoriano Belchor, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Equipe de Revisão:

Anna Carolina da Costa Avelheda, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Gesieny Laurett Neves Damasceno, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Heloise Vasconcellos Gomes Thompson (revisão de abstracts), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Karen Pereira Fernandes de Souza (revisão de resumé), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Maria Izadora Mendonça Zarro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Silvia Carolina Gomes de Souza, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Equipe Técnica:

Rafael Laplace, Agoobook / IGEAD / [http:// www.igead.com.br](http://www.igead.com.br)

Miguel R. Amorim Neto, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Elir Ferrari, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

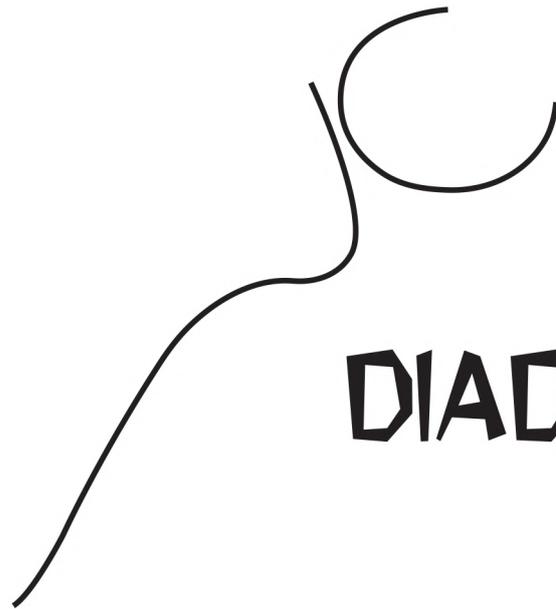
Design e Diagramação:

Rafael Andrade, Agoobook / IGEAD / [http:// www.igead.com.br](http://www.igead.com.br)

Gustavo Gusmão, Agoobook / IGEAD / [http:// www.igead.com.br](http://www.igead.com.br)

**Diadorim: Revista de Estudos Linguísticos e Literários - v.21, n. 1 de 2019, Semestral.
Rita Chaves, Nazir Ahmed Can e Maria Ana Ramos (orgs.) - Rio de Janeiro: UFRJ,
Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2019.**

ISSN: 1980-2552.



DIADORIM

21
VOLUME 1

Sumário

Apresentação

- 9** **Reverências e irreverências no campo literário em língua portuguesa: nota introdutória**
Rita Chaves, Nazir Ahmed Can e Maria Ana Ramos

Conto

- 15** **Dekodrá, o melhor barbeiro**
Ana Paula Pacheco

Depoimentos

- 18** **Trocas culturais e escrita literária: apontamentos**
Edimilson de Almeida Pereira
- 21** **Um mosaico de vozes abrindo fronteiras**
Prisca Agustoni

Artigos

- 25** **Palavras recortadas, histórias pintadas — Intercâmbio entre o pictórico e o literário em Almada Negreiros**
Mariana Pinto dos Santos
- 44** **Textos que se visitam**
Maria Luiza Scher Pereira
- 51** **A visita de Mandrake ao porto de Jaime Ramos: intertextualidade em *Um crime capital* de Francisco José Viegas**
Sandra Sousa
- 64** **Herberto Helder e Ernesto Cardenal, bons vizinhos e bons aliados**
Marco André Fernandes da Silva

- 76** **Morte na Glória: horizonte global e paisagem local em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector**
Marcelo Diego
- 90** **Ressonâncias do trovadorismo na lírica portuguesa: Camões, João de Deus e Natália Correia**
Josyane Malta Nascimento
- 101** **Decomposição (in)desejada: o tópico da morte na poesia de Augusto dos Anjos e Manuel Bandeira**
José Minervino da Silva Neto e Ana Claudia Aymoré Martins
- 119** **O circo chegou – Em Jorge de Lima e João Cabral**
Fernando Fiúza Moreira
- 134** **Da Bahia à beira: *O último voo do flamingo* e a canção distante**
Adilson Fernando Franzin
- 160** **Luiz Gama: a irreverência da lira e da marimba de um Orfeu da Carapinha no segundo reinado**
Paulo Roberto Alves dos Santos
- 175** **An ancient angolan zombie: *Juca, a matumbola*, by Ernesto Marecos**
Francisco Topa
- 184** **Como falam os personagens de Nelson Rodrigues**
Adriano de Paula Rabelo
- Resenha**
- 201** **Resenha do livro *Poesia na sala de aula: subsídios para pensar o lugar e a função da literatura em ambientes de ensino*. PILATI, Alexandre, Pontes Editores, Campinas, São Paulo, 2017**
Wellington Augusto Silva



Reverências e irreverências no campo literário em língua portuguesa: nota introdutória

O presente número da *Revista Diadorim* propõe uma discussão sobre os diálogos que autores de língua portuguesa estabelecem entre si ou com obras de tradições literárias e artísticas oriundas de outros contextos linguísticos. Se, por um lado, a instituição literária abriga projetos que se contrapõem às formas de ortodoxia política, ela favorece, por outro, o surgimento de conflitos internos de natureza estética, que incitam os escritores a uma comunicação com textos próximos ou distantes, por via da homologação ou da diferenciação do que lhes precede. Por se tratar de um fenômeno que faz interagir modelos, abre-se ao texto a fecunda hipótese das relações (explícitas ou secretas) com outras obras (escritas ou orais), problema que já mereceu atenção de intelectuais de diversos quadrantes, como Ángel Rama, Antonio Candido ou Bernard Muralis, Mikhail Bakhtin, Georg Lukács ou Pierre Bourdieu, James Joyce, Kafka ou Borges, Ítalo Calvino ou José Saramago, Ruy Duarte de Carvalho ou Silviano Santiago, entre tantos outros nomes.

Ao compreenderem o ato de escrever como o resultado de processos que engendraram alianças e embates, os artigos deste dossiê colocam em debate, a partir de distintas metodologias, um conjunto de zonas de fronteira cuja delimitação se afigura decisiva para um melhor entendimento dos rumos assumidos pelas letras de língua portuguesa. Trata-se de trazer à cena materiais que, no terreno da criação e da crítica, põem em movimento relações internas e externas.

Por serem os principais passageiros deste espaço de contatos, os escritores ganham um especial relevo neste número. Abrindo o dossiê, “Dekodrá”, o conto de **Ana Paula Pacheco**, a um só tempo melancólico e humorado, coloca-nos sob o signo do desconcerto, interditando-nos o conforto que a ilusão referencial nos oferece. Remetendo-nos ao Odradek, o inapreensível ser criado pela narrativa de Kafka e acolhido no *Livro dos seres imaginados*, de Borges, a



A revista *Diadorim* utiliza uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC-BY-NC).

autora nos conduz a outros espaços de dissolução ao nos confrontar com esse clone que “vive alternadamente no gabinete subterrâneo da Universidade, nos corredores, no escritório anexo à lavanderia, onde a roupa suja se lava em casa” e, sendo “a última oportunidade de atualizarmos nossa inteligência”, nos últimos tempos “anda com cara de quem comeu e não gostou.” Trata-se, indiscutivelmente, de um modo vivo de ler algumas das fraturas de nossa acidentada contemporaneidade com a cumplicidade de vozes de terras, tempos e línguas distantes. Em seguida, na forma de depoimento, **Edimilson de Almeida Pereira** e **Prisca Agustoni**, cada um a sua maneira, vêm confirmar a pertinência de toda esta discussão, revelando a singularidade de processos que, espelhando o peso das vivências de cada um, trazem à superfície a complexidade da relação entre escrita e experiência e as diferentes possibilidades de ler as tradições com que podem estabelecer trocas. Prisca parte de sua inserção em um universo multilíngue e, ao ressaltar a mesclagem que a formou como cidadã e artista, oferece-nos argumentos interessantes na defesa da prática literária apta a investir na soma de “nacionalidades, intercâmbios, línguas, leituras, influências, trocas: em tempos de migrações, viagens, conexões, traduções”. Traz-nos ainda dados acerca da autotradução, procedimentos que, atualizado por ela, desvela os agenciamentos de sentido que se renovam em contextos contemporâneos balizados pela aceleração do tempo e multiplicação dos espaços. Por sua vez, Edimilson de Almeida Pereira, situando a origem de sua atividade literária nos duríssimos anos da ditadura militar brasileira, ressalta a sua convivência “com escritores cujas obras falavam em consonância com a vontade de uma voz coletiva, isto é, de uma comunidade ansiosa pela recuperação dos seus direitos sociais”. Tal preocupação, se estabeleceu vínculos com um projeto ético, não o dispensou de cultivar os enfrentamentos com a linguagem que estão na base de um vigoroso projeto estético, assim como a procura de notáveis companhias no plano da escrita, em que aos autores brasileiros se misturam vozes que ecoavam da África e do Caribe, não o afastaram de “influências decisivas das culturas populares através dos seus poetas e narradores orais (Nélson de Jacó, Pedro Oscar, Barandão, José Paulino Clemente, Orlando Lucas, Mário Braz da Luz, Synéas Martins Campello, enfim, uma roda de pessoas do interior de Minas Gerais) e de suas ritualidades (Carnaval, Congado, Jongo, Folia de Reis, ensalmos e uma miríade de pequenos gestos sagrados)”. Nos três textos, diversos em seus focos, percebemos a aposta no cosmopolitismo da escrita que não renuncia ao compromisso com as demandas que a História, no terreno individual e coletivo, impõe à literatura.

No primeiro ensaio deste dossiê, **Mariana Pinto dos Santos** reflete sobre o intercâmbio entre o pictórico e o literário na obra de Almada Negreiros, apresentando-nos elementos que demonstram como a prática e a teoria pictóricas de Negreiros determinam sua singularidade literária, manifesta na força que o primado da visão alcança na concepção de vanguarda cultivada na obra do multifacetado artista português. Propondo uma espécie de corpo a corpo com algumas obras, em sua reflexão sobre o fazer artístico do intelectual/artista, a autora detém-se em conceitos como modernidade e modernismo, cruciais na análise das vanguardas, observando a

“necessidade de desierarquizar periferias em relação a centros eleitos como modelos em relação aos quais a periferia estaria sempre em atraso”. Sem esquecer a auto-visitação, remete-nos a uma ideia de linguagem universal também colhida em “propostas poéticas de Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, cruzadas com as propostas plásticas dos Delaunays, todos partindo da correspondência entre vogais e cores feita por Arthur Rimbaud”. A ligação apontada entre a vocação antropofágica na criação artística e a circulação de informação que incide sobre a interpretação e a recriação coloca-nos, de algum modo, diante de processos radicais de transculturação que interferem nas trocas, reverentes ou irreverentes, entre as tradições.

Maria Luiza Scher Pereira, por sua vez, observa a dimensão política da literatura brasileira contemporânea por um ângulo menos visitado no campo crítico, convocando-nos a observar o sentido e a dimensão das permanências e rupturas inscritas na formação de diferentes sistemas literários. Ao analisar os diálogos que os contos de Rubem Fonseca, Nélide Piñon e Clarice Lispector estabelecem com a tradição literária portuguesa, em particular de Almeida Garrett, Camões e Eça de Queiroz, a autora traz para a sua leitura uma faculdade percebida na produção desses autores, isto é, a capacidade de “ler os textos também naquilo que eles encobrem, mascaram e silenciam.” Trata-se, pois, de uma bem realizada tentativa de decodificar artifícios de linguagem que compõem “discursos de interpretação de nós mesmos e das negociações entre esquecimento e memória na nossa história marcada pela violência da colonização, da escravidão, das ditaduras, dos preconceitos, e das exclusões de diversas ordens”, e, desse modo, valorizar o modo como aqueles textos nos convidam a uma atitude de leitura ativa, capaz de entrelaçar tempos, em um processo crítico e criativo que aproxima o leitor do escritor.

Os laços criados entre as literaturas brasileira e portuguesa também estão no foco de **Sandra Sousa**, que analisa o romance policial *Um Crime Capital*, de Francisco José Viegas, percorrendo as vias com que o autor procura fugir das normas dos clássicos do gênero, projeto que se alimenta fortemente de laços intertextuais com Rubem Fonseca, escritor conhecido pelas incursões criativas que fez ao chamado “roman noir”. Para além de alguns temas e estratégias narrativas que aproximam as obras destes dois autores, Sousa destaca no romance de Viegas a inclusão de Mandrake, o detetive criminalista de Fonseca, que o leitor pode ainda associar ao personagem de história em quadrinhos criado em 1934 por Lee Falk, inspirado, por sua vez, no mágico Leon Mandrake, que atuava no teatro na década de 1920. Nessa rede podemos perceber a concepção de literatura como uma multiplicação de contatos que podem ultrapassar o seu próprio terreno. Quanto a *Um crime capital*, podemos depreender que o romance é, “além de uma conversa com Rubem Fonseca, um elogio ao escritor brasileiro e ao seu modo de ‘fazer’ romances policiais”.

Por via de uma abordagem comparativa pouco habitual entre nós, porque centrada em textos de diferentes universos linguísticos, **Marco André Fernandes da Silva** identifica o que considera afinidades de relevo na concepção de poesia do português Herberto Helder e do nicaraguense Ernesto Cardenal, dois poetas bastante diferentes se tomarmos em conta o seu

percurso e o repertório que produziram. Traços dessa convergência manifestam-se na concepção de tradução poética que os orientou na seleção e organização de antologias de poemas provenientes do que denominam culturas ancestrais. Segundo o autor, se não se pode pensar propriamente na eleição de um modelo, é legítimo considerar a ideia de “uma fonte de inspiração”, quando verificarmos que “sensivelmente mais de metade dos textos presentes nos *Poemas Ameríndios* também se encontram na *Antología de Poesía Primitiva* de Ernesto Cardenal”. Para ambos, o trabalho de tradução não se funda em equivalências ou similaridades, mas “na liberdade, na apaixonada cumplicidade, no prazer de procurar, e tentar encontrar, um texto que reproduza *poeticamente* o texto original”.

O registro de dados textuais e extratextuais que permitem localizar dois escritores na vida literária da cidade do Rio de Janeiro embasa a proposta de **Marcelo Diego**, que busca estudar a conversa direta ou tácita entre o último romance de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, de 1977, e a primeira peça de sucesso de Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva*, de 1943. Para além de um conjunto de pontos que nos levam a pensar na partilha de um ambiente cultural, a aproximação entre os dois autores complementa-se na identificação de uma série de coincidências cronológicas e de enredo entre os dois textos, remetendo, inclusive aos diálogos que elas estabelecem com outras obras, com forte destaque para a presença do repertório operístico na sua constituição. Recorrendo a nomes significativos da crítica brasileira, e não só, Marcelo Diego traz para a sua reflexão um tema que permanece na ordem do dia: a intrincada relação entre o local e o universal no terreno da nossa literatura. A presença do que Antonio Candido denominou “nexo de causalidade interna” pode ser captada na trajetória de Clarice, que enxerga “a presença do ‘espírito nacional’ em seu diálogo, jamais óbvio, com a produção de outros escritores do país; e em seus esforços, jamais programáticos, na constituição de uma tradição moderna brasileira”.

A cantiga lírica trovadoresca e as atualizações que dela fazem Camões, João de Deus e Natália Correia estão no centro do olhar de **Josyane Malta Nascimento**, que examina aspectos interessantes no movimento de homologação e distinção de propostas literárias em três períodos da literatura portuguesa – o clássico, o moderno e o contemporâneo. Considerando a lírica lusitana herdeira do trovadorismo peninsular de influência provençal, a autora detém-se no ideal de amor cortês, já visitado por Petrarca e Dante, observando como ele é incorporado por autores tão diversos. Em sua leitura, fica ressaltada a relevância do universo feminino nas obras, dado que oferece um instigante material para os estudos que, de diferentes maneiras, contemplam as questões de gênero na produção literária.

José Minervino da Silva Neto e **Ana Claudia Aymoré Martins** analisam a produção de dois poetas nordestinos, Augusto dos Anjos e de Manuel Bandeira, nos quais identificam como ponto de contato a capacidade de converter “a memória afetiva em substrato do fazer poético”, elegendo como eixo de sua leitura um tema que lhes é caro: a morte. Para eles, enquanto Augusto dos Anjos recorre à linguagem parnasiana e às referências simbolistas, escapando da reverência mística pelo apego ao cientificismo que explica a morte e a decomposição da matéria, Manuel

Bandeira opera sob a chave da melancolia para, à medida que sua poesia dissolve o ritmo e as demais categorias da poética tradicional, se situar perante o abatimento da morte sobre o *eu* e a ausência do outro.

Fernando Fiúza Moreira, seguindo uma linha semelhante, opta, todavia, por salientar as afinidades e destaca as linhas de continuidade entre os poemas “O grande circo místico”, publicado em *A Túnica Inconsútil* (1938), de Jorge de Lima, e “O circo”, publicado em *Crime na Calle Relator* (1987), de João Cabral de Melo Neto, a despeito da distância temporal que os separa. Segundo Moreira, além do tema, sugerido já em seus títulos, os poemas partilham um procedimento estético que coloca em tela uma profícua ligação entre narrativa e lirismo, traço que marca vertentes importantes da nossa poesia. O artigo explicita ainda como âncora de sua leitura a forte conexão entre os poetas, fundada não apenas em operações textuais, mas também em cartas, entrevistas e depoimentos.

O universo das relações entre os dois lados do Atlântico, construído na dura experiência colonial, na situação de periferia que nos cabe e na comunhão da língua portuguesa, tem alimentado os estudos comparatistas e dinamizado o conhecimento dos vários terrenos literários. **Adilson Fernando Franzin** amplia o escopo de sua reflexão incorporando elementos que cruzam os campos literário e musical e aproximam os imaginários artísticos do Brasil e de Moçambique. Priorizando as relações de contiguidade observadas no romance *O último voo do flamingo* e no conto “Águas do meu princípio”, incluído em *Pensatempos*, do moçambicano Mia Couto, e a canção “É doce morrer no mar”, do cantor e compositor brasileiro Dorival Caymmi, cujos versos são atribuídos a Jorge Amado, Franzin levanta questões pertinentes sobre as correspondências simbólicas firmadas sob o signo da resistência em ambos os países.

Apoiado em subsídios da historiografia e da sociologia, **Paulo Roberto Alves dos Santos** situa a vida e a obra de Luiz Pinto da Gama, protagonista de uma trajetória extraordinária, que teve sua história impressada sob uma poderosa cortina de silêncio a que os vínculos de natureza colonial condenam os autores negros, proposta que tem sua importância ampliada diante do retrocesso político-social que o país vive desde 2016, como aponta o autor. O estudioso vê no uso da sátira como modalidade literária uma acertada escolha do poeta para, afiando o seu olhar crítico, denunciar a brutalidade de uma dinâmica social centrada na lógica escravocrata, com resultados que atestam a extrema coerência entre seu empenho ético e a concepção estética da sua escrita, na medida em que “ao provocar o riso, Gama rompe os parâmetros pelos quais a ordem escravocrata se guiava, desestabilizando-a, porque contesta a autoridade senhorial, expondo suas contradições, como, por exemplo, o desrespeito às leis abolicionistas que criava”. Após contextualizar um percurso marcado pelos acontecimentos que no Brasil afetaram, ao longo de três séculos, a existência dos indivíduos negros, Santos destaca o paulatino interesse que a escrita de Gama tem despertado na crítica, em particular naquela que se centra na produção afro-brasileira, fato que contribui para preencher algumas das enormes lacunas que a dimensão escravocrata da nossa sociedade guarda.

Francisco Topa investe também em um território menos visitado pelo campo crítico. Estudando o poema narrativo *Juca, a matumbola*, publicado em 1865 e escrito por Ernesto Marecos, autor português que viveu em Angola, Francisco Topa apresenta-nos o que está na base deste registro: o fenômeno dos matumbolas, semelhante ao dos zumbis, amplamente difundido no folclore haitiano. Além de analisar este poema através de um exercício comparativo com sua provável fonte, o autor refere que esta temática não atraiu o interesse de antropólogos e outros especialistas. Contudo, as aparições do zumbi na obra de José Eduardo Agualusa e em um antigo projeto de romance de Luandino Vieira (*A maiombola de mentira*) confirmam o interesse que este tema gerou no campo literário.

Finalmente, o artigo de **Adriano de Paula Rabelo** defende a ideia de que Nelson Rodrigues promoveu a principal revolução na linguagem falada nos palcos, realizando aquela que talvez seja a mais completa recriação plástica da prosódia brasileira na literatura nacional. Radicalizando preocupações que estiveram na pauta do o Romantismo e o Modernismo, o teatrólogo teria se aplicado nas tentativas de abasileiramento da linguagem no campo literário, consolidando pela literatura o processo histórico de apropriação da linguagem brasileira, o que fica evidenciado não só nos desvios da norma gramatical, como no aproveitamento dos diminutivos e dos superlativos, assim como no uso intencional das interjeições. Explorando a consonância entre temática a linguagem, o autor assinala o paralelo com Émile Zola, constatando que os dois “abriram janelas para o infinito a todos os autores que vieram depois deles no teatro e no romance de seus respectivos países”

Este número conta ainda com uma resenha, de **Wellington Augusto Silva**. O autor apresenta-se a obra *Poesia na sala de aula: subsídios para pensar o lugar e a função da literatura em ambientes de ensino*, de Alexandre Pilati.

A todos os autores, que responderam de maneira instigante ao desafio lançado há meio ano, em um tempo histórico que se mostra tão avesso ao diálogo artístico, à interlocução intelectual e a qualquer investimento que prevê o *outro*, fica aqui o registro de nosso profundo agradecimento.

Rita Chaves (Universidade de São Paulo)

Nazir Ahmed Can (Universidade Federal do Rio de Janeiro/FAPERJ/CNPq)¹

Maria Ana Ramos (Universidade de Zurique)

¹ A participação neste texto e na organização deste número da *Revista Diadorim* foi apoiada pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ (Programa Jovem Cientista do Nosso Estado, processo nº E-26/203.025/2018) e pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (Bolsa de Produtividade em Pesquisa, Nível 2, processo nº 307217/2018-3).



DEKODRÁ, O MELHOR BARBEIRO

Ana Paula Pacheco¹

Depois que cientistas de várias partes do globo decretaram o fim de Odradek, surgiu a questão sobre os sucessores. Odradek não tinha filhos nem sobrinhos nem animais de estimação e permanecia vivíssimo como uma criança. Sem herdeiros ou metas que o desgastassem. Cálculos projetando os limites temporais de seu “organismo” mostraram-se um a um enganosos, sobretudo porque Odradek nunca teve uma tal natureza passível de ser designada por essa palavra. Os cientistas morriam, Odradek sobrevivia.

A notícia sobre seu fim era contudo indefectível. Circulou por grandes jornais, imprensa alternativa, Twiter, Instagram, Facebook, Whatsapp, Signal. Foi quando Odradek teve de se fingir de morto.

Um clone foi fabricado para não notarem sua falta. Idêntico em aparência ao original, apenas em aparência, assemelha-se a um carretel de linha achatado e esteliforme em cujo centro uma vareta transversal nasce e encontra outra em ângulo reto. Para em pé e move-se como se tivesse pernas. Na verdade tem pernas, mas depois de um treinamento circense consegue simplesmente aparentar ter pernas como se não as tivesse. Passa muito tempo sentado à escrivaninha.

Também esse legatário ou legatária — impossível ver seu sexo! — enrosca-se em fiapos multicoloridos um pouco sujos pela vida. A pobreza, que Odradek soube transformar em um bem porque não tem fome nem medo da polícia, é agora exibida pelo clone como uma qualidade para vencer na vida. Entre tantas possíveis, Dekodrá escolheu a vida universitária, por lhe parecer das mais épicas nos dias que correm.

¹ Escritora. Universidade de São Paulo. E-mail: apsspacheco@gmail.com



Com os colegas, porém, mal disfarça o embaraço. Difícil admitir, o mundo o constrange. Diante do espelho, deu-se conta disso: bastou atentar para o arco na coluna de pau, uma angulação côncava, o olhar voltado para baixo de modo a não encarar os inimigos; e se não fossem os fiapos a recobrirem tal sentimento jamais teria sido aprovado como o clone de Odradek. Toda leveza e imaginação descomprometida repousam naquele corpo tal qual uma âncora enferrujada.

Os cientistas consideraram a fisionomia de Dekodrá suficientemente apta para substituir o original. Tanto melhor que contradiga a si mesmo, ou melhor, ao outro; sinal dos tempos: cedo ou tarde tudo muda para pior. Mas olhos comuns não o veem assim. Convencidos pela gestualidade do clone, mal reparam nas diferenças. A produtividade tornou-se extensiva à luta pela falta de utilidade, os congressos nos quais se pronuncia mostrando ao mundo que não somos obrigados a aprender o idioma dos outros, um modo de combate mesmo nas férias. Ou nas “férias”, talvez fosse apropriado dizer, porque sendo duplamente remuneradas — Dekodrá só viaja a trabalho — não há tempo para olhar pacificamente o céu, “ser, e mais nada”, como gosta de dizer num suspiro.

Posso jurar, porém, que é mal compreendido por todos. A rigidez manifesta, enumerando equívocos, fazendo sofrer mesmo o mais animado com o próprio estudo — sobretudo o mais entusiasmado, pois o melhor barbeiro é o que sabe cortar asas — não é tão malévola quanto a saudade de uma existência menos penosa. Dekodrá sofre com a própria violência, embora não encontre outro modo de educar jovens e velhos hoje. Por isso está quase sempre furioso, quando não está comovido com o mais profundo afeto suscitado por um simples gesto de afago ou um elogio à sua capacidade intelectual.

Dekodrá vive alternadamente no gabinete subterrâneo da Universidade, nos corredores, no escritório anexo à lavanderia, onde a roupa suja se lava em casa. Às vezes desaparece por semanas, ocupado com algum trabalho bem pago nas faculdades privadas. No entanto, sempre volta. Quando perguntamos por onde andou, Dekodrá responde as piores coisas. A lição, posto que tácita, é clara — precisamos aprender com ele, em seus desvãos. Sem perguntas. São tempos difíceis.

Das ambivalências dos colegas nas mais bem intencionadas tentativas, sempre infere o pior. De boas intenções o inferno... ele ri, como quem tosse.

Muitos alimentam o secreto desejo de se livrarem desse ser compósito, como desejariam livrar-se de si mesmos — se fosse possível, cientificamente falando. Não obstante o caráter indigesto, Dekodrá é a última oportunidade de atualizarmos nossa inteligência. Por tal razão o suportamos.

Ultimamente, porém, triste como um gato que perdeu o dono, anda com cara de quem comeu e não gostou. Não sabemos bem como aconteceu, mas, desanimado, mudou de aparência

e substância. “Passou de juvenil a senil antes de conhecer a maturidade”, traduzem as más línguas. Vive repetindo que assim como um vento quente pode ser desagradável no verão, e mais ainda, pode trazer miasmas, influxos, energias letais, assim também a ideia de que Odradek possa retornar à vida e ultrapassá-lo lhe é dolorosa. Está inconsolável, e nos humilhar ou incentivar já não o renova. Por isso, como a uma criança que demora a largar a chupeta, procuramos consolá-lo oferecendo o dedo.



TROCAS CULTURAIS E ESCRITA LITERÁRIA: APONTAMENTOS

Edimilson de Almeida Pereira¹

Minha escrita literária germinou na atmosfera histórica e social da década de 1980. Nessa época, ainda marcada pelas sombras da ditadura civil-militar e pelos projetos de redemocratização do país, convivi com escritores cujas obras falavam em consonância com a vontade de uma voz coletiva, isto é, de uma comunidade ansiosa pela recuperação dos seus direitos sociais. Paralelamente, havia autores e experimentos estéticos que realçavam a autonomia dos processos de criação. Era um período tenso, que exigia a dissecação dos fantasmas de uma história recente e a consolidação das razões que nos levavam a acreditar num futuro promissor. Apesar das afirmações que consideram os anos 80 como “a década perdida” (tal como se expressaram diversos intelectuais, políticos e economistas de variadas tendências ideológicas), penso que a literatura – justamente por tentar exprimir esse momento de crise de valores, de aumento da violência e, ao mesmo tempo, de utopia e de solidariedade – forjou uma têmpera crítica para medirmos os retrocessos e os avanços da sociedade brasileira, particularmente na segunda metade do século passado. O entendimento que então se tinha da literatura como uma experiência possível de ser vivenciada fora dos espaços canônicos venceu o modo de agir e de escrever de muitos autores que hoje, embora críticos em relação a certos procedimentos estéticos daquele período, reconhecem que ele nos transformou em defensores inequívocos da liberdade como um ponto chave para a afirmação da vida e da literatura. Como decorrência desse ambiente e das opções que fiz, por vezes, em contraposição a ele, posso dizer que minha percepção da escrita literária se articulou, por um lado, como um exercício de diálogo e de análise das relações subjetivas e objetivas que tecemos em nossa trajetória histórica e, por outro, como um palimpsesto, que tem nas trocas culturais o seu principal elemento.

1 **Escritor.** Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: setefalas@hotmail.com



Se colhi os frutos das escritas literárias de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Murilo Mendes, Dantas Mota, García Lorca, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, John Donne, Dylan Thomas e outros, sei igualmente que recebi influências decisivas das culturas populares através dos seus poetas e narradores orais (Nélson de Jacó, Pedro Oscar, Barandão, José Paulino Clemente, Orlando Lucas, Mário Braz da Luz, Synéas Martins Campello, enfim, uma roda de pessoas do interior de Minas Gerais) e de suas ritualidades (Carnaval, Congado, Jongo, Folia de Reis, ensalmos e uma miríade de pequenos gestos sagrados). Além disso, colhi frutos nas árvores dos compositores da MPB (dentre eles, Pixinguinha, Geraldo Pereira, Cartola, Chico Buarque, Gilberto Gil, Jorge Benjor) e dos textos de etnografia, antropologia, sociologia e história que desenvolvo paralelamente à escrita literária. Ao longo dos anos, o contato com as comunidades rurais e de periferias urbanas (em particular, com a diversidade de suas criações textuais) consistiu para mim num aprendizado estético associado ao aprendizado do sistema de valores dessas comunidades. Por exemplo, o livro *O homem da orelha furada* – escrito em homenagem ao Sr. Geraldo Arthur Camilo e, por extensão, aos devotos do Congado – foi concebido a partir de uma cena que documentei na Comunidade dos Arturos, durante os dias da Festa de Nossa Senhora do Rosário, em outubro de 1987. Depois de ter passado o domingo investido das funções de Rei Congo de Minas Gerais, o Sr. Geraldo aproveitava a calma da segunda-feira, quando já havia cessado o movimento dos devotos. Assentado num canto do terreiro, ele fazia a barba, mirando-se num caco de espelho. Era um homem de idade avançada, olhando para si mesmo e, quem sabe, para que outros lugares ou rostos. O rei imponente do dia anterior, reverenciado pelos gestos de fé de seus companheiros, era, naquele momento, um misto de ancião e menino, ao sol de uma tranquilidade eleita como filosofia de vida. Essa cena me ensinou a cerzir, na fronteira entre a objetividade e a subjetividade, o diálogo entre o antropólogo e o poeta. *O homem da orelha furada* nasceu nessa fronteira, como uma série de poemas que tangencia o universo dos iniciados vistos, antropologicamente, como referências de autoridade e de poder em seus grupos e, poeticamente, como mediadores da fala inauguradora do mundo. Nos poemas desse livro, procurei relacionar a cena presenciada nos Arturos à veneração que os Fon (do sul do Benin e sul do Togo) têm pelos seus iniciados. Para estes, o iniciado era identificado como um indivíduo que tinha a orelha furada.

Outra vertente dialógica decisiva em minha escrita se relaciona aos autores do Caribe e da África, em particular aqueles que se expressaram em língua francesa, inglesa e portuguesa. Aimé Césaire e Derek Walcott, no Caribe; Wole Soyinka, na Nigéria, e Arlindo Barbeitos, em Angola, foram autores que afinaram suas vozes poéticas em situações de tensão estética e social. Pode-se dizer que na superação do pacto colonial, fato histórico marcante em suas sociedades de origem, eles perceberam a necessidade de romper as estruturas de expressão impostas pelo colonialismo e, ao mesmo tempo, o desafio de inaugurar novas formulações para a linguagem literária. Suas formas de escrita representaram o desejo de levar a língua aos limites de suas

possibilidades, condição indispensável para que vontades e conteúdos novos pudessem se materializar no texto. Longe de rechaçar a urgência de certas demandas sociais (como a chamada ao engajamento político na luta contra a opressão das metrópoles), essas poéticas aguçaram o significado dessas demandas através de enfrentamentos radicais com a linguagem. É o que se observa em Césaire (*Cahier d'un retour au pays natal*) e Soyinka (*Os intérpretes*), autores de um discurso que contesta, em nome dos deserdados, as maneiras de ser e pensar que o colonialismo tornou oficiais; em Walcott, que reconfigura no domínio caribenho os recursos narrativos da epopeia (*Omeros*). Por sua vez, Barbeitos demonstra em *Angola, Angolê, Angolema* a viabilidade do diálogo entre rigor estético e interesse pelos dramas sociais. Os enfrentamentos com a linguagem, na perspectiva dos autores citados, e de outros que conheci paulatinamente, dentro e fora da geografia caribenha e africana, me permitem adensar o diálogo com experiências que me são estranhas e familiares, simultaneamente. Foi o que ocorreu no processo de escrita de *Ô lapassi & outros ritmos de ouvido* (1990) e *Caderno de retorno* (2003), que dialogam, respectivamente, com as faturas estéticas de *Angola, Angolê, Angolema* e *Cahier d'un retour au pays natal*. Em linhas gerais, minha escrita literária tem se movimentado nas fronteiras entre as linguagens afrodiáspóricas (que me permitem contracenar, por exemplo, com o blues e o jazz, Lucille Clifton e Audre Lorde, James Baldwin e Miles Davis, Nicolás Guillén e Susana Baca) e as linguagens ocidentais (que me estimulam a dialogar, por exemplo, com Seamus Heaney e Wystan Hugh Auden, Sylvia Plath e Elisabeth Bishop, E. E. Cummings e Gary Snyder). As referências citadas funcionam como nortes do meu processo de criação, mas não são fixos, pois o que me desafia como autor é a tentativa de compreender o tensionamento da linguagem em face da realidade e das experiências estéticas que desafiam a escrita a permanecer crítica no seu tempo e além dele.



UM MOSAICO DE VOZES ABRINDO FRONTEIRAS

Prisca Agustoni¹

Nasci na região mais ao sul da Suíça, na fronteira com a Itália. No meu país de origem, o convívio entre várias línguas no cotidiano é um evento natural, apesar de o italiano ser minha língua “materna”. No entanto, até os três anos de idade, eu só falava um dialeto da região – que não sei ler nem escrever. Essa situação é comum na região onde nasci, isto é, a convivência entre uma língua de berço e do afeto (o dialeto, que é a única língua que uso com pais e irmãos) e a “língua materna”, o italiano, com sua grandiosa tradição literária. Uma língua oral e uma escrita. Duas faces do mesmo cotidiano. Se faço esse breve relato é para explicar quanto esse elemento é marcante para meu trabalho como escritora. O fato de já ter nascido “bilíngue” – vinculada a uma tradição literária das mais importantes para a idade moderna e, por outro lado, atravessada pela oralidade – me impulsionou com certa naturalidade em direção aos outros universos linguísticos e culturais que encontrei na Suíça, primeiro durante a formação escolar (desde pequena aprendi o francês, depois vieram o alemão, o inglês e o espanhol), logo nas experiências que a vida me proporcionou, como foram a longa residência na cidade de Genebra, na Suíça francesa, onde me formei em filosofia e letras hispânicas, e onde de fato meu universo floresceu em línguas, influências, músicas, encontros. O domínio das línguas me permitiu uma experiência singular, acredito: poder ler autores dos mais variados – sempre fui uma leitora curiosa e intuitiva – na versão original. Lembro de ter lido, ainda no ensino médio, o *Macbeth* em inglês, ao passo que descobria a obra do mexicano Juan Rulfo e os abismos interiores descritos pelo suíço Ramuz, esse imenso escritor das montanhas. E lembro de ter começado e interrompido a leitura do *Cien años de soledad*, de Gabriel García Marquez, em espanhol, algumas vezes, antes de conseguir chegar até o fim, e de nunca mais me livrar dessa história.

1 Escritora. Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: prisca.agustoni@yahoo.fr



Essa pluralidade de convivência entre as línguas (algumas eu falo cotidianamente) gerou sem dúvida uma predisposição à escuta, à musicalidade, à naturalidade para entrar no universo literário “do outro” sem a mediação da tradução, de forma direta. Nesse sentido, quando escrevo, seja em italiano, em francês ou em português (estas são as três línguas igualmente presentes no meu trabalho de escrita), o faço com o eco sempre presente das outras línguas, com essa outra forma de sentir e dizer o mundo que cada língua carrega dentro de si, como um caracol que leva sua casa para onde for. Às vezes, preciso dobrar a língua que fala em mim para caber na escrita, outras vezes é algum canto da infância em dialeto que não cabe nas línguas que uso para escrever. Mas a consciência das outras línguas é constante e se manifesta no processo de autotradução que desenvolvo desde sempre. Como disse, escrevo diretamente em três línguas, e a língua de base de determinado texto é “escolhida” de acordo com vários fatores, nem todos racionais. Há textos que respondem claramente a uma vivência e, nesse caso, a língua escolhida será a que situa melhor essa vivência; por outro lado, há escolhas que nascem a partir da musicalidade da língua ou da relação que tenho com o processo criativo em determinado idioma. Em italiano, por exemplo, costumo escrever usando sonoridades mais secas, cortantes, essa é uma influência profunda que a obra do Montale exerceu sobre mim quando, ainda adolescente, me deparei com sua poesia. Foi uma fulguração. Em português também me sinto mais próxima de uma poética cabralina, mas aos meus ouvidos, mesmo perseguindo uma dicção enxuta, a língua brasileira parece sempre muito sonora, cheia, exuberante, quase excessiva, daí preciso operar uma “contenção”, puxar internamente um freio, quando escrevo em português. É interessante como funciona esse processo. Aliás, amo escrever em português, é uma experiência que me atravessa no corpo, me faz sentir bem. Quando escrevo em francês, age menos na minha mente a sonoridade da língua e mais a vivência que tenho da cidade francesa (morei quase 10 anos em Genebra), as vastas leituras que tenho no campo da filosofia, da arte, da literatura, da poesia... tudo isso forma um estado de pensamento poderoso que me conduz quando escrevo diretamente em francês. Uma vez que existe o texto original, às vezes trabalho na tradução do mesmo para outra língua. Esse processo de autotradução é complexo porque, para funcionar, exige um alto grau de infidelidade ao original, a tal ponto que às vezes a tradução me obriga a rever o próprio original. Decorre dessa operação que minha oficina criativa se torna complexa, entre um livro que estou escrevendo e outro “traduzindo” e trazendo para dentro de outra realidade linguística e cultural, onde, com certeza, cada palavra soa outra e cria outros agenciamentos de sentido. Mas é desse modo que trabalho e tenho tentado ir ao encontro dos leitores de três campos culturais distintos: o italiano, o francês e o português. Penso cada dia mais que a literatura precisa – com urgência – trabalhar e se enxergar na contramão dos nacionalismos, e ao invés de reiterar a força de determinada “língua-nação” no mundo, ela pode operar a corrosão nessa ideia rígida de fronteira e de pertencimento. O que significa, hoje, ser um autor brasileiro? Seria aquele que tem passaporte; ou aquele que lá vive e cresceu (mesmo sem passaporte brasileiro); ou ainda aquele que vive no exterior desde sempre mas tem passaporte; ou, então, aquele que interfere no contexto literário nacional e nele vive e por ele é influenciado; talvez aquele que sofre os duros

impactos do cotidiano em terra brasileira; ou melhor, aquele que se vincula claramente a uma tradição literária nacional; ou será aquele que conhece a realidade das populações indígenas, aquele que tem descendência indígena ou negra?; talvez a mulher, que sempre foi silenciada na história literária do ocidente, teria mais direito hoje a ser lida, e a reivindicar o que na Itália veio a se chamar de “cotas rosas” em prêmios, antologias, etc.; ou será simplesmente aquele que escreve em português e publica em uma editora brasileira? Como percebemos, muitas são as perspectivas para uma pergunta simples como a que formulei. Da mesma forma como acontece no meu país multilíngue, onde a literatura suíça é aquela escrita por qualquer autor(a) que resida na Suíça ou que tem a cidadania (sem prioridade de um critério sobre o outro) e que escreva numa das 4 línguas nacionais *também*, um autor que atua no cenário literário brasileiro poderia ser, a meu ver, aquele que nele vive, escrevendo *também* em português (independente da “nacionalidade”), além daquele, claro, que é cidadão brasileiro (e nesse caso pouco importa onde vive). Cada dia menos importa, a meu ver, fixar-se no *onde*, *quanto*, *até quando*, e cada dia mais deveria contar o *como* e o *também*: somar no lugar de reduzir. Somar nacionalidades, intercâmbios, línguas, leituras, influências, trocas: em tempos de migrações, viagens, conexões, traduções, este deveria ser o foco, a meu ver, de uma reflexão sobre a produção literária hoje, no Brasil, aberta aos novos ventos e dinâmicas para escutar um mundo em rápida mudança fora das fronteiras nacionais. Importa interrogar-se talvez menos sobre os diálogos com a “tradição” e com qual vertente da “tradição” determinada obra se vincula, e sim pensar se essa dupla ou tripla realidade cultural e consciência linguística vivenciada por muitos hoje fricciona, tensiona, modula a escrita em português. E como a produção desses autores (que escrevem em português *também*), os muitos que vivem fora do Brasil hoje, por exemplo, quando inseridos numa tradição linguístico-cultural outra, redefinem uma noção de “literatura brasileira”, e como esta é recebida, lida, pensada na contemporaneidade. Desde sempre intelectuais e escritores latino-americanos e africanos atuaram fora dos seus países, proporcionaram uma reflexão crítica sobre a própria tradição, interferindo nela. Esse movimento sempre foi mais tímido no Brasil, determinando talvez uma leitura ainda muito autocentrada das referências literárias. Acredito que o tempo para a abertura de perspectiva seja o agora. Acredito que hoje existam pesquisas que vão nessa direção, mas me parece que ainda se concentram apenas no âmbito acadêmico, não afetando o sistema do mercado literário, que é aquele que, bem ou mal, afirma ou nega um cânone. O Brasil tem um processo histórico de esmagamento da sua diversidade cultural e linguística, de onde, acredito, a dificuldade em reconhecer o esforço e a riqueza daqueles que partilham de uma vivência cultural plural: vivências migrantes, dentro e fora do país (penso aqui na riqueza das tradições orais indígenas e africanas no Brasil, relegadas às pesquisas antropológicas, mas que alimentam o pensamento-corpo de autores fundamentais para o país, alguns muito atuantes, mas que custam a ter a visibilidade que, em outras realidades plurilíngues, já teriam alcançado).

Quanto às minhas influências literárias, posso dizer que nem todas são literárias. Grande importância tiveram os anos em que pintava e estudava artes, eles me ajudaram a desenvolver

uma reflexão imagética sobre o real. Minha poesia é, na maioria das vezes, ligada a imagens. Claro que existem leituras fundamentais que marcaram meu gosto, mas, de novo, não sou muito disciplinada quanto a isso: os autores que mais me marcaram sem dúvida foram Kafka, Celan, Alejandra Pizarnik, Musil, Eugenio Montale e Vittorio Sereni, Baudelaire, Fernando Pessoa do *Livro do Desassossego*, Marguerite Duras e Camus, e entre os contemporâneos, principalmente as mulheres, como a poeta italiana Antonella Anedda, a americana Sharon Olds, a canadense Anne Michaels na prosa, a francesa Annie Ernaux e a poeta angolana Paula Tavares, só para citar algumas. Forte impacto teve em mim, durante a formação do mestrado em *Gender Studies*, a tomada de consciência de fatos históricos relacionados ao mundo do trabalho operário das mulheres da minha região, o que acabou entrando no meu segundo livro de poesia, *Irmãs de feno*, de 2003. Outro grande marco para minha escrita foi o doutorado que cursei na PUC-Minas, durante o qual descobri e li muita literatura africana de língua portuguesa. E no que diz respeito à musicalidade da língua brasileira, sem dúvida sou devedora de Caetano Veloso, talvez o artista que mais soube atingir o cerne da minha sensibilidade para com a sensualidade da língua. Quando ele canta me sinto transportada para uma experiência sensorial única. Comoção e prazer são dois motores poderosos do humano e para uma leitura mais humana do mundo.

Riva San Vitale, Suíça, 14 de março de 2019

1 ano da morte de Marielle Franco

#MariellePresente



**PALAVRAS RECORTADAS, HISTÓRIAS PINTADAS —
INTERCÂMBIO ENTRE O PICTÓRICO E O LITERÁRIO EM
ALMADA NEGREIROS¹**

**WORD CLIPPINGS AND PAINTED STORIES —
INTERCHANGE BETWEEN THE PICTORIAL AND THE LITE-
RARY IN ALMADA NEGREIROS**

Mariana Pinto dos Santos²

RESUMO

É reconhecido por vários autores o carácter visual da escrita do artista português Almada Negreiros (1893-1970), mas as múltiplas derivações e interpretações que daí podem surgir têm ainda muito por explorar. Neste artigo procuro fazer algumas dessas interpretações sobre o intercâmbio entre o pictórico e o literário que ocorre na obra de Almada Negreiros, com ênfase precisamente no *intercâmbio*, isto é, não notando meramente a criação de imagens visuais literárias — o que tem sido o foco dos estudos literários — mas entendendo que a escrita de Almada deriva de uma concepção de vanguarda e de arte assente no primado da visão e que a sua prática e teoria pictóricas determinam a sua escrita. Por outro lado, abordarei também a revisitação que faz em pintura da sua obra literária. Mais do que um diálogo entre duas artes, o pictórico e o literário em Almada estão profundamente interligados e a obra daqui resultante constitui-se um exemplo da inventividade que resultou da ruptura de fronteiras entre as artes operada pelas vanguardas do início do século.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade; visão; intercâmbio; pintura; escrita

1 Este texto parte de outros já publicados e desenvolve alguns aspectos antes não abordados. Os textos são: Sara Afonso Ferreira e Mariana Pinto dos Santos, “Almada e Sonia Delaunay”, in *O Círculo Delaunay/The Delaunay Circle*, ed. Ana Vasconcelos (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015); Mariana Pinto dos Santos, “Introdução” a *Manifestos* de José de Almada Negreiros, Colecção Almada Breve, Assírio & Alvim, 2016; Mariana Pinto dos Santos, “Introdução” a *Ficções Escolhidas* de José de Almada Negreiros, Colecção Almada Breve, Assírio & Alvim, 2016; Mariana Pinto dos Santos, “Uma maneira de ser moderno” in *José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno* (catálogo de exposição, ed. Mariana Pinto dos Santos), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian / Documenta, 2017. Este artigo foi escrito no contexto do projecto *Modernismos ibéricos e o imaginário primitivista* (PTDC/ART-HIS/29837/2017) — co-financiado por COMPETE 2020, Portugal 2020 e União Europeia (Fundo Europeu para o Desenvolvimento Regional).

2 PhD, Instituto de História da Arte, NOVA FCSH, Lisboa



A revista *Diadorim* utiliza uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC-BY-NC).

ABSTRACT

Many authors have recognized the visual character of the writings by the Portuguese artist Almada Negreiros (1893-1970), but the multiple variations and interpretations that can be driven from that are yet to be explored. In this article I intend to make some of those interpretations about the interchange between the pictorial and the literary that occur in his work, emphasizing precisely the *interchange*, that is, not noticing merely how he creates strong literary images — which has been the focus of the literary studies — but understanding that Almada’s writing thrives from a notion of avant-garde based on the primacy of vision and that his practice and theory about the pictorial are determinant for his writing. On another hand, I will also consider how his painting often revisits his literary work. More than a dialogue between two art forms, the pictorial and the literary in Almada Negreiros are profoundly interconnected and constitute an example of the inventiveness that resulted from the rupture of the frontiers between the arts operated by the avant-garde from the early twentieth century.

KEYWORDS: Modernity; vision; interchange; painting; writing.

“Os menos que não gostam da pintura de Almada louvam nele o criador literário — esse upa! Os menos dados a leituras exaltam o pintor — esse oh! Uns e outros ficando assim entre o pouco mais ou menos, [...] cavam um fosso, de todo em todo lateral ao cherne [sic] da questão, entre pintura e literatura.”

Vitor Silva Tavares, 2001³

O primado da visão

Desde cedo se referiu a propósito de Almada Negreiros que o sentido da visão era privilegiado em relação a todos os outros para toda a sua criação artística. Em 1943 Fernando Amado escreveu “Almada é um visual”⁴. Vitor Silva Tavares, editor e escritor, que conviveu com Almada, referiu o seu “pintar literário”, e de como “desenhava” e “recortava” as palavras⁵, e Herberto Helder afirmou que em Almada a palavra é “pintada, escrita, movida, falada”⁶. No campo da literatura, autores como Alberto Pimenta, Carlos Paulo Martínez Pereiro ou Ellen Sapega analisaram a linguagem plástica de Almada, notando nela a projecção das técnicas da pintura na literatura⁷.

Este ensaio, continuando trabalhos anteriores, traz essa análise do ponto de vista da histó-

3 in *A Phala* n.º 89, Outubro/Novembro, Assírio & Alvim, Lisboa.

4 Fernando Amado, “Os desenhos de Almada”, in *Variante* (dir. António Pedro), número de Inverno, 1943. Republicado em Fernando Amado, *À Boca de Cena*, Lisboa: & etc, 1995, p. 49.

5 Cf. Vitor Silva Tavares, “A Haste do dê” in *Ler*, n.º 46, Verão 1999, p. 99; e “Ouçam, é de ler”, in Audiolivro *Nome de Guerra* de José de Almada Negreiros, colecção O Verbo e o Vento, Teatro A Barraca, 2012.

6 Herberto Helder, “Desalmadamente”, in *A Phala* n.º 89, Assírio & Alvim, Outubro/Novembro 2001.

7 Carlos Paulo Martínez Pereiro, *A Pintura nas Palavras* (*A Engomadeira de Almada Negreiros: Uma Novela em Chave Plástica*), Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1996. Ellen Sapega “Lisbon Stories: The Dialogue between Word and Image in the work of José de Almada Negreiros”, in Stephen Dix, Jerónimo Pizarro (ed), *Portuguese Modernisms – Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, Oxford: Legenda, 2011. Alberto Pimenta, “Almada-Negreiros e a Medicina das cores”, in *Colóquio-Letras*, n.º 79, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Maio 1984.

ria da arte e, para além de abordar a contaminação da escrita pela prática pictórica, que resulta numa escrita literária sem paralelo, procura identificar também um processo de auto-citação e revisitação que vai da escrita para a pintura. Sobretudo, pretende evidenciar a questão primordial, que é o intercâmbio entre artes, praticado e cultivado ao longo de várias décadas de actividade artística.

A palavra em Almada Negreiros é comprometida com a modernidade, com a visão, e com uma concepção de arte enquanto *poiesis*, que o faz dizer que todo o artista é poeta — não no sentido de fazer versos, mas no sentido grego da palavra original de criar, fazer, dar a ver. A sua conferência *Poesia é Criação* de 1962 diz isso mesmo⁸.

O primado da visão é sempre afirmado por Almada, quer literariamente, quer pictoricamente. Os olhos invulgarmente grandes são sempre a característica física mais evidenciada nos seus vários auto-retratos. Essa representação tornou-se metáfora maior do que a mera identidade: os olhos servem para devorar conhecimento, são uma interface para a apreensão do mundo, para a sua apropriação e transformação em arte. Nos seus poemas e ficções também a referência aos olhos surge amiúde. Em *K4 O Quadrado Azul* (1917) escrevera: “Os meus olhos são holofotes a policiar o infinito”⁹. O poema “O Menino d’Olhos de Gigante” é todo ele um tratado sobre os olhos directamente ligados à criação artística, como se lê, por exemplo, nos versos: “Eu ando atrás dos meus olhos | ’té aonde forem parar”¹⁰. Na “Conferência nº 1”, texto publicado em 1920 que anuncia *A Invenção do Dia Claro*, escrevera “Reparem bem nos meus olhos, não são meus, são os olhos do nosso século! Os olhos que furam para detrás de tudo”¹¹. Os olhos desmesurados significavam a capacidade de admiração, de maravilhamento, voracidade pela descoberta. Implicavam também uma atitude de ingenuidade voluntária, como lhe chamou Almada¹², de receptáculo sem restrições do novo. Esta atitude enquadra-se na grande demanda pelo novo, comum às vanguardas do início do século XX e aos modernismos. Em *A Invenção do Dia Claro* escreverá ainda: “soube que tudo o que há no universo podia ser visto com os dois olhos que

8 “Para já, Poesia e Poetar (há as duas palavras) são duas coisas. Nós queremos apenas uma: a primeira. | Poesia é criação. | Poetar é fazer versos. | Não é de modo algum condição de criação caber em versos. [...] Os versos são um modo de perpetuação de um dos modos da criação que se chama Poesia.” “Poesia é Criação”, in *Obra Literária de José de Almada Negreiros, Manifestos e Conferências* (ed. Fernando Cabral Martins et al.), Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 290.

9 José de Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, 1917, p. 17 (edição fac-similada, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000).

10 “O Menino d’Olhos de Gigante” (1921), in José de Almada Negreiros, *Poemas* (ed. Fernando Cabral Martins et al.), 2ª ed., p. Assírio & Alvim, p. 106.

11 José de Almada Negreiros, “A Conferência nº 1”, publicada com um desenho no *Diário de Lisboa*, 9 de Julho de 1921, datada de “Lisboa, Maio de 1920”. Incluída em *Manifestos e Conferências, op. cit.*, p. 47.

12 José de Almada Negreiros, “Elogio da ingenuidade ou as desventuras da esperteza saloia”, conferência realizada em 19 de Junho de 1936 no âmbito da Exposição dos Artistas Modernos Independentes, inaugurada a 15 de Junho de 1936 na Casa Quintão em Lisboa. Publicada na *Revista de Portugal* 6, Janeiro de 1939. Incluída em *Manifestos e Conferências, op. cit.*, p. 243-256.

estão na nossa própria cara. [...] Foi-me fácil compreender que o universo era precisamente o resultado de haver quem tivesse olhos na cara.”¹³ Desta citação depreende-se que para Almada há uma reciprocidade entre mundo e olhar que faz com que não só o conhecimento seja visual — os olhos recebem o universo — como é o acto de ver que cria o mundo. O acto de conhecer é criativo e é criativo porque é visual. A representação literária e plástica destes olhos expressa assim a atitude moderna: libertária, sem espartilhos da história ou de convenções, capaz de tudo absorver e capaz de tudo criar de novo.

Compromisso com a modernidade

No que diz respeito ao compromisso com a modernidade, importa esclarecer o que se entende por modernidade e modernismo.

Seguindo a análise do filósofo britânico Peter Osborne, modernismo é um “discurso da legitimação da mudança [...] uma afirmação colectiva do moderno” e moderno é uma forma de tempo histórico que se centra no presente, sem abandonar o tempo linear cronológico¹⁴. A lógica temporal do moderno nega o velho e afirma o novo, e por isso moderno é também um termo crítico, segundo o mesmo autor, que constantemente elege e depõe o novo. Cada vez que postula o que é o novo, determina também o que é o velho que o novo deve substituir, e dessa forma está estritamente associado à diferenciação entre desenvolvimento e atavismo, civilização e barbárie, progresso e atraso. Nesse sentido, o autor afirma:

A modernidade não é, enquanto tal, um projecto, mas apenas a sua forma. É uma forma de consciência histórica, uma estrutura temporal abstracta que, ao totalizar a história do ponto de vista de um presente sempre volátil, sempre presente, compreende uma pluralidade conflituosa de projectos, ou futuros possíveis, desde que se conformem à sua estrutura lógica básica.¹⁵

Ou seja, a modernidade compreende uma multiplicidade de projectos para fazer o novo e determinar o velho, uma multiplicidade de modernismos, de “maneiras de ser moderno”. Esta expressão vem do próprio Almada, da conferência *O Desenho* (1927), que profere em Madrid a propósito da sua exposição individual promovida por *La Gaceta Literaria*, um dos periódicos em que trabalhará durante os cinco anos que vive na capital espanhola (1927-1932): “Isto de ser moderno é como ser elegante: não é uma maneira de vestir mas sim uma maneira de ser. Ser moderno não é fazer a caligrafia moderna, é ser o legítimo descobridor da novidade.”¹⁶ Quereria

13 José de Almada Negreiros, *A Invenção do Dia Claro*, Olisipo, Lisboa, 1921, p. 38, respectivamente. (edição fac-similada Assírio & Alvim, 2016). Incluída em *Manifestos e Conferências*, op. cit., p. 49-86.

14 Peter Osborne, *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art* (Londres: Verso Books, 2013, p. 73. (tradução minha)

15 Peter Osborne, *The Politics of Time. Modernity and Avant-garde*, 1995, p. 23. (tradução minha). O autor respondia claramente à tese de Jürgen Habermas defendida no texto “Modernidade — um projecto inconcluso” de 1981.

16 José de Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), p. 156.

Almada então vincar que não se tratava de aderir à moda, mas de abarcar com o corpo todo e todos os dias, a modernidade. Fazê-la acontecer no quotidiano, criá-la a partir de novas atitudes, novas formas de pensar, novas formas de arte. Mas a expressão, lida hoje, pode expandir-se para elucidar precisamente a possibilidade de várias maneiras de viver e criar o moderno.

A importância desta abordagem dos conceitos de modernidade e modernismo prende-se com a necessidade de desierarquizar periferias em relação a centros eleitos como modelos em relação aos quais a periferia estaria sempre em atraso e de não minorizar em nome de uma suposta originalidade ou de “dar privilégio a quem chegou primeiro” o que se passa com a circulação de conhecimento e como ele pode ser mal-entendido, apropriado, transformado, partilhado – dando origem a criações, re-criações, co-criações. Em sùmula, há uma vocação antropofágica na criação artística, mais evidente quando a informação circula e se transforma no processo de interpretação e recriação. Este reequacionamento tem vindo a ser feito por e na sequência dos estudos que propõem o eclético¹⁷, o híbrido¹⁸, o alternativo¹⁹, o mosaico²⁰ ou a horizontalidade²¹, como premissas para o trabalho na história das vanguardas e do modernismo, que procura ultrapassar as análises baseadas em valorização comparativa entre um centro tomado como modelo e a periferia, cuja produção artística é subalternizada em relação ao dito centro. O factor cronológico é importante nesta dicotomia: quem vem primeiro ganha, quem chega depois está irremediavelmente atrasado. A questão não é meramente de desigualdade artística: há uma correspondente desigualdade económica e um desequilíbrio de poder, que torna o centro detentor dos mecanismos de produção, divulgação, exposição, mercado e historicização da arte. Ultrapassar a narrativa hegemónica é um processo contínuo, porque ela renova-se e subsiste, nunca deixando verdadeiramente de vigorar. Mas um gesto simples pode ser feito, mudando a terminologia usada, que faz toda a diferença: falemos em histórias dos modernismos, no plural, e não mais em história do modernismo.

Poderemos assim entender melhor como a actividade de vanguarda de Almada se pautou por uma combinação profícua de futurismo com os contrastes simultâneos do casal Robert e Sonia Delaunay (que viveram em Portugal, em Vila do Conde, dois anos durante a I GM), com os

17 Benedikt Hjartarson, “Gösta Adrian-Nilsson’s Sacred Geometry, the Manifesto and the Tradition of Avant-Garde Eclecticism”, Lecture at the international conference of the Comparative Avant-Garde and Modernisms Workshop, *Avant-Garde Migrations*, Universidade Nova and Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon, 19 Novembro 2015.

18 Nestor Canclini, *Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990.

19 Dilip Parameshwar Gaonkar (ed.), *Alternative Modernities*, Duke University Press, Durham & London, 2001.

20 “Introduction: Borderless Europe, Decentring Avant-Garde, Mosaic Modernism”, in *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent* (ed. Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum, Hubert van den Berg), Walter de Gruyter, Berlim, 2009.

21 Piotr Pietrovski, “Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde” in *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, op. cit. p. 49-58).

ecos do cubismo ou com o sensacionismo de Pessoa, tudo em nome de uma vontade de ruptura com o naturalismo, que está presente em toda a sua criação artística.

Almada tinha um compromisso com romper com o passado e fazer o novo, compromisso esse que pode ser encontrado nos seus três primeiros contos, ditos de vanguarda, todos anteriores a 1920: *A Engomadeira*, *Saltimbancos (Contrastes Simultâneos)* e *K4 O Quadrado Azul*. Como já tive oportunidade de referir noutra local²², nestes três trabalhos está em causa uma das propostas de reinvenção literária e poética — de modernização, portanto — que Fernando Pessoa discutia e praticava nesses anos, o interseccionismo²³. O interseccionismo, que Pessoa propôs como uma das derivações do *sensacionismo*, é correlativo da desconstrução cubista que estava em curso na pintura e propôs-se como instrumento de desnaturalização da imagem literária e de superação da estrutura narrativa linear e da expressividade sentimental. Partindo da premissa de que os objectos são sensações e de que a arte converte sensações em objectos, a teorização do Sensacionismo identifica-o enquanto mecanismo quase tautológico: a arte converte sensações em objectos; os objectos são sensações; a arte então converte sensações em outras sensações. O interseccionismo, segundo escritos de Fernando Pessoa datáveis de 1914 e inéditos em vida, proclamava a interpenetração de objectos em sensações, logo de sensações em sensações. A matéria destes escritos seria assunto de tertúlias entre os que então buscavam uma arte moderna, tendo aliás sido anunciada a edição, gorada, de um manifesto para estabelecer as premissas de uma nova literatura (previsto para *Orpheu 2*, da autoria de Pessoa)²⁴. O interseccionismo é recriado por Almada Negreiros, juntando-lhe futurismo e contrastes simultâneos, resultando numa escrita pictórica, visual. Nela encontra-se uma composição paradoxal e sinestésica de imagens literárias, em que personagens, descrições, objectos e paisagens se desdobram uns nos outros e se interpenetram velozmente. O trabalho da linguagem resulta numa extraordinária visualidade que estiliza o encadeamento narrativo convencional. Os contrastes assim obtidos aproximam a leitura do carácter imediato (isto é, não mediado) dado pelo sentido da visão. Este procedimento resulta também de um alargamento a uma aplicação também visual das “parole in libertà”, que Marinetti proclamara para a transposição fonética dos ruídos da modernidade para a poesia, em onomatopeias, interjeições e composições tipográficas livres que traduzissem a amplitude de sons existentes²⁵. No conto *Saltimbancos* também há onomatopeias sonoras, mas o efeito das suas “palavras em liberdade” é principalmente visual.

22 Mariana Pinto dos Santos, “Introdução” a *Ficções Escolhidas* de José de Almada Negreiros, Coleção Almada Breve, Assírio & Alvim, 2016.

23 Fernando Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo* (Coleção Pessoa Breve, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith), Assírio & Alvim, 2015.

24 Cf. Fernando Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, *op.cit.*. Ver também carta a Armando Cortes-Rodrigues, 4-10-1914, in Fernando Pessoa, *Cartas* (ed. Richard Zenith), Assírio & Alvim, Lisboa, 2007, p. 88 e ss.

25 Filippo Tommaso Marinetti, *Distruzione della sintassi – immaginazione senza fili – parole in libertà*, 1913.

Palavras pintadas, histórias desenhadas

A Engomadeira é uma novela publicada em 1917 em edição de autor que o autor data de 1915 na carta-dedicatória a José Pacheco que a antecede e no final do texto. É uma data falsa, pois Almada tem várias referências à entrada de Portugal na Primeira Guerra Mundial, o que se deu em 1916, bem como à Batalha de Verdun, também ocorrida em 1916. A carta-dedicatória a José Pacheco expressa sumariamente o que Almada pretendeu fazer com *A Engomadeira*: “a aceleração de imagens” e “a expressão metal-sintética Engomadeira”, com a “intersecção” de “evidentes aspectos da desorganização e descarácter lisboetas”. Além das importantes referências à Guerra há que destacar o carácter fortemente erótico deste conto, com imagens desconcertantes — como o *gag* (e este termo é propositado) das chaves no quarto da engomadeira que se multiplicam e soterram o narrador, ou a quantidade de amantes, incluindo anões, que a engomadeira recebe —, e a descrição única de uma cena de sexo entre duas mulheres, que passa a *ménage à trois* duas páginas depois.

Começou de pôr carmins nos lábios exageradamente e depois ouvindo a voz da peixeira que era a dela veio debruçar-se no parapeito a gritar pra baixo a como era a sardinha. Como estava toda nua puxou um lençol da cama embrulhou-se descuidadamente e foi ela própria abrir-lhe a porta e que entrasse que não estava mais ninguém. Que até podia vir prò quarto dela e que talvez fosse melhor. A princípio achou muito caro a sete vinténs a dúzia e como reparasse no retrato do senhor Barbosa careca e com tinta roxa despregou-o dos pregos e deitou-o pra debaixo do sofá. Continuou a achar muito caro a sete vinténs a dúzia e olhando fixamente os olhos da varina deixou cair o lençol que até parecia sem querer e ofereceu-lhe a dois tostões a dúzia com a condição de comprar o peixe todo e ainda a de almoçar com ela. A varina mexeu as ancas numa arrelia de que já não era a primeira vez que lhe sucedia aquela chatice mas ela correu prà varina e beijou-a na boca que até lha deixou magoada. Num ápice correu a fechar a porta à chave por dentro e a cerrar de novo as janelas sobre as obras ao sol. Quando o sol daí a pouco bateu do lado de cá e entrou plo quarto até à cama já se não sabia bem qual das duas era a varina — eram só pernas nuas e seios a reluzir na saliva. Só se ouviam gemidos de cansadas até que o gato entrou fortemente convulsionado nas agonias de uma indigestão de sardinha. Quando o senhor Barbosa meteu a chave à porta e achou o silêncio abafado daquele quarto meio-iluminado teve a impressão que ela tinha posto um espelho muito grande ao comprido sobre a cama e que depois se tinha deitado toda nua com o ventre pra baixo.²⁶

A ruptura com o naturalismo não significa um rompimento com o real, nem na *Engomadeira*, nem em futuros trabalhos de Almada. Neste conto há uma crítica violentíssima à sociedade lisboeta, e as personagens seriam facilmente identificáveis pelos seus contemporâneos. Verifica-se também a recorrência da cor *verde*, na garrafa de vinho verde que se derrama, do sexo masculino pintado de verde esmeralda no ventre da engomadeira, da passadeira verde do corredor da casa do Sr. Barbosa onde o narrador vai ao encontro do adultério, do frasco de tinta

26 José de Almada Negreiros, *A Engomadeira*, 1915 [1917], incluído em *Obra Literária de José de Almada Negreiros*, *Ficções* (ed. Fernando Cabral Martins et al.), 2ª ed., Assírio & Alvim, 2017.

verde por cima do Cristo do livro de missa (ao qual voltarei mais adiante), dos lábios da engomadeira pintados de verde-esmeralda, do passeio no Calvário à hora do raio verde.

Nos dois contos de Almada Negreiros que se seguem a este, *Saltimbancos (contrastes simultâneos)* e *K4 O Quadrado Azul*, é também a aceleração de imagens cinematográfica e o interseccionismo que podemos encontrar na gênese da sua escrita²⁷. No caso de *Saltimbancos (contrastes simultâneos)* é convocada para o título a técnica pictórica desenvolvida e teorizada pelo casal Robert e Sonia Delaunay, cuja estada em Vila do Conde entre os anos 1914 e 1916 se tornou marcante para os artistas portugueses com quem conviveram e com quem se corresponderam. Com Almada Negreiros a sua relação foi quase apenas epistolar, mas nas cartas trocadas Almada e Sonia combinaram vários projectos artísticos, nenhum concretizado.

Os contrastes simultâneos trabalhados pelo casal Delaunay a partir da obra de Michel Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* (1839), assentavam na premissa de que a percepção visual das cores se modifica conforme a sua justaposição com outras cores. Segundo a lei explicada por Chevreul, duas cores complementares vistas lado a lado parecem mais intensas do que vistas isoladamente, daí derivando os seus estudos nas possibilidades combinatórias de várias tonalidades, indicando combinações “agradáveis” e as “desagradáveis”. Chevreul identificou também os contrastes sucessivos, isto é, contrastes que se desenrolam no tempo, com as cores precedentes a influenciarem a percepção das seguintes. No conto *Saltimbancos*, publicado no *Portugal Futurista*, que leva o subtítulo pictórico, a matéria-prima de Almada é a cor, criando o autor pela sua nomeação ou pela sua evocação, e através de elementos que remetem para uma cor específica (como o sol, as papoilas, o tecido das fardas — brim, os pinheiros, a cal, etc), uma série de contrastes e estímulos visuais:

e cinzento sem feito de cinzento de enfiar e pronto a alvorada e recolher o cinzento sem talher ao solcinzento ao solsolcinzentosolcinzentocinzentocinzentocinzento só até às trincheiras de dentro do picadeiro ao solcinzento milésima parte de um cinzento numerado sem nome sem nome sem alma [...] solcinzento igual pra todos rapados à navalha de barbeiro analfabeto de brimsol só até às trincheiras de dentro do picadeiro amarelo e sombra em diagonal de zero chega e basta aquilo de zero-brim ao sol de chumbo a derreter no amarelo do muro igual pra dentro igual pra fora das janelas fingidas em correnteza de revoltas que morrem pra dentro de brim com clarins a berrarem co’o sol nos metais amarelos de sol de ângulos agudos de reflexos de sol de brim calado de ruínas de moinho de vento a ouvir os fios dos telégrafos e o fumo cinzento dos comboios outro brim de triturar saudades folhas mortas no campo verde e sol com sombra azul dos pinheiros solteiros encostados à nostalgia do fresco da tarde na distância na água nos girassóis e na outra freguesia com raparigas de

27 O primeiro escrito em 1916 e publicado na revista *Portugal Futurista* em 1917, o segundo escrito em 1916 e publicado em 1917. Ambos republicados em *Ficções, op. cit.* Também poderíamos abordar os poemas destes anos *Mima Fataxa* incluído no conjunto *Frisos* (publicado na revista *Orpheu* 1 em 1915), *Litoral* (1916) ou *Mima Fataxa — Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino* (publicado na revista *Portugal Futurista* em 1917), incluídos na Obra Literária de José de Almada Negreiros, *Poemas* (ed. Fernando Cabral Martins et al.), 2ª ed., Assírio & Alvim, 2017.

chapéus de palha de aba-larga ao sol queimado das raparigas a cantar em cima dos carros de bois cheios de papoilas ao sol das raparigas ao meio-dia a passar a ribeira a vau co'as saias arregaçadas até às virilhas nuas ao sol com raparigas a urinar acoradas na sombra azul do muro de cal do cemitério longe da vila de outra cal no ar azul [...]²⁸

Esta transposição de cores para os poemas e de analogia entre letras e cores, tidos como base de uma linguagem universal, estava presente nas propostas poéticas de Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, cruzadas com as propostas plásticas dos Delaunays, todos partindo da correspondência entre vogais e cores feita por Arthur Rimbaud²⁹.

É de outro modo que Almada trabalha a cor em *K4 O Quadrado Azul*. Conto auto-referencial, *K4 O Quadrado Azul* apresenta a personificação do quadrado azul, figura geométrica que corresponde à amante do narrador:

De uma vez, num passeio, o arco-íris foi quadrado até ao fundo dos raios X pra lá do cavalo transparente numa continuidade cinematográfica contornando a apologia feminina sagradamente epiléptica em ss de cio todo realce e posse de reflexos. Se eu me detinha a observar o quadrado pla perpendicular do desejo iluminava-se o palco artificialmente leve de triângulo nu em record azuladamente feminino. Os olhos recolheram-se-me pra dentro de um estertor iluminado a escândalo afogueado e ruivamente doido de artifício. Quando voltei outra vez havia uma carta registada para mim.

Dentro só estava um quadrado azul.³⁰

Na capa e contracapa, um quadrado recortado em papel de lustro azul traz a personagem principal para o livro-objecto, confrontando-a com o leitor mesmo antes deste abrir o livro. O carácter erótico do texto é reforçado pelo autocolante com a palavra “virgo”, que é necessário romper para ler o conto, sugerindo a leitura como acto sexual. Texto e livro-objecto estão ambos a operar um estímulo sensorial ao leitor que não é sugestionado apenas pelas palavras, mas por vários apelos à visão através de imagens, e até ao tacto — o romper do autocolante —, para uma experiência sensual.

1+1=1

O conto *K4 O Quadrado Azul* é também uma aplicação prática da equação 1+1=1, com o uno, o indivíduo, a equivaler a infinito:

28 José de Almada Negreiros, *Saltimbancos (contrastes simultâneos)*, in *Ficções, op. cit.*, p. 48. Estão sublinhadas as referências directas e indirectas a cores.

29 Cf. Pascal Rosseau, “Voyelles. Sonia Delaunay et le langage universel de l’audition colorée” in *Sonia Delaunay. Les Couleurs de l’abstraction*, Paris Musées, 2014, catálogo da exposição com o mesmo título apresentada no Musée d’Art moderne de la Ville de Paris (17.10.2014-22.02.2015) e na Tate Modern, Londres (15.04-09.08.2015).

30 José de Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, ed. do autor e de Amadeo de Souza-Cardoso, 1917, p. 6 (edição fac-similada, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000); incluído em *Ficções, op. cit.*, p. 62-63.

o quadrado azul agitou-se nitidamente em azul ímpar, mas ímpar 1. Quando lhe lia os meus poemas contra os olhos d'Ela as íris deformavam-se-lhe pra triângulos de génio sem contornos rectos, dois deltas-carimbo do Nilo azul iguais a duas metades do quadrado 1; e pouco a pouco, os olhos d'Ela encaixavam-se à justa dentro dos meus nesta necessidade que há de haver dois a ser infinito.³¹

Almada Negreiros retornará à equação, directa ou indirectamente, em conferências, em poemas ou em peças de teatro³². Essa equação relaciona-se com o conteúdo de um postal que Amadeo de Souza Cardoso lhe enviara em 1916 elogiando-o pela publicação do *Manifesto Anti-Dantas*: “Almada: Viva. Viva. Substantivo. Ímpar. Um.”³³. Antes disso, um quadro de Amadeo referia no título o mesmo *Par Ímpar 1 2 1*. Almada responde-lhe na dedicatória de *K4 O Quadrado Azul*: “a amadeo de souza-cardoso, substantivo ímpar 1, o detentor da Apologia masculina, o que me possui em tatuagem azul na sensibilidade, o Amante preferido da Luxuria e do Vício (Vide génio Pintor)”. Se se pode ver nesta dedicatória uma associação da “genialidade” ao erótico, ou da vanguarda ao erótico e à libertação sexual, tal será reforçado mais adiante no texto, no relato da transformação do narrador na sua própria amante, ao acordar no seu corpo. O narrador-Almada experimenta assim o corpo de uma mulher, mantendo o desejo intacto e tornando-se voyeur de si mesm(a)o quando se vê nu(a) ao espelho. A experiência de estar na pele feminina, de sentir o corpo de mulher como seu, é a consumação literária de um prazer impossível. A equação recorrente $1+1=1$ terá várias leituras possíveis em Almada: artista+público; artista+outro artista; homem+mulher; uma arte (pintura)+outra arte (literatura). Podendo igualar a universal, arte total, ou prazer erótico total.

Podemos observar que o jogo masculino/feminino no *K4 O Quadrado Azul* terá paralelo na obra de Apollinaire, que, mais tarde em 1917, apresentará a peça *Les Mamelles de Tirésias, Drame surréaliste en deux actes et un prologue*, uma história assente numa troca de sexos inverosímil, e criará o neologismo *surréalisme* [surrealismo], com o qual pretendia fazer jus à ideia de que a arte deve traduzir a realidade, não imitá-la³⁴. Surrealismo substituiu o termo que usara até então, *surnaturalisme* [sobrenaturalismo], para que as suas ideias fossem representadas por uma palavra inteiramente nova, ausente dos dicionários, que sintetizasse a ruptura com o naturalismo. A haver surrealismo nas primeiras prosas de Almada, como por vezes se diz, ele surge contemporâneo e coincidente com o do inventor do termo, Guillaume Apollinaire, e não com o de André Breton, mais ligado a processos oníricos do inconsciente. Almada rompe com a narrativa convencional ao fragmentar e intercruciar personagens, ambientes, objectos, cores, a

31 José de Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, op. cit., p. 5; *Ficções*, op. cit., p. 61.

32 A capa da edição da sua peça *Deseja-se Mulher*, desenhada pelo autor, traz a equação $1+1=1$. Escrita em 1928, será publicada apenas em 1959 (Lisboa, Verbo).

33 Cf. Eduardo Soares, “Almada Falou (em 6 de Junho, em Amarante), de Amadeo de Souza-Cardoso”, *A Capital*, 20 de Agosto de 1969 (ver *Manifestos e Conferências*, op. cit., p. 325).

34 Veja-se o seu texto para *Parade*, no Programa da temporada de Maio de 1917 dos Ballets Russes, *Programme des Ballets Russes*, Paris, Mai 1917.

todos dando o mesmo estatuto e autorizando, a qualquer instante da prosa, a transformação dos adjetivos em substantivos — como acontece com as cores.

Verde

A *Invenção do Dia Claro*, já citada, é um texto de 1921, híbrido entre a conferência e o poema, e a seu modo também um manifesto, no qual expressa a inutilidade da acumulação de saber e cultura ao longo de séculos e vê o momento presente (a modernidade) como aquele que não terá mais saberes para acumular e terá de aprender a olhar de novo, a inventar de novo as palavras e o olhar (o dia claro). O livro representa, com a evocação de experiências de criança, a omnipresença do pronome pessoal *eu* e o chamamento da mãe, um mergulho na infância, na infância própria individual e na infância da humanidade, numa “viagem universal”³⁵ para a claridade. Não por acaso, a capa desenhada por Almada, é verde. A cor verde é em Almada Negreiros, identitária, e passa frequentemente a substantivo, pois com ela assina vários poemas e contos, feitos sobretudo numa esfera privada³⁶.

Tendo em conta a defesa de um regresso à infância e à potência criativa de um olhar ingénuo (presente noutros artistas do século XX), o que mais tarde é reforçado na frase da conferência *Direcção Única* (1932) “A alegria é a coisa mais séria da vida” verificamos que as referências maternas são particularmente intensas:

Mãe! As estrelas estão a mentir. Luzem quando mentem. Mentem quando luzem. Estão a luzir, ou mentem?

Já ia a cuspir para o céu!

Mãe! a minha estrela é doida! Coube-me nas sortes a Estrela-doida!

Mãe! dá-me um cavalo! Eu já sou o galope! Há uma palmeira, Mãe! O que quer dizer um anel? Tem uma esmeralda.

[...]

Mãe! passa a tua mão pela minha cabeça!

Quando passas a tua mão na minha cabeça é tudo tão verdade!³⁷

35 “Bom-Dia, Mãe! / Senta-te ao meu lado, que eu vou contar-te a viagem que eu fiz. Dá-me a tua mão para que eu a conte bem! / Dei a volta ao mundo, fiz o itinerário universal. [...]”, José de Almada Negreiros. *A Invenção do Dia Claro* (1921) in *Manifestos e Conferências*, op. cit., p. 79.

36 Como por exemplo a “História Verde” parte I e II, a “História verde (autêntica)”, “Verde”, todas autobiográficas e datadas de 1920, 1921. De referir que estas e outras histórias ou poemas eram frequentemente escritas a tinta verde, como é o caso do poema já citado “O Menino d’Olhos de Gigante”, também de 1921. Almada faz com algumas jovens da aristocracia portuguesa, que animava em tertúlia o “Club das Cinco Cores”. Este grupo, “O Nosso Club”, “O Club dos 5” ou “As Cinco Cores”, para o qual Almada produziu vários textos, desenhos e dois bailados, era constituído por Almada e quatro jovens amigas (entre os 14 e os 17 anos), que participaram no bailado *O Jardim da Pierrette* (1918). A cada membro era associada uma cor: Verde (Almada), Branco ou Amarelo (Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso, 1901-1983, a Lalá, que viria a casar com o compositor Ivo Cruz), Vermelho (Maria José Burnay Soares Cardoso, 1902-1919, a Zeca); Azul (Maria da Conceição de Mello Breyner, 1904-1987, a Tatão); Roxo (Maria Madalena Moraes da Silva Amado, 1902-2008, a Tareca, irmã do dramaturgo e encenador Fernando Amado, amigo de Almada). A capa de *A Invenção do Dia Claro* a verde é por isso também muito significativa.

37 José de Almada Negreiros, *A Invenção do Dia Claro*, op. cit., p. 28.

Estas referências maternas estavam também presentes no conto *K4 O Quadrado Azul*, compensando a ausência do consolo materno com o galgo que lambe as mãos do narrador:

Se tua mãe fosse viva não tinhas tu um galgo que te lambe as mãos. O galgo lambe-te as mãos por tua mãe te ter morrido. Se tua mãe não tivesse morrido com pena de te deixar o galgo não te lambia as mãos. Se tua mãe não tivesse morrido antes de te fazer sentir o grande amor que ela sentia por ti não tinhas tu um galgo que tem a mania de te lambe as mãos. Se tua mãe não se sufocasse no desejo de querer por força que tu soubesses, dentro dos teus 2 anos, que ela estoirava no excesso de uma paixão por ti não tinhas tu um galgo danado que te morde as canelas se o não deixas constantemente beijar-te as mãos. É que todo esse excesso de paixão eternizou-se em transparência e foi-se adaptando pouco a pouco no cérebro do teu galgo, elemento de vida mais próximo de ti. Mas não te creias feliz porque toda essa raiva do teu galgo tem a consciência dos sentidos vivos de tua mãe. Essa massa fluida e indesejável que é toda a energia da paixão de tua mãe por ti tem a consciência de se ter condicionado no crânio do teu galgo. Por isso tua mãe tem a maldição de assistir à lucidez da sua inteligência na inexpressão do teu galgo que te lambe as mãos por uma vontade alheia à do teu galgo e diferente à da tua mãe.³⁸

Almada perdeu a mãe, mestiça filha de mãe angolana e pai português, cedo, aos três anos, tendo sido internado com o irmão no Colégio de Campolide em Lisboa e deixando de ter convívio com o pai. Esse facto será abordado literariamente várias vezes e, de forma menos literal, também pictoricamente, assumindo nessas representações plásticas a sua herança africana. Além de um retrato da mãe feito a partir de fotografia, há vários auto-retratos em que Almada se representa com uma cor de pele mais escura, ou desenhos e pinturas em que há um jogo constante entre tonalidades de pele diferentes (habitualmente o homem mais escuro do que a mulher, no que é uma referência também à representação diferenciada dos sexos da Antiguidade Clássica).

Mas há outros trabalhos ainda mais auto-referenciais. Uma pintura a *gouache* de 1940, em que uma mãe consola um filho já crescido ao colo, mostra uma Madonna modernizada em traços gráficos pós-cubistas. A questão é que mãe e filho são africanos, e um dos elementos gráficos desenha o número 7, dia do nascimento de Almada (7 de Abril de 1893)³⁹.

Outro caso é o dos vitrais para a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa, projecto de Pardal Monteiro de 1938, que chamou Almada para uma extensa intervenção em vitral, mosaico e pintura a fresco na que foi uma das primeiras igrejas modernistas portuguesas. Fortemente controlado pela Igreja e pelo Estado, Almada consegue no entanto algumas imagens significativas, derivadas de uma linguagem gráfica de traços simplificados também devedora do cubismo. A Nossa Senhora das Dores segurando Cristo morto na capela mortuária não é branca. Uma observação atenta verá que a sua cor de pele é de mestiça, como era a mãe de Almada.

38 José de Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul*, *op. cit.*, p. 15.

39 Esta pintura só foi reproduzida a cores recentemente, no catálogo *José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno* (ed. Mariana Pinto dos Santos), Documenta / Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

Curiosamente, nunca antes este facto foi notado.

Voltando à cor identitária de Almada, pode recordar-se o Cristo verde que Almada faz para a capa do periódico *A Ideia Nacional* de 20 de Abril de 1916, que surge com o título *Semana Sancta*. Esse Cristo causara polémica por se apresentar verde, sem olhos, sem auréola, sem coroa de espinhos. Ora, essa capa surge mais do que uma vez referida em *A Engomadeira*, uma das quais é a seguinte:

Depois desta a maior trovoada a que eu assisti foi em Campolide quando estava fechado à chave de castigo na retrete dos professores. Eu era tido como elemento indisciplinável e perturbador até ao dia em que um frasco de tinta verde se entornou por cima do livro de missa quando eu estava a copiar um Cristo gravado que eu achava muito bonito. [...]

Quando cheguei ao quarto estavam todas as lâmpadas acesas e a engomadeira dormia a respirações baloiçadas tendo aberto entre os dedos na gravura do Cristo um livro de missa todo ensopado em tinta verde e que era a única recordação que eu trouxera de Campolide. Os lábios dela estavam fortemente pintados de verde-esmeralda!⁴⁰

Esta referência tem a componente autobiográfica na menção do colégio interno de Campolide no qual Almada teve uma educação religiosa jesuíta, mas é evidentemente também uma memória ficcionada, que se apresenta como antecedente ao Cristo verde para *A Ideia Nacional*. A outra referência foi já comentada por João Albuquerque no seu estudo sobre a capa da *Semana Sancta*⁴¹. Este autor ligou também a imagem do Cristo verde a esta passagem de *A Invenção do Dia Claro*:

Havia uma cruz na encruzilhada.

A cada um que passava dizia o Cristo de pedra:

‘Em vez de ter morrido numa cruz, por ti, antes tivesse pegado na lança que me abriu o peito, para com ela te rasgar os olhos da cara. Para deixar entrar claridade para dentro de ti pelos buracos dos teus olhos rasgados. [...]’⁴²

Aquí fica expresso como *n’A Invenção do Dia Claro* se refere a função da lança erguida

40 *A Invenção do Dia Claro*, *op. cit.*, p. 23. Acrescente-se que também podemos ir buscar versos ao poema “O Menino d’Olhos de Gigante” para nova relação: “Os meus olhos de gigante | não pesam no meu tamanho, | quero tanto aos meus olhos | que os rasgo duma vez | se tu mos quiser’s tirar. | Assim, não pod’rás tu vir, | nunca mais, ouviste bem? | plos meus olhos espreitar.” in *Poemas*, *op.cit.*, p. 106-107.

41 João Albuquerque, “A emancipação crística do homem segundo Almada Negreiros”, in *Revista de História da Arte*, série W n° 2 (publicação online), Instituto de História da Arte, NOVA FCSH, 2015, p. 222. A passagem é: “Ora foi justamente o senhor Barbosa um dos primeiros que me veio dar os parabéns por causa de um Cristo por mim publicado numa revista de rapazes *A Ideia Nacional* cuja única particularidade para os outros foi ser verde e não ter cabeça.”, prosseguindo Albuquerque a citação para a sua excelente análise sobre a função emancipadora da referência à lenda de Cristo na obra de Almada.

42 *A Invenção do Dia Claro*, *op. cit.*, p. 23. Acrescente-se que também podemos ir buscar versos ao poema “O Menino d’Olhos de Gigante” para nova relação: “Os meus olhos de gigante | não pesam no meu tamanho, | quero tanto aos meus olhos | que os rasgo duma vez | se tu mos quiser’s tirar. | Assim, não pod’rás tu vir, | nunca mais, ouviste bem? | plos meus olhos espreitar.” in *Poemas*, *op. cit.*, p. 106-107.

pela mão branca no primeiro plano da capa d'*A Ideia Nacional* de 20 de Abril de 1916: a de rasgar olhos no Cristo cego, para aceder à claridade, situação invertida em *A Invenção do Dia Claro*, em que é Cristo que quer rasgar os olhos do homem para que ele possa ver melhor⁴³. Ao estudo já feito por João Albuquerque há que acrescentar que não se pode deixar de ver nessa mão a de Longinus, o legionário romano cego que espeta a sua lança em Cristo crucificado e que, ao cair o sangue de Cristo nos seus olhos depois do seu gesto, recupera a visão, convertendo-se ao cristianismo nesse instante⁴⁴.

Acresce ainda que importância destas referências e contaminações entre representação plástica e literária é exacerbada se se notar que, mais de vinte anos depois da capa para *A Ideia Nacional*, Almada regressa ao Cristo verde no segundo vitral da capela mortuária da já referida Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa. Já em contexto de ditadura e de controlo das artes, é um Cristo progressivamente esverdeado o que Almada escolhe representar no vitral da crucificação de 1938, recuperando, de forma totalmente auto-referencial e incógnita tanto para a entidade comendadora como para o público religioso, a complexa analogia entre a cor Verde identitária e a “claridade” implicada na lenda dessacralizada de Cristo.

Tendo em conta esta leitura e estas relações, será de outro modo que poderemos ver a presença da cor verde noutras pinturas de Almada: em auto-retratos (como o *Duplo Retrato* com a mulher, Sarah Affonso, de 1934), na revisitação pictórica de *A Engomadeira*, de 1938, pintura em que domina a cor verde, no famoso auto-retrato num grupo para a Brasileira do Chiado, de 1925, de fundo verde também; ou na irradiação verde que surge no contorno do corpo nu branco de 1926 feito para o Bristol Club (clube nocturno boémio lisboeta, encerrado pouco depois do golpe militar de 28 de Maio de 1926 que instaurou a ditadura).

Auto-revisitação

Em 1938 Almada publicou o seu único romance, *Nome de Guerra*. Fora escrito em 1925, mas esquecido numa gaveta (segundo o autor) durante 13 anos, 5 dos quais vividos em Madrid (1927-1932). Nele podemos ver o ambiente que surge retratado quer no quadro conhecido por *Auto-retrato num grupo* quer no *Nu* para o Bristol Club. Mas há outra referência, que não foi notada antes, e que tem eco pictórico posterior:

43 Esta questão é amplamente comentada por João Albuquerque, que vê aqui a cisão da visão humana em dois: um olhar exterior e um interior, activado quando se retiram os olhos. João Albuquerque, *op. cit.*, p. 226. Ainda, o autor refere que: “Verde é pois, em Almada, o seu (heterogéneo) devir-cor [...] é e não é humano, é e não é a cor do mar – o doido, o desaparafusado, a máquina de guerra que, acoplando-se às máquinas normalizadoras do sentido e dos sentidos, as desconstrói e nelas descobre regimes funcionais inauditos, paradoxais e como tais inapreensíveis — numa palavra, o Verde é uma expressão de loucura.”, *idem*, p. 228.

44 Tal como vem relatado nas hagiografias de *A Lenda Dourada*, Jacobus de Voragine, 1275. Cf. *The Golden Legend*, Englished by William Caxton, 1483, vol. 3, (“The Life of S. Longinus”), disponível em <https://sourcebooks.web.fordham.edu/basis/goldenlegend/>.

Poucas vezes me foi dado compreender melhor o que significam aquelas palavras: ganhar o pão de cada dia, do que ao ver essas mulheres que iam e vinham sobre duas grossas e compridas pranchas de madeira lançadas desde a borda da fragata até ao cais, numa distância parecida com uns dez metros. O equilíbrio dessas mulheres não tinha uma hesitação à altura de três homens da água, e em menos de três palmos de largura durante os dez metros. Acrescente-se a isto que levavam à cabeça as canastras, umas vezes vazias e outras vezes cheias até acima, em pirâmide, conforme iam ou vinham da fragata. [...] Por contraste com a sua actividade havia no cais uns homens sentados e outros deitados ao sol em sacas de sarapilheira cheias de mercadoria. Para um destes homens aquelas dezenas de mulheres não eram todas a mesma; esperava sempre que essa passasse mais perto donde ele estava para lhe dizer o que tinha a dizer-lhe. A rapariga não fazia caso e seguia como as outras. Era um dito qualquer e talvez sempre o mesmo de todas as vezes que acontecia chegar a altura de ela passar por onde ele estava. Centenas de vezes e não falhou uma! Mas de uma vez a rapariga vinha a meio da prancha com a canastra carregadinha, e ele começou logo como de costume a gracejar com ela; sem ninguém esperar, ali mesmo de cima da prancha, parou de repente, despejou a canastra no rio, apontou o braço livre em direcção ao tal homem e com o sangue todo nas faces disse-lhe esta única palavra:

— Desgraçador!

Nunca mais esquece esta palavra.⁴⁵

É precisamente este trabalho feminino, duro, mal pago, que é representado num dos painéis da Gare Marítima de Alcântara. Atente-se ainda às duas últimas linhas da citação. *Desgraçador* é uma palavra que não existe. E segue-se a frase: “Nunca mais esquece esta palavra”. O sujeito é deixado dúbio de propósito pelo autor, que torce as possibilidades gramaticais da língua. Quem é que nunca mais esquece a palavra? Pode ser o desgraçador, a rapariga ou o narrador. Ou até o leitor. O neologismo sai sublinhado com essa frase de sentido pouco claro: a ordem é para não esquecer uma palavra que não existe, mas cuja existência foi tornada necessária por aquela rapariga não aguentar mais o assédio de que era alvo. Na Gare Marítima não é representado o assédio, embora ele seja sugerido num desenho preparatório não definitivo. É representado, sim, o trabalho minuciosamente descrito no romance escrito vinte anos antes.

Também na Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos há uma revisitação no painel dos Saltimbancos. Deixando de lado a análise pictórica já desenvolvida noutra lugar⁴⁶, ressalve-se que não se trata de mais uma representação de saltimbancos, figuras recorrentes de Almada, mas de uma auto-citação deliberada referente ao conto de 1916, pois a trapezista é representada com o maillot rasgado, tal como rasgado acabava o maillot vermelho de Zora, provocando um

45 José de Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, 1938 [1925], edição confrontada com manuscrito original, Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

46 “Realismo y modernismo en las pinturas murales de José de Almada Negreiros” in catálogo *Lo que cuentan las paredes: Almada Negreiros y la pintura mural*, Instituto Cabañas, Guadalajara, DGLAB – Ministério da Cultura do Governo de Portugal, impresso e distribuído no México (no âmbito da Feira Internacional do Livro de Guadalajara), 2018, p. 9-15.

motim e a destruição do circo⁴⁷.

O entendimento da obra de Almada Negreiros passa por não separar a obra pictórica da obra literária, ou por ver as constantes ligações e revisitações que o artista fez entre elas, comentando a obra com a obra. Verifica-se que o intercâmbio entre o pictórico e o literário ocorre com a auto-revisitação, numa transferência entre imagem e palavra que actualiza e recria ambas, mesmo quando décadas as separam.

Referências

VASCONCELOS, A.; BÁRTOLO, C.; MARTINS *et al.* *José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno* (catálogo de exposição, ed. Mariana Pinto dos Santos). Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian / Documenta, 2017.

ALBUQUERQUE, J. “A emancipação crística do homem segundo Almada Negreiros”. In: *Revista de História da Arte*, nº 2, Série W. Instituto de História da Arte, NOVA FCSH, 2015. p. 218-231. Disponível em: < https://issuu.com/ihafcshunl/docs/rhaw_1parte__1-250 >.

AMADO, F. Os desenhos de Almada. In: *Variante* (dir. António Pedro), número de Inverno, 1943.

AMADO, F. *À Boca de Cena*, Lisboa: & etc., 1995.

BALLETS RUSSES. *Programme des Ballets Russes*. Paris: Mai, 1917 [Souvenir Program].

BRU, S.; BAETENS, J. Hjartarson, B. *et al.* (ed.). *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlim: Walter de Gruyter, 2009.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1990.

47 “correu até ao meio co’o seu maillot vermelho esfarrapado de rapariga vermelha co’o seu maillot trigueiro de olhos húmidos da vida antes de entrar em cena e entusiasmo duro de acetilene com vento da praia e bem fincados os pés no meio do tapete cada vez mais verde pra trás desconjuntamente a fechar a curva do maillot vermelho anel de ferro em brasa a unir as pontas na forja com o fole só no ruído da luz dura da acetilene sexo inocente num buço triangular rasgão ocasional até ao umbigo co’o ventre em expressão de vida por gastar e a cabeça pra cima vermelha-em-brasa redonda e o circo outra vez direito com três degraus de caras iguais em círculos de expressão dividida até ao entusiasmo dos de pé descalço sentados pequenos à frente de olhos espantados a querer mais assim com o rasgão era melhor outra vez outra vez e outra vez fincou os pés no tapete e o rasgão por cima da coxa ao comprido até ao joelho buço triangular do sexo inocente e as nádegas fortemente comprimidas pra voltar pra cima outra vez com o circo outra vez direito de caras de homens e o pescoço dela todo pintado de roxo [...]” excerto de *Saltimbancos (contrastes simultâneos)* in revista *Portugal Futurista*, 1917. Republicado em *Ficções, op. cit.*, p.53-54.

FERREIRA, Sara Afonso, SANTOS, Mariana Pinto dos, “Almada e Sonia Delaunay”, in *O Círculo Delaunay/The Delaunay Circle*, ed. Ana Vasconcelos (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015).

GAONKAR, Dilip Parameshwar (ed.), *Alternative Modernities*, Duke University Press, Durham & London, 2000.

HELDER, Herberto, “Desalmadamente”, in *A Phala* n.º 89, Assírio & Alvim, Outubro/Novembro 2001.

Lo que cuentan las paredes: Almada Negreiros y la pintura mural, Instituto Cabañas, Guadalajara, DGLAB – Ministério da Cultura do Governo de Portugal, impresso e distribuído no México (no âmbito da Feira Internacional do Livro de Guadalajara), 2018.

MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti, *Distruzione della sintassi – immaginazione senza fili – parole in libertà*, 1913.

NEGREIROS, José de Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências* (ed. Fernando Cabral Martins et al.), Assírio & Alvim, 2006.

NEGREIROS, José de Almada, *A Invenção do Dia Claro*, Olisipo, Lisboa, 1921, (edição fac-similada Assírio & Alvim, 2016).

NEGREIROS, José de Almada, *Deseja-se Mulher*, Lisboa: Verbo, 1959.

NEGREIROS, José de Almada, *Ficções Escolhidas*, Coleção Almada Breve, Assírio & Alvim, 2016.

NEGREIROS, José de Almada, *Ficções*, 2ª edição, Assírio & Alvim, 2017.

NEGREIROS, José de Almada, *K4 O Quadrado Azul*, 1917 (edição fac-similada, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000).

NEGREIROS, José de Almada, *K4 O Quadrado Azul*, ed. do autor e de Amadeo de Souza-Cardoso, 1917 (edição fac-similada, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000).

NEGREIROS, José de Almada, *Nome de Guerra*, 1938 [1925], edição confrontada com manuscrito original, Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

NEGREIROS, José de Almada, *Poemas* (ed. Fernando Cabral Martins et al.), 2ª edição, Assírio

& Alvim, 2017.

NEGREIROS, José de, *Ficções Escolhidas* de José de Almada Negreiros, Coleção Almada Breve, Assírio & Alvim, 2016.

NEGREIROS, José de, *Manifestos*, Coleção Almada Breve, Assírio & Alvim, 2016.

OBSBORNE, Peter, *The Politics of Time. Modernity and Avant-garde*, 1995.

OSBORNE, Peter, *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, Londres: Verso Books, 2013.

PEREIRO, Carlos Paulo Martínez, *A Pintura nas Palavras (A Engomadeira de Almada Negreiros: Uma Novela em Chave Plástica)*, Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1996.

PESSOA, Fernando, *Cartas* (ed. Richard Zenith), Assírio & Alvim, Lisboa, 2007.

PESSOA, Fernando, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo* (Coleção Pessoa Breve, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith), Assírio & Alvim, 2015.

PIMENTA, Alberto, “Almada-Negreiros e a Medicina das cores” in *Colóquio-Letras*, nº 79, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Maio 1984.

ROSSEAU, Pascal, “Voyelles. Sonia Delaunay et le langage universel de l’audition colorée” in *Sonia Delaunay. Les Couleurs de l’abstraction*, Paris Musées, 2014, catálogo da exposição com o mesmo título apresentada no Musée d’Art moderne de la Ville de Paris (17.10.2014-22.02.2015) e na Tate Modern, Londres (15.04-09.08.2015).

SAPEGA, Ellen, “Lisbon Stories: The Dialogue between Word and Image in the work of José de Almada Negreiros”, in Stephen Dix, Jerónimo Pizarro (ed), *Portuguese Modernisms – Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, Oxford: Legenda, 2011.

SOARES, Eduardo, “Almada Falou (em 6 de Junho, em Amarante), de Amadeo de Souza-Cardoso”, *A Capital*, 20 de Agosto de 1969.

TAVARES, Vitor Silva, “A Haste do dê” in *Ler*, n.º 46, Verão 1999.

TAVARES, Vitor Silva, “Ouçam, é de ler”, in Audiolivro *Nome de Guerra* de José de Almada Negreiros, coleção O Verbo e o Vento, Teatro A Barraca, 2012.

TAVARES, Vitor Silva, *A Phala* n° 89, Outubro/Novembro, Assírio & Alvim, Lisboa.

VORAGINE, Jacobus de, *A Lenda Dourada*, 1275. *The Golden Legend*, Englished by William Caxton, 1483, vol. 3 (“The Life of S. Longinus”), <https://sourcebooks.web.fordham.edu/basis/goldenlegend/>



TEXTOS QUE SE VISITAM

TEXTS AND THEIR VISITS

Maria Luiza Scher Pereira¹

RESUMO

O trabalho analisa contos de Rubem Fonseca, Nélide Piñon e Clarice Lispector que remetem a textos da tradição literária portuguesa, de Almeida Garrett, Camões e Eça de Queiroz. E reflete sobre a questão política da literatura brasileira contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Rubem Fonseca; Nélide Piñon; Clarice Lispector; tradição literária portuguesa.

ABSTRACT

This work analyzes the stories of Rubem Fonseca, Nélide Piñon and Clarice Lispector in their dialogue with texts of the Portuguese literary tradition, by Almeida Garrett, Camões and Eça de Queiroz, and reflects on the political dimension of contemporary Brazilian literature.

KEYWORDS: Rubem Fonseca; Nélide Piñon; Clarice Lispector; Portuguese literary tradition.

1 Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: mlscher@acessa.com.



Ao nos debruçarmos sobre textos que se visitam², para refletir de alguma forma sobre a questão política da Literatura, observaremos o “manejo próprio” (para usar a expressão de Borges) (1999) que três escritores brasileiros fazem de elementos do arquivo da tradição literária portuguesa.

Rubem Fonseca reconta a história da Nau Catrineta, no conto homônimo de *Feliz Ano Novo* (1975), a partir do texto recolhido por Almeida Garrett no *Romanceiro*. Nélida Piñon retoma *Os Lusíadas*, em “Adamastor”, de *Sala de armas* (1960). Como se vê, os dois voltam às mitologias fundadoras da cultura portuguesa: o navegador das descobertas e os desafios das viagens de colonização. Já Clarice Lispector, no conto “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, de *Laços de Família* (1975), não trata dos grandes mitos culturais, e sim apenas de uma temporária crise de sensibilidade que acomete subitamente uma dona de casa portuguesa, que mora no Rio. Nesse conto ecoa o “Singularidades de uma rapariga loura”, de Eça de Queiroz.

Passemos a ver, ainda que brevemente, como se dá nesses três autores brasileiros o procedimento de visita aos textos dos autores portugueses.

a) O conto Nau Catrineta, do livro *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, publicado em 1975, retoma basicamente a xácara tradicional e popular recolhida por Almeida Garrett no *Romanceiro*, publicado entre 1843 (Tomo I) e 1851 (Tomos II e III).³

Além da xácara, há no conto uma outra obra, o *Diário de bordo*, de Manuel de Matos, imediato do navio de Jorge de Albuquerque Coelho, e antepassado de José e das suas tias. Nesse *Diário de bordo* guardado pelas tias, Manuel de Matos relata na viagem de 1565, de volta do Brasil a Lisboa, a deriva da Nau Catrineta, e a cena antropofágica em que os marinheiros sorteiam um dentre eles para ser comido. Vou abandonar a estória de Ermê, de José e das tias, já muito analisada, para focar na apropriação que Fonseca faz do poema.

No texto recolhido por Garrett há o convite para se ouvir a “estória de pasmar”, mas isso não é feito. Ao invés da estória de pasmar, que seria o canibalismo dos navegadores, superpõe-se a ela, para encobri-la, a alegoria do pacto entre o diabo e o capitão, que se recusa a entregar a alma, preferindo lançar-se ao mar, mas sendo salvo pelo anjo. Entre a data da viagem, 1565, e a recolha do texto e sua inserção no *Romanceiro* (meados do século XIX) correram os quase trezentos anos do Portugal absolutista e contra-reformista.

Essa versão, em que a “estória de pasmar” foi substituída pela estória exemplar, confirma um mito de identidade portuguesa, o do herói navegador e cristão, que prefere se lançar ao mar a cometer um terrível pecado. Resumindo, o texto anônimo e popular é a versão dominante da estória da viagem, ou seja, a versão posta em circulação por mais de dois séculos de hegemonia do discurso teocrático no Portugal da Contra Reforma, cuja eficiência ainda persiste no momento da formação dos discursos nacionais, no Romantismo.

2 Texto apresentado no Seminário “Textos que se visitam”, do NEPA/UFF, dezembro de 2017.

3 O texto se encontra no final, como anexo.

A visita ao texto do Romanceiro permite a Rubem Fonseca fazer um paralelo implícito entre o Portugal absolutista, contra-reformista e inquisitorial, e o Brasil da ditadura militar, com a violência da tortura e da repressão. E desvelando a história encoberta pela alegoria do pacto recusado pelo Capitão, o que aparece é a verdade da cena da devoração e, portanto, temos a desmistificação de uma mitologia colonialista: atribuir o canibalismo e a barbárie aos povos colonizados, ao mesmo tempo que a imagem do colonizador é associada à virtude e à coragem.

Qual é a leitura política que se pode propor desse tipo de procedimento escritural? A resposta é: é preciso saber ler os textos também naquilo que eles encobrem, mascaram e silenciam. Não se pode ler como a personagem Ermê que, mesmo sendo estudante de Letras, não desconfia dos artifícios dos discursos encobridores.

b) Também é pelo alerta contra a má leitura dos textos que se pode compreender a retomada de *Os Lusíadas* no conto “Adamastor”, de Nélide Piñon.

O personagem, aqui, é um homem de um metro e cinquenta, de cuja origem obscura só se sabe que o pai, ao abandonar a mãe antes de nascer o filho, deixara o bilhete: “ser for homem, por razões que não quero explicar, vai se chamar Adamastor”. Tanto quanto no conto anterior, a violência está implícita na ordem do pai. A lei do pai fica valendo na escrita da sua vontade, e se inscreve como um marca indelével na história do filho, sem nunca a justificativa se tornar explícita.

Homem feito, Adamastor, como o gigante de Camões, vive perto do mar, explorando bar e prostíbulo no cais; isto é, instala-se no espaço indistinto e fronteiro entre o mar e cidade, atravessado por marinheiros de passagem, prostitutas, e desocupados em trânsito marginal. Ele próprio ancorou ali por acaso, vindo não se sabe bem de onde, o que não impede que viva integrado e respeitado por todos, exercendo um papel de liderança reconhecida pelos vagabundos e frequentadores habituais do ambiente.

Um dia casualmente alguém lhe revela que tem nome de herói e ele, intrigado, abandona “o seu mundo” e vai à cidade atrás da informação. Dirige-se à Biblioteca Municipal, e, ao pedir o que ele chama de “simples esclarecimento”, recebe o poema de Camões. Adamastor descobre perplexo que o homônimo famoso não é só um herói, mas também um gigante. Na Biblioteca, pergunta à funcionária: “Quem foi Adamastor?”, recebe na resposta o terrível conhecimento de sua própria identidade que o revela para si mesmo como pequeno, ridículo, perdido: “Era um anão agora (...) um metro e cinquenta, nenhum centímetro a mais, e com nome de gigante”.

A ida de Adamastor à Biblioteca Municipal funciona como uma alegoria: o personagem vai à “cidade letrada”, desloca-se entre as instituições da memória em busca dos textos que guardam a escrita da origem. Daí em diante, sua amargura se volta justamente contra a cidade letrada e contra o seu habitante, que ele julga encarnar o seu mítico rival, herói, gigante, “outro”. Adamastor se recolhe à sua “inferioridade” e passa a rejeitar-se a ponto de, a certa altura, destratar um jornalista que, de passagem, o procura no bar. Para justificar a falta de acolhimento, justifica-se com uma frase que revela o seu sentimento de exclusão: “Gente letrada é puro

nojo, dizia surpreendendo ao que o sabiam antes vaidoso e pernóstico ao falar.”

Adamastor sofre por engano; é enganado porque lê o texto de Camões sob a perspectiva da tradição, da mesma maneira que a Ermê do “Nau Catrineta” o foi, pela leitura ingênua do texto do *Romanceiro*.

A precária leitura do personagem de Nélide Piñon não é suficiente para que ele perceba que o Adamastor de Camões, seu homônimo, já não é na epopéia o gigante da mitologia clássica. Quem vai ao todo do famoso episódio da passagem do Cabo das Tormentas, do Canto V, encontra um gigante quebrantado, abatido por imensa fragilidade. Isto porque o texto fundador de *Os Lusíadas* já se escreve como texto esgarçado pela percepção que Camões tem da crise de Portugal, e da insuficiência dos “relatos encobridores” dos discursos hegemônicos.

Confrontando os textos da tradição através da leitura que desmonta a engrenagem que os constrói, tanto Rubem Fonseca quanto Nélide Piñon apontam para a tensão entre a prática social violenta, autoritária e excludente, e a negação da violência e do poder que os discursos põem em circulação, justamente na tentativa de encobrir e apagar a memória dessa violência.

c) Passemos ao último conto. “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, de *Laços de família*, de Clarice Lispector, tem todos os ingredientes para ser um texto paradigmático daquilo que a crítica convencionou chamar de característica da sua literatura. Aqui também temos a tematização da sensibilidade feminina, a miudeza doméstica e privada, a redução do assunto ao nada ou ao quase nada que acontece na vidinha da mulher casada, nesse caso levemente interrompida por uma espécie de amuo, de uma vertigem provocada pela imaginação e pela fantasia, que no entanto não traz grande consequência prática.

A estória é simples. Por dois ou três dias de uma semana qualquer, uma jovem dona de casa acorda, sem saber por que, tão “rasa e princesa” que se deixa ficar jogada na cama, despede o marido sem cuidar dele, e no sábado, ao acompanhá-lo a um jantar de negócios, excede um pouco no vinho, a ponto de se sentir “borrachona” e com “a alma diária perdida”. No dia seguinte, no entanto, o devaneio se desvanece e a vida volta ao seu normal cotidiano. Esse conto é uma espécie de filigrana, uma pequena jóia da literatura de Clarice, e passaria sem maiores surpresas se não fossem alguns elementos significativos para a nossa leitura de textos que se visitam. Destaco alguns.

A moça é uma jovem esposa portuguesa; o marido, um pequeno comerciante que, como todo mundo, exercita a bajulação impessoal e socialmente aceitável nos encontros comerciais para fechamento dos negócios; a memória afetiva da moça traz fragmentos de recordações e de cantigas do Minho português, lembranças de amigos e familiares portugueses misturadas ao incômodo provocado pelo clima quente e úmido do novo país. As referências ao cozido, ao vinho verde e à guitarra criam uma ambiência portuguesa que se compreende como a necessidade de se conservar na terra do exílio, mesmo em resíduos, a memória do espaço que se deixou para trás.

Como a seu modo fizeram Rubem Fonseca e Nélida Piñon, Clarice Lispector também provoca a tradição. Aqui, o herói do mar, mítico e trágico, foi atualizado e reduzido no pequeno e anônimo emigrante português do século vinte, muito mais próximo do Álvaro de Campos que se disse descendente daquela “raça de portugueses que, depois de estar as Índias descobertas, ficaram sem trabalho”.

Outro elemento significativo nesse conto é o uso do código. O conto é, desde o título, integralmente escrito no português de Portugal, o que causa em primeira mão ao leitor brasileiro uma sensação de estranhamento que, dependendo da pouca ou nenhuma familiaridade com esse registro, pode chegar a ser desconfortável, devido ao emprego de estruturas sintáticas, expressões e palavras em completo desuso no Brasil.

No entanto, suponho que a posição política sugerida pelo conto de Clarice se esclarece se ele for confrontado com o conto de Eça de Queirós, intitulado “Singularidades de uma rapariga louca”.

A personagem do conto eciano, Luísa, tinha, segundo o narrador, o “caráter louro como o cabelo – se é certo que o louro é uma cor fraca e desbotada; falava pouco, sorria sempre com os seus brancos dentinhos, dizia a tudo “pois sim”; era mais simples, quase indiferente (...). tinha a natureza débil, aguada, nula. Era como uma estriga de linho, fiava-se como se queria.”

Esse retrato de Luísa corresponde à proposta naturalista de representar a personagem títere: determinada pela origem obscura, a condição social e a biologia, a mulher do naturalismo é aprisionada na sua representação de fraqueza. Não tem complexidade psíquica, nem vivência de sentimento e desejo. É nesse ponto que a rapariga de Clarice Lispector oferece ao leitor uma posição política, mesmo que de forma sutil e delicada: a libertação do ser feminino de seu papel social e familiar.

A singularidade da rapariga do conto de Clarice lhe permite o devaneio e a embriaguez. Tudo tende a voltar ao normal passado o fim de semana, mas desses dias de esquisitice fica uma fulguração na memória pequeno-burguesa da personagem: essa experiência íntima, indizível, imperceptível para os outros da família, foi a experiência inaugural e luminosa do devaneio e da embriaguez, que de certa forma a libertaram por dentro e lhe revelaram uma outra dimensão de sensações possíveis.

Assim, cada um desses escritores visitaram textos do arquivo literário português, e os textos que produzem mostram o seu “manejo próprio da tradição”, para voltar ao termo de Borges: relêem os textos portugueses para produzirem discursos de interpretação de nós mesmos e das negociações entre esquecimento e memória na nossa história marcada pela violência da colonização, da escravidão, das ditaduras, dos preconceitos, e das exclusões de diversas ordens.

Ao mesmo tempo, eles trazem implícita a proposta de repactuar a leitura tanto dos textos originais como dos seus próprios textos, sugerindo uma atitude de leitura não passiva, capaz de articular passado e presente, no processo crítico e criativo que aproxima efetivamente aquele

que escreve daquele que lê. Essa me parece ser a tarefa crítica dos escritores e a finalidade política da Literatura.

Referências

BORGES, Jorge Luis. “O escritor argentino e a tradição”. *Obras completas I*. São Paulo. Editora Globo, 1999.

Anexo

NAU CATRINETA (Almeida Garrett, Romanceiro)

Lá vem a Nau Catrineta
Que tem muito que contar!
Ouvide agora, senhores,
Uma história de pasmar.

Passava mais de ano e dia
Que iam na volta do mar,
Já não tinham que comer,
Já não tinham que manjar.

Deitaram sola de molho
Para o outro dia jantar;
Mas a sola era tão rija,
Que a não puderam tragar.

Deitaram sortes à ventura
Qual se havia de matar;
Logo foi cair a sorte
No capitão general.

– “Sobe, sobe, marujinho,
Àquele mastro real,
Vê se vês terras de Espanha,
As praias de Portugal!”

– “Não vejo terras de Espanha,
Nem praias de Portugal;
Vejo sete espadas nuas
Que estão para te matar.”

– “Acima, acima, gageiro,
Acima ao tope real!
Olha se enxergas Espanha,
Areias de Portugal!”

– “Alvíssaras, capitão,
Meu capitão general!
Já vejo terras de Espanha,
Areias de Portugal!”

Mais enxergo três meninas,
Debaixo de um laranjal:
Uma sentada a coser,
Outra na roca a fiar,
A mais formosa de todas
Está no meio a chorar.”

– “Todas três são minhas filhas,
Oh! quem mas dera abraçar!
A mais formosa de todas
Contigo a hei-de casar.”

– “A vossa filha não quero,
Que vos custou a criar.”

– “Dar-te-ei tanto dinheiro
Que o não possas contar.”

– “Não quero o vosso dinheiro
Pois vos custou a ganhar.”

– “Dou-te o meu cavalo branco,
Que nunca houve outro igual.”

– “Guardai o vosso cavalo,
Que vos custou a ensinar.”

– “Dar-te-ei a Catrineta,
Para nela navegar.”

– “Não quero a Nau Catrineta,
Que a não sei governar.”

– “Que queres tu, meu gageiro,
Que alvissaras te hei-de dar?”

– “Capitão, quero a tua alma,
Para comigo a levar!”

– “Renego de ti, demónio,
Que me estavas a tentar!
A minha alma é só de Deus;
O corpo dou eu ao mar.”

Tomou-o um anjo nos braços,
Não no deixou afogar.
Deu um estouro o demónio,
Acalmaram vento e mar;

E à noite a Nau Catrineta
Estava em terra a varar.



**A VISITA DE MANDRAKE AO PORTO DE JAIME RAMOS:
INTERTEXTUALIDADE EM *UM CRIME CAPITAL* DE
FRANCISCO JOSÉ VIEGAS**

**MANDRAKE'S VISIT TO JAIME RAMO'S PORTO:
INTERTEXTUALITY IN FRANCISCO JOSÉ VIEGAS'
*UM CRIME CAPITAL***

*Sandra Sousa*¹

*“Intertextuality [is] a
mosaic of quotations; any text
is the absorption and
transformation of another.”*

Kristeva, 1986

RESUMO

Este artigo analisa o romance policial *Um Crime Capital* de Francisco José Viegas, publicado sob a forma de folhetins em 2001, ano em que o Porto foi Capital Europeia da Cultura. Além de fugir das normas dos clássicos policiais, nesta obra em particular, Viegas procede a um diálogo intertextual com o autor por excelência do policial no Brasil, Rubem Fonseca. Vários temas e estratégias narrativas serão tidas em consideração atentando num dos aspectos mais pertinentes de *Um Crime Capital*, a inclusão de Mandrake, o detetive criminalista de Fonseca, como personagem do romance de Viegas.

PALAVRAS-CHAVE: Romance policial; intertextualidade; Mandrake; Jaime Ramos

1 University of Central Florida. E-mail: sandra.sousa@ucf.edu



ABSTRACT

This article analyzes the detective novel *Um Crime Capital* by Francisco José Viegas, published in serial form as newspaper installments in 2001, the year in which Porto was designated as the European Capital of Culture. Besides breaking from the norms of classic detective narratives, with this book in particular, Viegas proceeds to an intertextual dialog with the author *par excellence* of the detective novel in Brazil, Rubem Fonseca. Several themes and narrative strategies are interpreted as attesting to one of the most relevant aspects of *Um Crime Capital*: namely, the inclusion of Mandrake, Fonseca's criminal detective, as a character in Viegas's novel.

KEYWORDS: Detective novel; Intertextuality; Mandrake; Jaime Ramos

Em 2001, a cidade do Porto partilhou com a cidade holandesa de Roterdão o título de Capital Europeia da Cultura. Este evento marcou quase um século da realização na mesma cidade portuguesa de uma Exposição Mundial, em 1908, que teve lugar no Palácio de Cristal. Este tipo de eventos, como se sabe, levanta sempre controvérsias e a Porto 2001, como ficou conhecida, a elas não foi isenta. Se atentarmos nas páginas jornalísticas da altura encontramos títulos como “Porto 2001: Capital Europeia da Cultura ou do ‘show off’ político,” em que se discutem as vantagens e desvantagens de uma cidade ser alvo de tal título. No referido título da *Página da Educação*, Ricardo Jorge Costa (2001) comenta e questiona: “Um pretexto para renovar os equipamentos culturais e o tecido urbano da cidade, mas também uma oportunidade para os habitantes passarem a entender o teatro, a dança ou as artes visuais como um elemento importante do seu quotidiano. Um ciclo de renovação, de espantamento, que se espera seja a base de um futuro ‘mercado cultural.’ A Capital da Cultura veio ou não para ficar?” (s/p). As opiniões dos portuenses variaram entre os que se entusiasmaram com os projectos de um futuro melhor, aos que observavam as transformações na sua cidade com uma certa nostalgia do passado passando pelos que severamente criticaram a forma como o governo conduziu o planeamento. João Gonçalves, um arquitecto citado no referido artigo, referiu que o Porto 2001, “foi uma ‘oportunidade perdida’ para operar uma reconversão urbanística de qualidade, que não ficasse apenas pelas ‘obras de fachada’ (...)” (s/p). O que parece recorrente é que não foi efectuado um planeamento cuidadoso e coerente da renovação da cidade. Dez anos depois, no reputado jornal *Público*, o jornalista Jorge Marmelo afirma que “(...) o Porto vive ainda na ressaca da grande festa de 2001. Ganhou equipamentos emblemáticos como a Casa da Música, mas a dinâmica cultural criada regrediu e ficou quase restrita às estruturas financiadas pelo Estado” (s/p).

Vários artigos e dissertações foram igualmente publicados pós-evento, fazendo o balanço da Porto 2001. Claudino Ferreira argumenta, por exemplo, que

estes projectos promovem graus variáveis de desvinculação entre a cidade imaginada e projectada e a cidade real. Essa desvinculação tem um lado criativo e produtivo. Ela fomenta a emergência e a inscrição nas agendas públicas de perspectivas visionárias, que apontam caminhos possíveis para a modernização sócio-cultural e urbanística das cidades e para a renovação das suas dinâmicas de transformação. Mas tem um lado problemático: o do distanciamento que esse carácter visionário, equacionado à medida dos interesses e

das visões do mundo dos seus protagonistas, pode estabelecer entre as metas traçadas pelas políticas culturais e urbanas e os interesses e as necessidades dos vários grupos e sectores sociais que integram a cidade.² (2004, p. 26-27)

Trazer à baila a Porto 2001 como introdução a este texto poderá parecer de relance um pouco despropositado, no entanto, pareceu-me a melhor forma de abrir para o romance de 2012 de Francisco José Viegas que aqui nos ocupará, *Um Crime Capital*. Neste, o palco que dá azo à narrativa policial de Viegas é precisamente o Porto, mais precisamente a Porto 2001. Como veremos a cidade e as suas transformações como Capital da Cultura são de importância relevante tanto para o desenvolvimento da narrativa como para o já famoso personagem-inspector da Polícia Judiciária, Jaime Ramos.

Francisco José Viegas é, provavelmente, o escritor mais prolífico do género policial em Portugal. *Um Crime Capital* foi publicado em forma de folhetins semanais no *Jornal de Notícias* durante o ano de 2001. Para além da cidade do Porto nesse momento excepcional de Capital da Cultura ser um dos aspectos relevantes do romance, a “surpresa” aqui é a visita, ao Porto e ao romance de Viegas, de Mandrake, personagem – advogado criminalista – de uma outra grande referência do romance policial do outro lado do Atlântico, Rubem Fonseca. Pretende-se, pois, neste espaço analisar a intertextualidade com o escritor brasileiro, tentando levantar algumas questões sobre a razão da mesma, ou seja, o porquê da inclusão de Mandrake como personagem de *Um Crime Capital*.

Marcelo de Araujo afirma que “(...) na literatura do século XX, e mais especificamente na literatura da segunda metade do século XX, surgiram várias obras de ficção que passaram a ter como tema a própria produção de obras de ficção. Um nome frequentemente usado para falarmos da referência a textos de ficção no interior de outros textos de ficção é ‘intertextualidade’” (2016, p. 145). A intertextualidade, continua o crítico, “(...) não é uma invenção do século XX, mas ela se tornou indispensável para a compreensão da literatura da segunda metade do século XX. Uma obra de ficção, portanto, pode ‘falar’ sobre outras obras de ficção” (2016, p. 146). Evidentemente que este não é um fenómeno isolado da literatura estendendo-se a outros campos como o da música pop, do cinema, e das artes visuais, em que “‘o empréstimo,’ a ‘alusão,’ e o ‘remix’ de sons, filmes, e imagens é um fenómeno bem conhecido” (ARAUJO, 2016, p. 157).

Como referem Mustafa Albay e Mustafa Serbes em “Intertextuality in the Literature,” “Literature is not the product of a specific nation; rather it is a combination of the experiences of all nations. So to speak, there is inheritance amongst the literary texts all over the world literature” (2017, p. 208). Na verdade, intertextualidade não é nada de novo no mundo literário con-

2 Ver também a dissertação de Fernando Manuel Garcia Camisão. A conclusão aproxima-se de Claudino Ferreira quando refere que trinta anos depois, “...a realidade é que a aproximação retórica ao terreno, ainda que esteja a progredir, a velocidade para alcançar a meta de um enriquecimento do ‘capital social,’ comparativamente, com o já (considerado) consolidado ‘capital cultural’ vai ainda tomar tempo no futuro” (CAMISÃO, 2017, p. 145).

temporâneo, mas estaremos alerta para o facto de existirem vários níveis de intertextualidade. A intertextualidade a que Albay e Serbes se referem é, obviamente, bastante genérica e provém de um sentido mais alargado e devedor de Mikhail Bakhtin, o primeiro a sistematizar o estudo da intertextualidade e a figura por excelência na origem dos actuais estudos de intertextualidade. Segundo o linguista,

Todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (...) a *palavra literária* não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior. (BAKHTIN, 2001, p. 142)

Samoyault refere igualmente que “[e]m todo o texto a palavra introduz um diálogo com outros textos” (2008, p. 18). Poder-se-ia proceder aqui a uma lista de obras de ficção que à intertextualidade recorrem, mas no sentido a que Bakhtin, Albay e Serbes, e Samoyault, essa lista teria de conter todos os textos literários até agora escritos – tarefa demasiado exaustiva e desnecessária. O que interessa aqui não é tanto discorrer ou discutir sobre as teorias da intertextualidade, mas verificar, tendo em conta um género de narrativa, a policial, até há bem pouco tempo considerado menor, como a intertextualidade desafiou e continua a desafiar o cânone, “pois passou também a valorizar-se a produção marginal, promovendo a voz recalcada do outro, do subalterno (...), questões que nada interessavam à crítica tradicional” (GIACOMOLLI, 2014, p. 186). Aproveitando as palavras de Tânia Carvalhal, “A intenção aqui não é de rastreio, é de leitura intertextual. Vemos que um poema lê outro e queremos saber como e por quê” (2001, p. 181). Qual a intenção de Francisco José Viegas em dialogar com Rubem Fonseca durante a Porto 2001?

Vários críticos comentam o facto de a literatura policial brasileira ter sido, durante várias décadas, considerada de “literatura pouco séria” (COMELLAS, 2014, p. 52). Este panorama “começou a mudar na década de 1970, com o incremento na produção do *noir* feito no Brasil. E o que realmente inaugurou uma nova etapa do género no espaço brasileiro foi a irrupção de Rubem Fonseca” (COMELLAS, 2014). Segundo Flávio Moreira da Costa (2018):

Rubem Fonseca chegou para confundir. Confundir as insustentáveis fronteiras de literaturas menores, de gêneros e subgêneros, confundir o comodismo teórico e classificatório das nossas universidades ou academias, confundir a separação entre literatura de massa e literatura de elite, o bom-mocismo estético da realidade cruel que nos envolve cotidianamente. Confundindo, ele nos renova: não se pode dizer que Rubem Fonseca seja um autor policial ou um grande escritor: ele é as duas coisas.³ (s/p)

3 Marta Maria Rodriguez Nebias num artigo sobre “A Reinvenção do Detetive em Tempos *Pós-Utópicos*” refere que “o termo ‘pós-utópico,’ criado por Haroldo de Campos (1997) e utilizado por Flávio Carneiro, é relevante para definirmos a ficção brasileira contemporânea, ou seja, a época posterior

O mesmo poderá ser dito em relação à narrativa policial portuguesa em geral, e à de Francisco José Viegas, em particular. Em Portugal, a literatura policial era vista como de segunda categoria, editada geralmente em livros de bolso, traduzidos principalmente do inglês. Não havia lugar para histórias de crimes contextualizados no país, pois por mais que fossem obras de ficção, em Portugal de Salazar “não existiam crimes,” então o próprio conceito nem se admitia. Fosse para escapar à censura, fosse porque os portugueses costumam ter o estigma de que o que é estrangeiro é que é bom e de qualidade e tinham as expectativas de ler escritores e cenários anglófonos, muitos escritores portugueses se esconderam por trás de pseudónimos e ambientes tipicamente ingleses para publicar as suas obras policiais. João Céu e Silva (2018), por exemplo, refere que, mesmo atualmente, “A tradição do policial escrito por autores portugueses não é muita e, tirando alguns pseudónimos que tiveram bastante sucesso – até na Coleção Vampiro e similares –, poucos livros existem que mereçam a classificação de policial. Recentemente, a moda do thriller psicológico levou autores nacionais a experimentarem o filão” (s/d). Luís Miguel Queirós (2018) acrescenta em relação ao alcance estrangeiro dos escritores portugueses de policiais que

Descontando a ficção policiária de Fernando Pessoa, que só muito tardiamente chegaria a um público mais generalizado, pode dizer-se que desde as novelas sensacionais do frenético Reinaldo Ferreira, vulgo Repórter X, nos anos 20 e 30, que chegaram a ter algum sucesso em Espanha, e até à nova geração de autores que a excelente coleção policial da Caminho revelaria nos anos 80, como Ana Teresa Pereira, são praticamente nenhuns os escritores policiais portugueses que alcançaram um público internacional, ou sequer um significativo reconhecimento crítico doméstico. (s/p)

No entanto, podemos afirmar que pelo menos um escritor do género policial merece posição de destaque em Portugal, como é o caso de Francisco José Viegas, traduzido em várias línguas estrangeiras. Mário César Lugarinho, aliás, é contundente ao afirmar que Viegas revitaliza “o século com narrativas que, de certa forma, representavam uma ruptura com as obras que [havia] desenvolvido até então,” ou seja, “Viegas, autor de inúmeras narrativas policiais, aproxima-se do romance pós-colonial (...)” (LUGARINHO, 2009, p. 157).

Ambos os escritores quebram, portanto, as “lições dos mestres do suspense, como Edgar Allan Poe, Conan Doyle ou mesmo Agatha Christie, buscando outros caminhos que, principalmente, não apenas renovam o género do romance policial, mas o próprio género romanesco em

ao modernismo, em que deixamos de ter um projeto literário e um adversário a ser combatido. Segundo Haroldo, o momento utópico é regido pelo ‘princípio-esperança,’ enquanto o momento ‘pós-utópico,’ pelo ‘princípio-realidade.’ A condição para a caracterização do momento utópico seria a existência de um grupo de escritores com um projeto literário e um adversário definido. O que caracteriza os momentos utópicos, portanto, segundo o autor, é uma ‘transgressão ruidosa,’ ou seja, uma ruptura, uma inovação que não passa despercebida. Já o momento ‘pós-utópico’ é caracterizado pela ‘transgressão silenciosa,’ que a princípio não se faz notar, como é o caso das narrativas policiais que encontramos atualmente, que são inovadoras não por negarem o passado, mas por fazerem uma releitura das narrativas policiais clássicas” (NEBIAS, 2010, p. 12-13). Este seria o caso de Rubem Fonseca.

Língua Portuguesa” (LUGARINHO, 2009, p. 158). Deste modo, “o que se observa (...) é que a referida renovação do gênero investe no desenvolvimento narrativo, mudando a direção da evolução narrativa da resolução do mistério para o investimento direto no processo em que se desenvolve o suspense, característico desse tipo de narrativa” (LUGARINHO, 2009, p. 158). Por outras palavras, estes escritores, têm “importância fundamental na revitalização do gênero policial por associar um enredo instigante, que estimula a curiosidade do leitor, ao questionamento, transgredindo e, ao mesmo tempo, reafirmando as regras do gênero” (NEBIAS, 2010, p. 13).

Como em qualquer narrativa policial, *Um Crime Capital* tem como tema gerador das ações a morte que acontece no início do romance. Neste caso, a estranha dupla morte de António Júlio dos Reis Lopes, advogado, e da sua amante, Magda Gomes da Luz, decoradora, durante um concerto de música clássica – Bloch e Grieg – no auditório ao ar livre da Fundação de Serralves durante a Porto 2001. Jaime Ramos é chamado ao local pelo seu ajudante Isaltino e especula-se se o casal não se terá apenas suicidado uma vez que de acordo com o inspector, “Um suicídio no Porto precisa de um bocadinho de história, de sombras, de folhas mortas e até de gente à volta,⁴” ou seja, “É um espetáculo, (...), faz parte do espetáculo. A música favorece as depressões, as decisões precipitadas, os heroísmos e a morte” (VIEGAS, 2012, p. 12). Chega-se imediatamente à conclusão que houve um envenenamento, o suicídio é posto de parte e aqui começa a interrogação que vai animar toda a narrativa: “quem matou/envenenou António Júlio e Magda?” No entanto, e fazendo uso das próprias palavras do escritor, “O que nos interessa no romance policial? O crime interessa pouco, queremos pormenores” (Póvoa de Varzim, 2009, s/p). O crime aqui não é mais que o eixo motriz para a exploração de outros temas. Logo no início da narrativa, o leitor tem várias pistas para o que poderá vir a ser desenvolvido: o veneno que matou o casal de amantes é raro e conhecido no Brasil; o médico legista é viciado em literatura; a Porto 2001 é cenário de um crime.

Este último facto, é um dos temas que envolve toda a narrativa. Uma certa tónica de crítica à mudança operada na cidade em consequência do seu novo título perpassa a narrativa através do olhar de Jaime Ramos, acompanhada de um imposto retorno ao passado do inspector provocado pelo seu envolvimento com uma das vítimas do crime. Quase imediatamente, Ramos recebe a visita da responsável da Porto 2001 que tenta que ele contorne os acontecimentos passados em Serralves:

4 A título de curiosidade, num artigo sobre a participação de Francisco José Viegas nas Correntes d’Escritas na Póvoa de Varzim (2009), o escritor é citado como tendo afirmado que acha “que se deve matar num sítio bonito” (s/p). Esse sítio bonito abre as páginas de *Um Crime Capital*, “Vista de longe, e mesmo de noite, do alto do céu, a luz do jardim assemelhava-se a um lençol de água, espalhando-se no meio das árvores cuidadosamente alinhadas” (VIEGAS, 2012, p. 7); “as árvores de Serralves imitam os bosques de Bergen, na Noruega” (VIEGAS, 2012, p. 10).

‘(...) Digamos que temos estado incomodados com o assunto, um crime cometido durante um concerto da Porto dois mil e um. Incomodados talvez seja um pouco comprometedor, mas o senhor compreende, o ministro quer saber o que se passa, o primeiro-ministro telefonou, há estrangeiros que se interessam. Um crime é matéria excitante, decerto, mas convinha que se dissesse, ou que se sugerisse, enfim, o senhor escolherá os termos, mas convinha que se soubesse que eles não foram mortos ali, num concerto da Porto dois mil e um.’

(...)

Pode ser. Mas não é agradável para a Porto dois mil e um. Ainda há patrocínios a negociar, acordos só no papel, obras a meio, não podemos dar a ideia de que um crime veio interromper a festa da cultura. Que é a festa da cidade.’ (VIEGAS, 2012, p. 19)

Não muito mais tarde aparece um outro morto. Desta vez, Illan Levan, um brasileiro que trabalhava para a Porto 2001 como informático. Novamente uma crítica implícita, a morte parece vista como algo de positivo uma vez que “agora (...) a cidade era lentamente devolvida ao próprio Porto, com mortos em concertos nos jardins de Serralves, com mortos em pracetas tranquilas de Paranhos” (VIEGAS, 2012, p. 34). Após nova conversa com a responsável da Porto 2001, em que esta se demonstra preocupada com o que a morte de Levan possa significar em termos internacionais, Jaime Ramos afirma, “O Porto anda doido, a dois mil e um pôs o Porto doido” (VIEGAS, 2012, p. 35). O questionamento do administrador da Porto 2001 sobre a morte de Levan conduz igualmente o inspector aos seguintes pensamentos:

E, então imaginou que a cidade acabaria por ser entregue a administradores que perseguiram fumadores pelos gabinetes e pelas ruas estreitas dos bairros submersos pela chuva, imaginou-os sentados diante da própria cidade, lamentando-se por não poderem varrer gente como ele próprio ou como Levan, e imaginou, finalmente, que Illan Levan fora, na sua passagem pela Porto 2001, como um pequeno escândalo, um rumor vago, um boato, uma vadiagem. (VIEGAS, 2012, p. 89)

Mais tarde comenta ainda, “O Porto, às vezes, gosta de confundir sofisticação com falsidade” (VIEGAS, 2012, p. 190). Esta observação é tida no final do romance, a última conversa com Mandrake em que toda a história, de quatro crimes no Porto, é explicada ao advogado brasileiro.

A intertextualidade nos contos ou romances de Francisco José Viegas não é algo de excepcional. A título de exemplo, Adenize Franco e Aline Venturine (2018) analisam o conto de Viegas, “Manuscrito de Buenos Aires,” nas suas relações com o escritor argentino Jorge Luís Borges e com a literatura latino-americana. Desta vez, é o advogado de Rubem Fonseca que é trazido ao espaço narrativo de Viegas num diálogo intertextual, por vezes humorístico, sobre a literatura policial e as relações Portugal-Brasil. Mandrake é introduzido na narrativa através do motivo da morte de Illan Levan, brasileiro. Vale a pena atentar na forma, irónica e bem-humorada como o personagem de Fonseca aparece pela primeira no romance. Afirma Isaltino,

‘Chefe, o caso já chegou ao Brasil.’ (...) ‘Está aqui um advogado brasileiro à sua espera. Chama-se Mandrake, imagine. Chegou ontem para vir falar com o tipo que foi morto. O homem dos computadores.’

‘Mandrake?’

‘Mandrake. Eu sei que é estranho. Mas é o advogado da família Levan; parece que o tipo desapareceu no Brasil há uns tempos, deixou a família sem dizer água vai. Cada nome, os brasileiros.’

‘Ele que venha, mas rápido. Tenho pouca paciência para brasileiros e menos ainda para advogados. Tenho um advogado morto à perna, aliás.’

O homem veio, alto, moreno, de sobretudo azul, apesar do sol da rua. Um pouco desengonçado, pensou o inspetor. Quarenta anos? Talvez um pouco mais? Gravata solta na camisa branca, fato azul também, sorriso, mas não o sorriso de advogado, apenas o sorriso de brasileiro. Jaime Ramos pôs a hipótese de o tratar ou como advogado ou como brasileiro – era uma dúvida. (VIEGAS, 2012, p. 36)

Mandrake entra assim na acção, mas é impedido por Ramos de investigar o caso da morte de Illan, irmão de Carolina, pois este poderá estar implicado na morte do casal de amantes. Carolina, com quem Mandrake vem para Lisboa, desaparece. Esta vai ao Porto à procura de Illan, acabando também ela morta. Mandrake contribui, contudo, para o solucionamento do caso através das informações que fornece sobre Illan e a sua família: “Mandrake contava esta história, mas Jaime Ramos tinha a impressão de já a ter lido em algum lugar, o que era natural e normal, porque desde o princípio que pensara no advogado brasileiro como um personagem de romance, um criminalista culto, carioca e eternamente jovem, com o nó da gravata sempre desapertado sobrepondo-se à imagem da camisa branca e limpa” (VIEGAS, 2012, p. 45).

Tal como em alguns romances de Rubem Fonseca, também aqui Mandrake se torna alvo da suspeita do inspetor: “Eu disse que o veneno era brasileiro. Mas também podia ter vindo de um país vizinho: do Peru, da Colômbia e, até, da Bolívia ou do Equador. E, para mim, se tivesse vindo da Bolívia, até você estaria ligado ao caso, porque estive na Bolívia a beber vinho português num restaurante português” (VIEGAS, 2012, p. 49). Mandrake é investigado pois Jaime Ramos quer “saber o dia, a hora, o número de voo, tudo, tudo, tudo sobre a chegada de Mandrake ao Porto” (VIEGAS, 2012, p. 60). “Passou-nos isto tudo” (VIEGAS, 2012, p. 60), comenta com Isaltino. O questionamento que faz ao detective enquanto este toma banho de imersão no quarto do seu hotel, desemboca em comentários a respeito da cultura brasileira. Afirma Mandrake:

Verdade. Não é hábito brasileiro o banho de imersão. Preferimos a ducha. Mas faz-nos mais europeus, isto. Nunca imaginou que um simples banho de imersão fizesse de nós gente mais civilizada, pois não? Mas é a verdade. O banho de imersão nos aproxima de Arquimedes e nos afasta das quedas de água de nossas cachoeiras. O sonho de todo o brasileiro da classe média é viajar pela Europa. O da mulher brasileira de classe média é ter uma aventura com um europeu que fale francês, saiba escolher um vinho e não apalpe sua bunda no primeiro minuto. Eu me limito a seguir as regras. (VIEGAS, 2012, p. 62)

A observação torna-se muito mais pertinente porque sai da boca de Mandrake. Aliás, Viegas tenta ser fiel ao personagem de Fonseca, pois mantém os seus traços de personalidade característicos, usa gramática respeitante ao português do Brasil – como se nota na citação acima em que os pronomes são colocados antes do verbo – durante as falas de Mandrake. Embora estes dois personagens sejam caracterizados como diferentes – Mandrake “É advogado e ginga como um carioca. Ginga, quer dizer, tenta enganar” (VIEGAS, 2012, p. 62), “com “fama de mulherengo” (VIEGAS, 2012, p. 152); Ramos “um pobre polícia, português, velho e marreta” (VIEGAS, 2012, p. 62), “cínico ou apenas irónico” (VIEGAS, 2012, p.12), “que não gostava de graças e sorria raramente” (VIEGAS, 2012, p. 96) – os dois se aproximam em aspectos fundamentais que se relacionam com o tipo de narrativas policiais desenvolvidas tanto por Rubem Fonseca quanto por Francisco José Viegas. Os dois não se enquadram, fazendo uso das palavras de Adenize Franco, “em estantes de livrarias ou bibliotecas, classificado[s] conforme a legenda nos *sites* de compra ou, ainda, compreendido[s] a partir de certas categorizações de gênero narrativo (...). Tanto um como outro, ainda que discutam temas literários, se preocupam em dialogar a respeito de suas produções e apresentem de forma muito clara seus projetos estéticos, procuram, acima de tudo, fugir dessas nomações” (2014, p. 72). Ambos exploram os elementos da ficção policial, mas suas narrativas são muito mais que isso pois transgridem o modelo tradicional do romance policial. Aliás, a referência aos policiais clássicos encontra-se se não subtendida, por vezes explícita: “És um Sherlock Holmes, Isaltino. Isso passou-me ao lado” (VIEGAS, 2012, p. 59), comenta Ramos. Ou, na comparação de Ramos a Columbo, detective de homicídios da série de televisão americana do mesmo nome, popularizada no fim dos anos sessenta: “‘Isto não é uma série de televisão, Isaltino. O inspetor Jaime Ramos não é o Columbo.’ ‘Mas é melhor ainda.’” (VIEGAS, 2012, p. 94).

No livro *A grande arte*, por exemplo, Mandrake não utiliza como meio de investigação a dedução lógica, como é habitual nos personagens detectives clássicos. Ele usa principalmente a intuição e a imaginação:

Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou então segundo o testemunho de alguns dos envolvidos. Às vezes, interpretei episódios e comportamentos – não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica. (FONSECA, 1983, p. 8)

Jaime Ramos recorre aos mesmos métodos:

Era apenas um pormenor e, embora os pormenores o interessassem, Jaime Ramos soube, desde esse primeiro momento, que havia mais qualquer coisa e que Helena Lopes não apenas a ‘mulher do tipo.’ (VIEGAS, 2012, p. 42)

[Mandrake] ‘Mas não pode provar a segunda coisa. Que ele fez essa reserva.’

[Ramos] ‘Talvez não. Mas não preciso. Presumo. Tenho quase a certeza.’ (VIEGAS, 2012, p. 49)

E só daí a pouco, ao deixar a autoestrada e seguir para Espinho, pensou que estava a realizar uma tarefa marcada no dia anterior pela imaginação do seu chefe. (VIEGAS, 2012, p. 96)

E, portanto, Jaime Ramos, quando não tens a que te agarrar, uma hipótese que seja, e porque não gostas de dar parte de fraco, inventa, inventa, inventa, desenha no teto esses esquemas que te levam pelos mapas da morte, das perguntas, das inquietações (...). (VIEGAS, 2012, p. 145)

Aliás, *A Grande Arte* é explicitamente mencionado no romance, assim como o seu autor. A ideia de que os bons polícias têm de ter experiência literária (VIEGAS, 2012, p. 126) perpassa o romance culminando no facto de que a leitura do romance de Fonseca, ajuda Ramos a decifrar o enigma dos crimes: “E como sabes isso, Jaime Ramos?, perguntou de novo a si próprio. Porque li, porque li, porque li. Há homens reais que são personagens de romances e Mandrake é as duas coisas, as duas faces, os dois homens perdidos que se encontram numa mulher perdida. Jaime Ramos levantou-se e foi à estante devolver o livro de Ruben Fonseca ao lugar. *A Grande Arte*, repetiu o polícia, baixinho (...)” (VIEGAS, 2012, p. 145).

Esta é, portanto, e como refere Mandrake, uma história que “parece brasileira,” invadido pela perplexidade, “Que confusão. Que cruzamentos mais estranhos” (VIEGAS, 2012, p. 125). O envolvimento do advogado brasileiro assim como o aparecimento de Ramos na própria história que tenta desvendar – “A minha vida misturou-se comigo. Quer dizer, apareci na história que andava a trabalhar. Como é que isso se resolve?” (VIEGAS, 2012, p. 100) – são tudo factores que contribuem para os inúmeros cruzamentos e temas do romance.

Magda Gomes, morta por envenenamento no auditório de Serralves, tinha sido anos antes amante de Ramos o que quase obriga o inspetor a desistir do caso por razões óbvias, o desejo de vingança:

‘Não acredito na justiça. Acredito só em coisas simples: maldade, inocência e vingança. A justiça é outra coisa e nunca a encontrei. Mas encontrei a inocência, encontrei a maldade e encontrei a vontade de vingança. Muitas vezes encontrei-a em mim próprio, a meio de um trabalho ou quando pensava nele. De modo que, se continuar o trabalho, faço-o por vingança. Por pura vingança.’

‘Contra quem?’

‘Por causa do que não pôde ser e do que nunca aconteceu.’ (VIEGAS, 2012, p. 104)

Tal não acontece, no entanto, e os crimes que se encontram todos interligados, não são afinal responsabilidade da Porto 2001, mas uma “história, digamos, familiar. De bons e maus, como de costume. Os bons descobrem os criminosos, prendem-nos e, depois, a vida continua” (VIEGAS, 2012, p. 192). Uma história afinal de famílias brasileiras e portuguesas ligadas pelo tráfico de quadros falsos de pintores brasileiros, percorrendo alguns episódios da história dos dois países, como a imigração dos judeus no Brasil e a guerra colonial na Guiné. É, portanto,

um livro que transporta Jaime Ramos para o seu passado, em que a vida não continua, mas parece manter-se em suspenso entre esse passado e um futuro que se anuncia de mudanças e transformações.

A cidade é disso exemplo. A melancolia⁵ é o estado de espírito de Ramos, inconformado e desconfortável com o futuro que a Porto 2001 anuncia para a sua cidade perfeita:

Uma estranha sensação tomava conta dele quando a percorria e a expressão era mesmo esta: tomava conta dele, porque, ao fazer e desfazer as curvas daquele caminho rente ao mar e, depois, junto ao rio e até junto da ligação entre mar e o rio, ao passar nesses lugares, Jaime Ramos olhava a sua cidade como ela era mais perfeita, como ela lhe parecia mais perfeita, vista como uma colina única que nascera da água para se proteger da escuridão e do desconhecido. (VIEGAS, 2012, p. 30)

O mundo de Jaime Ramos mudou, assim como a vida mudou e a sua cidade está a mudar:

(...) o seu mundo era outro, o seu mundo era de outro lugar, de outros rostos e de outras vozes. E seria também de outros receios, e de outro céu. E de outras recordações. Ia ficando velho. Vais ficando velho. Vais colecionando dores e suspeita nunca esclarecidas. Colesterol, insónias, dores nas costas, azia no estômago, enxaquecas, falta de fôlego quando sobes até ao terceiro andar de Rosa parar a meio. Vais ficando velho. (VIEGAS, 2012, p. 103)

Mas a velhice do inspetor e a viagem que faz ao seu passado que é também uma viagem pela memória histórica de dois países com rumos cruzados desde 1500, não o impedem de prosseguir e, de facto, de voltar a essa memória que une os caminhos de Portugal, Brasil e Angola no romance de 2005, *Longe de Manaus*.

Em *Um Crime Capital* é notória a ironia do título uma vez que quatro crimes foram cometidos, além de que nenhum foi punido com a pena de morte, remetendo o “Crime Capital” aqui mais para o cometido contra a cidade do Porto, ao ser urbanisticamente remodelada para acolher a designação de Capital Europeia da Cultura com todos os aspectos negativos que tal acarretou. Mas não nos devemos esquecer de Mandrake, da sua visita ao Porto e da sua suposta veia portuguesa – filho de mãe portuguesa, e exímio apreciador dos vinhos do país –, e do facto óbvio de que o romance é além de uma conversa com Rubem Fonseca, um elogio ao escritor brasileiro e ao seu modo de “fazer” romances policiais. Devedor dos seus ensinamentos será também Francisco José Viegas. A forma de investigar pode ter mudado e Ramos terá de deitar “fora uma série de recordações de vários anos” e “adaptar-se ao mobiliário cinzento e à imagem do computador estacionado na sua secretária” (VIEGAS, 2012, p. 39), mas as suas conversas

5 Exemplo deste estado de espírito de Ramos é a seguinte passagem: “(...) porque Jaime Ramos se sentiu, sentado em frente de Helena Lopes, invadido por uma depressão miúda, ligeira, a dor agudíssima de quem chega atrasado à sua vida e a vê representada na dos outros, os que amam, os que se apaixonam, os que sacrificam a verdade aos segredos que procurava desvendar e revelar como uma ameaça e um alívio (...)” (VIEGAS, 2012, p. 92).

com Mandrake, entre charutos de que ambos são apreciadores, ficarão inscritos na memória literária:

‘Uma das coisas de cada vez, senhor Ramos. Uma de cada vez. Sou advogado criminal, mas também posso ser detetive ou personagem de Rubem Fonseca. O senhor conhece?’

‘Já só leio livros no inverno ou quando tenho gripe, Mandrake. Agora ninguém lê livros. Há espetáculos, concertos, arte moderna, mas já não se leem livros.’

‘Uma pena.’

‘(...) Mas as coisas vêm de onde menos se espera, delegado Ramos.’

‘A quem o diz, Mandrake,’ murmurou Jaime Ramos (...). (VIEGAS, 2012, p. 39)

Referências

ALBAY, M.; e SERBES, M. Intertextuality in the Literature. *International Journal of Social Sciences & Educational Studies*, n. 3.4, p. 208-214, 2017.

ARAUJO, M. de. Intertextualidade, metaficção e autoficção: Fronteiras da narrativa de ficção na literatura do início do século XXI. *Viso. Cadernos de estética aplicada*, n. 18, p. 143- 157, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética. A teoria do Romance*. Trad. Aurora F. Bernadini. São Paulo: Hucitec, 2002.

CAMISÃO, F. M. G. *Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, trinta anos depois – Impactos na dinâmica do turismo cultural da cidade. A Interseção de culturas no novo milênio*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Julho de 2017.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4ª. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora Ática, 2006.

COMELLAS, P. Rubem Fonseca e o Policial. *Noir. Abriu*, n. 3, p. 51-69, 2014.

COSTA, F. M da. “Existe uma literatura policial brasileira?”. *Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*. Disponível em: < <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=192> >. Acessado em: 30 Agosto 2018.

COSTA, R. J. “Porto 2001: Capital Europeia da Cultura ou do ‘show off’ político, *A Página da Educação*”. Nº 99, Ano 10, Fevereiro 2001. Disponível: < <https://www.apagina.pt/?aba=7&cat=99&doc=8306&mid=2> >. Acessado em: 20 Set. 2018.

FERREIRA, C. Grandes eventos e revitalização cultural das cidades. Um ensaio problematizante a propósito das experiências da Expo’98 e da Porto 2001. *Territórios do Turismo*. Porto, p. 1-30, 2004.

FONSECA, R. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1983.

FRANCO, A. A.; VENTURINI, Aline. ‘Manuscrito de Buenos Aires’, de Francisco José Viegas: uma investigação literária. *Fólio - Revista de Letras*, n. 10. 1, p. 13-25, 2018.

FRANCO, A. Nove Noites e Lourenço Marques: Labirintos Criminais no Romance Contemporâneo. *Abriu*, n. 3, p. 71-84, 2014.

GIACOMOLLI, D. H. S. da S. Literatura Comparada e Intertextualidade. Saramago e Patativa do Assaré: O homem faz do mundo um texto para produzir sentido. *Millenium*, n. 46-A, p. 178-202, 2014.

KRISTEVA, J. Word, Dialog and Novel (Ed. Toril Moi). *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.

LUGARINHO, M. C. Investigações pós-coloniais: Pepetela e Francisco José Viegas. *Scripta*, n. 13.25, p. 157-162, 2009.

MARMELO, J. “Dez anos depois do arranque da programação da Capital Europeia da Cultura”. Porto 2001 mexeu mas pouco. *Público* 9 de Jan. de 2001. Disponível em: < <https://www.publico.pt/2011/01/09/local/noticia/porto-2001-mexeu-mas-pouco-1474321> >. Acessado em: 20 Set. 2018.

NEBIAS, M. M. R. A Reinvenção do Detetive em Tempos Pós-Utópicos. *Vertentes & Interfaces I: Estudos Literários e Comparados*, n. 2.2, p. 9-20, 2010.

QUEIRÓS, L. M. “Dick Haskins (1929-2018): um caso à parte no policial português”. *Ípsilon*. 25 Março 2018. Disponível em: < <https://www.publico.pt/2018/03/25/culturaipsilon/noticia/dick-haskins-19292018-um-caso-a-parte-no-policial-portugues-1807953> >. Acessado em: 10 Set. 2018.

PÓVOA de Varzim Notícias. “Como se contam histórias – As lições de Francisco José Viegas na Póvoa de Varzim”. 14 dez 2009. Disponível em: < <http://www.cm-pvarzim.pt/noticias/como-se-contam-historias-2013-as-lico-es-de-francisco-jose-viegas-na-povoa-de-varzim> >. Acessado em: 10 Set 2018.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SILVA, J. C. e. “Os 7 melhores policiais para ler nas férias. *Diário de Notícias*”. 11 julho 2016. Disponível em: < <https://www.dn.pt/artes/interior/os-7-melhores-policiais-para-ler-nas-ferias-5276417.html> >. Acessado em: 2 Set. 2018.

VIEGAS, F. J. *Um Crime Capital*. Porto: Porto Editora, 2012.



**HERBERTO HELDER E ERNESTO CARDENAL,
BONS VIZINHOS E BONS ALIADOS**

**HERBERTO HELDER E ERNESTO CARDENAL,
GOOD NEIGHBORS AND GOOD ALLIES**

Marco André Fernandes da Silva¹

RESUMO

Apesar de Herberto Helder e Ernesto Cardenal poderem ser considerados dois poetas irreverentes distintos, há, no entanto, algo que os une: o interesse pela poesia primitiva, de povos e tribos indígenas, de culturas ancestrais, e a concepção de tradução dessa mesma poesia. E isto é visível, essencialmente, quer nos *Poemas Mudados para Português*, de Herberto Helder, quer na *Antología de Poesía Primitiva*, de Ernesto Cardenal. Sendo assim, a partir de uma abordagem comparativa, pretende-se demonstrar que nestes dois poetas se conseguem encontrar afinidades peculiares que os tornam não só bons vizinhos, como também bons aliados.

PALAVRAS-CHAVE: Herberto Helder; Ernesto Cardenal; poesia primitiva; tradução

ABSTRACT

Although Herbert Helder and Ernesto Cardenal can be considered two distinct irreverent poets, there is, however, something that unites them: the interest in primitive poetry, from indigenous peoples and tribes, from ancestral cultures, and the idea of poetic translation. And this is visible, essentially, both in Herberto Helder's *Poemas Mudados para Português* and in Ernesto Cardenal's *Antología de Poesía Primitiva*. So, from a comparative approach, it's my intention to demonstrate that in these two poets we can find affinities that make them not only good neighbors, but also good allies.

KEYWORDS: Herberto Helder; Ernesto Cardenal; primitive poetry; translation

¹ Universidade Católica Portuguesa. E-mail: maffsilva@gmail.com



1. Quando os opostos também se atraem

Da irreverência literária de Herberto Helder (2013, p. 50), começo por transcrever um poema de *Servidões*:

disseram: mande um poema para a revista onde colaboram todos
e eu respondi: mando se não colaborar ninguém, porque
nada se reparte: ou se devora tudo
ou não se toca em nada,
morre-se mil vezes de uma só morte ou
uma só vez das mortes todas juntas:
só colaboro na minha morte:
e eles entenderam tudo, e pensaram: que este não colabore nunca,
que o demónio o leve, e foram-se,
e eu fiquei contente de nada e de ninguém,
e vim logo escrever este, o mais curto possível, e depressa, e
vazio poema de sentido e de endereço e
de razão deveras,
só porque sim, isto é: só porque não agora

Este poema é apenas um de muitos que atestam a irreverência de Herberto Helder no que ao fazer poético diz respeito. Voz literária sem comparação no panorama literário português, sem colaborar onde muitos colaboravam, sem qualquer tipo de cadência de publicação, “só porque sim, isto é: só porque não agora”, construtor de um idioma próprio, bárbaro, obscuro, demoníaco, ímpar, que “devora tudo”, com uma vida caracterizada por um certo resguardo social e totalmente dedicada a um *ofício cantante* de onde saiu um longo e maturado *poema contínuo*, pouco interessado em honras e prémios literários, tendo mesmo recusado o Prémio Pessoa, em 1994, eis, entre muitos outros aspetos que podiam ser mencionados, Herberto Helder, aquele que “queria fechar-se inteiro num poema” (HELDER, 2014, p. 30) e que adiantou, logo nos inícios da sua carreira literária, numa das escassas entrevistas que deu, uma premissa que o acompanharia até ao fim: “o melhor que disseram de mim foi quando estiveram calados” (CÉU E SILVA, 2015).

Já a irreverência literária do poeta nicaraguense Ernesto Cardenal, que também evoco no título deste trabalho, manifesta-se de uma forma diferente. Assolado por inquietações espirituais que o levaram a converter-se em monge trapista e, depois, em sacerdote, repreendido veementemente pelo Papá João Paulo II em direto na televisão, acabando por ser, mais tarde, suspenso *a divinis*, colaborador ativo nesse movimento político da Nicarágua com traços vincadamente de esquerda, socialista, anti-imperialista, patriótica, nacionalista e defensor da América Latina que ficou conhecido como Sandinismo, vencedor do Prémio Rainha Sofia de Poesia Ibero-americana, em 2012, Ernesto Cardenal cedo compreendeu que a poesia, em particular, e a arte, em geral, não podiam estar dissociados da realidade humana e social. Neste sentido, e por um lado, em muita da sua poesia, está patente uma espécie de moral, uma dimensão educativa, formativa, pedagógica, já que a palavra poética também tem essa capacidade de denunciar as injustiças so-

ciais, políticas, culturais; tem o poder de desmascarar a hipocrisia e a crueldade escondida. No entanto, este trabalho da poesia só faz sentido se contribuir para elevar o Homem, para o dignificar, para o expurgar da mesquinhez, da desfiguração que se apoderou dele. Daí que a poesia de Cardenal tenha começado por estar comprometida com a realidade; por se envolver com os problemas do Homem, mostrando-se atenta ao real. Por outro lado, as suas preocupações mais profundas, mais interiores e introspectivas também o fizeram ingressar numa longa viagem interior, de carácter cósmico, servindo-se da poesia e da ciência para cantar a origem e a evolução do universo, bem como todo o conhecimento científico que a tenta explicar. Desta forma, para dar corpo às suas convicções político-sociais e aos seus desassossegos mais íntimos, Ernesto Cardenal recorreu a uma linguagem poética original, ímpar, revolucionária, antiacadémica, prosaica, místico-religiosa, mas ao mesmo tempo científica, bem reveladora dessa pretensão de unir Deus à Ciência (cf. VILLAVICENCIO, 2018), que marcou profundamente não só a literatura da Nicarágua, como também de toda a América Latina.

Feita assim esta brevíssima apresentação de Herberto Helder e de Ernesto Cardenal, dois homens e poetas dissonantes, embora cada um a seu jeito, e esta caracterização da poética de ambos, somos levados a crer que, de facto, qualquer afinidade entre os dois será uma mera casualidade. No entanto, da mesma forma que na Física os opostos se atraem, na Literatura, também é possível encontrar afinidades entre escritores e textos, por muito diferentes que eles, apenas aparentemente, sejam. Realço o *apenas aparentemente*, porque, se tivermos em consideração que a literatura ou pensar a literatura é uma experiência paradigmática, “por ser nela que a articulação entre o partilhável e o impartilhável, a recepção e a criação, atinge o seu grau mais elevado” (LOPES, 1994, p. 459), em que o direito ao improvável, não à arbitrariedade, é bem possível, as relações que se podem estabelecer em literatura acentuam, por vezes, uma inesperada “experiência do incomum e boa vizinhança” (cf. BUESCU, 2013). E o leitor é também parte envolvente disto, já que, na sua convivência e comunhão com os textos, juntamente com a sua enciclopédia de leitor, ele é capaz de promover formas surpreendentes e improváveis de relação, mostrando “[n]ão apenas o carácter movente das formas de ser e fazer cultura, mas ainda o quanto essas formas dependem, para ser reconhecidos, do olhar pelo qual são lidas” (BUESCU, 2013, p. 50). Sendo assim, é através da experiência de leitura, desse “olhar” peculiar, que é possível perceber o que é diferente e o que é semelhante, o que é distante e o que é próximo, o que é estranho e o que é familiar.

Ora, Herberto Helder e Ernesto Cardenal podem, de facto, ser diferentes, distantes, mas apenas de acordo com uma visão mais concentrada, pois, se tivermos em conta uma visão mais prismática, eles também podem ser próximos, familiares, ou melhor, “bons vizinhos”, no sentido de Aby Warburg. E é o interesse pela poesia primitiva, de povos e tribos indígenas, de culturas ancestrais, bem como a concepção de tradução poética que os tornam, simultaneamente, irreverentes, porque não se enquadram no que é considerado tradição literária, e tão próximos, porque não só partilham essa irreverência, como também têm um pensamento muito próprio do que é ou pode ser a (função da) tradução da poesia primitiva.

2. Um critério muito poético

Tudo isto fica mais claro se a nossa atenção se concentrar particularmente nos três volumes unidos pelo mesmo subtítulo, *Ouolof – Poemas Mudados para Português, Poemas Ameríndios – Poemas Mudados para Português e Doze Nós numa Corda – Poemas Mudados para Português*, que Herberto Helder, nos finais de 1997, publica. Para além do subtítulo, aquilo que estas obras traziam em comum era mais uma seleção e uma organização, aparentemente pouco harmoniosas, de vários poemas mudados para português. Deste modo, Herberto Helder continuava assim, em 1997, o que já tinha iniciado com *O Bebedor Nocturno* e *As Magias* anos antes, em 1968 e 1987, respetivamente².

Os textos e os autores que Herberto Helder faz entrar em contacto com a língua e a cultura portuguesas através de todas estas obras são vários. Ao mesmo tempo que extravasam qualquer espaço e qualquer tempo, traçam um itinerário difícil de qualificar, tais são as peculiaridades literárias, geográficas, antropológicas e etnológicas que por elas vamos encontrando. Para termos uma ideia mais concreta, basta reparar no caso de *O Bebedor Nocturno*, em que tanto podemos encontrar um enigma maia ou uma canção árabe numa página, como um haiku japonês ou um poema esquimó noutra; ou então em *As magias*, em que alguns poemas de D. H. Lawrence ladeiam um poema mexicano anónimo; ou ainda em *Ouolof*, onde nos deparamos com o livro dos cantares de Dbitbalché dos Maias próximo de um extenso poema do francês Jean Cocteau; enfim, outros exemplos idênticos sucedem-se um pouco pelos restantes *Poemas Mudados para Português*. A explicação que Helena Buescu (2009, p. 52) adianta para o caráter pouco harmonioso ou dissonante, como refere, desta seleção e organização das várias referências poéticas é bastante elucidativa:

[...] aquilo com que estamos aqui confrontados é com o facto de que uma escolha de uma *não-tradição* pode também funcionar como proposta de um cânone radicalmente diferente, que possa servir como ruído-de-fundo que impeça leitores e escritores e textos de esquecer o modo como culturas, literaturas e tradições diferentes por vezes colidem e outras se ignoram mutuamente. Estes textos produzem o ruído, dentro da obra herbertiana, que a intertextualidade bíblica ou camoniana, sozinha, não poderia produzir. São dissonantes.

Portanto, não há dúvida de que Herberto Helder conhece bem toda uma tradição literária e se afasta intencionalmente dela, com e nos vários *Poemas Mudados para Português*, para apresentar uma sugestão muito pessoal e “radicalmente diferente” de um cânone marginal através de uma panóplia de vozes, algumas desconhecidas, outras ignoradas, muitas esquecidas. Convém notar, porém, como Helena Buescu também nota, que uma atitude semelhante, embora circunscrita à literatura portuguesa, já tinha sido igualmente realizada pelo poeta aquando

² Convém destacar o facto de estas duas últimas obras, *O Bebedor Nocturno* e *As Magias*, terem sido publicadas, inicialmente, com o subtítulo de *Versões*, tendo sido depois alteradas para *Poemas Mudados para Português*, o que implica várias interpretações (cf. BUESCU, 2015).

da publicação de *Edoi Lelia Doura – Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa*, “uma antologia de teor e amor, unívoca na multiplicidade vocal, e ferozmente parcialíssima” (BUESCU, 2009, p. 8) que revela bem a necessidade de Herberto Helder pôr em diálogo, entre elas, com a tradição literária e até mesmo com a sua poesia, vozes que falem a mesma língua poética, que estejam “entregues ao serviço de uma inspiração comum, a uma comum arte do fogo e da noite, ao mesmo patrocínio constelar” (HELDER, 1985, p. 8). No fundo, todos os *Poemas Mudados para Português* seguem este mesmo fundamento de “inspiração comum”. O que existe é apenas um alargamento do espaço-tempo literários, porque as constelações da literatura também são muitas e brilham há imenso tempo.

Sendo assim, é com maior ou menor grau de desarmonia, de dissonância, de irreverência ou de insubmissão literárias que chegam até nós uma pluralidade de vozes textuais que efetivamente pretendem causar algum “ruído-de-fundo”, não só dentro da sua própria produção, mas também fora dela, como se houvesse uma intenção clara de mexer com o instituído e o convencional, com tudo aquilo que é formatado e mesmo impingido, aspectos que ao poeta, desde sempre, originaram alguma confusão, como podemos ver pelo início de um poema de *A Faca Não Corta o Fogo* (HELDER, 2009, p. 578-579):

[...] e escrever poemas cheios de honestidades várias e pequenas digitações gramaticais,
com piscadelas de olho ao «real quotidiano»,
aqui o autor diz: desculpe, sr. dr., mas:
merda!, 1971 - e agora,
mais de trinta anos na cabeça e no mundo,
e não,
não um dr. mas mil drs. de um só reino,
e não se tem paciência para mandar tantas vezes à merda,
[...]
a terra extravasa do real feito à imagem da merda,
e então vou-me embora,
quer dizer que falo para outras pessoas,
falo em nome de outra ferida, outra
dor, outra interpretação do mundo, outro amor do mundo,
outro tremor,
[...]

Esta atitude de *ir embora*, que em muito faz lembrar o conto «O Coelacanto» de *Os Passos em Volta*, no qual também KZ, abandonando tudo e todos, se foi embora à procura de um celacanto, mesmo sabendo que dificilmente o encontraria, é bem reveladora da necessidade de distanciamento desse “real quotidiano”, de tradições e histórias literárias, e de corte com tudo e todos que os ajudam a construir, até porque quem procura “a arte do fogo e da noite” sabe que nunca a iria encontrar nesses lugares, mas sim noutros. E é nesta perspectiva que também podemos ver os *Poemas Mudados para Português*, porque as várias vozes ali reunidas, sejam elas mais primitivas, sejam elas mais contemporâneas, falam a um só ritmo de “outra ferida, outra /

dor, outra interpretação do mundo, outro amor do mundo, / outro tremor”. É como se Herberto Helder também nos quisesse dizer que a sua noção de poesia é um fenómeno transversal, planetário, que extravasa qualquer tipo de fronteira, esteja esta relacionada com a linguagem, com a tradição literária ou com qualquer espécie de nacionalismo literário (cf. BUESCU, 2015, p. 56).

Seja como for, é possível encontrar harmonia dentro da desarmonia nos *Poemas Mudados para Português*, até porque todas essas vozes falam através de alguém que as ouve atentamente, que as compreende bem e que até as declama a partir de um quarto solitário qualquer, como vemos em «Poeta obscuro»: “Ó bebedor noturno, porque não envergas as vestes cerimoniais?”, etc. – começo de um poema asteca dito em voz alta dentro do quarto, com fundo musical” (HELDER, 2001, p. 168), poema este que nos projeta novamente para 1997 e, mais concretamente, para os *Poemas Ameríndios*, porque é aqui que, entre alguns poemas astecas, várias canções quíchuas e bastantes poemas de diferentes povos e tribos indígenas de todo o continente americano, como os Navajos, os Yaquis, os Sioux, os Zunhis, os Guaranis, os Araucanos, entre muitos outros, nos depa-ramos, a abrir, com fragmentos do longo e significativo poema *Quetzalcóatl* de Ernesto Cardenal.

Quer isto dizer, então, que Herberto Helder é conhecedor da obra de Ernesto Cardenal e ao trazê-lo para a sua própria obra está, de certo modo, a estabelecer uma afinidade com ele. É como se nos dissesse que Ernesto Cardenal também faz parte do “mesmo patrocínio constelar” (HELDER, 1985, p. 8) que enforma os *Poemas Ameríndios*, apesar de ser, em boa verdade, o único poeta contemporâneo aí presente. Porém, este facto não é de estranhar, se tivermos em conta que o poeta nicaraguense cedo manifestou um interesse acrescido pela poesia de várias culturas primitivas, particularmente das culturas da Mesoamérica, visível em obras como *Antología de Poesía Primitiva*, *Homenaje a los Indios Americanos* ou *Los Ovnis de Oro – Poemas Indios*. De certa forma, o que Ernesto Cardenal começou a fazer desde muito cedo, isto é, elevar a poesia primitiva e tudo o que a ela está associada, os poetas, o povo, a cultura, até a um outro patamar, também o faz Herberto Helder nos *Poemas Ameríndios*, em particular, e nas várias obras que constituem os *Poemas Mudados para Português*, em geral. Não será propriamente um modelo, mas talvez possa ser uma fonte de inspiração, até porque – é interessante observar – sensivelmente mais de metade dos textos presentes nos *Poemas Ameríndios* também se encontram na *Antología de Poesía Primitiva* de Ernesto Cardenal. Maria Estela Guedes (2010, p. 50) assevera que Herberto Helder muito dificilmente terá vertido “diretamente os textos incas ou pigmeus para português. Ele trabalha com traduções em línguas europeias familiares. Uma vez que raramente identifica as suas fontes, vamos partir do princípio de que verte do castelhano, do francês e do inglês”. Apesar desta assunção, não podemos, contudo, afirmar categoricamente que a antologia de Ernesto Cardenal tenha sido uma das fontes do poeta português. Embora alguns textos sejam suscetíveis de indiciar isso, outros nem tanto.

Mas um outro pormenor igualmente interessante é o critério utilizado por ambos os poetas na tradução dos poemas recolhidos. Leia-se o que o poeta nicaraguense diz no prólogo da sua *Antología de Poesía Primitiva*:

La reunión de la presente antología es una labor de muchos años. He utilizado algunas pocas antologías que han sido hechas, pero principalmente he utilizado muchos trabajos especializados, libros, folletos y revistas de carácter científico, consultados en varias bibliotecas. Generalmente las traducciones las he tenido que retocar un poco, modificando el orden de las palabras por razón del ritmo, haciendo más fluida la sintaxis, dando más claridad o exactitud al verso según las notas u observaciones del mismo investigador, o simplemente dando corte de versos a lo que había sido recogido como prosa. Pues estas traducciones nunca se hicieron con criterio poético, sino con criterio científico. Por traducción con criterio poético no entiendo una que sea más libre o esté más alejada del original, sino una que sea más fiel a la poesía del original. (CARDENAL, 2004, p. 19)

E agora leia-se também o que Herberto Helder diz sobre a sua faceta de tradutor em *Photomaton & Vox*:

Versão indireta, diz alguém. Recriação pessoal, diz alguém. Diletantismo ocioso, diz alguém. Não digo nada, eu. Se dissesse, diria: prazer. O meu prazer é assim: deambulatório, ao acaso, por súbito amor, projetivo. Não tenho direito algum de garantir que os textos deste livro são traduções. Diria: são explosões velozmente laboriosas. O meu labor consiste em fazer com que eu próprio ajuste cada vez mais ao meu gosto pessoal o clima geral do poema já português: a temperatura da imagem, a velocidade do ritmo, a saturação atmosférica do vocábulo, a pressão do adjetivo sobre o substantivo.

Uma pergunta: e a fidelidade? Não há infidelidade. É que procuro construir o poema português pelo sentido emocional, mental, linguístico que eu tinha, sub-repticiamente, ao lê-lo em inglês, francês, italiano ou espanhol. É bizarramente pessoal. Mas não há fidelidade que não o seja. Senão, claro, a ainda mais bizarra fidelidade gramatical que, de tão neutra, não pode ser fidelidade. Alain Bosquet prevenia algures as pessoas contra essa espécie de fidelidade. Não levantava, ele, sérias reservas ao facto de se traduzir um poema húngaro desconhecendo o húngaro, e dizia: faça-se um poema francês (dirigia-se aos poetas franceses). Porque Bosquet só admitia que fossem poetas a praticar a versão da poesia. Um bom aliado, este Bosquet. (HELDER, 1995, p.72)

É interessante reparar que, enquanto Ernesto Cardenal fala em “retocar”, Herberto Helder fala em “ajustar”. Mas, no fundo, são tarefas similares que mostram como os dois poetas sentem a necessidade de pôr em prática esse princípio horaciano do *laborlimae*, precisamente porque os poemas que reúnem não correspondem a esse “clima geral” que cada um julga que devem ter. As preocupações são as mesmas: deslocam-se palavras, testa-se a sintaxe, verifica-se o ritmo, o peso das relações morfológicas e realizam-se outras tantas operações necessárias para que tudo bata certo. Mas isto é feito por dois poetas que determinam com alguma naturalidade um “critério poético” e anónimo, no que a referências bibliográficas diz respeito, para as suas traduções, versões ou criações dos novos poemas. E, da mesma forma que Alain Bosquet é um “bom aliado”, porque “só admitia que fossem poetas a praticar a versão da poesia”, Ernesto Cardenal também o é, já que assegura que a sua antologia “no es un libro científico, es un libro de poesía” (CARDENAL, 2004, p. 20).

Ambos focam também a “fidelidade” e a resposta a esta questão pode ser encontrada, surpreendentemente, na pintura, melhor dizendo, no conto “Teoria das Cores” de *Os Passos em Volta* de Herberto Helder:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido ao aparecimento do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigando a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema substituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor – sendo vermelho o nexo entre o peixe e o quadro através do pintor. O preto formava a insidia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efetuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei, abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo. (HELDER, 2001, p. 23-24)

Este conto fala de um pintor que se deparou com um problema, mas pode bem ser interpretado como se fosse um poeta que, na hora de *mudar* um poema, esbarra nas palavras e na língua que são diferentes da sua. O pintor é aqui, à semelhança de Cesário Verde (1999, p. 173), que nos diz, no poema *Nós*, “pinto quadros por letras, por sinais, / tão luminosos como os de Levante”, Herberto Helder e até mesmo Ernesto Cardenal, que sentem e compreendem “a lei da metamorfose”, que regula “tanto o mundo das coisas como o da imaginação”, dão origem a textos que não sendo os originais, vermelhos ou pretos, estão, no seu entender poético, muitos próximos deles e podem ser, portanto, amarelos. Neste sentido, a fidelidade, para ambos os poetas, assenta na metamorfose, na mudança, na liberdade que esses textos primitivos têm de serem outros sendo os mesmos, dando assim origem a algo que é simultaneamente “substância e ação poéticas” e que se faz a si mesmo. E isto também pode ser considerado, em boa verdade, fidelidade e é precisamente isto que Herberto Helder (1997, p. 44) menciona na explicação, a seu ver muito necessária, que antecede o poema «A Criação da Lua», dos Índios Caxinauás, da Amazônia. Referindo-se à “soberba fala proferida” por estes, Herberto Helder garante que nesse poema:

Temos diante de nós uma poderosa dicção mítica, mágica, lírica, transgredindo em todas as frentes a norma da palavra portuguesa. Esse transtorno faz-se ele mesmo imediatamente substância e ação poéticas. A norma vem no fim, na síntese de pouco lume apanhada pelos franceses.

Do descentramento de estrutura entre as duas línguas – captado como legitimidade poética – advém por si só uma força expressiva instantânea em por-

tuguês, um português desarrumado, errado, libertado, regenerado, recriado. A fala anima-se com uma energia material jubilante. É novíssima. [...]

A obra magnífica estava já feita pelos índios Caxinauás: só era necessário que imperceptivelmente se movesse para dentro de um espaço idiomático (o que já fora efetuado por Capistrano) e rítmico nossos, e esperar que, lá dentro, conservasse a vitalidade e o esplendor. Acertar, através do erro feliz e de uma invenção de movimento, com a potência direta natural da poesia.

No que julgamos ser tradução de poesia, isto é tradução de poesia. Fica para saber da qualidade, capítulo segundo. (HELDER, 1997, p. 44-45)

É de realçar que o “critério científico” de que Ernesto Cardenal fala e que, de certa forma, rejeita na sua antologia, também não encontra eco nestas palavras de Herberto Helder. Já no que diz respeito a esse “critério poético”, há consonância. Repare-se que o poeta português foca, de um modo especialmente enfático, a “força expressiva”, a “energia”, a “vitalidade” ou o “esplendor” que são características não só da verdadeira e grande Poesia, como também da poesia de todas essas culturas, essas tribos e esses povos primitivos. E todos os textos que quer Ernesto Cardenal, quer Herberto Helder, esses dois verdadeiros poetas, reúnem nas suas obras são também e por si só “substância e ação poéticas”. Daí que se possa falar em “legitimidade poética” e em “potência direta natural da poesia”. Por aqui se percebe, pois, que a ideia de tradução de poesia primitiva de ambos os poetas não reside forçosamente em equivalências ou em semelhanças, mas sim na liberdade, na apaixonada cumplicidade, no prazer de procurar, e tentar encontrar, um texto que reproduza *poeticamente* o texto original.

E tudo isto faz lembrar, em boa medida, o célebre texto/ensaio *A Tarefa do Tradutor* de Walter Benjamin (2008, p. 82), mais concretamente duas questões que surgem logo no início: “Mas aquilo que uma obra literária contém, para lá da informação [...], não será precisamente o que nela há de inapreensível, de misterioso, de «poético»? Algo que o tradutor apenas pode reconstituir se também ele... criar uma obra poética?”. De facto, se olharmos bem para esse “critério poético” que tanto Herberto Helder e Ernesto Cardenal seguem, podemos dizer que eles, muito mais do que apenas transmitir informação, científica ou não, estão realmente a criar algo, estão eles próprios, não ao jeito de Pierre Menard, esse autor do Quixote, a conceber uma obra poética que, não sendo verdadeiramente deles é, no limite, também deles. Regressando à teoria das cores, se não pode ser preto nem vermelho, pode ser amarelo e é a lei da metamorfose do mundo e das coisas, do tempo e da vida, da escrita que legitima isso mesmo. Aliás, já Camões (1994, p. 162) o anunciara também no século XVI quando afiançou que “todo o mundo é composto de mudança / tomando sempre novas qualidades”.

Portanto, para ambos os poetas, não há fidelidade que não seja, em bom rigor, pessoal, emocional, poética, até porque ambos também estão “entregues ao serviço de uma inspiração comum” (HELDER, 1985, p. 8) que tem como base o verso, que é, para Ernesto Cardenal, a primeira forma de comunicação do Homem, a mais natural, a mais próxima da perfeição, da origem, do sentido inaugural:

Adánen el paraíso hablaba en verso, según una antigua tradición islámica. En realidad el verso es el primer lenguaje de la humanidad. Siempre ha aparecido primero el verso, y después la prosa; y ésta es como una especie de corrupción del verso. En la antigua Grecia todo estaba escrito en verso, aun las leyes: y en muchos pueblos primitivos no existe más que el verso. El verso parece que es la forma más natural del lenguaje.

“Todo índio es un poeta en potencia”, dice Grave Day, y podía haber dicho que todo indio es poeta; y lo mismo puede decirse de todos los pueblos primitivos. (CARDENAL, 2004, p. 11)

3. Para concluir

Creio que não será exagero afirmar que Ernesto Cardenal é um poeta cuja obra literária pouco ou mesmo nenhum diálogo estabeleceu com autores portugueses. Que ele tenha desenvolvido alguma afinidade pessoal com Portugal, com a sua cultura, com as suas gentes, talvez sim, tendo em conta a sua passagem, na década de 80 do século passado, enquanto desempenhava o cargo de embaixador cultural e político da Nicarágua. Agora, no que toca à receção da sua obra, não há muito a apontar, a não ser talvez o facto de Herberto Helder ter sido um dos poucos leitores portugueses a interessar-se por ela e, provavelmente, o único tradutor português da mesma³.

De entre os vários poetas contemporâneos seleccionados por Herberto Helder para as obras que constituem os *Poemas Mudados para Português*, Ernesto Cardenal talvez seja aquele que é mais seu contemporâneo, se tivermos em consideração a data de nascimento de ambos: Ernesto Cardenal nasceu em 1925 e Herberto Helder, em 1930 (faleceu em 2005).

Seja como for, não há dúvida de que estes dois poetas, distantes na geografia, na realidade sociocultural e em muitos outros aspetos, lançaram-se também numa busca pela palavra poética primitiva, seguindo um critério de tradução que tem tanto de peculiar, como de semelhante, critério esse que, além de não pôr em causa, na perspectiva de ambos, a fidelidade e a reverência da própria tradução, permite, com efeito, estabelecer entre eles vasos comunicantes que, por sua vez, ajudam a consolidar uma afinidade.

Ler *Os Poemas Mudados para Português*, especialmente os *Poemas Ameríndios*, de Herberto Helder, e a *Antología de Poesía Primitiva*, de Ernesto Cardenal, é perceber que o fenómeno literário também é permeável à construção, por vezes, inesperada (cf. BUESCU, 2013) deste tipo de afinidades; é perceber que, por vezes, a experiência de escrita (e de leitura e de tradução) se funda, inesperada e surpreendentemente, numa espécie de idioma (poético) comum, cúmplice, pleno de energia, em que “as palavras não são apenas palavras. Têm longas raízes tenazes

3 Convém realçar aqui, a este propósito, o facto de Herberto Helder, em 1976, ter colaborado na organização e edição da *Nova*, uma revista que encontrava semelhanças entre a Literatura Portuguesa e a Literatura da América Latina, do continente africano e de Espanha, tendo como ponto comum os ideais revolucionários.

mergulhadas na carne, mergulhadas no sangue...” (HELDER, 2010, p. 14). Daí que Herberto Helder e Ernesto Cardenal possam estar ligados dentro desse sistema universal de vozes que dialogam entre si e que é a escrita e a literatura. E é por isso que faz sentido olhar para Herberto Helder e Ernesto Cardenal de acordo com a lei de Aby Warburg, como se realmente fossem “bons vizinhos” e, acrescento também, bons aliados.

Em *Photomaton & Vox*, numa referência a Arthur Rimbaud, Herberto Helder diz que ele é “mestre e discípulo de um certo destino comum” (HELDER, 1995, p. 62). Enfim, *mutatis mutandis*, bem que podia referir-se igualmente a Ernesto Cardenal.

Referências

BUESCU, H. C.. Herberto Helder: uma ideia de poesia omnívora. *Diacrítica*, 23/3, p. 49-63, 2009.

_____. *Experiência do Incomum e Boa Vizinhaça. Literatura Comparada e Literatura-Mundo*. Porto: Porto Editora, 2013.

_____. World Literature in a poem: the case of Herberto Helder. In: HELGESSON, Stefan & VERMEULEN, Pieter (eds.). *Institutions of World Literature. Writing, Translation, Markets*. London: Routledge, 2015, p. 67-78.

CARDENAL, E. *Antología de Poesía Primitiva*. Madrid: Alianza Literaria, 2004.

CÉU E SILVA, J. “O melhor que disseram de mim foi quando estiveram calados. *Diário de Notícias*”, 25 mar. 2015. Disponível em: <<https://www.dn.pt/artes/interior/o-melhor-que-disseram-de-mim-foi-quando-estiveram-calados-4473836.html>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

GUEDES, M. E. *A Obra ao Rubro de Herberto Helder*. São Paulo: Escrituras, 2010.

HELDER, H. *Edoi Lelia Doura – Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

_____. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

_____. *Ouolof – Poemas Mudados para Português*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

_____. *Os Passos em Volta*. 8. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

_____. *Ofício Cantante. Poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. *As Magias. Alguns Exemplos – Poemas Mudados para Português*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. *Servidões*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

_____. *A Morte sem Mestre*. Porto: Porto Editora, 2014.

LOPES, S. *A Legitimação em Literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.

VERDE, C. *Obra Completa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

VILLAVICENCIO, F. “Ernesto Cardenal: El poeta que unió a Dios y a la ciencia. Entrevista a Ernesto Cardenal”. *Niú*. 19 jan. 2018. Disponível em: <<https://niu.com.ni/ernesto-cardenal-el-poeta-que-unio-a-dios-y-a-la-ciencia/>>. Acedido em: 15 nov. 2018.



MORTE NA GLÓRIA: HORIZONTE GLOBAL E PAISAGEM LOCAL EM *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

GLORY IN DEATH: GLOBAL HORIZON AND LOCAL LANDSCAPE IN *THE HOUR OF THE STAR*, BY CLARICE LISPECTOR

Marcelo Diego¹

RESUMO

Entendendo que o caráter universal de uma obra não obscurece a sua relação com o meio específico em que surgiu e tendo como recorte espaço-temporal o Rio de Janeiro dos anos 1930-1970, este ensaio promove um diálogo entre o último romance de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, de 1977, e a primeira peça de sucesso de Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva*, de 1943. Para tanto, observa uma série de coincidências cronológicas, temáticas e de enredo; em seguida, examina a solicitação que a peça e o romance fazem ao repertório operístico europeu do século XIX; por fim, procura estabelecer um debate sobre em que medida o horizonte global e a paisagem local podem ser divisados em *A hora da estrela*.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Nelson Rodrigues; Romance brasileiro; Teatro brasileiro; Literatura e morte.

ABSTRACT

Assuming that the universal character of a work does not obscure its relation to the specific medium in which it was created and having as space-time framework the 1930-1970 city of Rio de Janeiro, this essay proposes a dialogue between the last novel by Clarice Lispector, *The Hour of the Star* (1977), and *The Wedding Dress* (1943), Nelson Rodrigues's first successful play. In order to do so, it observes a series of chronological, thematic and plot coincidences. It then examines the allusions to the 19th century European operatic repertoire made by both the play and the novel. Finally, it seeks to establish a debate about how far the global horizon and the local landscape can be seen in *The Hour of the Star*.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Nelson Rodrigues; Brazilian novel; Brazilian theater; Literature and death.

1 Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: marcelord@gmail.com.



Um dos principais lugares-comuns a respeito da prosa de ficção de Clarice Lispector é a sua universalidade. Esse juízo se respalda, por um lado, na ampla difusão de seus escritos no exterior; e, por outro, na sua relação com o modernismo inglês – especialmente Virginia Woolf e James Joyce.² Não obstante o fundamento de tais argumentos, a percepção subjacente a eles tem como efeito a delegação a um plano secundário (se tanto) da relação entre a sua literatura e o meio literário em que ela se desenvolveu: o do Brasil (mais especificamente do Rio de Janeiro) dos anos 1930-1970. Este ensaio tem como objetivo estabelecer um diálogo entre o último romance da autora – *A hora da estrela*, de 1977 – e a primeira peça de sucesso de Nelson Rodrigues – *Vestido de noiva*, de 1943. Diálogo, este, que parte de uma série de coincidências cronológicas, temáticas e de enredo; em seguida, examina a solicitação que a peça e o romance fazem ao repertório operístico europeu do século XIX; e por fim procura estabelecer um debate sobre em que medida o horizonte global e a paisagem local podem ser divisados em *A hora da estrela*.

1943 foi um ano marcante nas vidas e nas carreiras de Nelson Rodrigues e Clarice Lispector. Nelson tinha 31 anos, havia pouco que perdera tragicamente um irmão e o pai, casara-se pela primeira vez, era um conceituado redator do jornal *O Globo* e, no ano anterior, fizera sua primeira incursão no universo do teatro, com a peça *A mulher sem pecado*, solenemente ignorada pela crítica e pelo público. Clarice tinha 23 anos, também perdera recentemente o pai, já tendo perdido a mãe quando menina, cursava a Faculdade Nacional de Direito, era repórter do jornal *A Noite* e começara, três anos antes, a publicar alguns contos esparsos na imprensa. Em janeiro, Clarice conseguiu finalmente se naturalizar brasileira (nascida na Ucrânia, chegara ao Brasil antes de completar um ano de idade) e, poucos dias depois, casou-se com Maury Gurgel Valente, seu colega na universidade, recém-admitido na carreira diplomática. Em abril, depois de um ano de tentativas frustradas, Nelson encontrou uma companhia interessada em montar o seu novo e promissor texto dramático: “Os Comediantes”, dirigidos por Ziembinski. Em dezembro, por volta do dia 18,³ foi lançado o primeiro romance de Clarice, *Perto do coração selvagem*; no dia 28, estreou a primeira peça de sucesso de Nelson, *Vestido de noiva*.

2 Um dos principais argumentos utilizados por aqueles que buscam estabelecer uma filiação da escrita lispectoriana à de Woolf e Joyce é a referência, no título e na epígrafe de *Perto do coração selvagem*, a uma passagem de *Retrato do artista quando jovem*, do escritor dublinense, referência notada já por ocasião da primeira recepção crítica do romance, no início de 1944. Contudo, é também desta época uma carta de Clarice Lispector ao amigo Lúcio Cardoso, em que ela conta ter ganhado dele o livro de Joyce; e ter sido ele quem, após ler o original de *Perto do coração selvagem*, sugeriu a epígrafe e o título. Sistemáticamente, em declarações como essa, Clarice procurou minimizar a ascendência do modernismo inglês sobre a sua obra. Cf. LISPECTOR, 2002.

3 Todas as fontes confirmam que o livro foi lançado em dezembro de 1943, porém nenhuma precisa o dia. Contudo, Nádya Battella Gotlib, em sua biografia da escritora, reproduz a página de rosto do exemplar da primeira edição de *Perto do coração selvagem* enviado por Clarice para Antonio Candido, na qual consta uma dedicatória datada de 18-12-43 (cf. GOTLIB, 2009). Como enviar exemplares para possíveis resenhistas costuma ser uma das primeiras preocupações dos autores, quando terminam-se de imprimir os seus livros, pode-se supor com uma boa margem de segurança que o livro foi lançado nesse dia ou poucos dias antes.

Curiosamente, embora as trajetórias pessoais e intelectuais de Clarice e de Nelson possuam vários pontos em comum, são poucos os vestígios do contato dos dois. Nelson nasceu oito anos antes de Clarice e faleceu três anos depois dela; foram, portanto, rigorosamente contemporâneos. Ambos passaram a primeira infância no Recife e, depois, a maior parte da vida no Rio de Janeiro; pode-se dizer deles, assim, que também tornaram-se conterrâneos. Ambos fizeram das páginas dos jornais laboratório de escrita e ganha-pão; colaboraram intensamente e extensamente com a imprensa carioca, nos mais variados gêneros – Clarice, das seções de cultura às colunas femininas; Nelson, dos casos de polícia à crônica esportiva –, em textos assinados, não assinados ou assinados com pseudônimos. Até as amizades, afetivas e profissionais, foram em grande parte as mesmas: Manuel Bandeira, Lúcio Cardoso, Álvaro Lins, Alceu Amoroso Lima, Pedro Bloch, Otto Lara Resende, José Eduardo de Macedo Soares, Sérgio Milliet, Vinicius de Moraes, Millôr Fernandes, Magalhães Júnior, Fernanda Montenegro e outros.

É praticamente impossível que não se tenham cruzado na redação de algum jornal, em alguma livraria ou *foyer* de teatro, na casa de algum amigo em comum. Do mesmo modo, é improvável que não tenham lido um ao outro, quer os textos literários, quer os jornalísticos – os dois tendo incorporado, por vezes, vozes tão próximas, femininas e maliciosas, como as de Suzana Flag, Helen Palmer, Ilka Soares e Tereza Quadros. Isso tudo torna ainda mais curioso o fato de que sejam tão poucos os indícios de qualquer tipo de relação entre eles. As principais biografias escritas sobre os dois (no caso de Nelson, a de Ruy Castro; no de Clarice, a de Nádia Battella Gotlib e a de Benjamin Moser) não mencionam qualquer encontro; no corpus rodrigueano (literário e jornalístico) não foi encontrada uma referência sequer a Clarice; e, no corpus lispectoriano, apenas três menções a Nelson.

André Luís Gomes, no livro *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*, aponta para as duas primeiras referências, as mais discretas. O pesquisador relata que em carta enviada em 14 de agosto de 1951, do Rio de Janeiro, para sua cunhada Eliane Gurgel Valente (também ela mulher de diplomata e sujeita a largos períodos de residência no Exterior), Clarice comenta ter assistido a “uma estranha peça de Nelson Rodrigues”, bem como a *Morte de um caixeiro viajante*, de Arthur Miller. A peça só pode ter sido *Valsa n. 6*, porque essa foi a única de Nelson encenada naquele ano; além do mais, trata-se de um monólogo narrado por uma jovem de quinze anos, assassinada, escrito pelo dramaturgo para sua irmã Dulce – temática que por si só justifica plenamente o adjetivo escolhido por Clarice para qualifica-la (GOMES, 2007, p. 31). É Gomes também quem chama a atenção para a crônica publicada por Clarice em 03 de fevereiro de 1973, no *Jornal do Brasil*, intitulada “Um caso para Nelson Rodrigues”, em que a autora conta e comenta uma notícia escabrosa saída das páginas policiais – envolvendo a amputação de uma adolescente, o desmanche de seu noivado e o caso extraconjugal de seu pai com a filha do médico que a tratara –, a qual, segundo ela, daria bom material para a pena do escritor, embora ela não esclareça se para a do cronista, se para a do dramaturgo ou se para a de ambos (GOMES, 2007, p. 58). Na coluna semanal que Clarice manteve durante seis anos

no *Jornal do Brasil* e cujos textos foram postumamente recolhidos no livro *A descoberta do mundo* (LISPECTOR, 1984), são frequentes as alusões a peças de teatro e filmes a que assistia, a livros e reportagens que lia, a encontros com companheiros dos meios literário e jornalístico; a Nelson, entretanto, nenhuma outra menção é feita.

O terceiro e mais substancial rastro da interação entre os dois é a entrevista que Clarice fez com Nelson em 1968, para a revista *Manchete*, recolhida após a sua morte em *Entrevistas* (LISPECTOR, 2007). Como de costume, o encontro realizou-se na casa de Clarice, no bairro do Leme, em um sábado à tarde; e apesar de o tom da entrevista ser bastante informal, percebe-se de imediato que tanto a entrevistadora quanto o entrevistado estavam comprometidos com a seriedade e a sinceridade da conversa (algo que nem sempre acontecia: por diversas vezes, em entrevistas e declarações públicas, tanto Nelson quanto Clarice demonstraram contrariedade ou enfado, dando como resposta praticamente apenas frases feitas ou frases de efeito). Não há nada, entretanto, na entrevista, que revele um contato anterior dos dois, ou que traia a leitura da obra de um, por parte do outro: as perguntas são principalmente pessoais (“Você é da esquerda ou da direita?”, “Você se sente um homem só?”, “Você é esotérico? Acredita em reencarnação?”, “Qual é a coisa mais importante do mundo?”, “O que é o amor, Nelson?”, “Até que ponto o sucesso interfere na sua vida pessoal?”) ou se referem de modo bastante vago à escrita (“Nelson, em quantos empregos você trabalha escrevendo?”, “Você está preparando algum romance ou peça de teatro?”, “Você se considera artisticamente um homem realizado?”); e as respostas, objetivas. A cumplicidade entre os dois escritores, entretanto, é selada em um par de perguntas e respostas de cunho, em última instância, metalinguístico, ao fim da entrevista:

– *Nelson, você tem dado muitas entrevistas. Todas elas se parecem com esta?*

– Não, eu estou fazendo um esforço, um abnegado esforço para não trapacear nem com você nem com o leitor.

É preciso dizer que durante a entrevista toda, ele não sorriu nenhuma vez. Com a verdade grave não se sorri.

[...]

– *Você gostou de me dar esta entrevista?*

– Gostei profundamente. O que conta na vida são os momentos confessionais.

(LISPECTOR, 2007, p. 28-31)

Essa escassez de evidências relativas ao contato entre as pessoas Clarice Lispector e Nelson Rodrigues faz com que seja em suas produções literárias que se possa buscar algum tipo de diálogo entre os dois. A propósito das obras inaugurais de 1943, certa afinidade entre os autores não passou despercebida por um dos mais atentos leitores daquela geração, Álvaro Lins. Em fevereiro de 1944, ele anota:

E o que caracteriza este romance lírico, este romance de “realismo mágico”, com alguns precursores no passado, com tantos adeptos no presente? Define-se pela apresentação da realidade num caráter de sonho, de super-realidade. A

realidade não fica escondida ou sufocada, porém é elevada para os seus planos mais profundos, mais originais, nas fronteiras entre o que existiu de fato e o que existiu pela imaginação. O problema memória-imaginação não aparece, no realismo mágico, em forma de união ou superposição, mas fundidas e confundidas. Eliminam-se as fronteiras e a fusão e a confusão dos dois mundos gera uma estranha realidade ficcionista. Realidade de muitas faces: ou bonita, ou feia, ou nobre, ou abjeta, ou cotidiana, ou delirante. Foi, por exemplo, dentro deste moderno conceito de ficção que o Sr. Nelson Rodrigues construiu sua peça *Vestido de noiva*. E foi dentro deste conceito que a Sra. Clarisse [sic] Lispector realizou o seu romance *Perto do coração selvagem*. (LINS, 1963, p. 188).

Lins identifica a marca da modernidade literária nas duas obras com aquilo que chama de “apresentação da realidade num caráter de sonho”, efeito logrado tanto pelo fluxo de consciência de Joana, em *Perto do coração selvagem*, quanto na recuperação dos planos da memória e da alucinação de Aláide, em *Vestido de noiva*. Já em chave bem distinta daquela de Lins, Maria Teresa Fortes, no artigo “Construção da personagem: Clarice Lispector e Nelson Rodrigues”, aproxima as duas obras ao enxergar em ambas as protagonistas um modo de consciência semelhante, intuitivo e fragmentário.

Se o contato entre as pessoas Clarice Lispector e Nelson Rodrigues deixou vestígios tão sutis, deve-se esperar encontrar igual sutileza nas marcas que a obra de um deixou na obra do outro. Tendo Clarice tornado pública apenas em 1973, na crônica há pouco mencionada, sua intimidade com o universo rodrigueano, não parece descabido escutar, tão-somente em seu romance de 1977, *A hora da estrela*, os ecos da peça de 1943 de Nelson. Ainda trabalhando como repórter para *A Noite* e acompanhando ativamente a vida cultural carioca, dificilmente Clarice não estaria em meio à multidão que, entre dezembro de 1943 e janeiro de 1944, lotou o Theatro Municipal para assistir *Vestido de noiva*. Ao mesmo tempo em que a peça sai de cartaz no Rio de Janeiro, também Clarice abandona a cena carioca, acompanhando o marido em sua primeira missão diplomática, em Belém do Pará, onde vive um momento de profunda introspecção.⁴ Retornará a essa cena – é a hipótese de leitura aqui proposta – em sua última obra, obra crepuscular e consciente do lugar final que ocupa na trajetória da escritora; texto em que, mais do que nunca, Clarice flerta com a experiência da morte, ao desdobrar-se em um autor fictício, Rodrigo S. M., que declara ele próprio morrer junto com sua protagonista Macabéa.

A hora da estrela revela-se assim, em perspectiva intertextual, como espaço propício para a mirada retrospectiva, em que afloram reminiscências do tempo em que a escritora começou a se construir como tal. Vilma Arêas, em sua leitura da novela, encontra diversos pontos de contato entre a narrativa de 1977 e a de 1943, chegando a afirmar que “*A hora da estrela* retoma inteiramente *Perto do coração selvagem*, descrevendo uma promessa não cumprida, ajustando

4 “É rara a vez em que escreve carta a amigo que não declare estar lendo algum livro. Em Belém, é *Madame Bovary* e outras obras mais. ‘Tenho lido o que me cai nas mãos. Caiu-me plenamente nas mãos *Madame Bovary*, que eu reli. Aproveitei a cena da morte para chorar todas as dores que eu tive e as que eu não tive’.” (GOTLIB, 2009, p. 203)

um livro ao outro, de modo invertido, no desfecho dos dois livros.” (ARÊAS, 2005, p. 83):

Assim, se a “pálida e frágil” Joana é como um pássaro cuja perna se assemelha a “uma asa frágil”, não deixa de partilhar essa qualidade alada com Macabéa. Porém os termos são corrigidos: esta última possui, sim, o olhar “de quem tem uma asa ferida”, mas é “distúrbio talvez da tiroide”; e se anda de leve é “por causa da esvoaçada magreza”. (ARÊAS, 2005, p. 79-80).

Na medida em que a personagem de *A hora da estrela* recupera algo da experiência da personagem de *Perto do coração selvagem*, também o narrador de 1977 recupera algo da experiência do narrador de 1943 – e, por trás da do narrador, a da escritora. Não deve ter sido pequena a impressão causada, em uma escritora que inovava a forma romanesca ao buscar modos de expor, facetada e simultaneamente, as vivências externas e internas de sua personagem, por um espetáculo também ele organizado formalmente com o objetivo de exhibir as distintas camadas de consciência da protagonista.

Em *Vestido de noiva* e *A hora da estrela*, as vidas de Alaíde e Macabéa são recompostas a partir de um mesmo acontecimento: o atropelamento por um carro, que em ambos os casos leva à morte da personagem. Na peça de Nelson Rodrigues, o atropelamento violento e, conseqüentemente, a iminência da morte são os disparadores da memória e da alucinação, molduras através das quais Alaíde revisita e reencena elementos importantes de sua experiência de vida: seus medos e desejos, expectativas e frustrações. A estruturação da peça é, portanto, anafórica: a partir de um evento presente, lança-se em direção ao passado, em busca dos seus antecedentes. Já a estruturação da novela de Clarice Lispector obedece a uma lógica oposta: é catafórica, as informações vão sendo oferecidas ao longo da narrativa em função de um evento que terá lugar ao fim dela, no futuro; e é esse evento – antecipado no título mesmo da obra – que organiza a narração e a justifica.

Como em uma cena de cinema, de modo nunca antes visto no teatro brasileiro, *Vestido de noiva* começa com o registro sonoro, no palco escuro, do atropelamento de Alaíde: “Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio.” – e, em seguida, a voz interior da moça, alucinante, chamando pela antiga prostituta que fascinava sua imaginação: “Clessi... Clessi...”. Já o registro do atropelamento de Macabéa, no apagar das luzes de *A hora da estrela*, é eminentemente visual:

[...] seus olhos faiscavam como o sol que morria. [...] E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a [...] Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. [...] Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjoo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas.⁵

5 A identificação do momento da morte com o momento de tornar-se estrela já havia sido feita antes, na novela: “[...] na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um

Por meio de recursos sinestésicos complementares, peça e novela buscam reproduzir a experiência física e sensível do impacto e do estado de choque. O regime diferenciado do tempo, face a tal experiência, é indiciado nas duas obras pela figuração reiterada de elementos que tentam apreender o instante: Alaíde é atropelada “Na Glória, perto do relógio”, como frisa o repórter, “mais ou menos no relógio”; e Macabéa, ao ser atingida pelo Mercedes, conhece “a [sua] hora de estrela de cinema”; “Morreu em um instante. O instante é aquele átimo de tempo em que o pneu do carro correndo em alta velocidade toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo. Etc. etc. etc.”.⁶

Alaíde morre na Glória, bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro, cujo nome se deve à Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, que do alto de uma colina à beira-mar domina a paisagem da região. Macabéa morre em Olaria, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, assim chamado por, no século XIX, abrigar os fornos em que se fabricavam as peças de bairro utilizadas nos diversos engenhos da área. No entanto, mais que Alaíde, Macabéa encontra na morte o seu momento de glória – de satisfação sublime, de realização, de êxtase. A morte na Glória, literal para Alaíde, adquire ainda um outro sentido para Macabéa: é Glória, sua colega de escritório (e sua única figura de referência feminina na cidade – e, após a morte da tia, na vida),⁷ quem lhe recomenda a cartomante e paga a consulta; é, portanto, no terreno de Glória que ela encontra a morte.

Alaíde e Macabéa, tão distintas entre si, espelham uma a outra em diversos aspectos. A começar pelos nomes: pouco comuns, com sabor arcaico; sonoros, abertos, com um hiato marcante. Alaíde roubara o namorado da irmã, Lúcia, e com ele se casara; ao fim da peça, porém, assiste-se ao casamento de Lúcia e Pedro, o viúvo de Alaíde, que dá a entender que a sua morte fora planejada pelos dois. Macabéa também possui brevemente um homem, Olímpico de Jesus; contudo, sua magra sensaboria nordestina não é páreo para Glória, a “carioca da gema”, que lhe rouba o namorado. Glória e Lúcia, por sua vez, são as antagonistas luminosas – em suas personalidades e nomes (que, aliás, também resguardam algumas semelhanças semânticas e fonéticas) –, que triunfam sobre Alaíde e Macabéa, apropriando-se dos seus respectivos homens, interrompendo as suas realizações eróticas.

e é quando como no canto coral se ouvem os agudos sibilantes.” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

6 A propósito das imagens evocadas pelo narrador na cena da morte de Macabéa, pode-se perceber, mais uma vez, a retomada de temas presentes em *Perto do coração selvagem*. O romance de 1943 termina com o seguinte pensamento de Joana, expresso em discurso indireto livre pelo narrador: “[...] ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo.” Já na novela de 1977, a morte da protagonista é narrada nos seguintes termos: “E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a – e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho.” (p. 79); “A morte é um encontro consigo. Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto.” (p. 86)

7 “Em relação a Macabéa, Glória tinha um vago senso de maternidade.” (LISPECTOR, 1998, p. 64)

Cada um a seu turno, Pedro e Olímpico – um, o industrial rico de Copacabana, o outro, o metalúrgico pobre do nordeste – representam as pontas extremas de um mesmo *continuum* social e simbólico. Já Madame Clessi e Madama Carlota, as duas antigas prostitutas, posteriormente cafetinas, uma já morta, a outra velha, morta para a “vida fácil”, são ambas figuras oraculares, que transitam entre planos temporais e que apresentam, uma no passado e outra no futuro, imagens que fascinam e seduzem Alaíde e Macabéa. Clessi lembra-se encantada de seu namorado de 17 anos, Paulo, com quem fizera um pacto de morte e por quem foi assassinada. Carlota lembra-se de um cliente por quem se apaixonara e de quem deixava-se apanhar: “Quando ele me dava uma surra eu via que ele gostava de mim, eu gostava de apanhar. Com ele era amor, com os outros eu trabalhava” (LISPECTOR, 1998, p. 74).

Seja nas relações passionais e violentas de Clessi e Carlota, seja nas de Alaíde e Macabéa, em *Vestido de noiva* e *A hora da estrela* as experiências do erotismo e da morte estão intimamente relacionadas. Em suas memórias, Nelson Rodrigues comenta:

Muitos anos depois, estou presente a um dos ensaios de *Vestido de noiva*. Não sei se vocês se lembram. A tragédia começa num lupanar, digamos lupanar. A heroína fora atropelada na altura do relógio da Glória; fratura do crânio, do braço, escoriações generalizadas. Quase agonizando, ela se imagina num prostíbulo. [...] A Alaíde de *Vestido de noiva* precisou morrer para realizar a sua mais doce e secreta utopia. (RODRIGUES, 1993, p. 202)

Seria possível emendar o escritor: em vez de “utopia”, “sua mais doce e secreta fantasia”. A peça não oferece qualquer informação a respeito das vivências eróticas de Alaíde com Pedro, seu marido, muito pelo contrário: suas lembranças em relação a ele remetem a um estágio pré-sexual, à sua vida de donzela. A cena que se repete, modalizada, três vezes na memória da personagem é a da antessala de sua cerimônia de casamento, quando sua mãe e sua irmã a ajudam e colocar o virginal vestido de noiva. Depois, na única lembrança da vida de casados que recupera em seu delírio, Pedro a trata por “minha filha” e assume uma postura paternal frente a ela, lendo um livro em sua poltrona. A respeito da função das lembranças na peça, é ainda de Álvaro Lins a seguinte observação:

Nelson Rodrigues, em *Vestido de noiva*, fez o que se poderia chamar uma tragédia da memória. Daquela zona da memória não voluntária e incontestável. [...] A peça, no plano principal, é a história de Alaíde como estava soterrada no subconsciente, agora libertada pelo adormecimento das suas faculdades conscientes. À proporção que Alaíde se aproxima da morte na mesa de operação, a sua memória vai-se desarticulando, as suas lembranças vão-se desagregando. (LINS, 1963, p. 306).

O erotismo de Alaíde está todo contido nos planos da memória e da alucinação em que se situam Clessi e seu namorado adolescente – Paulo, contra-face sexualizada de Pedro –, os quais ganham livre vazão, na medida em que ela se aproxima da morte. Em seu delírio, Alaíde dá novamente vida a Clessi e se compraz em reviver os suspiros de amor – e os espasmos de medo – da “cocote de 1905” por seu jovem amante. O fascínio pela figura da prostituta; a per-

versão do jovem de boa família, que aceita receber dinheiro de uma mulher que vende seu corpo por dinheiro; o pacto de morte; o assassinato violento – tudo isso excita Alaíde, que tenta em alguma medida reproduzir essas experiências em sua própria vida, como quando revela a Pedro sua vontade de tornar-se Clessi, ou quando fantasia tê-lo matado.

É também a proximidade da morte que permite a Macabéa se realizar eroticamente. Diferentemente de Alaíde, não é que o delírio final lhe tenha permitido entrar em contato com desejos e fantasias solapados no subconsciente; é a própria sensação física da dor que evoca a do prazer, a experiência de finitude da morte que evoca a do sexo. Diz o narrador:

Então – ali deitada – teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte. [...] E havia certa sensualidade no modo como se encolhera. Ou é porque a pré-morte se parece com a intensa ânsia sexual? É que o rosto dela lembrava um esgar de desejo. [...] Um gosto suave, arrepiante, gélido e agudo como no amor. Seria esta a graça a que vós chamais de Deus? Sim? Se iria morrer, na morte passava de virgem a mulher. (LISPECTOR, 1998, p. 84)

O corpo frágil e franzino de Macabéa é um corpo, desde o início da novela, permeado por variadas sensações, as quais a consciência intuitiva da personagem tem dificuldade em classificar e elaborar. Nela, as pequenas dores e os pequenos prazeres, os desejos e os medos, tudo converge em uma mesma noção de sensualidade. Observa o narrador: “Macabéa, esqueci de dizer, tinha uma infelicidade: era sensual. Como é que num corpo cariado como o dela cabia tanta lascívia, sem que ela soubesse que tinha?” (LISPECTOR, 1998, p. 61). E pouco antes:

Ela sabia o que era o desejo – embora não soubesse que sabia. Era assim: ficava faminta mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço. Tornava-se toda dramática e viver doía. Ficava então meio nervosa e Glória lhe dava água com açúcar. (LISPECTOR, 1998, p. 45)

Entre as suas poucas lembranças da infância em Maceió, há a da tia que lhe

Batia mas não era somente porque ao bater gozava de grande prazer sensual – a tia que não se casara por nojo –, é que também considerava de dever seu evitar que a menina viesse um dia a ser uma dessas moças que em Maceió ficavam na rua de cigarro aceso esperando homem. Embora a menina não tivesse dado mostras de no futuro vir a ser mulher vagabunda. Pois até mesmo o fato de vir a ser uma mulher não parecia pertencer à sua vocação. (LISPECTOR, 1998, p. 28)

O gesto violento da tia – motivado em parte por sua própria sexualidade recalcada –, é rememorado em sonhos, onde surge contíguo a pensamentos sobre sexo:

Quando dormia quase que sonhava que a tia lhe batia na cabeça. Ou sonhava estranhamente em sexo, ela que de aparência era assexuada. Quando acordava se sentia culpada sem saber por quê, talvez porque o que é bom devia ser proibido. Culpada e contente. (LISPECTOR, 1998, p. 34)

Outras passagens revelam ainda outras associações, em que dor e prazer, morte e erotismo tornam-se indiscerníveis uns dos outros:

Devo dizer que ela era doida por soldado? Pois era. Quando via um, pensava com estremecimento de prazer: será que ele vai me matar? (LISPECTOR, 1998, p. 35)

Macabéa gostava de filme de terror ou de musicais. Tinha predileção por mulher enforcada ou que levava um tiro no coração. (LISPECTOR, 1998, p. 58)

Os momentos de êxtase de Macabéa são assinalados sistematicamente pelo narrador por meio da inclusão, no local preciso, de um parênteses contendo a palavra “explosão”. Tome-se como exemplo esta passagem, quando ela se vê com o quarto só para si, em um dia em que as colegas estão todas fora, e em que interessantemente a imagem de um “vestido de noiva” evocada:

– Ah mês de maio, não me largues nunca mais! (Explosão), foi a sua íntima exclamação no dia seguinte, 7 de maio, ela que nunca exclamava. Provavelmente porque alguma coisa finalmente lhe era dada. Dada por si mesma, mas dada. Nesta manhã de dia 7, o êxtase inesperado para o seu tamanho pequeno corpo. A luz aberta e rebrilhante das ruas atravessava a sua opacidade. Maio, mês dos véus de noiva flutuando em branco. (LISPECTOR, 1998, p. 42)

Tal recurso – o das explosões – se assemelha ao das rubricas, na linguagem teatral: indicações sobre a ação que se situam fora do discurso verbal das personagens. Esse não é, aliás, o único procedimento que aproxima *A hora da estrela* da forma dramática: basta que se pense na sua extensão, parecida com a de uma peça ou de um monólogo, ou seja, a de um texto que pode ser lido, ou ouvido, em uma sessão única; e a larga presença de diálogos, que se pretendem o mais naturais o possível – especialmente aqueles entre Macabéa e Olímpico (como, por exemplo, o que se inicia na página 48). Note-se, ainda, a criação, por parte da autora-titereira Clarice Lispector, do narrador Rodrigo S.M., ele mesmo uma personagem em seu teatro – uma vez que, ao contar a história de um narrador fictício que quer contar sua história, Clarice encena uma narração do mesmo modo que uma peça de teatro encena uma ação.

O jogo intertextual, aliás, se faz presente tanto em *Vestido de noiva* quanto em *A hora da estrela* por meio de alusões não a outras peças ou novelas, mas – curiosamente, nos dois casos – a óperas. No plano da memória de Alaíde (memória permeada, porque solicitada, pela alucinação), a mãe de Paulo, ao procurar Madame Clessi, para pedir-lhe que não mais veja seu filho, apresenta-se dizendo “Sou a mãe de Alfredo Germont”. A luz da cena se apaga e a voz de Alaíde, ao microfone, comenta: “Mas eu estou confundindo tudo outra vez, minha Nossa Senhora! Alfredo Germont é de uma ópera! *Traviata*. Foi *Traviata*. O pai do rapaz veio pedir satisfações à mocinha. Como ando com a cabeça, Clessi!” (RODRIGUES, 1948, p. 204) No entanto, quando a luz se reacende sobre a cena, Clessi e a mãe de Paulo não passam a se tratar por seus nomes reais, e sim pelos das personagens de *E o vento levou*, em nova confusão de Alaíde.

A menção a *La traviata* não é aleatória nem desprovida de significado. A ópera de Giuseppe Verdi, que estreou em Veneza em 1853, baseada no romance *La dame aux camélias*, de Alexandre Dumas Filho, publicado em Paris em 1848 (note-se: apenas cinco anos antes), tem como enredo o romance da cortesã Violetta Valéry com o jovem Alfredo Germont. Os dois vivem um breve período de idílio amoroso, na casa de campo que alugam, até o pai de Alfredo, Giorgio Germont, implorar a Violetta que ela termine o romance com seu filho, não apenas porque tal romance destruiria a reputação dele, Alfredo, mas porque também acabaria com as chances de sua irmã, a outra filha dos Germont, conseguir um bom casamento. Violetta se sacrifica, culpada por contaminar com sua mancha uma jovem impoluta, e declara falsamente a Alfredo estar apaixonada pelo barão Douphol, selando o fim de sua relação com o seu amado. Meses depois, empobrecida e tuberculosa, Violetta recebe a visita de Giorgio Germont – que se arrependera de ter destruído o grande amor de seu filho e lhe revelara a verdade – e do próprio Alfredo. Eles se reconciliam e trocam juras de amor; Violetta tem um alívio momentâneo da dor, antes de finalmente expirar.

As analogias entre a história de Violetta e Alfredo e a de Clessi e Paulo, que motivaram a confusão de Alaíde, são evidentes: a cortesã que se apaixona por um cliente, o namorado bastante mais novo, a intervenção da família dele, o sacrifício dela, o desfecho trágico. Menos evidente, contudo, é a projeção feita por Alaíde da apoteose amorosa de Violetta em sua agonia, ao reconciliar-se com Alfredo, sobre Clessi. Ao contrário da personagem da ópera, Clessi não morre de causa natural e encontra nos braços do amado uma última alegria; é ele quem a mata, por não ter cumprido um acordo que ele lhe impusera e com o qual ela nunca concordara. Alaíde, em sua alucinação agonizante, procurar lembrar-se de Clessi através da moldura fornecida por Violetta, a fim de ressignificar a sua própria morte como uma apoteose.⁸

Em *A hora da estrela*, Macabéa tem uma de suas pequenas “explosões” de alegria ao ouvir no rádio a ária “*Una furtiva lacrima*”, da ópera *Elisir d’Amore*, de Gaetano Donizetti, que estreou em Milão em 1832. Ao contrário de Alaíde, moça fina e educada, Macabéa não possui cultura operística alguma, sequer compreende a língua em que é cantada a *romanza*, seu enredo e contexto. A música se comunica a Macabéa unicamente por meio da melodia, entre melancólica e esperançosa, da voz aveludada do tenor, do acompanhamento orquestral, que sublinha discretamente o texto, realizando de maneira plena aquele efeito patético, empático, comove-

8 Em termos extratextuais, cabe mencionar que Nelson Rodrigues colaborar, entre 1936 e 1943, na coluna “*O Globo na arte lírica*”, do jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro: “Alguns dos espetáculos que cobriu foram *Madama Butterfly*, com Violeta Coelho Neto; *Traviata*, com Alsy de Ériane; *O barbeiro de Sevilha*, com Alma Cunha Miranda; e *La bohème*, com Maria de Nazareth Leal. [...] Violeta Coelho Neto, um dos grandes sopranos líricos de seu tempo, recorda como Nelson discutia com sobre as propriedades vocais e dramáticas dos cantores. Falava em ‘firmeza e limpidez dos agudos’, ‘volume nos médios’, ‘sustentação dos pianíssimos’ com uma propriedade impressionante para quem, como ela sabia, ‘não era um musicista’. E seu conhecimento não se limitada ao rádio e aos discos. Ele simplesmente vivia no teatro. Ou então na casa de Gabriela Bezanson Lage, a soprano ligeiro que partia cristais com a voz até quando dizia coisas corriqueiras como ‘Passe-me o açúcar’.” (CASTRO, 1992, p. 140-142).

dor, cuja obtenção define, em sua essência, a linguagem melodramática. É o próprio narrador Rodrigo S.M. quem aponta para a afinidade entre aquilo que escreve e essa linguagem: “Este é um melodrama? O que sei é que melodrama era o ápice de sua vida, todas as vidas são uma arte e a dela tendia para o grande choro insopitável como chuva e raios.” (LISPECTOR, 1998, p. 82)

Macabéa não sabe – embora sua sensibilidade intua, e por isso ela se comova – que também ali, na célebre ária de Donizetti, prazer e dor, amor e morte se entrelaçam: Nemorino, um camponês rústico, apaixona-se por Adina, bela e rica proprietária; Adina finge não lhe corresponder a paixão e promete sua mão ao sargento Belcore, apenas para testar Nemorino; este, então, compra do doutor Dulcamara um suposto elixir do amor, que na verdade nada mais é do que um vinho tinto. “*Una furtiva lacrima*” tem lugar no segundo ato, quando Nemorino flagra a “furtiva lágrima” que escorre pela face da moça e que finalmente lhe revela a reciprocidade do seu sentimento. Em êxtase por descobrir que é amado, Nemorino exclama, nos versos finais da ária: “*Ah, cielo! Si può! Si, può morir! / Di più no chiedo, non chiedo / Si può morir! Si può morir d’amor.*” (“Ah, céus! Sim, eu poderia! Sim, eu poderia morrer! / Não peço mais nada, não peço / Sim, poderia morrer! Sim, poderia morrer de amor.”)

Setenta anos antes de Nelson Rodrigues e Clarice Lispector despontarem como escritores, Machado de Assis publicara, em 24 de março de 1873, no jornal *O Novo Mundo*, de Nova Iorque, aquele que talvez seja seu mais importante texto crítico, “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. Nele, o autor brasileiro que, como nenhum outro antes ou depois, atuou nos mais diversos gêneros literários passa em revista os elementos mais distintivos e frequentes na produção nacional sua contemporânea, dentre os quais destaca, “[...] como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro.” No entanto, o crítico vê-se impelido a fazer uma significativa ressalva a essa tendência: “[...] neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local [...]”.

Tal juízo, feito por Machado em relação a outros autores, tem se mostrado extremamente produtivo quando aplicado à análise da obra do próprio Machado, considerado, em um primeiro momento de sua recepção crítica, como pouco atento à realidade social na qual estava imerso. Conforme tem demonstrado a linhagem crítica que abarca, entre outros, Roberto Schwarz, John Gledson e Sidney Chalhoub, a realidade social está o tempo todo presente na ficção machadiana, embora não de modo estereotipado ou panfletário, antes como retrato sem retoques, como denúncia silenciosa das desigualdades constituintes da estrutura social brasileira oitocentista. A ressalva feita por Machado em 1873 lança, ainda, uma luz nova sobre o diálogo de *A hora da estrela* com *Vestido de noiva* aqui proposto.

Se a novela de 1973 já é comumente considerada pela crítica como um momento de in-

flexão social, política mesmo, da obra de Clarice Lispector – ao descrever com crueza a vida de uma imigrante nordestina, pobre, no sul-maravilha –, tal inflexão ganha uma outra dimensão, levando-se em conta a recuperação que ela faz, em diversos níveis, da peça rodrigueana de 1943. Percebe-se, nela, uma escritora consciente da sua inserção em uma comunidade e em um campo literário – campo este que se constitui através de linguagens, gêneros e veículos diversos. A obra lispectoriana, como um todo, e *A hora da estrela*, em particular, costumam em sua fatura uma série de expedientes e referências colhidos nos jornais, nas peças e em todo e qualquer outro espaço em que se expressam e se conformam essa comunidade e esse campo. Mesmo quando não trata de “assunto local”, a obra de Clarice revela a presença do “espírito nacional” em seu diálogo, jamais óbvio, com a produção de outros escritores do país; e em seus esforços, jamais programáticos, na constituição de uma tradição moderna brasileira.

Referências

ARÊAS, V. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ASSIS, M. de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

CASTRO, R. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FORTES, M. T. Construção da personagem: Clarice Lispector e Nelson Rodrigues. In: PONTIERI, Regina (Org.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.

GOMES, A. L. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Editora da UnB; Finatec, 2007.

GOTLIB, N. B. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2009.

LINS, Á. “A experiência incompleta: Clarice Lispector” e “*Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues”. In: _____. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Correspondência*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Entrevistas*. Org. Claire Williams. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LOPES, Â. L. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Tempo Brasileiro, 1993.

MOSER, B. *Why this world? A biography of Clarice Lispector*. New York: Oxford University Press, 2009.

RODRIGUES, N. *Anjo negro, Vestido de noiva, A mulher sem pecado*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1948.

_____. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



**RESSONÂNCIAS DO TROVADORISMO NA LÍRICA
PORTUGUESA: CAMÕES, JOÃO DE DEUS E NATÁLIA CORREIA**

**THE TROUBADOUR SONGS AND THEIR PERMANENCE:
UPDATES IN LUSOPHONY**

Josyane Malta Nascimento¹

Para Luiza Scher

RESUMO

O artigo pretende pensar algumas das atualizações da cantiga trovadoresca na literatura portuguesa, entendendo-a como composição poética revolucionária e recorrente que, desde sua gênese, foi revisitada com o passar dos séculos de forma sempre renovadora. Para Saraiva e Lopes, as cantigas de amigo seriam revolucionárias justamente porque colocariam como eu lírico a mulher, num mundo dominado pelo legado patriarcal. Natália Correia (como ensaísta) acredita que as cantigas de amor adiantariam a subjetividade moderna, colocando o eu em evidência e inserindo no centro de adoração a figura da mulher, num universo medieval teocêntrico. Se as cantigas de amor e amigo se desenvolveram, desde a Idade Média, de forma revolucionária, elas serão retomadas em épocas sucessivas também de maneira atualizada e renovadora. Para a análise poética, tomamos três períodos da literatura portuguesa: o clássico, o moderno e o contemporâneo, respectivamente com Camões, João de Deus e Natália Correia (enquanto poeta).

PALAVRAS-CHAVE: Trovadorismo; Ressonâncias; Camões; João de Deus; Natália Correia.

ABSTRACT

The article was aimed at updating the troubadour language in Portuguese literature, at the same time as it was a process of renewal and reinterpretation. For Saraiva and Lopes, the woman, the world dominated by the patriarchal legacy. Natalia Correia (as an essayist) made the love songs begin a modern statement, highlighting the figure of the woman in a medieval theocentric universe in the center of worship. If the

¹ Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB), campus dos Malês, Bahia. E-mail: josyanemalta@unilab.edu.br



songs of love and friend developed, from a Middle Ages, in a revolutionary way, they can also become successive times also in a vocal and renewing way. For a poetic analysis, the three moments of Portuguese literature: the classic, the modern and the contemporary, respectively with Camões, João de Deus and Natalia Correia (as poet).

KEYWORDS: Galician-Portuguese lyric; Resonances; Camões; João de Deus; Natalia Correia.

1. Das cantigas medievais: apontamentos

Em algum lugar da Península Ibérica, no século XII, um jogral trovava em galego-português encarnado da sensibilidade feminina. Referia-se à rapariga que fora colher as primeiras flores da primavera, conversar com as amigas na fonte, lamentar com a mãe sobre sua decepção amorosa, encantar-se com as barquinhas navegantes em riachos lusitanos. Supondo-se falar uma mulher, as cantigas de amigo, como ficaram conhecidas, têm origem no folclore medieval português. Acredita-se que desde tempos imemoriais existia na Península Ibérica uma poesia ainda rudimentar e pouco refinada que, mesclando-se às *carjas* árabes veio, posteriormente, receber a influência vinda da Occitânia.

Outra cantiga mais sofisticada, a lírica de cunho provençal e estrangeirada em *languè d'oc*, penetrou nas rodas jogralescas e foi cair no gosto da corte. Tendo como temática principal a vassalagem amorosa, esses cantares não poderiam deixar de ser denominados, então, como de amor.

Ao revisitarmos a crítica que trata da lírica trovadoresca, especialmente das chamadas cantigas de amigo e cantigas de amor, encontramos duas interessantes posições que irão valorizar, cada uma a sua maneira, uma e outra cantiga, apontando a atualidade de ambas. Cotejemos as posições dos autores de *História da literatura portuguesa*, Saraiva e Lopes, e a poetisa e ensaísta Natália Correia, organizadora de *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, para o qual escreveu um interessante ensaio introdutório e objeto de análise deste artigo.

Lopes e Saraiva (1973) parecem apontar certa predileção pelas cantigas de amigo, afirmando em várias passagens textuais sua riqueza temática. Para os autores de *História da literatura portuguesa*, as cantigas de amigo caracterizar-se-iam por possuir maior complexidade, tanto estrutural quanto temática. Essa variação dar-se-ia por uma diversidade cultural representada por inúmeros estratos sociais:

Tal estratificação da poesia dos Cancioneiros, em diversas camadas correspondentes a meios sociais ou a épocas diferentes, é naturalmente interferida por factores vários, como influências recíprocas e contatos dos diversos meios sociais. (LOPES, SARAIVA, 1973, p. 51)

As formas mais simples das cantigas de amor coincidiriam com as de tema rural, enquanto as mais complexas tratariam dos temas burgueses e palacianos. A variedade temática seria apontada por Lopes e Saraiva, portanto, como fator de maior riqueza e complexidade das

cantigas de amigo, uma vez que incluiriam diferentes estratos sociais e vozes várias do universo medieval.

Segundo os autores de *História da literatura portuguesa*, o nascimento das cantigas de amigo pode ser atribuído a épocas primitivas, como canto coletivo para rituais pagãos e primaveris, em comunidades agrícolas em que a mulher gozaria de maior importância social. Por isso a fala seria atribuída à mulher, devido ao destaque dado ao feminino nessas sociedades primevas de cunho mais matriarcal. Posteriormente, mesmo em um mundo predominantemente patriarcal, ter-se-ia mantido a tradição de compor as cantigas com eu poético feminino.

Captar o estado anímico da mulher em diferentes estágios é, para Lopes e Saraiva, uma característica muito moderna nas cantigas de amigo, entendendo moderno como época na literatura portuguesa em que haverá, por volta do século XIX, a emancipação do indivíduo e o rompimento com o classicismo. Manter o discurso feminino emancipado na poesia de cunho trovadoresco as tornaria, pela tese dos autores, atual e em constante revisitação e re-atualização nos séculos e em sucessivos estilos literários.

Natália Correia, por exemplo, escreveu entre o final da década de 1980 e início de 90, pouco antes dela nos deixar, suas cantigas de amigo. Duas temporalidades chocam-se ambigualmente: 1. a contemporânea, que nos anos finais do século XX, à beira do 3º milênio, apresenta uma poesia revestida pelas cantigas folclóricas peninsulares do século XII; 2. o século XII que é revisitado e reatualizado, transposto de um contexto medieval e teocêntrico para o desenlace frenético de uma modernidade descentrada. Natália Correia – na condição de poeta, e não ensaísta, como trataremos também – renova as cantigas no momento em que subverte o gênero autoral: trata-se de uma mulher dando voz a outra.

Essa particularidade em Natália parece corroborar seu discurso sobre as cantigas medievais na introdução que ela assina para o volume que organizou em 1978 *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. Para ela, não só a atualidade da lírica trovadoresca estaria em dar voz à mulher, como também, e mais além disso, estaria na adoração feminina, como ocorre nas cantigas de amor. Mais revolucionário, portanto, seria colocar a mulher no centro de um discurso dirigido a ela, num lugar de louvor que só caberia a Deus, à época:

a originalidade da temática trovadoresca e o porquê da sua deflagração revolucionária, no seio de uma sociedade teocrática que devia sentir-se prejudicada por um ideal que carnaliza a fervorosa religiosidade medieval para um verdadeiro culto prestado à mulher. (CORREIA, 1978, p. 15)

Para Natália, a verdadeira atualidade e revolução encontram-se nas cantigas de amor, com a adoração da mulher, característica do amor cortês. Numa sociedade teocrática, em que a religião não dava espaço para as aspirações do indivíduo, a concepção de amor provençal tinha um valor duplamente moderno: 1. no que toca à colocação da mulher numa situação privilegiada e superior, como ser dotado de virtudes e, nesse sentido, melhor do que os homens; 2. na expres-

são do “eu apaixonado”, individualizando o sentimento amoroso e ascendendo a subjetividade do indivíduo:

O amor trovadoresco não exprime um ajustamento da realidade e do conceito do amor e do amar, mas é um conceito que quer operar sobre a realidade, transformá-la, ou seja, converter a situação passiva da mulher em princípio activo, a mulher que inspira o amor que integra a personalidade do homem, a fim de que este reconquiste a sua natureza una, perdida na pluralidade que o escraviza (...) a valorização do princípio feminino, a exaltação do amor como portador do valor da unificação que liberta, é uma arma de combate contra a autoridade que oprime o livre exercício do indivíduo. (CORREIA, 1978, p. 27)

Natália entende as cantigas trovadorescas, antes, como discursos subversivos, sobretudo porque retiram a mulher de sua passividade, concebendo-a como agente do destino do indivíduo, desorganizando um mundo “patriarcalmente organizado” (CORREIA, 1978, p. 28), como ela afirma. Para Natália, nenhuma tese acerca das cantigas medievais dirige-se ao núcleo do amor trovadoresco, que caracterizado pelo intensificado individualismo, renunciaria os ideais de liberdade da Renascença, opondo-se a uma cultura ortodoxa.

Natália concebe o amor trovadoresco como lugar da gênese da ideologia amorosa do ocidente. Não exclui as cantigas de amigo de sua tese, mas será nas de amor e na origem provençal que se dará a vassalagem amorosa em sua mais alta expressão.

Segundo a poetisa, o amor cortês seria uma espécie de síntese encontrada pelo homem pré-renascentista “para se furtar a um poder desfigurante da sua individualidade” (CORREIA, 1978, p. 25). E seria no século XII, com o chamado humanismo carolíngio, que se iniciaria a absorção de uma mentalidade renovadora, que irá impulsionar a liberdade individual de forma lenta e paulatina.

O amor cortês, revelando a superioridade da mulher através de sua adoração, e colocando -a no centro das aspirações individuais, pode ser entendido, segundo Natália, como uma forma de “combate contra a autoridade que oprime o livre exercício da individualidade.” (CORREIA, 1978, p. 27) A vassalagem amorosa seria, portanto, expressão libertária do individualismo, anunciando os preceitos do Renascimento e características do sujeito moderno, que se afirmará no século XIX, com a ascensão da burguesia.

O ideal de amor cortês na lírica portuguesa é, portanto, herança do trovadorismo peninsular, de influência provençal, e irá permanecer na literatura até os tempos atuais. E se é correto afirmar que essa poesia corresponde à resistência do indivíduo à reificação, com a ascensão franca do individualismo, em correspondência com a ascensão do capitalismo, espera-se que ainda hoje haja a recuperação da lírica trovadoresca, e seu ideal de amor. Essa hipótese pode ser confirmada ao percorrermos a literatura do período clássico, passando pela modernidade e chegando à contemporaneidade. Escolheram-se três exemplos para desenvolver essa reflexão: com Camões, no Renascimento; João de Deus no romantismo e Natália Correia na atualidade.

2. Camões

O amor provençal resgatado por Camões será encarnado de platonismo e atualizado de uma forma muito particular. Como poeta petrarquista que foi, o autor de *Os Lusíadas*, em sua poesia lírica, concebe a mulher como ser angélico, tal como Laura foi cantada pelo poeta florentino. O ideal de amor cortês advindo da Occitânia será também motivo de inspiração para os poetas italianos *del dolce stil nouvo*. O amor de Petrarca por Laura, da mesma forma que antes havia sido o de Dante por Beatriz, mais não faz que reviver o ideal de amor cortês, também abraçado pelos peninsulares ibéricos. Lopes e Saraiva atestam a afirmação:

A este ideal de amor corresponde certo tipo idealizado de mulher, que atingiu mais tarde a máxima depuração na Beatriz de Dante ou na Laura de Petrarca. (...). As cantigas de amor oferecem-nos uma cópia bem rude e desfigurada do retrato original pintado pelos trovadores provençais(...). (LOPES, SARAIVA, 1973, p. 60)

De fato, ao percorrermos os poetas do humanismo italiano, encontramos a retratação da mulher amada, tendo como molde os ideais de cortesia, sublimação, adoração e gentileza, presentes nas cantigas provençais. Guinizzelli, Dante e Petrarca, por exemplo, pintaram a mulher amada revestida de luz e adoração, elevando-a aos céus.

Dois séculos depois, *il dolce stil nouvo* será resgatado por Camões que, além de recuperar os preceitos petrarquistas, também se nutrirá do trovadorismo medieval. O amor provençal aparecerá, com ele, atualizado no que se convencionou chamar neoplatonismo. Dessa junção, o ideal amoroso camoniano será aquele provençal, que eleva a figura da mulher amada. Colocará, no entanto, esse sentimento em tensão com os preceitos platônicos, na tentativa de conceber o amor no plano das ideais, como nos indica o soneto:

Pede-me o desejo, Dama, que vos veja, .
não entende o que pede; está enganado.
É este amor tão fino e tão delgado,
que quem o tem não sabe o que deseja.

Não há cousa a qual natural seja.
que não queira perpétuo seu estado;
não quer logo o desejo o desejado,
porque não falte nunca onde sobeja.

Mas este puro afeito em mim se dana;
que, como a grave pedra tem por arte
o centro desejar da natureza,

assi o pensamento (pela parte
que vai tomar de mim, terrestre [e] humana)
foi, Senhora, pedir esta baixeza.
(CAMÕES, 1999, p. 22)

Ao ideal de amor cortês, Camões acrescenta o neoplatonismo. O prefixo *neo* indica a filosofia revisitada pelos primeiros filósofos cristãos que tinham na base de suas reflexões o pensamento de Platão e seus seguidores. Portanto, trata-se do resgate da filosofia de Platão e, no caso dessa influência na poesia de Camões, da recuperação da concepção de amor como sentimento transcendental, que terá sua plenitude fora do plano físico. Para Platão, tudo que vemos não passa de sombra, de formas limitadas e contraditórias das Ideias absolutas. Portanto, o Amor em seu estado de pureza, esse “amor tão fino e tão delgado”, mencionado por Camões, não ocorre carnalmente, por isso o poeta tenta afastar esse desejo. Fadado, entretanto, ao fracasso, porque o eu lírico tem a consciência da inaplicabilidade do platonismo para os mortais.

A contradição gerada entre o amor carnal e o espiritual seria o postulado cristão em sua reinterpretação do pensamento de Platão, acrescido da ideia de pecado e punição, pois “o cristianismo vem agravar a cisão do homem dividido entre o espírito e a carne, acrescentando a noção de pecado.” (CORREIA, 1978, p. 23). Natália Correia esclarecerá essa questão afirmando que no amor provençal esse dilema estaria resolvido, pois a mulher desejada não seria fonte de contradições da alma, mas do exercício do individualismo:

É no século XII que ganha consistência a lenta absorção medieval, iniciada com o humanismo carolíngio, de uma mentalidade que renova a cultura da antiguidade que descobre a natureza e a força libertária do individualismo, constituindo-se a gênese da nossa civilização. (CORREIA, 1978, p. 25)

Pode-se dizer, portanto, que a permanência da concepção amorosa trovadoresca terá, na poesia de Camões, novos contornos: faz-se presente o ideal de amor provençal, mas revestido das contradições geradas pela síntese realizada pelo platonismo cristão.

3. João de Deus

Se a tese de Natália Correia de que o amor provençal seria a expressão do individualismo como resistência à opressão do sujeito, deverá ser no Romantismo que esse amor ganhará fôlego, marcando o fim do período classicista da literatura portuguesa.

Natália constata que, durante o romantismo, esse tipo de vassalagem amorosa, proveniente do amor provençal, irá ganhar espaço na poesia lírica. E se no século XII o amor trovadoresco podia ser compreendido como resistência do indivíduo ao sistema teocrático que tolhia a expressão do eu, no romantismo a ascensão dos valores individuais marcará a resistência ao absolutismo que se alastrava pela Europa: “a simpatia pelo liberalismo político e a aversão à tirania, que os trovadores relacionam com a Igreja e os Românticos com o absolutismo dos governos; e a rebeldia contra Deus, como princípio absoluto masculino, justificação transcendente da autoridade paterna na Terra.” (CORREIA, 1978, p. 28)

Inaugurando a modernidade literária, constata-se que o amor trovadoresco permanece na lírica romântica. Lopes e Saraiva atestam a permanência da imagem da mulher como figura adorada pelos poetas, em muitas das vezes em níveis superlativos: “ora da *mulher-anjo*, ora da *mulher fatal*” (1973, p. 815).

Se a prosa foi embebecer-se das novelas de cavalaria medieval, a poesia resgatou o medievalismo lírico do trovadorismo. Nesse contexto, encontramos Garret debruçado em seu projeto do *Romanceiro* e do *Cancioneiro geral*; o surgimento da revista *O trovador*; a aparição de poetas trovadores no século XIX, como é o caso de João de Deus.

Embora pouco revisitado pela crítica literária, João de Deus passou despercebido entre o romantismo e o nascimento de uma poesia com tendências realistas, não se envolvendo em que-relas literárias entre os estilos. Em *História social da literatura portuguesa*, Abdala Jr. dedica um pequeno subcapítulo ao poeta, quando trata da poesia no Romantismo português. Segundo o professor, João de Deus:

Atualiza, dentro de uma situação de trânsito do Romantismo para o Realismo, formas poéticas tradicionais, que remontam ao cancionero medieval. Revigora, dessa forma, essa tradição lírica, afastando-se ao mesmo tempo dos clichês literários do ultra-romantismo. (ABDALA JR., 1985, p. 92)

O primeiro livro de João de Deus foi uma coletânea de seus poemas que o poeta reuniu sob o título *Flores do campo* e, mais tarde, ampliou-a para *Campo de flores*. Verifica-se na sua obra poética uma variedade de temas inspirados na lírica trovadoresca, com poemas que recuperam o amor cortês em alta expressão, com a vassalagem amorosa, ou a representação da mulher como senhora do destino masculino. Nesse sentido, sabendo-se da ainda precária condição feminina no século XIX, pode-se encontrar a representação da dama com características independentes, como a mulher que escolhe e coleciona amantes, podendo contar vantagem desta condição:

Amores, Amores

Não sou eu tão tola
Que caia em casar;
Mulher não é rola
Que tenha um só par:
 Eu tenho um moreno,
Tenho um de outra cor,
Tenho um mais pequeno,
Tenho outro maior.

Que mal faz um beijo,
Se apenas o dou,
Desfaz-se-me o pejo,
E o gosto ficou?
 Um deles por graça
Deu-me um, e, depois,

Gostei da chalaça,
Paguei-lhe com dois.

Abraços, abraços,
Que mal nos farão?
Se Deus me deu braços,
Foi essa a razão:
Um dia que o alto
Me vinha abraçar,
Fiquei-lhe de um salto
Suspensa no ar.

Vivendo e gozando,
Que a morte é fatal,
E a rosa em murchando
Não vale um real:
Eu sou muito amada,
E há muito que sei
Que Deus não fez nada
Sem ser para quê.

Amores, amores,
Deixá-los dizer;
Se Deus me deu flores,
Foi para as colher:
Eu tenho um moreno,
Tenho um de outra cor,
Tenho um mais pequeno,
Tenho outro maior.
(DEUS, 1982, p. 41)

Recuperando a tradição das cantigas de amigo, João de Deus encarna a subjetividade feminina, elevando a voz da mulher no contexto do século XIX. Não se trata de uma senhora passiva, esta que enuncia, mas de alguém que se dá ao luxo de furtar-se ao compromisso do casamento “Não sou eu tão tola / Que caia em casar; / Mulher não é rola / Que tenha um só par”. O eu lírico, com poder de escolha, prefere colecionar amores, daí o título “Amores, amores” que será reforçado com o refrão que atesta a variedade de namorados da mulher: “Eu tenho um moreno, / Tenho um de outra cor, / Tenho um mais pequeno, / Tenho outro maior.”

Como foi apontado por Lopes e Saraiva, a atualidade das cantigas de amigo era exatamente a de o homem encarnar a subjetividade feminina, interpretando-a em diversos graus. Em se tratando de uma herança trovadoresca, pode-se afirmar que João de Deus atualiza mais uma vez a lírica medieval: retirando a mulher de seu lugar de passividade, sem direito de escolha, como no contexto do século XIX, para inseri-la no lugar de quem escolhe, elege seus amantes, dá as cartas e elabora as regras do jogo amoroso.

4. Natália Correia

Natália ficou conhecida mais como poeta que propriamente como ensaísta. Escreveu, entretanto, formidáveis textos de crítica e possui teses interessantes, como esta em que trabalhamos. Sua ideia de que o amor trovadoresco antecipa as aspirações do indivíduo moderno, como resistência à sociedade teocrática medieval, que tolhia a subjetividade, exprime uma aguçada percepção por parte dela da atualidade e importância que a lírica provençal legou para literatura ocidental.

Consciente disso, Natália não poderia se furtar à tarefa de também contribuir com a memória cultural da lírica trovadoresca. Dedicou-se a escrever as cantigas e em algumas delas imprimiu todo espírito revolucionário que ela própria encarregou-se de analisar na natureza do amor trovadoresco. É o caso, por exemplo, da cantiga de amigo composta como alegoria da Revolução dos Cravos: Pelos campos primaverais

Radiosos de aves e ervas
Os soldadinhos gentis
Por quem acendemos velas
Trazem flores em vez de balas
Para libertar as belas.

Ferocidade ou fuzil.
Não nos farão mais querelas
Que os soldadinhos de Abril
Com cravos domando feras
Trazem flores em vez de balas
Para libertar as belas.

Amigas, com estes junquinhos
Façamos frescas capelas.
É Abril. E os soldadinhos
Tomando o viço das relvas
Trazem flores em vez de balas
Para libertar as belas.

Por estes campos floridos
Sob os ramos floridos
Sob os ramos das camélias
Bailemos para os soldadinhos
Que no mês das pastorelas
Trazem flores em vez de balas
Para libertar as belas.
(CORREIA, 1993, p. 415)

Se para Natália o cerne do amor trovadoresco está em seu caráter revolucionário, ela não poderia deixar de atualizá-lo para seu contexto, de quase cinquenta anos que o país esteve sob o regime ditatorial do Estado Novo. O poema integra um conjunto de cantigas de amigo compostas por Natália, por isso a estrutura retoma o refrão, característico do gênero. Claramente, os primeiros versos da cantiga irão aludir à primavera, estação do ano que remontará aos ritos primaveris primitivos dos quais as cantigas de amigo teriam se originado. Ao mesmo tempo, a primavera simboliza o período do ano em que se desenrolou o 25 de abril de 1974.

Os capitães de abril, como ficaram conhecidos os militares da Revolução, são representados como os soldadinhos para os quais as amigas irão prestar homenagem. São aqueles que libertarão as belas, nome indeterminado, mas que aponta para a existência de uma subjetividade feminina ligada à beleza, que até então estaria aprisionada. Libertar a beleza feminina se dará, por sua vez, não através das balas, da belicosidade, própria do universo masculino, mas através das flores que, simbolizando os cravos de abril colocados nos fuzis dos militares responsáveis pela revolução, também indicam a delicadeza do universo feminino.

Segundo Natália, em sua introdução de *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, o mundo representado pelas cantigas medievais, sobretudo as de amigo, representa “um mundo que desconhece a autoridade paterna. Nem uma só vez a sombra do pai vem perturbar este universo estritamente feminino que apenas se excita com as proibições e concessões da mãe, único juiz das ações da filha enamorada.” (CORREIA, 1978, p. 44). O poema irá, portanto, representar essa hipótese, quando o universo feminino é colocado no centro do poder revolucionário. E se nas cantigas de amor a amada será motivo de adoração do homem e cerne do afloramento do indivíduo, nas cantigas de amigo a figura da mulher será a determinante para o desabrochar da subjetividade feminina.

Seja em sua escolha de atualização das cantigas de amigo, seja em sua concepção sobre as cantigas de amor, Natália parece entender esta herança medieval como lugar revolucionário por excelência. E isto pôde ser comprovado através da leitura que se realizou com o trabalho que ora se propôs.

Referências

ABDALA JR., B. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1985.

CAMÕES, L. V. *Sonetos*. São Paulo: Martin Claret, 1999.

CORREIA, N. (seleção, introdução, notas e adaptação). *Cantares dos trovadores galego -portugueses*. Lisboa: Editorial estampa, 1978.

_____. *O sol nas noites e o luar nos dias II*. Lisboa: Círculo de leitores, 1993.

DEUS, J. de. *Campo de Flores*. Lisboa: Europa-América. 1982.

LOPES, Ó.; SARAIVA, A. J. *História da literatura portuguesa*. 7.ed. Santos: Martins Fontes, 1973.



**DECOMPOSIÇÃO (IN)DESEJADA: O TÓPICO DA MORTE NA
POESIA DE AUGUSTO DOS ANJOS E MANUEL BANDEIRA**

**(UN)DESIRED DECOMPOSITION: THE TOPIC OF DEATH IN
THE POETRY OF AUGUSTO DOS ANJOS AND
MANUEL BANDEIRA**

José Minervino da Silva Neto¹

Ana Claudia Aymoré Martins²

RESUMO

Este trabalho analisa o tópicus da morte na obra dos poetas brasileiros Augusto dos Anjos e Manuel Bandeira, levando em consideração os procedimentos estéticos marcantes dos seus estilos. Procura-se entender como esses poetas constroem um discurso sobre a morte e suas implicações, como a angústia que acompanha a vida. O lirismo no uso poético da temática mórbida é um ponto de encontro primordial dos dois poetas; mas, como veremos, as possibilidades de aproximações e afastamentos entre dos Anjos e Bandeira não se resumem à escolha do tema ou do gênero. O primeiro recorre à linguagem parnasiana e às referências simbolistas para se expressar mas, ao fundamentar sua obra na influência do cientificismo para explicar a morte e a decomposição da matéria, escapa à reverência mística. O segundo opera frequentemente sob a chave da melancolia o fazer poético mas, à medida que sua poesia, tornando-se mais e mais moderna, dissolve o ritmo e as demais categorias da poética tradicional, tornando-a próxima da prosa, apresenta duas tendências recorrentes de reflexão sobre a falta e a finitude – o abatimento da morte sobre o *eu* e a ausência do outro –, bem como, usando de metáforas e figurações da morte surpreendentes e irreverentes, desafia seu poder. Para tal, são utilizados os estudos críticos sobre os autores, em especial as contribuições de Arrigucci Jr. (1987, 1990); Gullar (2016); Paes (1985, 2003); Prado (2004); Rosenbaum (2002); Rosenfeld (1996).

PALAVRAS-CHAVE: poesia; morte; Augusto dos Anjos; Manuel Bandeira.

1 Universidade Federal de Alagoas. E-mail: minervino84@gmail.com

2 Universidade Federal de Alagoas. E-mail: ana_aymore@hotmail.com



ABSTRACT

This work analyzes the topic of death in the work of Brazilian poets Augusto dos Anjos and Manuel Bandeira, taking into account the aesthetic procedures that are striking in their styles. It seeks to understand how these poets construct a discourse on death and its implications, such as the anguish that accompanies life. The lyricism in the poetic use of the morbid subject is a point of primordial meeting between the two poets; but, as we shall see, the possibilities of approximations and withdrawals between dos Anjos and Bandeira are not limited to the choice of theme or genre. The first uses the Parnassian language and Symbolist references to express itself; but, by basing his work on the influence of scientism to explain death and decomposition of matter, escapes the mystical reverence. The second often operates under the key of melancholy to make poetry, but as his poetry, becoming more and more modern, dissolves the rhythm and other categories of traditional poetry, making it closer to prose, presents two recurrent tendencies of reflection on lack and finitude – the abasement of death upon the self and the absence of the other – as well as, using surprising and irreverent metaphors and death figures, defy its power. For this, critical studies on the authors are used, especially the contributions of Arrigucci Jr. (1987, 1990); Gullar (2016); Paes (1985, 2003); Prado (2004); Rosenbaum (2002); Rosenfeld (1996).

KEYWORDS: poetry; death; Augusto dos Anjos; Manuel Bandeira

A vida, suas aventuras e desventuras, é o maior motivo para escrever. A linguagem escrita permite enfrentar o esquecimento e, magicamente, ludibriar a morte. Com esse intuito de viver após a morte (não somente pelas vias metafísicas) é que chegaram até nós os textos fundadores da cultura ocidental, das epopeias gregas à Bíblia, em que a antagonista da vida está sempre presente. Numa dimensão mais ampla, a vida é finita e essa angústia experimentada por todos nós é aproveitada pelos poetas e transfigurada em arte.

A experiência da morte é um evento único, pois só poderemos experimentar a nossa própria morte, e jamais saberemos como o outro a sofreu. Ficamos delimitados à angústia de nossa finitude e à observação do passamento alheio. Torná-la um elemento integrante do discurso tem duas consequências: o reconhecimento de que nossa existência é trágica, no sentido de que não podemos fugir da morte, e o consolo de que a vida a precede e persiste. Ao refletirmos sobre a morte (espera-se) valorizamos e ressignificamos tudo o que vem antes dela, e esse tudo é o *tudo* da vida. A morte, então, torna-se uma etapa da vida, a outra ponta do fio nas mãos da tecelã.

O (pré-)sentimento de morte é, além disso, uma das emoções inerentes à vida, e um traço marcante de nossa humanidade. Na sua vigorosa investigação histórica *O homem diante da morte*, Philippe Ariès já nos esclarecia sobre a longa permanência, na cultura do ocidente, de uma atitude positiva perante a premonição do morrer – e, conseqüentemente, de sua semantização, o que ocorre, entre outras coisas, através de uma extensa linhagem literária que faz da morte um motivo essencial de reflexão. Por outro lado, sua eclosão repentina a faz retornar para um lugar de indeterminação e de caos, vinculado à aporia: “Ela [a morte] rompia então a ordem do mundo [...] como um instrumento absurdo do acaso, por vezes disfarçado da cólera de Deus. E por essa razão a *mors repentina* era considerada infame e vergonhosa.” (ARIÈS, 2014, p. 12) Pensar e expressar a morte - como antecipação visionária ou performance honrosa – passam a ser, então, também uma forma de vencê-la, na exemplaridade que une desde o fim heroico dos

cavaleiros da *Canção de Rolando*, ou as mortes prodigiosas dos mártires, santos e monges piedosos, até as últimas palavras de Tolstói em seu leito de agonia: “E os mujiques? Como morrem então os mujiques?” (Apud ARIÈS, 1994, p. 11) A morte é concebida, então, a partir de sua consciência profunda, como a completude derradeira de uma vida grandiosa.

A consciência – e conseqüente exercício em sua forma poética – da morte é algo central em Augusto dos Anjos (1884-1914) e em Manuel Bandeira (1886-1968). Há outros pontos de contato entre a poesia de ambos, como o estabelecimento da memória afetiva em substrato do fazer poético; contudo, o tópico da morte afeta-nos com grande força: em dos Anjos pela forma incisiva e crua com que trata o tema; em Bandeira pelo tom melancólico e suave. Mas haveria outros nexos, de aproximação ou afastamento, entre os poetas, ambos nascidos no nordeste brasileiro e em anos próximos, para além dessa consideração inicial de uma temática comum composta sob diferentes diapasões? É preciso, pois, adentrar um pouco mais à região penumbrosa da imaginação de ambos – onde a morte e o morrer não são apenas repertórios temáticos, mas fundamentos de sua arte poética – para que, das sombras e através delas próprias, eles possam ser mutuamente iluminados.

1. Augusto dos Anjos: da substância de todas as substâncias à Substância

Augusto dos Anjos nasceu no Engenho Pau d’Arco, zona rural do município de Vila do Espírito Santo, estado da Paraíba, no dia 20 de abril de 1884, e morreu de tuberculose aos 30 anos, na cidade mineira de Leopoldina, em 12 de novembro de 1914. Sua obra se resume a um único livro, *Eu*, publicado em 1912, depois reeditado postumamente em 1920 com o acréscimo de poemas remanescentes sob o título de *Eu e outras poesias*, que reúne a sua poesia completa. Um livro que, de imediato, causa estranheza com seu vocabulário dotado de termos científicos, pessimismo e imagens mórbidas, o que lhe valeu o título de “poeta da morte”. A escolha dessa estética peculiar remonta aos anos do poeta quando aluno da Faculdade de Direito de Recife (de 1903 a 1907), ocasião em que fora influenciado pela “atmosfera científicista” promovida por Tobias Barreto, intelectual que se dedicou a divulgar os conceitos do positivismo francês e do materialismo alemão em solo brasileiro. Conforme Paes (2003), Augusto dos Anjos expressou o científicismo de modo “elevado ao máximo”, destacando-se entre seus contemporâneos que também praticaram a chamada “poesia científica”, movimento literário que buscava se opor ao romantismo ora em declínio.

O poeta paraibano destoa de seus semelhantes por apresentar um lirismo único em meio à profusão de termos e conceitos das ciências, em especial da biologia, e uma questão central, que é a discussão em torno do sentido da vida, de forma filosofante e simbólica – Ferreira Gullar, em seu célebre ensaio sobre *Eu e outras poesias*, já observara em Augusto dos Anjos o gosto pelo uso de palavras-símbolo, ao modo simbolista, grafadas em maiúsculas (GULLAR, 2016,

p. 21). No entanto, apesar de um essencialismo que deriva da aproximação entre dos Anjos e os simbolistas, o *eu* estampado no título do livro indica, por sua vez, o prevalectimento deste sobre o discurso cientificista, do qual o poeta extrai e transfigura os substratos do fazer poético, como também sobre a síntese essencialista do símbolo, e assume um caráter subjetivo e existencialista.

Desse modo, a preocupação com a transformação da matéria seria “uma metafísica lírica de integração entre o eu e o Cosmos” (PAES, 2003, p. 13-14); logo, o tópico da morte ocupa diversos enunciados, pois delimita as fronteiras entre a existência e o aniquilamento. Num dos poemas mais famosos de Augusto dos Anjos, “Budismo moderno”, encontramos um exemplo do que afirmamos:

Tome, Dr., esta tesoura, e... corte
Minha singularíssima pessoa.
Que importa a mim que a bicharia roa
Todo o meu coração, depois da morte?!

Ah! Um urubu pousou na minha sorte!
Também, das diatomáceas da lagoa
A criptógama cápsula se esbroa
Ao contato de bronca destra forte!

Dissolva-se, portanto, minha vida
Igualmente a uma célula caída
Na aberração de um óvulo infecundo;

Mas o agregado abstrato das saudades
Fique batendo nas perpétuas grades
Do último verso que eu fizer no mundo! (ANJOS, 1998, p. 37-38)

Para Augusto dos Anjos, a morte é um processo, uma etapa da matéria (“Que importa a mim que a bicharia roa/ Todo meu coração, depois da morte?!”), um evento íntimo do *eu* (“Minha singularíssima pessoa”) em harmonia com o Cosmos. Pela decomposição, a matéria se reintegra ao universo de onde provém a sua existência e onde essa existência finda (“Dissolva-se, portanto, minha vida/ Igualmente a uma célula caída/ Na aberração de um óvulo infecundo;”).

Aqui a *Vontade de vida*, conceito base da metafísica schopenhaueriana, dialoga com a poesia de Augusto dos Anjos no sentido de que a existência persiste após o fencimento, mas fora da materialidade corpórea. Nesse sentido, a matéria constituinte do corpo consciente passa a ser matéria bruta reconciliada com a matéria cósmica, embora sem a intervenção de um poder sobrenatural (PAES, 2003, p. 19). À leitura do soneto “Budismo moderno”, percebemos que a única continuidade da existência é a lembrança guardada dentro “do último verso que eu fizer no mundo”, um vestígio incapaz de reconstruir a consciência, mas capaz de reverberá-la eternamente, “batendo nas perpétuas grades”.

O poema ainda desperta outros sentidos quando atentamos à sua estrutura formal. Trata-

se de um soneto realizado em seu conceito clássico, com quatorze versos decassílabos rimados, distribuídos em dois quartetos e dois tercetos. Apesar de seguir os preceitos parnasianos de execução de poemas de forma fixa, o poeta envolve o caráter peculiar do soneto com uma imagem, no mínimo, estranha, para não dizer repulsiva, e adota procedimentos atípicos, como o uso das reticências no primeiro verso que deixam o assunto em suspenso e sugerem um corte tal qual a sentença indica. O verso seguinte é formado por apenas três palavras, das quais se destaca o superlativo “singularíssima”, que carrega sozinho seis sílabas-poéticas. Já o dístico final da segunda estrofe (“A criptógama cápsula se esbroa/ Ao contato de bronca destra forte!”) apresenta uma sonoridade que beira à cacofonia. Percebam-se os “fonemas acres” dos termos *criptógama*, *esbroa*, *bronca*, *destra*, que nos lembram de trava-línguas, cujo efeito sonoro está bem distante do melodioso soneto camoniano, por exemplo. Portanto, o vocabulário científico e hermético, além da estranheza e da dificuldade de interpretação que impõe, também afeta nossos ouvidos, aumentando a sensação de repulsividade. Ainda segundo Gullar, “Do mesmo modo que a realidade terrível – que a ciência e a filosofia lhe põem diante dos olhos – constitui um dos polos de sua indagação poética, a terminologia científico-filosófica constitui um dos polos de sua linguagem [...]” (GULLAR, 2016, p. 74), o que inclui o uso frequente de palavras abstrusas, até os perigosos limites do pedantismo e do mau gosto.

Ainda acerca dos procedimentos sonoros empreendidos pelo “poeta do hediondo”, atrai-nos a construção e a qualidade das rimas, muitas vezes ao longo do *Eu*, valiosas ou mesmo raras. Em “Monólogo de uma sombra”, deparamo-nos com a combinação sonora da forma verbal “apodrece” com a letra “s”, contudo mantida a métrica. Em “Budismo moderno”, as rimas do soneto são quase todas feitas com palavras de categorias diferentes, com exceção do último terceto que concerta dois substantivos (saudades/grades). O limite das possibilidades da rima diz respeito à extensão do assunto: quanto mais é conhecido o mote de um poema, mais chances há de combinar as palavras, não apenas em paralelo sonoro, sobretudo em correspondências de sentido.

Ao colocar uma locução adversativa à conclusão do poema em análise, diminui-se o estranhamento causado pelo léxico. O terceto final começa com a conjunção adversativa “mas”, que insere um contraste na organização do texto. A estrofe inicial, na qual o eu-lírico afirma seu aniquilamento após a morte, se contrapõe de certo modo ao último terceto, pois aí se invoca um ato desesperado de manter algo da existência no último verso escrito pelo poeta, a permanência pela via das palavras. Daí o soneto ser nomeado “Budismo moderno”, um budismo que vai de encontro à imortalidade da alma como um dom divino. Em outros termos, o materialismo pregado por Augusto dos Anjos não admite uma forma de metafísica idealista, como a de Siddhartha Gautama.

Nota-se desde as primeiras linhas do *Eu e outras poesias* um discurso sobre a finitude da vida, que deixa transparecer um sentimento de angústia, de fantasmagoria e de amargura perante a inexorabilidade da morte, o que se encontra presente de forma exemplar no longo poema de

abertura do livro, “Monólogo de uma sombra”: nele, a certa altura, o eu-lírico personalizado numa sombra diz que “a podridão me serve de Evangelho”, num diálogo interior que vai desde seu surgimento no “cosmopolitismo das moneras” até “à palidez das fotosferas mortas”. Este poema é importante para entender como Augusto dos Anjos expressa a questão metafísica da transcendência da matéria que a partir do ser original, a monera, evolui e se transforma sem perder a “energia cósmica” contida em cada célula. Logo, viver seria um “suicídio graduado”, um consumir-se que leva o corpo “à herança miserável dos micróbios”; na passagem do macrocosmo ao microcosmo, uma involução (PAES, 1985a).

Desse modo, a morte transforma o ser em um não-ser, como relata o poema “Soneto”, dedicado ao filho natimorto do poeta:

Agregado infeliz de sangue e cal,
Fruto rubro de carne agonizante,
Filho da grande força fecundante
De minha brônzea trama neuronal,

Que poder embriológico fatal
Destruíu, com a sinergia de um gigante,
Em tua *morfogênese* de infante,
A minha *morfogênese* ancestral?!

Porção de minha plásmica substância,
Em que lugar irás passar a infância,
Tragicamente anônimo, a feder?!...

Ah! Possas tu dormir, feto esquecido,
Panteísticamente dissolvido
Na *noumenalidade* do NÃO SER! (ANJOS, 1998, p. 19)

O poema não é de difícil apreensão, uma vez transposta a barreira dos termos científicos (ou, em menor número, filosóficos). *Embriológico*, *morfogênese*, *plásmica substância* dizem respeito à formação da vida, a geração de um organismo autônomo. Panteísmo é uma doutrina filosófico-religiosa que identifica Deus em todas as coisas existentes no Cosmos. *Noumenalidade*, como princípio filosófico, é a qualidade de *númeno*, “coisa que pode ser intuída apenas pelo intelecto sem ser percebida pelos sentidos”, pura Ideia (com I maiúsculo, ao gosto do poeta paraibano) sem substância, algo desprovido de atributo fenomenal mas que, conforme a etimologia da palavra *noumenon*, atravessa a mente (SACCONI, 2010, p. 1463). A primeira estrofe constitui-se de uma sobreposição de vocativos que interpelam o filho morto. Em seguida, o eu-lírico indaga por que razão a hereditariedade foi interrompida tão precocemente, ainda na formação do ser. O primeiro terceto abre com mais um vocativo e uma nova indagação tão perturbadora quanto a anterior, para concluir desejando que a matéria do “feto esquecido” possa repousar dissolvida no cosmos na forma de um “NÃO SER!”, grafado pelo poeta em maiúsculas e acompanhado de sinal de exclamação para destacar a tragédia da morte fora de tempo, bem

como a angústia pelo reconhecimento de que a energia motriz do ser é incapaz de enfrentar em condições de igualdade a força do não-ser.

O eu-lírico concebe a imagem do filho morto numa transição da realidade concreta à mera intuição. Da morfogênese paterna, o filho herdara apenas a finitude, o agregado agora dissolvido na homogeneidade da matéria cósmica, a interrupção do processo de diferenciação, que Herbert Spencer, uma das maiores influências de Augusto dos Anjos, chamava de evolução (PAES, 2003, p. 26). Imagem das mais angustiantes, o poema fala de um aborto espontâneo. O jogo de contrastes do soneto sugere a batalha entre vida e morte, em que a segunda saiu-se vitoriosa. A contar pela louvação reiterada à tanatosfilia e pela forte impressão pessimista, a morte é sempre a vencedora dessa disputa na visão materialista do poeta.

O desejo de não-ser liricamente construído por Augusto dos Anjos, explicitado por Paes (2003) a partir de sua análise de “Os doentes”, retrata o que o ensaísta conceituou de “evolucionismo às avessas”. Embora Darwin, em sua basilar teoria da evolução sistematizada em *A origem das espécies* (1859) não tenha se concentrado em organismos primitivos ou unicelulares, um de seus mais prolíficos discípulos alemães, Ernst Haeckel – autor que, como Spencer, teve, segundo Antonio Arnoni Prado, forte influência sobre dos Anjos em seu tempo de estudante da Faculdade de Direito (Apud PRADO, 2004, p. 184) –, posicionou o que denominou de Protista (os seres unicelulares eucariontes, como os fungos) e Monera (aquilo que hoje denominamos de procariontes, bactérias e arqueias) na raiz da Árvore da Vida biológica, que pelo processo de diferenciação deu origem, num passado remotíssimo, a toda sorte de vida animal complexa no planeta (Cf. KOONIN, 2011, p. 105). O desejo pelo regresso à indiferenciação vindo de um evolucionista confesso poderia ser, a princípio, um paradoxo, visto que voltar ao estado anterior à Monera (a “minha morfogênese ancestral”) não deixa de ser uma forma de involução, cujo ápice é a morte, momento em que o organismo começa a ser decomposto até culminar no estado de não-ser, a que se entrega o filho abortado. No entanto, no soneto do poeta paraibano, pela morte a matéria se reintegra em harmonia com o Cosmos, o jardim do Éden (panteísta) dessa religião laica, logo a morte resulta não no fim como encerramento (*finis*) mas como finalidade (*telos*), o começo de uma nova e tranquila existência (expressas ostensivamente, na última estrofe, no uso do verbo “dormir” e dos adjetivos “esquecido” e “dissolvido”), em contraponto com a concepção pessimista da vida, em cuja sorte pousam os urubus.

No ensaio “Do particular ao universal”, Paes já salientara o impulso teleológico/utópico naquilo que poderíamos definir, com ele, como “cosmovisão poética do *Eu*” (PAES, 1985b, p. 97). O cenário mórbido e o pessimismo impregnado nos versos, aliado a essa imagética de “dissolução desejada” (não da matéria em putrefação, mas do ser no cosmos) priva a antologia de Augusto dos Anjos de qualquer possibilidade de redução a um denominador comum: para Arnoni Prado, a principal chave de leitura para seus poemas reside naquilo que Anatol Rosenfeld categorizou como *coincidentia oppositorum*, o fato de serem atravessados por “antagonismos inconciliáveis” entre o impulso místico e o intelectualismo cientificista - o que por sua

vez, para o teórico e ensaísta alemão, associa de forma paradoxal a indiferenciação cósmica semantizada no poema à exatidão de seu instrumento de expressão, a linguagem científica (Cf. ROSENFELD, 1996, p. 268-270). Algumas linhas abaixo no ensaio “Um fantasma na noite dos vencidos”, o crítico paulista destaca que

[...] na origem de sua nebulosa está deslocamento do poeta para um outro plano imaginário, mais próximo do ideário decadentista, mas ainda tributário da alma dúplice do herói romântico, cuja face mística tende a dissolver o indivíduo no todo, apesar de a face intelectual continuar submetendo o universo aos caprichos do indivíduo. A inevitável frustração que daí decorre é diretamente proporcional à intuição dos valores absolutos que o poeta procura compensar, dourando a imagem da derrota [...]. (PRADO, 2004, p. 185)

A classificação do poeta como pertencente a essa ou àquela escola literária, debate frequente na fortuna crítica de Augusto dos Anjos, levanta uma questão mais ampla. Os autores chamados pré-modernistas já seriam modernistas de fato? No caso de Augusto dos Anjos, Paes (assim como Gullar e Prado) o trata como pré-modernista, vê nele características do ultrarromantismo (a fixação no tema da morte é a mais evidente), contudo aponta-lhe uma originalidade incomum para o seu tempo que “antecipou a técnica do modernismo”, capaz de fazer “esquecer as vagas influências literárias que possa haver sofrido tanto quanto as vagas afinidades que possa aparentar com a de poetas dela remotos” (PAES, 2003, p. 22-24). Mesmo tendo como ponto de referência as estéticas parnasiana e simbolista (Cf. PAES, 1985; GULLAR, 2016; PRADO, 2004), Augusto dos Anjos, como diria Fabris (1994), nos obriga a “rever rótulos delimitadores como pré-modernismo e modernismo”, uma vez que a novidade alardeada em 1922 pelos modernos paulistas já se manifestava desde o início do século XX e irradiava de vários lugares, como a Paraíba do poeta.

O pré-modernismo foi um momento de significativas inovações, a despeito da atenção reduzida da história literária brasileira sobre o contexto, em comparação com o modernismo ou o romantismo. Nesse período, sem que houvesse manifestos ou programa estético definido³, já se manifestava uma oposição ao “brilho” do texto parnasiano, que permitia “à realidade entrar sem máscaras no texto literário” (BOSI, 1959). Conforme Barbosa (1974), o pré-modernismo dava mostras de uma crise da representação da realidade, verificada pelas rupturas com a linguagem da tradição, porém sem lograr superá-lo no todo, pois lhe faltou uma reflexão acerca da articulação entre os valores socioculturais da época (de 1890 até 1920) e a “instauração de um novo código” que de fato rompesse com o passado, correspondente à nova configuração histórica. Em Augusto dos Anjos se sente o impulso inovador, não tanto pelo aspecto formal,

3 Paes já nos alertara para o fato de que há, de fato, sim, uma distinção estética no pré-modernismo, embora não-programática, à qual ele denominou de “artenovismo”, deslocando da estética visual para a literária os elementos da vertente mais sombria do *art nouveau* pictórico, como o expressionismo, o ornamentalismo e o gosto por formas orgânicas, biomórficas e fitomórficas oriundas, sobretudo, da iconografia científica do reino vegetal, características que podemos associar, sem muita dificuldade, à poética de dos Anjos (Cf. PAES, 1985a, p. 82-86).

tão fortemente marcado pelo código parnasiano e pelas marcações simbolistas, mas por trazer à baila um discurso sobre a morte a partir de uma perspectiva singular, sem a aura do idealismo romântico, de um retorno constante à materialidade concreta da vida corroborada pelo manuseio crítico da metafísica e do cientificismo de sua época, configurando assim uma linguagem inédita. Tal é seu êxito que, ao invés de recusarmos seus poemas pessimistas e mórbidos, sua linguagem hermética, mais nos afeiçãoamos a eles e por eles aumentamos nossa curiosidade. Sonetos como o famoso “Versos íntimos” são decorados até hoje por estudantes do ensino médio, caso que já indica uma dimensão atemporal da obra do poeta, incapaz de ser “imobilizada” numa classificação das escolas literárias.

De todo modo, o contexto histórico anterior à Semana de Arte Moderna de 1922 ainda não oferecia as condições necessárias para o experimentalismo e o enfrentamento da tradição tal qual se realizou a partir de então. A ruptura radical, a renovação estética só viria a acontecer com ímpeto após importadas da França as ferramentas que permitiriam criar tal novidade (BARBOSA, 1974, p. 88). O que, porém, não diminui a relevância dos autores pré-modernistas, como se pretende nos manuais. O fato é que, como defende Fabris (1994), quando deslocamos nosso olhar do berço do modernismo, ou seja, São Paulo, verificamos que a *novidade* já vinha sendo construída (mesmo com limitações) há bastante tempo em diversos pontos do Brasil. E a obra poética de Manuel Bandeira é um bom exemplo de desenvolvimento estético que transcendeu as amarras da tradição e mergulhou nos preceitos modernistas. Bandeira que, também, para a providência deste trabalho, versou sobre a morte, cujo fio continuaremos a percorrer logo abaixo.

2. Manuel Bandeira e a indesejada das gentes

Manuel Bandeira nasceu no ano de 1886, em Recife (PE). Com pouca idade mudou-se junto à família para São Paulo, onde o pai exercia o ofício de engenheiro. Quando se preparava para seguir os caminhos paternos após ingressar na Escola Politécnica de São Paulo, precisou abandonar os estudos e se internar no sanatório de Clavadel, na Suíça, para tratar da tuberculose que o acompanharia a vida inteira. Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira (2012) nos revela que foi justamente nessa época em que confrontava a enfermidade que lhe sobreveio o hábito de escrever poesia. Para Arrigucci Jr. (1990, p. 14), esse é um ponto crucial ao entendimento da estética bandeiriana, pois a convivência ameaçadora com a doença, ao mesmo tempo em que o colocou no ócio essencial para escrever, também lhe apurou a forma de olhar para o cotidiano e inseriu no seu universo poético o recorrente tema da morte. É com certo pessimismo e humor irônico que nos deparamos ao ler os versos de alto teor biográfico de “Pneumotórax”. O sentimento de melancolia atravessa a larga obra do poeta tísico, graças não apenas à doença mas também aos reveses que fizeram sua condição de sujeito bem posicionado socialmente trans-

formar-se num humilde morador do Morro do Curvelo⁴, zona periférica do Rio de Janeiro, contraste cujo índice verificamos na primeira estrofe do primeiro poema do primeiro livro do poeta:

Sou bem-nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.

Veio o mau gênio da vida,
Rompeu em meu coração,
Levou tudo de vencida,
Rugia e como um furacão,

Turbou, partiu, abateu,
Queimou sem razão nem dó –
Ah, que dor!
Magoado e só,
– Só! – meu coração ardeu:

Ardeu em gritos dementes
Na sua paixão sombria...
E dessas horas ardentes
Ficou esta cinza fria.

– Esta pouca cinza fria. (BANDEIRA, 2009, p. 9)

Poema triste: o eu-lírico, “bem-nascido”, “feliz”, consumido pela dor e pelo revés do “mau destino”, sucumbe à solidão. Nada sobra, apenas “Esta pouca cinza fria” - uma existência inválida, aniquilada. O poema é intitulado “Epígrafe” e, fazendo jus a isso, simboliza um exercício poético calcado na melancolia que, mesmo não tratando da morte diretamente, pelo menos a sugere sob o tropo. Aliás, Manuel Bandeira especializou-se em tratar a morte com refinadas metáforas (indesejada das gentes, iniludível, mulher amada) e com um entalhamento formal precioso. Vê-se a si mesmo como ser finito e frágil (“Pneumotórax”, de novo) e vê com empatia o outro (“Momento num café”, “A Mário de Andrade ausente”).

O tópic da morte na obra de Manuel Bandeira apresenta-se em nossa leitura sob essas duas perspectivas: a morte sobre si e a do outro, ambas mergulhadas na observação contínua do

4 Para além do fato de Augusto dos Anjos e Manuel Bandeira serem quase exatamente contemporâneos em seus anos de nascimento, as coincidências biográficas entre ambos não devem ser menosprezadas como eixo de análise. Em primeiro lugar, a condição doentia de ambos, pela mesma crônica e estigmatizada doença – a tuberculose –, que causou a morte precoce de dos Anjos e uma vida bem mais longa, porém repleta de limitações práticas, de Bandeira – o que, em certo grau, nos ajuda a entender a obsessão de ambos pelo tema da morte. Segundo, a trajetória de herdeiros de ricas e tradicionais famílias nordestinas que atravessaram um percurso de decadência, sobretudo financeira, em relação a essa posição original, o que remete, no contexto da sociedade brasileira da época, à desestruturação geral do sistema agrário-escravocrata, que levou à falência antigos senhores de engenho e à miséria uma população imensa de ex-escravos, amplificando ainda mais, nos dois poetas, uma visão pessimista sobre as agruras da vida.

cotidiano. Em meio aos poemas de traço memorialista (“Evocação do Recife”), crítica social (“O bicho”), sátira (“Os sapos”), humor (“Pensão familiar”) e tantos mais, emerge a reflexão sobre a vida e uma necessidade de resposta à angústia perante o fim iminente. É uma atitude que muda ao longo de sua longa trajetória e que se revela na poesia.

Voltemos ao “Epígrafe”. Nesse poema de abertura, encontramos um Manuel Bandeira adepto do verso metrificado, um eu-lírico de persona polida, resignado, em conformidade com o academismo e inerte ante a dor e a solidão. Utiliza-se do *enjambement*, da elipse e da sintaxe invertida, tudo isso nos dois primeiros versos, para dar notoriedade ao seu discurso. Como se dissesse à época do lançamento de *A cinza das horas* (1917), no qual está contido “Epígrafe”: “Vejam, eu sei fazer poesia!”, o que contrasta ao caráter discreto do homem que foi Bandeira. Na verdade, chama mais a atenção, do ponto de vista formal, o verso deslocado de sua linearidade comum e disposto de modo inusitado no espaço da página, este “Ah, que dor! Magoado e só”. Ao deixar a parte final do verso em flutuação o eu-lírico acentua seu estado de mágoa e solidão, ainda mais crítica com a repetição da imagem da cinza fria, cujo adjetivo “pouca” no verso final aumenta a tensão dramática da metáfora. A melancolia do eu-lírico, portanto, excede os limites do corriqueiro, aprofunda-se num sentimento de aniquilação, ou melhor, é o fogo causador da cinza, único vestígio da existência, expressão de um *eu* sem subterfúgios.

É interessante que esse poema esteja estruturado sobre quartetos e redondilhas maiores, formas típicas da cultura popular que, embora estejam arraigadas a uma dada tradição, ao mesmo tempo encontram-se afastadas do cânone acadêmico. “Epígrafe”, poema-índice, serve de espécie de mote a tudo que vem depois. Até onde conhecemos a obra de Bandeira, o poeta manifesta essa angústia com regularidade – embora nem sempre com tanta resignação – e, com o passar do tempo, trata-a sob diferentes perspectivas, por vezes melancólico, noutras irônico e mesmo satírico. Se aqui temos um eu-lírico conformado e um tanto parnasiano, o mesmo não se pode dizer do Bandeira imerso na emancipação do verso livre, cuja mudança de atitude psicológica se transforma em uma nova estética.

Então, o poeta da melancolia profunda e paralisante cede lugar ao poeta libertino/liberto de *Libertinagem* (1930), livro que marca a ruptura total de Bandeira com a tradição. Nesse livro, deparamo-nos com os versos brancos, livres e carregados de uma nova tônica no discurso:

Uns tomam éter, outros cocaína.
 Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria
 Tenho todos os motivos menos um de ser triste.
 Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria...
 (BANDEIRA, 2009, p. 97)

Trata-se de um eu-lírico muito diverso daquele que inaugura “Epígrafe”, com uma atitude de enfrentamento dos motivos que trazem à tona a angústia. A cristalização da estética modernista, como diria Mário de Andrade (1972), acompanha uma mudança na psicologia do poeta, que passa então a dar um novo tratamento aos temas por meio de procedimentos que já vinham

sendo experimentados em *O ritmo dissoluto* (1924). Ainda que na sequência de “Não sei dançar”, de onde extraímos os versos acima, venha “O anjo da guarda”, que diz “Quando minha irmã morreu”, logo esquecemos qualquer nota de morbidez com a intromissão da imagem de “Um anjo moreno, violento e bom, – brasileiro”, e mais ainda à frente com os poemas “Mulheres” e “Pensão Familiar”. Portanto, a maneira como se ocupa do tema da morte orienta-se sob outros ângulos.

Um aspecto procedimental bastante corrente na poesia de Bandeira é a realização do poema nos limites com a prosa, com o uso de recursos narrativos na composição poética. Essa ferramenta desloca o eu-lírico de sua posição comum de sujeito comunicador de uma realidade interior e torna-o próximo de um narrador daquilo que está fora de si, porém com efeitos diretos sobre o *eu*. Temos em mente o poema “Consoada”, publicado no livro *Opus 10* (1952):

Quando a Indesejada das gentes chegar
(Não sei se dura ou caroável),
Talvez eu tenha medo.
Talvez sorria, ou diga:
 – Alô, iniludível!
O meu dia foi bom, pode a noite descer.
(A noite com os seus sortilégios.)
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar (BANDEIRA, 2009, p. 208).

O poema acima nos arremata de imediato com uma refinada metáfora, que torna a morte numa figura com aptidões humanas. Resoluto, consciente de que todo o seu trabalho já foi feito, o eu-lírico narra seu estado de prontidão pela chegada incontestável de uma visita indesejada. Há dúvida sobre seu aspecto (“dura ou caroável”) e sobre qual sentimento tomará conta de si (o terror ou a alegria). O poema, ao adotar o recurso da narração, cria uma tensão iniciada pelo advérbio “quando” no primeiro verso que demanda uma espera, neste caso, inevitável: estamos diante da perplexidade do *eu* que, embora preparado, é perturbado pela certeza de que a morte virá. Mas ele não tenta fugir; afinal, a morte é iniludível.

Na verdade, é também um estado de resignação: sem ter como reagir contra uma força tão poderosa, o eu-lírico decide recebê-la da melhor maneira possível, com uma consoada, ou seja, uma ceia de Natal. A ausência de conectivos intensifica a sobreposição das imagens de modo que do segundo verso até o quinto temos o símile de um monólogo interior, reforçado nos versos entre parênteses, onde toda a atribulação é expressa sem mediação. Sob o véu da metáfora, não aparece em nenhum momento a palavra *morte* ou qualquer referência direta, que fica apenas subentendida na tensão que o texto provoca. A chave para decifrar quem é “a indesejada das gentes” está na parte flutuante do quarto verso (“– Alô, iniludível!”). Na realidade tangível de um campo lavrado, casa limpa e mesa posta, “cada coisa em seu lugar”, qual coisa não pode ser alienada (ainda que seja fantasiada e envolta de idealismo pelas religiões) senão a morte? Claro,

um leitor de Bandeira logo reconheceria o tema recorrente e fundante da sua obra, invocado não sem uma dose de irreverência.

No soneto “Noturno do morro do Encanto”, igualmente inserido em *Opus 10*, notamos uma conexão com “Consoada” quando o eu-lírico se expressa no terceto final dizendo: “Falta a morte chegar... Ela me espia/ Neste instante talvez, mal suspeitando/ Que já morri quando o que eu fui morria”; aqui também a morte está personalizada. E não poderia tomar outra figura senão a de uma mulher, como atesta o poema-conto “O homem e a morte”. Esse antropomorfismo corporifica a morte e, nesta forma, ela pode acomodar-se à mesa para a ceia de Natal como convidada especial. Porém, a atitude do eu perante a morte é de uma “aceitação sábia” após o dia ter corrido bem. Como notou Rosenbaum (2002), o termo consoada tem “presente de natal” como outro sinônimo, deixando-nos a pista de que a chegada da morte não assume uma aura trágica; pelo contrário, traz certo conforto, pois somos obrigados a olhar para a vida como verdade de si (“já morri quando o que eu fui morria”). Já não se aproxima, portanto, do eu-lírico de “Epígrafe”, em sua melancolia obscura.

Devemos perguntar quem é esse *eu* que fala da “indesejada das gentes”. Que autoridade lhe é dada para falar em nome do coletivo? Já não é mais um indivíduo singular a sofrer a angústia pelo enfrentamento da finitude. Sentimos algo maior, um eu que é cada mortal no mundo que vive para esse encontro indesejado, entretanto inescapável. Pois é justamente um lirismo bandeiriano, de fundo empático, que coaduna em si a experiência do outro: isto é, sem dúvida, um dos aspectos essenciais do que Arrigucci Jr. chama de “estilo humilde” em Bandeira, em que ele “abandona o ‘gosto cabotino da tristeza’, deixa de bancar o ser de exceção, marcado para o sofrimento, para se generalizar na forma poética, evadindo-se para o mundo e a vida” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 12). Portanto, retomando o que já dissemos, em Bandeira há duas acepções da morte, a que se abate sobre o sujeito e a que atinge o outro. A primeira trata da experiência pessoal do poeta na sua convivência com a morte; a segunda se inclina para sentir a “ausência do outro” (ROSENBAUM, 2002), conforme se vê em “Momento num café”:

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente
Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta. (BANDEIRA, 2009, p. 130)

Em “Momento num café”, o eu lírico retrata a passagem de um cortejo fúnebre e atenta para a atitude das pessoas que assistem a cena. Algumas se mostram indiferentes, absortas e confiantes na vida, mas *um* dentre eles tira o chapéu e faz reverência à matéria carregada no esquife, colocando-se em igualdade com a pessoa morta, pois ele sabe que a vida o trairá da mesma maneira; assim, a saudação maquinal da primeira estrofe, que é o ato mais sintomático, muda de sentido quando empregada na estrofe seguinte pelo observador solitário.

Nesse poema, a morte conduz o movimento do cotidiano e paralisa sua sequência mecânica. Bandeira utiliza a concisão da linguagem para dar um efeito de “momento”, sendo breve e direto nas descrições, e moderado com os conectivos. Destaca-se o uso do pronome demonstrativo “este”, que aponta para o destoaante observador na cena estática, sugerindo-nos qual deve ser a atitude correta dos vivos perante a morte, a humildade e a reverência. *Memento mori*, lembra-te de que morrerás. Esse movimento de olhar para o outro permite a Bandeira construir um eu distanciado, semelhante ao narrador onisciente tão comum na prosa, que participa do cotidiano apenas observando as cenas e desentranhando delas o material para a poesia. Logo, a morte é um evento externo para esse modelo de eu lírico, está no *outro*, e por isso requer a conexão empática com o seu semelhante.

Estamos novamente diante de um poema narrativo; no entanto, constam apenas dois pontos finais, cada um limitando a extensão das estrofes, e nenhuma vírgula. O efeito da pausa se dá pelo tamanho dos versos que encerram imagens independentes, sem carecer de pormenores para se fazerem entendidas, encaixadas pela linearidade da descrição. O comprimento do verso “Um no entanto se descobriu num gesto *largo e demorado*” realça a idéia dos dois adjetivos grifados. Contribuem para este efeito o uso dos advérbios maquinalmente/longamente, que denotam a maneira como os observadores reagem ao cortejo. Podemos notar que esses sintagmas se contrastam: enquanto o primeiro expressa a frieza e a indiferença das pessoas, o segundo demarca a singularidade do ato contemplativo daquele *um*.

Ao observarmos os dois últimos versos, encontramos ali uma definição do que é a morte para Manuel Bandeira, um libertar-se “de toda a agitação feroz e sem finalidade/ que a vida é traição”. A tríade final da primeira estrofe (“Estavam todos voltados para a vida/ Absortos na vida/ Confiantes na vida.”), a repetição deliberada da palavra *vida* ao longo do poema produz um movimento circular, confere um peso à alma, o sopro de vida da matéria mas também a fonte de suas angústias e dores. Daí a saudação do *um* inomeado não ser ao espírito, mas à matéria que passa, “Liberta para sempre da alma extinta”. Daí compreendermos a resignação do eu-lírico de “Consoada”, para quem a morte pode vir como uma bênção, um cessar das atribuições da vida. “Venho trazer-te descanso/ do viver que te humilhou”⁵, diz a Morte em forma de anjo.

A melancolia marcante na obra de Manuel Bandeira encontra seu ápice na imagem explícita, alegorizada da morte. Traz consigo a retomada do passado e evoca a falta do outro,

5 Cf. também o poema “O homem e a Morte”, de Manuel Bandeira, inscrito em *Belo belo* (1948).

sem que um sentimento de nostalgia tome conta do eu, que antes reelabora as coisas passadas e torna-as presente, o agora da poesia, “como a ausência que se faz presença” (ARRIGUCCI JR., 1990). “O passado continua a existir para mim como um presente”, revela o próprio poeta na crônica “Variações sobre o passado” (BANDEIRA, 2009). Esse embate com as forças do tempo e as consequências da finitude é um desafio do poeta à indesejada. Ela levará os versos que presentificam o passado, sim, mas não agora. Se a vida é movimento, paradoxalmente ela continua a se mover no fotograma do poema. A instância da falta condiciona um jogo entre o ser e o não ser: por um lado há um eu lírico que sucumbe com o próprio fim e o fim das coisas (“A morte absoluta”), por outro, temos aquele que vivifica o que foi perdido (“A Mário de Andrade ausente”), um processo dialético em que a “primeira tendência clama pela segunda, ou seja, ao morrer um pouco em cada morte alheia, o poeta necessitaria resgatar vida na morte para que sua existência seja reconstituída e se viabilize” (ROSENBAUM, 2002, p. 81-82). Esse jogo angustiante moveu a criação artística do poeta, o qual soube aproveitar o material com muito engenho e sensibilidade.

Manuel Bandeira constituiu um estilo marcado pela melancolia, que encontrou na estética modernista sua expressão maior. Contudo, “não obedece a nenhum programa definido e não se prende a compromissos”, diria seu amigo Sérgio Buarque de Hollanda (2012, p. 30). Ainda conforme o crítico, Bandeira foi o primeiro poeta a executar o verso verdadeiramente livre sem abandonar as cadências tradicionais e, de fato, encontramos redondilhas e decassílabos mesmo em livros após *Libertinagem*. À primeira vista sua poesia parece singela e “fácil” devido ao uso do coloquialismo, da simbiose com a prosa, do tratamento estético aparentemente simples; entretanto, é dotada de uma eficiência formal incomum, própria.

A obra bandeiriana, portanto, transcendeu a poesia tradicional e encontrou um formato estético que se poderia dizer exemplar do que é Modernismo brasileiro. É uma obra, como diz Barbosa (1974), que apresenta um novo código poético, signo de uma reflexão crítica do ato de escrever literatura. O mesmo poeta que embaralhou os limites entre a prosa e a poesia fez o cotidiano invadir os campos temático e formal de sua produção, transformando-a num diálogo com os objetos do presente por meio de um vocabulário contrário ao discurso pomposo, a retórica vazia e ao padrão lusitano (CANDIDO & CASTELLO, 2012). Como não ficar perplexo diante de “Poema tirado de uma notícia de jornal”?

Com concisão e precisão, Bandeira consegue desentranhar do cotidiano a poesia mais potente, sua força escondida em meio ao ordinário da existência. Em *A cinza das horas* tudo existe em função da própria experiência, em notas melancólicas marcadas pelo penumbrismo (HOLLANDA, 2012; ROSENBAUM, 2002). Conforme a trajetória avança esse *eu* ensimesmado abre-se para o *outro*, para um eu que dá voz ao eu coletivo, de que o poema “O bicho” é um exemplo eloquente. Ao confrontar a morte, o poeta expurga todo o nosso temor e nos exorta a olhar para este momento e vivê-lo.

3. Dos anjos, bandeira: da vida e da morte

Decomposição (in)desejada: houvesse maneira de juntar Augusto dos Anjos e Manuel Bandeira num só poeta, esse seria o mote ambíguo que reverberaria após a simbiose. Seja porque, para o primeiro, como vimos, a morte oscila, de forma nunca resolvida, entre as esferas do horror – mórbido, bruto ou cirúrgico – e do desejo utópico de dissolução numa ordem cósmica essencial, ou porque, no segundo, a “indesejada” é continuamente evocada, invocada, convidada e conviva. Rer de forma relacional Augusto dos Anjos e Manuel Bandeira, nossa tarefa aqui – apesar da ausência de “influência”, num sentido tradicional, da obra de um sobre o outro –, aponta, portanto, para o essencial retorno à vida ao se pensar a morte: é preciso sabedoria para não deixar o futuro sucumbir à angústia do presente. Viver é muito perigoso, sim, diria Riobaldo, mas o que se quer de nós é coragem.

As lições desses poetas aqui assentados também falam pela técnica, sendo ambos transgressores, inconformados, criativos. Augusto dos Anjos não teve tempo para experimentar outros estilos de poesia, pois faleceu em 1914, oito anos antes de o Modernismo despontar de vez, deixando apenas um livro publicado e alguns poemas depois reunidos num só volume. Já Manuel Bandeira foi favorecido nesse aspecto por conta da sua longa vida, apesar da tuberculose – seu encontro com a indesejada deu-se aos oitenta e dois anos, em 1968. Augusto realizou uma poesia com muito rigor de ritmo, métrica e estrofes regulares. Bandeira começou com a simetria e paulatinamente empreendeu novos ritmos, métrica e estrofes, aproximou a lírica da prosa e estabeleceu um parâmetro de utilização do verso livre na literatura brasileira. Se no paraibano a morte tem quase que uma imagem fixa de decomposição, no pernambucano a vemos mudar de figura a cada metáfora diferente que lhe é atribuída. O tratamento estético acompanha a psicologia dos poetas em cada momento que versam sobre esse tema.

Ambos operaram estilos imbuídos de academismo, pelo menos no período em que foram contemporâneos, depois o pernambucano, que sempre fora um inquieto, tomou rumos que o distanciam radicalmente do paraibano. Aproximam-se tematicamente e guardam, cada um ao seu modo, um lirismo único, capaz de cobrir de beleza até as imagens mais perturbadoras. Para Augusto foi fundamental o contato com as teorias científicas em voga na sua época para dar suporte ao seu discurso, e sua singularidade consiste no fato de que o poeta não se deixou limitar pelas convenções ou pela reverência mística, dando forma mais vigorosa ao que lhe estremecia as entranhas. Igualmente culto, Bandeira, porém, procurou desde sempre no seu íntimo a sustentação de sua poesia suavemente mórbida e, dadas tantas batalhas vencidas, descobriu no humor, na irreverência e na ironia um antídoto para a angústia.

Augusto dos Anjos e Manuel Bandeira são a prova de que a poesia resiste à morte. Ou melhor, a poesia, “esculpindo a humana mágoa”, desafia a morte, a “iniludível”.

Referências

ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ANJOS, A. *Eu & outras poesias*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

ARIÈS, P. *O homem diante da morte*. Trad. Luíza Ribeiro. São Paulo: Unesp, 2014.

ARRIGUCCI Jr., D. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: _____. *Enigma e comentário*. Ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 9-27.

_____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2012.

CANDIDO, A. & CASTELLO, J. A. *Presença da Literatura Brasileira: história e antologia*, tomo II Modernismo. 16ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BARBOSA, J. A. Linguagem e realidade do Modernismo de 22. In: _____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 73-106.

BOSI, A. *O pré-modernismo*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1959.

FABRIS, A. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: _____. (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado de Letras, 1994.

GULLAR, F. Augusto dos Anjos ou Vida e morte nordestina. In: DOS ANJOS, A. *Toda poesia de Augusto dos Anjos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

HOLLANDA, S. B. *Cobra de vidro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Série Debates).

KOONIN, E. V. *The logic of chance*. The nature and origin of biological evolution. New Jersey: FT Press, 2011.

PAES, J. P. Augusto dos Anjos e o art nouveau. In: _____. *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985a, p. 81-92.

_____. Do particular ao universal. In: _____. *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985b, p. 93-98.

_____. Augusto dos Anjos ou o evolucionismo às avessas. In: DOS ANJOS, A. *Os melhores poemas de Augusto dos Anjos: seleção de José Paulo Paes*. 4ª ed. São Paulo: Global, 2003, p.

11-35.

PRADO, A. A. Um fantasma na noite dos vencidos. In: _____. *Trincheira, palco e letras*. Crítica, literatura e utopia no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 183-196.

ROSENBAUM, Y. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

ROSENFELD, A. A costela de prata de A. dos Anjos. In: _____. *Texto/contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 263-270.

SACCONI, L. A. *Grande dicionário Sacconi da língua portuguesa*. Comentado, crítico e enciclopédico. São Paulo: Nova Geração, 2010.



O CIRCO CHEGOU – EM JORGE DE LIMA E JOÃO CABRAL

THE CIRCUS ARRIVED – IN JORGE DE LIMA AND JOÃO CABRAL

Fernando Fiúza Moreira¹

RESUMO

Trata-se de um cotejamento analítico e interpretativo de um poema de Jorge de Lima, “O grande circo místico”, publicado em *A Túnica Inconsútil* (1938), e outro de João Cabral de Melo Neto, “O circo”, publicado em *Crime na Calle Relator* (1987), que têm em comum o tema, inscrito em ambos desde os títulos, e um procedimento, a narrativa. Cogita-se aqui a possibilidade de emulação de um poeta com outro, baseada em operações textuais, assim como em cartas, entrevistas e depoimentos.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Lima; João Cabral de Melo Neto; poema narrativo; circo; emulação

ABSTRACT

The purpose of this paper is provide an analytical and interpretative comparison between a poem by Jorge de Lima, “O grande circo místico” (“The great mystical circus”), published in *A Túnica Inconsútil* (1938), and another one by João Cabral de Melo Neto, “O circo” (“The circus”), published in *Crime na Calle Relator* (1987). The poems have a common theme, which appears also in both titles, and a common process – the narrative. This paper analyzes the possibility of emulation between the poets, based on textual operations, as well as on letters, on interviews and on written statements.

KEYWORDS: Jorge de Lima; João Cabral de Melo Neto; narrative poem; circus; emulation.

“Toutes les sciences fabriquent leur objet”.

Lucien Febvre

1 Universidade Federal de Alagoas. E-mail: bouteillepoet@hotmail.com



O estudo comparativo de dois poemas de dois poetas da mesma língua, do mesmo país e que escreveram no mesmo século, foge ao cânone da literatura comparada, que privilegia línguas, países e mesmo épocas diferentes. Mas como afirma uma das decanas desta disciplina no Brasil, Sandra Nitrini, “as fronteiras (são) nebulosas entre a literatura comparada e a teoria, a história e a crítica literárias” (NITRINI, 2000, p. 262). Portanto, é nessas águas turvas que pretendo banhar o que se segue para que, por contraste, o objeto se erga nítido como uma lona de circo armada num descampado de subúrbio.

As semelhanças e as diferenças significativas são os eixos da comparação. As semelhanças serão sempre em número menor do que as diferenças devido à complexidade e às particularidades do texto literário. Mas talvez por serem mais raras, são elas que atraem o cérebro humano, capaz de criar a metáfora – a semelhança entre objetos diferentes. “O grande circo místico”, de Jorge de Lima, foi publicado em *A túnica inconsútil* (1938); “O circo”, de João Cabral, em *Crime na calle Relator* (1987), portanto, são 49 anos que separam os dois poemas. Se a diferença temporal fosse menor, poderia ser ventilada a hipótese de um tema em moda, ou recorrente, na lírica ocidental, ou mesmo na lírica brasileira, mas nada disso é observado. João Cabral tinha 18 anos quando sai o poema de Jorge de Lima, já um poeta famoso devido ao sucesso de “Acendedor de lampiões” e, sobretudo, de “Essa Negra Fulô”. E mais: o circo não é um tema encontrado em grandes poetas brasileiros do século XX, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade ou Murilo Mendes.

Se quisermos encontrar o circo na literatura, é mais proveitoso irmos à França. E como a poesia brasileira, desde o romantismo, é confessada ou inconfessadamente influenciada pela literatura francesa, talvez seja este o caminho mais plausível para rastreamos um tronco comum.

No verbete escrito por Sophie Basch para *Le dictionnaire du littéraire* (BASCH, 2002, p. 93) sobre o tema, vê-se que²

[...] o tipo de espetáculo chamado circo na época moderna teve um impacto sobre a literatura a partir do momento em que Paris tornou-se a capital mundial do circo, depois do sucesso obtido em 1774 pelo mestre de equitação inglês Ashley que apresentou ali o primeiro espetáculo hípico. Ao lado das estruturas provisórias de madeira e lona, erguem-se em seguida estabelecimentos de alvenaria como os Dois Circos, de Verão (1841) e de Inverno (1852), o circo Medrano (1875), o Novo Circo (1886) e diferentes hipódromos. O circo aparece assim como invenção do séc. XIX. É nesta época, em que o circo se desenvolve com uma arquitetura que lhe é própria e que se constitui como arte específica, que ele atrai a atenção de pintores e escritores, interessados pela exceção deste espetáculo singular, que adquire tão logo uma dimensão mítica.

Rastreando o circo e suas cercanias (como o teatro de mímica, o teatro de feira, o music-hall) na literatura francesa, Sophie Basch vai encontrá-los nas obras de Gautier, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Huysmans, os Goncourt, Barbey d’Aurevilly, para nos atermos

2 As traduções de trechos de obras em francês citados neste trabalho foram feitas por mim.

ao século XIX. E como é clara a relação entre poesia e pintura, ainda mais em Jorge de Lima e João Cabral³, são vários os artistas plásticos que viram no circo um tema de apelo forte o suficiente: Renoir, Degas, Seurat, Toulouse-Lutrec, Picasso, Léger etc.

Mário de Andrade, em artigo de jornal publicado logo após o lançamento de *A Túnica Inconsútil*, percebe claramente a presença francesa em Jorge de Lima: “[...] A Túnica Inconsútil tem um sabor antológico, de tal forma o poeta compila nas suas páginas toda a temática posta em foco pela poesia contemporânea... franco-brasileira. Aparece a estrela, aparece o anjo, comparecem o marinheiro, o violinista, a dançarina, o mágico, o circo e o music-hall inteiros.” (ANDRADE, 1980, p.216).

De fato, “O grande circo místico” não é ambientado no Brasil, e tirado de um *fait divers* que se passou provavelmente na Europa Central. É um circo estável, de alvenaria, como os circos de Paris. Os nomes e o sobrenome dos personagens são alemães. O fundador do circo é filho do médico da corte da imperatriz Teresa.

O circo de João Cabral é bem diferente. É móvel e circula pela Zona da Mata de Pernambuco na época da passagem dos engenhos para as usinas de açúcar. Se por acaso o poeta pernambucano escreveu seu poema contra o poema do poeta alagoano, não poderia ser mais antitético na escolha do espaço, ainda que o tempo em que se passam ambas as narrativas possa ser aproximado.

Além da temática comum – o circo –, os dois poemas são narrativos, a segunda e forte semelhança que justifica este breve estudo.

A poesia francesa, a partir de Rimbaud e Mallarmé, evitou a narrativa, tomou-a como inimiga a ser varrida em nome da pureza lírica. Dominique Combe, em *Poésie et récit*, faz um minucioso levantamento desta questão tão importante no destino da poesia ocidental, ao menos no que diz respeito a seu consumo. Comentando uma conhecida passagem de Mallarmé, Combe conclui que

[...] a exclusão da narrativa é correlativa a uma recusa global, onde cabem tanto a descrição e o didatismo, quanto as formas de ‘reportagem’; no entanto, posta no começo da enumeração desta ‘lista negra’ da poesia, a narração parece se revestir de um valor quase simbólico, a ponto da recusa da narrativa englobar os outros termos da exclusão. A narrativa só é um dos fatores que definem o ‘estado bruto, imediato’ da palavra, mas ele (Mallarmé) a define de maneira privilegiada, como sua essência mesma. (COMBE, 1989, p. 12).

Valéry, Breton e Eliot continuarão nesta pisada da recusa da narrativa (1989, p. 15- 20). Mas Combe constata no fim do primeiro capítulo de seu livro que “[...] contar é sem dúvida o ato de linguagem o mais fundamental da literatura. [...] Tal onipresença, em todas as culturas,

3 Jorge de Lima foi também pintor e autor de colagens; João Cabral escreveu um célebre ensaio sobre Juan Miró e vários poemas sobre artistas plásticos.

faz da narrativa um universal da palavra, uma categoria transcendente a todas as línguas e a todos os discursos, consubstancial ao homem.” (1989, p. 21). Na conclusão, o autor inventaria os poetas que, ao menos na França, voltariam ao poema narrativo a partir da década de 1960.

Mas no Brasil foi diferente. Apesar da confessada influência desses negadores da narrativa sobre nossos grandes poetas, nem Drummond, nem Bandeira, nem Jorge de Lima, nem João Cabral acataram o veto. Todos eles, em todas as respectivas obras, escreveram poemas narrativos. A pureza não é um traço da cultura brasileira, a mestiçagem infiltra-se em tudo que é canto.

Como explicitaram Propp e Tomachevski, para haver uma narrativa é preciso que haja modificação. Jean-Michel Adam, em *Le récit* (1984, p. 14) resume a teoria formalista no seguinte esquema, comovente por sua clareza e simplicidade:

I: A é X no instante t1.

II: O acontecimento Y ocorre a A (ou A faz Y) no instante t2

III: A é X' no instante t3.

Mas não basta a modificação no tempo de um sujeito ou objeto para caracterizar o fato narrativo, é preciso outros elementos estruturadores, como o espaço, o ponto de vista do narrador e o tema principal, que dá coerência semântica ao narrado, além do jogo de forças entre os personagens, pois não há narrativa sem conflito. Todos estes fatores são observados nos dois poemas aqui estudados. Respeitando a ordem cronológica de fatura e publicação, será analisado primeiro o poema de Jorge de Lima e em seguida o de João Cabral.

O circo Jorge de Lima

“O grande circo místico”⁴ faz parte de *A Túnica Inconsútil*, segundo livro da segunda fase da obra de Jorge de Lima, começada com *Tempo e Eternidade*, este publicado em conjunto com Murilo Mendes, em 1935. Ambos e mais *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* formam um conjunto serrado onde o catolicismo visionário é combinado ao orfismo. Elvo Clemente nos explica que túnica inconsútil, objeto e símbolo, “[...] é a túnica sem costura, inteiriça em seu passo, em seu todo. Revolve a vida de Cristo, a vida da humanidade, através da história do povo de Deus, do novo povo de Deus, a cristandade, a Igreja... até o fim do mundo, até o juízo universal” (1988, p. 41). Mais adiante, Clemente revela as fontes bíblicas presentes no livro: “O Evangelho de São João toca os começos de toda a história da Salvação. E vem a história do povo de Deus através de todos os livros e desertos do Gênesis, do Pentatêutico, do Êxodo, dos Reis e do Evangelho, das Epístolas para desembocar solenemente no Apocalipse.” (1988, p. 42).

Mas nem todos os poemas de *A Túnica Inconsútil* têm por tema principal uma passagem

4 in *Poesia Completa*, Vol. 1, 1980.

da Bíblia. Ainda que se possa numa adjetivação ligeira etiquetá-lo de apocalíptico, é o caso, por exemplo, de “O grande desastre aéreo de ontem”, talvez o mais conhecido desta recolha, por trazer a chancela de Mário de Andrade, e que em seguida será um dos dois escolhidos deste livro na seleção feita por José Aderaldo Castelo e Antonio Candido para *Presença da Literatura Brasileira – Modernismo – História e Antologia* (2001, p. 244-245). Este poema tem em comum com “O grande circo místico” ainda o fato de serem tirados de um *fait divers*. Sobre isso, nos diz Mário de Andrade que “[...] o poeta não descobre a poesia dos *faits divers*, o que me parece mais ou menos fácil, mas se baseia nos *faits divers* para criar uma página de grande imaginação, intensidade lírica e sensibilidade mística.” (1980, p. 217). Há outros poemas narrativos no livro, mas que não acusam sua origem em uma notícia tirada de jornal, como “A ave”, “Para degolar o chefe” e “A cura do homem possesso”.

“O grande circo místico” deve sua fama tardia ao balé do Teatro Guaíra, de Curitiba, em espetáculo dirigido por Naum Alves de Souza, que fez uma livre adaptação do poema, e cuja trilha sonora foi composta por Edu Lobo e Chico Buarque em 1983, portanto, 45 anos após sua publicação. Dos críticos do passado, só Mário Faustino se ateuve, ainda que pouco, ao “Grande circo...” em “Revendo Jorge de Lima”, estudo publicado em 1957, onde logo no começo encontra-se a retumbante passagem: “[...] pelo menos neste momento de nossa própria evolução, é Jorge de Lima o maior, o mais alto, o mais vasto, o mais importante, o mais original dos poetas brasileiros de todos os tempos.” (2003, p. 215)

Ao fazer um ensaio teleológico, pois para Faustino toda obra do poeta alagoano é um preparativo para *Invenção de Orfeu*, o ensaísta paraense é impiedoso ao comentar *A Túnica Inconsútil*: “[...] o livro é daqueles em que o poeta menos acerta. [...] trata-se apenas de longa série de poemas de todas as influências, embaraçados caminhos cruzados onde mal importa ao autor a construção da unidade do poema, onde pouco se lhe dá emitir uma linguagem poética.” (2003, p. 223) Mas se condena a recolha por atacado, Faustino perdoa no varejo e, em particular, o poema sobre o qual nos debruçamos: “‘O grande circo místico’ deixa-nos perplexos: atinge-nos quase como os grandes versos (talvez pela simplicidade e fluência narrativas), ou, pelo menos, como uma peça antológica de linguagem prosaica, em verso ou não. O encanto do motivo assegura o encanto da expressão.” (2003, p. 224) O crítico ainda se vale de uma passagem do poema para ilustrar o uso que faz Jorge de Lima do ridículo: “[...] sem essa *délivrance* do grotesco, sem essa intimidade com o absurdo, sem essa ingenuidade no *approach* do convencionalmente ridículo, Jorge de Lima não teria chegado ao plano livre, à ampla medida, ao ‘barroco’ da *Invenção*.” (2003, p. 224-225)

“O grande circo místico” (1980, p. 239-240) conta a história de uma espécie de dinastia circense da família Knieps que atravessa cinco gerações. O filho do médico da imperatriz Teresa, Frederico Knieps, resolveu não acatar a vontade do pai, que o queria médico também. Mas o filho o desobedece, pois se apaixona pela equilibrista Agnes e funda o circo com seu sobrenome. Este é o conflito, a quebra do equilíbrio inicial, que dá origem à narrativa.

Em versos longos, que são versos apenas porque a margem direita da página é um limite topográfico – melhor seria chamá-los frases –, a sucessão geracional é contada com a velocidade típica de um *fait divers*. O interesse do leitor pela fábula, pois o enredo é contado em ordem cronológica, se dá pelas peripécias. Depois do rompimento do filho com o pai médico, tem-se na terceira geração outro conflito que alimenta a caldeira de interesse: a filha de Lily Braun, casada com o neto, Oto, do fundador do circo, não quer manter a tradição familiar e resolve entrar para o convento. É uma passagem importante da narrativa, não só pela ameaça de descontinuidade da atividade familiar, mas porque é inserido no poema o principal elemento temático do livro: a religiosidade. Lily Braun, “a grande deslocadora”, trazia no ventre um santo tatuado. A filha, Margarete, que tem o desejo negado pelo pai, continua no circo, mas tatua, como compensação, ou vingança, pelo desejo frustrado, a Via-Sacra do Senhor dos Passos em sua pele rósea. A voltagem dramática e religiosa se intensifica e uma nova dinastia se esboça: a de tatuadas com motivos sacros. O poder conferido a Margarete pela tatuagem (uma blasfêmia, porque se sabe que a Igreja Católica não tem a tatuagem como prática simbólica) é extraordinário: as feras a respeitam (“o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,/ quando ela entrava nua pela jaula adentro,/ chorava como um recém-nascido.”) Mas a marca física que dota a portadora de tanto poder, também emascula seu marido Ludwig: “as gravuras sagradas afastam/ a pele dela o desejo dele”.

É quando outra reviravolta acontece: Margarete é violada pelo *boxeur* Rudolf (“ateu” e “homem fera”), que, findo o ato, converte-se e morre. Aqui é clara a alegoria do paganismo enfim derrotado, depois de séculos de violência, pelo cristianismo. Do estupro nascem “duas meninas que são o prodígio do Grande Circo Knieps.” Uma se chama Helene, a outra, Marie (mais uma volta no torniquete da relação paganismo-cristianismo: o pivô da Guerra de Troia e a mãe de Jesus, respectivamente).

A partir deste fato, a narrativa cessa e o restante do poema entra em regime lírico. Os verbos no passado, típicos da narrativa, cedem lugar aos verbos no presente. Dá-se então a enumeração dos prodígios alcançados pelas gêmeas contorcionistas.

O espaço onde se dá o drama é geograficamente impreciso, mas há indícios de que seja em um país da margem direita do rio Reno pelos nomes e sobrenome teutônicos. A imprecisão espacial é um traço dominante do gênero lírico, e mais ainda do universo onírico de Jorge de Lima. Até chegar às irmãs, a narrativa se passa no microespaço das coxias do circo. Só quando elas aparecem e os verbos ficam no presente, é que as cenas enumeradas trazem o picadeiro.

O narrador é onisciente, tem parte com o divino, como é também típico de Jorge de Lima, mas não é neutro. Seu intuito é mostrar ao leitor o que a imprensa não revela. O verso: “de que tanto tem se ocupado a imprensa” se repete como prova de que a origem é um *fait divers*, ainda que fictício, e o poema acaba com “muito pouco se tem ocupado a imprensa”, no caso, com os milagres perpetrados pelas irmãs.

Que milagres são esses? Manterem-se virgens diante do assédio de “banqueiros e homens de monóculo”, são “suas levitações que a plateia pensa ser truque” e “suas mágicas que os simples dizem que há o diabo”. Elas se apresentam nuas, mas ninguém acredita em sua pureza, “ninguém vê as almas que elas conservam puras”. Cabe, portanto, ao poeta-narrador dar a chave do segredo: “E quando atiram os membros para a visão dos homens,/ atiram as almas para a visão de Deus.” O jornal revela os fatos, não a causa dos fatos, esta quem revela é o poeta iluminado, aquele que vê além das aparências. Vê-se também neste e em outros poemas de *A Túnica Inconsútil* um ponto de vista bem definido: não importa o que se faça, contanto que se creia em Deus, e que a verdade não está na aparência, mas na alma fiel a Deus.

Portanto, Jorge de Lima se vale de uma notícia banal para criar uma narrativa de forte apelo popular – não é à toa que foi adaptada para o cinema pelo diretor Cacá Diegues –, em que o ridículo, constatado por Mário Faustino, é contrabalançado pelo que aponta Mário de Andrade: “[...] se baseia nos *faits divers* para criar uma página de grande imaginação, intensidade lírica e sensibilidade mística.”

Interessante também seria imaginar que tal história poderia ser encenada num circo, numa espécie de *mise en abyme*, procedimento recorrente em narrativas desde a Odisseia.

O circo de João Cabral

“O circo” (1987, p. 69-74) foi publicado, como já vimos, em *Crime na Calle Relator*, penúltimo livro de João Cabral de Melo Neto e composto por apenas dezesseis poemas narrativos. Como ficamos sabendo, o poema, no projeto inicial, deveria encerrar o fino volume, mas o autor, de última hora, acrescentou mais dois – “O bicho” e “História de mau caráter”. (ATHAYDE, 1998, p. 119).

É um típico artefato cabralino: versos de oito sílabas agrupados em quartetos e com rimas toantes entre os versos pares. Contém seis partes numeradas, cada parte com quatro estrofes, perfazendo 96 versos, portanto, mais que o dobro de versos do poema de Jorge de Lima, ainda que medidos e muito mais curtos.

A história contada é bastante conhecida, faz parte do imaginário coletivo e não só nordestino: uma família perde um membro para um circo – outra semelhança com “O grande circo místico”. Mas neste caso, uma filha. A história não foi tirada de uma notícia de jornal, mas confessadamente das páginas de dois autores, como é sabido na primeira estrofe: “Passou num engenho de açúcar/ de Pernambuco, numa data/ entre os engenhos de Zé Lins/ e os de Casa Grande & Senzala”. Numa narrativa curta, geralmente o tempo e o espaço são dados sem rodeios e logo no início. Aqui, Cabral, por medida de extrema economia, um dos paradigmas de sua poética, funde tempo e espaço: “numa data/ entre os engenhos”. Nesta primeira estrofe tam-

bém já se observa a presença da ironia: apesar da história que se terá ser largamente conhecida no âmbito da cultura oral, sua base está em livros. A segunda estrofe explica a opção livresca: “Para saber-se de um engenho,/ melhor recorrer a esses livros:/ neles habita toda a gente/ que os habitava, e seu estilo,”.

Esta primeira parte do poema serve para situar o leitor no tempo, no espaço e na sociedade em que se passará o drama. Ainda não há ação, é o mundo estagnado dos engenhos e do canavial que os cerca “com seu bocejo/ e sua atmosfera sem saída”. Portanto, vemos aqui o referente coincidir com o significado – um dado externo (a paralisia do engenho) se infiltra na estrutura do texto, como reza o princípio da sociocrítica.

A ação começa na segunda parte, quando o equilíbrio estagnado da situação inicial é rompido:

2.

Pois no povoado ali perto
Certo dia aparece um circo
Com seu imenso cogumelo,
Encanto de pobre e de rico.

Na noite de estreia do circo
Vai completa a família.
Vai completa, e só quando volta
Se vê incompleta da filha.

Nunca se pode descobrir,
Entre o Persinunga e Goiana,
Onde se evaporou o circo
Com seu cogumelo de lona.

Melhor: onde pousou o circo.
Nem mesmo se pousou no chão,
Nem quando foi que o cogumelo
Fez-se o milagre de um balão.”

Além do começo da narrativa propriamente dita, assinalada pela fuga da filha, há outro aspecto que chama atenção, nesta segunda parte, por seu caráter literário e mais ainda, lírico: o emprego ostensivo da metáfora “circo = cogumelo”. Há ao menos três camadas semânticas aqui: a primeira e mais óbvia é visual: o formato do circo se assemelha ao de um cogumelo; a segunda é temporal: o circo demora tão pouco tempo no lugar quanto um cogumelo, que tem vida muito curta; a terceira e mais ousada é perceptiva: sabe-se que vários cogumelos são alucinógenos e o desaparecimento do circo, sem deixar rastro algum, a ponto de se supor “o milagre de um balão” (metáfora sobre metáfora), instala no poema uma atmosfera fantástica que corre paralela ao realismo mais elementar: “entre o Persinunga e Goiana”. Portanto, mais

uma camada de ironia.

A terceira parte descreve as consequências da fuga da filha: a ruína e a morte da família. Para dar a ver a aparência do patriarca decadente, Cabral lança mão de um símile extremamente engenhoso: “A barba cresce como as canas/ criadas soltas sem seu dono”.⁵ O descuido facial e o agrícola, unidos pelo “como” num par de versos, são de um poder visual e informativo capaz de comover até o mais frio leitor. É um daqueles momentos em que se dá razão a Platão quando no livro X de *A República* acusa os poetas de, pelos seus artifícios, sensibilizarem “os melhores de nós”, aqueles que se dedicam a pesar, medir e contar.

Observa-se uma elipse temporal já na primeira estrofe da quarta parte: “Anos depois, quando o engenho/ é anônima terra de Usina,/ baixa o circo nesse povoado/ que já não tem quem antes tinha.” É, portanto, nesta segunda metade do poema, que o circo de fato aparece. E aparece decadente – “está mais murcho o cogumelo”. Se o engenho foi engolido pela Usina, o circo foi arruinado pelo tempo. Há uma antítese de grande força visual e alta voltagem de crueldade na terceira estrofe desta quarta parte: “Os animais estão mais magros/ como burrama num mau pasto/ e os artistas que estão mais gordos/ não estão nem assim mais sábios”. Na última estrofe há uma fusão da decadência da casa grande do engenho (passado) com a do circo (presente): “Se o circo parasse alguns dias,/ se cada dia não viajasse/ teria ervas-de-passarinho/ nas frestas do sujo velame.” As ervas-de-passarinho, atributo de uma construção descuidada, são transferidas ao circo, flexível e circulante por excelência. Nada escapa à ação nefasta do tempo, o tema principal deste poema, como de muitos outros de João Cabral, que consegue materializar pelas imagens o que há de mais abstrato e metafísico.

Na quinta parte dá-se uma analepse, uma volta ao passado, para explicar a fuga da moça. Fugira do engenho para não “ser a espera/ nas sextas vãs da camarinha”. O leitor fica sabendo que ela “No circo, de tudo fizera,/ foi de equilibrista a cantora” e que agora, no presente narrativo, se transformara em “gorda e proprietária”. E o narrador a deixa sentada “no tamborete/ precário da bilheteria”.

Na sexta e última parte a ação é suspensa e de narrativo o poema se transforma em lírico-filosófico, como o de Jorge de Lima passa, em seu fim, de narrativo a lírico-religioso. Os verbos estão predominantemente no presente e os efeitos da cana (vegetal e destilado) na percepção do tempo tornam-se o assunto principal.

6.

Nem se lembra que foi dali
Que levantou voo certo dia.
Também se lembrasse ou revisse
Nada do de então acharia.

5 Há uma passagem num conto de Maupassant, “Miss Harriet”, cuja imagem é a mesma: “Des deux côtés du chemin les champs dénudés s’étendaient, jaunis par le pied court des avoines e des blés fauchés qui couvraient le sol comme une barbe mal rasée.” (1984, p. 18).

Veria horizontes de cana,
Como os que vira em toda parte;
Cana que após gastar o homem
Dá-lhe a paz de sentir passar-se,

Especial imagem do tempo,
Que tem a missão assassina
Mas que depois dilui no homem
A sensação de que se fina.

Talvez disso viveu fugindo,
Do antigo engenho e seu bocejo:
Não se detém quem sente o tempo
Vivendo em cima de dois eixos.

Vê-se o eu lírico chamar atenção pelo feito de criar “especial imagem do tempo”: o poder que tem o álcool e a monotonia da paisagem dominada pela monocultura que o gerou, poder de “gastar o homem” e depois dar-lhe “a paz de sentir passar-se.”

Depois desta passagem predominantemente lírico-filosófica que ocupa a maioria dos versos da última parte, o narrador traz de volta a personagem, mas não é mais um narrador onisciente, prova-o o “talvez” com que abre a última estrofe. Os dois últimos versos encerram a moral da fábula, como em *La Fontaine*: “não se detém quem sente o tempo/ vivendo em cima de dois eixos.” A troca da paralisia (“do antigo engenho e seu bocejo”) pela mobilidade (“dois eixos”) foi também o que fez o eu empírico, o Sr. João Cabral de Melo Neto: o descendente de senhores de engenhos arruinados e engolidos pela usina escolhe como profissão a diplomacia. *Madame Bovary c’est moi*.

Semelhanças, diferenças e emulação

Debruçamo-nos sobre os dois poemas que trazem o tema do circo, é o momento de estabelecermos as relações entre ambos.

Como vimos, “O grande circo místico”, de Jorge de Lima, foi publicado em 1938; “O circo”, de João Cabral, em 1987, portanto, 49 anos separam os dois poemas.

Jorge de Lima tira supostamente o assunto de seu poema de uma notícia de jornal e tal fato é reiterado pelos versos: “de que tanto se tem ocupado a imprensa” (duas vezes) e o verso final: “muito pouco se tem ocupado a imprensa”. João Cabral colhe o assunto do seu num caso popular largamente difundido, mas ambienta-o, no tempo e no espaço, nos livros de Zé Lins e na obra mais célebre de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*. Aqui se pode estabelecer uma relação especular entre os dois poemas: um é tirado de algo de grande circulação horizontal,

como o jornal na época da publicação do poema, mas a narrativa é ambientada na Europa, o circo é provavelmente de alvenaria, não circula, e seu fundador é descendente de um alto funcionário de uma corte imperial. O circo é frequentado por “banqueiros e os homens de monóculo” dispostos a comprarem a virgindade das “duas meninas que são o prodígio do Grande Circo Knieps”. Portanto, é algo bem distante da realidade brasileira e há uma atmosfera de conto de fadas, infantil (“as crianças creem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos”) e popular.

Já o poema de João Cabral, apesar de seus vínculos livrescos, remete a um circo ambulante, que não circula por grandes centros urbanos, mas pelas pequenas cidades e povoados do Nordeste brasileiro, mais especificamente pela Zona da Mata de Pernambuco, quase toda ocupada pelos canaviais de engenhos e usinas de açúcar. Nesta paisagem monótona, dominada pela monocultura, o circo é “o encanto de pobre e de rico”, e é a fuga da filha de um senhor de engenho, que teria status de uma princesa naquele ambiente de grande desigualdade social, que dispara os acontecimentos caracterizadores de uma narrativa. A decadência em que entra a família amputada de seu mais valioso membro é uma representação bastante fiel de um fato econômico de significativa consequência social: a vertiginosa acumulação de capital na mão de poucos usineiros em detrimento de uma classe alta, mas bem mais numerosa, de senhores de engenho, numa modernização extremamente perversa que só fez acentuar-se até os dias de hoje. Mas há um dado significativo sobre a personagem da trãnsfuga: ela acaba a narrativa como proprietária, ainda que de um antípoda de um engenho, o circo, pela ambulância, pela origem obscura dos artistas, por um certo nivelamento social entre aqueles que compõem o elenco, pela venda de diversão, algo imaterial, e não de alimento (açúcar) e álcool.

Vimos também que formalmente o poema de Jorge de Lima se inscreve no verso livre, beirando a prosa, que foi a nota dominante da poesia modernista brasileira, depois da Semana de Arte Moderna de 1922 até a década de 1940, quando se observa a volta dos metros fixos, tanto da parte dos novos poetas (geração de 45), quanto de poetas já estabelecidos. Já o poema de Cabral segue um esquema fixado por ele na década de 1960, o uso do octossílabo, um verso estranho à poética em língua portuguesa, porque com uma sílaba a mais na familiar e musical redondilha maior (heptassílabo), e a rima toante, também pouco familiar aos falantes e ouvintes da língua portuguesa. Aqui vale uma observação: por sua grande influência na poesia brasileira a partir da segunda metade da década de 1950, João Cabral tornou, de certa forma, familiar ao leitor de poesia em nosso idioma os dois procedimentos – o octossílabo e a rima toante. Hoje até canções se ouvem no rádio com este metro e esta rima. Portanto, ambos os poetas escreveram seus poemas com a prática dominante em suas respectivas obras.

Outro dado contrastivo entre “os circos” é a atmosfera em que se banham as narrativas. A de Jorge de Lima tem algo de onírica, afinal, ao lado de Murilo Mendes, ele é o surrealismo na poesia brasileira. Há milagres em seu “circo” e aí se vê claramente a particularidade que ganhou o movimento (freudiano e comunista) fundado por Bréton & Companhia quando chegou ao Brasil: a mistura com o catolicismo. Já “o circo” de João Cabral segue a cartilha realista: os

personagens são bem fincados num referente de que o uso de topônimos é uma prova cabal. O que ali está descrito pode ser constatado nos estudos de sociologia e nos romances neorrealistas da década de 1930.

Mas há uma característica em comum que salta aos olhos e que já assinalamos *en passant*: se ambos os poemas são narrativos, nos seus finais os poetas não escondem aquilo que os faz serem chamados de poetas: o lirismo. Não mais o lirismo sentimental e amoroso, mas um lirismo em que a narrativa se ausenta e as convicções e princípios estéticos, éticos, políticos e religiosos se manifestam, onde o centro de gravidade do poema se transfere do drama dos personagens para um centro fixo – o eu lírico, ainda que este não se manifeste gramaticalmente. Vimos que a mudança de regime (do narrativo ao lírico) nos dois poemas se dá, na superfície textual, pelo emprego majoritariamente no presente dos verbos (quando se sabe que é no passado em que estão convencionalmente os verbos numa narrativa, afinal se conta o que se passou). Mas há uma camada mais profunda em que se percebe a mudança de regime: nessa parte de ambos os poemas estão expostas as linhas de força das respectivas poéticas. Em Jorge de Lima, a desconfiança com as aparências e a revelação da verdade do que está por trás, o maravilhoso, a força da fé. Os quatro primeiros versos que abrem *A Túnica Inconsútil* são: “Porque o sangue de Cristo/ jorrou sobre os meus olhos,/ a minha visão é universal/ e tem dimensões que ninguém sabe” (1980, p. 219). João Cabral, na célula lírica de seu poema, retoma, de forma resumida, uma obsessão que lhe ocorre desde pelo menos *Serial*, publicado em 1961. O longo poema que fecha este livro traz como título “O alpendre no canavial” e seus quatro primeiros versos são: “Do alpendre sobre o canavial/ a vida se dá tão vazia/ que o tempo dali pode ser/ sentido: e na substância física” (p. 89). Ou seja, a obsessão de dar a ver, com imagens concretas, a percepção do tempo. Se em Jorge de Lima é o Deus cristão que se manifesta nas imagens, em João Cabral é o tempo. Esta investigação sobre o tempo, uma categoria filosófica por excelência, é justificada num curto poema de *Agrestes* (1985), “Questão de pontuação”: “viva em ponto de interrogação/ (foi filosofia, ora é poesia).” O poeta toma o lugar do filósofo na especulação metafísica e leva suas imagens para a seara desértica dos conceitos. Assim como Jorge de Lima será em seus poemas o verdadeiro sacerdote de Cristo: “E o manto do poeta lhe foi dado frente a frente/ e investido pelas próprias mãos do Senhor”, lê-se no começo de “O manto do poeta” (1980, p. 221), também pertencente à *Túnica Inconsútil*.

Os vínculos estabelecidos entre os dois poemas sobre o circo foram operados pelo leitor que, curioso, vai atrás de indícios extratextuais, depois do cotejamento textual, o que acabamos de fazer. Foram publicadas cartas e entrevistas de João Cabral de Melo Neto onde se rastreiam as menções feitas a Jorge de Lima. E são em número suficiente para se levantar a hipótese de emulação⁶.

6 O conceito de emulação, utilizado pela antiga retórica latina, foi posto à baila recentemente pelo crítico João Cezar de Castro Rocha, em livros como *Crítica literária – em busca do tempo perdido?* (2011) e mais efetivamente em *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013).

Na biografia baseada numa série de entrevistas feitas com o poeta, *O homem sem alma* (1996), o jornalista e escritor José Castello dedica uma página a Jorge de Lima e ao irmão deste, Mateus de Lima, de quem Cabral foi amigo na juventude recifense. O tema desta página é a rivalidade entre os irmãos poetas e Cabral toma partido do menos famoso: “Jorge de Lima é um poeta de mais fôlego, capaz de saltos e rupturas mais ousadas, mas prefere Mateus, que lhe parece mais autêntico.” (CASTELLO, 1996, p.57) Em seguida, sabemos pelo biógrafo que Cabral passa a frequentar “[...] o consultório de Jorge de Lima na Cinelândia, no último andar do Café Amarelinho. É levado, pela primeira vez, por Murilo Mendes. Torna-se uma presença assídua.” (Idem, p.73).

Se consultarmos a *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*, organizada por Flora Süssekind (2001), tomamos conhecimento de que o primeiro contato que o poeta teve com a poesia moderna brasileira foi numa antologia de que faz parte “Essa Nega Fulô” e que lhe foi uma “revelação” (p. 84). Em carta a Manuel Bandeira, Cabral detecta e condena a retórica contida nas poesias de Schimidt, Lêdo Ivo, Emílio de Moura e Jorge de Lima (p. 114). Sabe-se ainda que Cabral conheceu Jorge de Lima por intermédio de Murilo Mendes em 1940 (p. 159) e em carta a Drummond, de 1942, que um exemplar de *Pedra do Sono*, seu primeiro livro, foi entregue ao poeta alagoano, já estabelecido no Rio de Janeiro desde 1929.

O jornalista Félix de Athayde organiza, por ordem temática, recortes de entrevistas em *Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto* (1998). É onde ficamos sabendo que “Eu tenho a maior admiração por Jorge de Lima! Quer dizer, eu não sou capaz de gostar só daquilo que eu faço. Nem daquilo que é parecido com o que eu faço.” (ATHAYDE, 1998, p. 79). Isto foi dito numa entrevista de 1989.

José Castello publica em 2006 uma nova edição de sua biografia acrescida do diário que escreveu durante a série de entrevistas com o poeta. E é justamente neste acréscimo que ficamos sabendo o seguinte: “Fala de suas relações pessoais com os outros grandes poetas brasileiros do século XX, tema que propus para esta sexta-feira. Mas, como sempre, só se fixa nos nomes que quer. Eu falo de Drummond, de Bandeira, mas ele passa rapidamente sobre eles, escapa. Só fala dos que quer falar. Em particular, Jorge de Lima e Vinícius.” (CASTELLO, 2006, p. 240).

Eis então a suposição do leitor, com a dose de arbítrio que há em toda crítica: João Cabral não foi indiferente à obra de Jorge de Lima, da juventude até perto de morrer. “O grande circo místico” tornou-se amplamente conhecido na década de 1980 devido, sobretudo, à trilha sonora composta por Chico Buarque e Edu Lobo para o balé do Teatro Guaíra. “O circo” foi escrito e publicado um pouco mais tarde nesta mesma década. Talvez não seja descabido, portanto, supor que o que motivou Cabral a escrever seu poema tenha sido a emulação, como se dissesse: “vou utilizar o mesmo tema, o circo, e o mesmo procedimento, a narrativa, mas vou compor um poema bem diferente: vou usar um metro fixo, estrofe regular, rimas toantes, vou ambientar meu circo no Nordeste, e não na Europa, vou tirá-lo de livros e de um caso popular e não de

notícia de jornal, vou me valer da sociologia e da filosofia e não da religião, minha única heroína acabará gorda e proprietária, e será o contrário das duas gêmeas jovens e virgens operando milagres no picadeiro. Por fim, vou limpar o título: vou tirar os adjetivos (‘grande’ e ‘místico’), deixar apenas o artigo e o substantivo, para que mais?”

Referências

ADAM, J.-M. *Le récit*. Paris: PUF, 1984.

ANDRADE, M. A Túnica Inconsútil. In: LIMA, Jorge. *Poesia Completa*, Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, 2ª edição. Publicado originalmente em *O Estado de São Paulo*, 8 de janeiro de 1939.

ATHAYDE, F. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BACH, S. Cirque. In.: ARON, P.; SAINT-JACQUES, D.; VIALA, A. (org.). *Le dictionnaire lu Littéraire*. Paris: PUF, 2002.

CABRAL DE MELO NETO, J. *Terceira feira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.

_____. *Agrestes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 2ª edição.

_____. *Crime na Calle Relator*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

CANDIDO, A. e CASTELLO, J. A. *Presença da Literatura Brasileira – Modernismo – História e Antologia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, 12ª edição.

CASTELLO, J. *João Cabral de Melo Neto – o homem sem alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. *João Cabral de Melo Neto – o homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CASTRO ROCHA, J. C. *Crítica literária – em busca do tempo perdido?* Chepecó: Argos, 2011.

_____. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CLEMENTE, E. O poeta e sua dimensão espiritual. In: REBAUD, J.-P. (org.). *90 anos de Jorge de Lima*. Maceió: Edufal, 1988.

COMBE, D. *Poésie et récit*. Paris: José Corti, 1989.

FAUSTINO, M. *De Anchieta aos Concretos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LIMA, J. *Poesia Completa*, Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, 2ª edição.

Diadorim, Rio de Janeiro, vol. 21, n. 1, p. 119-133, jan.-jun. 2019.

MAUPASSANT, G. *Miss Harriet*. Paris: Le Livre de Poche, 1984.

NITRINI, S. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.

SÜSSEKIND, F. (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Casa de Rui Barbosa, 2001.



**DA BAHIA À BEIRA: O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO E A
CANÇÃO DISTANTE**

**FROM BAHIA TO BEIRA: THE LAST FLIGHT OF THE FLAMINGO
AND THE DISTANT SONG**

Adilson Fernando Franzin¹

RESUMO

Em “Águas do meu princípio”, presente em *Pensatempos*, livro lançado em 2005, o qual reúne textos de opinião de várias ordens, Mia Couto, ao relembrar a própria infância na Beira – sua terra natal e importante cidade portuária de Moçambique –, conduz os leitores através de uma ambiência que flerta, nostalgicamente, com uma atmosfera mítica. Nessas linhas, o escritor moçambicano convoca um importante legado cultural oriundo da Bahia: a célebre canção “É doce morrer no mar”, do cantor e compositor Dorival Caymmi, cujos versos são atribuídos a Jorge Amado e a elementos textuais que permeiam *Mar Morto*, romance publicado, em 1936, pelo escritor brasileiro mais reverenciado nas literaturas africanas de língua oficial portuguesa. A partir de tais reminiscências e, sobretudo, como exercício de crítica literária, poder-se-á estabelecer relações de contiguidade entre excertos de “Águas do meu princípio” e a estrutura interna que rege o núcleo de maior pulsação poética em *O Último Voo do Flamingo*, romance de 2000. Para tanto, as reflexões de Antonio Candido, Roland Barthes, Benjamin Abdala Junior, Pierre Bourdieu, entre outros, serão implicadas neste estudo a fim de demonstrarem os elos literários e musicais que ligam Brasil e Moçambique através dos séculos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Moçambicana; Música Popular Brasileira; Mia Couto; Dorival Caymmi; Jorge Amado.

1 Université Paris-Sorbonne / Universidade de São Paulo. E-mail: adilsonfranzin@usp.br



ABSTRACT

In “Águas do meu princípio”, present in *Pensatempos*, a book released in 2005, which brings together opinion texts of various kinds, Mia Couto, in reminding her own childhood in Beira - her native land and important port city of Mozambique -, leads the readers through an ambience that flirts, nostalgically, with a mythical atmosphere. In these lines, the Mozambican writer summons an important cultural legacy from Bahia: the famous song “É doce morrer no mar”, by the singer and composer Dorival Caymmi, whose verses are attributed to Jorge Amado and the textual elements that permeate *Mar Morto*, a novel published in 1936 by the most revered Brazilian writer in African literature of Portuguese official language. From such reminiscences and, above all, as an exercise in literary criticism, relations of contiguity can be established between excerpts from “Águas do meu princípio” and the internal structure that governs the nucleus of greatest poetic drive in *O Último Voo do Flamingo*, published in 2000. For this, the reflections of Antonio Candido, Roland Barthes, Benjamin Abdala Junior, Pierre Bourdieu, among others, will be implicated in this study in order to demonstrate the literary and musical links that have linked Brazil and Mozambique through the centuries.

KEYWORDS: Mozambican Literature; Brazilian Popular Music; Mia Couto; Dorival Caymmi; Jorge Amado.

No âmbito das literaturas de língua oficial portuguesa e suas intersecções culturais supranacionais, propomos confrontar dois textos de Mia Couto com a canção “É doce morrer no mar”, composta pelo cantor e compositor Dorival Caymmi, em 1940, juntamente com Jorge Amado, considerado o escritor brasileiro que mais influência exerceu sobre as emergentes literaturas africanas que partilharam com o Brasil as sevícias do colonialismo luso. Assim, sabemos que a canção de Caymmi teve sua gênese no temário de *Mar Morto*, romance que Amado publicara em 1936, o que o torna – numa interessante relação interartes – igualmente objeto de nosso escopo. Para tanto, da lavra do escritor moçambicano, nosso enfoque será “Águas do meu princípio”, originalmente lançado na revista *Tabacaria*, em 2003, cuja edição foi feita pela Casa de Fernando Pessoa e viria a integrar a coletânea de textos de opinião reunidos em *Pensatempos*, de 2005. Além disso, fundamental e norteador para as linhas que se seguirão, *O Último Voo do Flamingo*, romance publicado em 2000, será cotejado para o desenvolvimento de nossa análise.

Sobre Mia Couto é importante salientarmos que se trata do escritor moçambicano de maior projeção internacional, galardoado em 2013 com o Prêmio Camões – o mais prestigiado da língua portuguesa –, além de obter o Neustadt International Prize, em 2014, e ter sido indicado para o Man Booker International Prize, em 2015. No Brasil, o autor de *Terra Sonâmbula*, um dos doze melhores livros africanos do século XX, é o mais apreciado entre o público leitor e os diletantes das literaturas africanas, gozando também de centenas de trabalhos acadêmicos², concluídos ou em andamento, os quais se debruçam sobre sua vasta bibliografia de mais de

2 Numa seção intitulada “teses de doutorado e dissertações de mestrado sobre a obra de Mia Couto”, presente em *Mia Couto: um convite à diferença*, livro publicado em 2013 (p. 441-459), organizado por Fernanda Cavacas, Rita Chaves e Tania Macêdo, podemos ter noção da amplitude e do interesse crescente dos estudiosos pela obra de Mia Couto.

trinta e cinco anos de uma vida literária intensa.

Loas à parte, se no começo da carreira Mia Couto declarava dificuldade em publicar a cada dois ou cinco anos em Moçambique, valendo-se com frequência de jornais e periódicos para fazer circular sua produção literária (LABAN, 1998, p. 1023), presentemente, passado o período de uma espécie de “crítica de celebração” sempre a tecer elogios ao escritor, a qual parecia ser unânime e longeva entre os brasileiros, suas preocupações atualmente são de outra ordem. Seu mais recente trabalho, o qual remonta ao século XIX e à figura ambígua de Ngunghane, o último imperador de Gaza, ficcionalmente retratado na trilogia intitulada *As Areias do Imperador*, publicada entre 2015 e 2018, não teve o mesmo prestígio entre os leitores quanto os seus romances anteriores ou as suas surpreendentes narrativas breves. Por conseguinte, tal como um José Saramago dos últimos títulos, Mia Couto parece pecar pelo excesso de publicações, fato talvez oriundo de trâmites editoriais inoportunos, o que tem feito sua letra perder levemente a vitalidade e o encanto de outrora sob o olhar dos críticos menos judiciosos.

Porém, não podemos apoucar nem preterir sua importância no universo das letras e na consolidação dos estudos das literaturas africanas no Brasil, sobretudo com o novo fôlego que essa área teve a partir de 2003, na primeira gestão de Luiz Inácio Lula da Silva e o decorrente advento da Lei 10.639 – encabeçada por Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva e outros especialistas – que instituiu a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira nas grades curriculares do Ensino Fundamental e Médio em âmbito nacional. Dessa forma, a trintena de livros que compõe a obra de Mia Couto, publicada e traduzida em dezenas de países, continua sendo a experiência iniciática de muitos leitores, no Brasil e no exterior, para penetrarem nas sendas africanas, compreenderem gentes e relevos, culturas e mitos. Além disso, reveladora da notoriedade do escritor moçambicano no cenário literário brasileiro é a presença de *O Último Voo do Flamingo*, *Terra Sonâmbula* e *Vozes Anotecidas* como leituras exigidas aos vestibulandos para o acesso a diversas instituições universitárias do país, proeza conseguida anteriormente pelo angolano Pepetela, com o romance intitulado *Mayombe*, franqueando a possibilidade para que outros nomes oriundos da África, paulatinamente, possam ser descobertos e legitimados como um patrimônio cultural comum, aumentando, pois, a espessura humana dessas literaturas e os laços que nos irmanam pelo elo da língua portuguesa, a qual é indubitavelmente enriquecida com os matizes tropicais de continentes distintos.

Após quase vinte anos de sua primeira edição, sob a chancela lisboeta da Editorial Caminho, *O Último Voo do Flamingo* continua despertando o interesse dos pesquisadores pelo seu cariz de indefinição genológica, pela linguagem estrategicamente reinventada para fins estéticos e temáticos, pelas questões, infelizmente, sempre prementes da dominação masculina e do poderio bélico a que foram e são acometidas muitas nações africanas na nova cartografia das estratégias globais, as quais, sob o verniz de supostas vantagens de políticas neoliberais, continuam a promover arditamente a pilhagem de recursos naturais e a lucrarem com guerras intestinas no continente.

Nesse sentido, não desconsiderando o arcabouço teórico-analítico, que se desdobra em múltiplos vieses para a compreensão deste que é um dos romances paradigmáticos de Mia Couto, arquitetando epistemologicamente um território amplamente esquadrihado por investigadores brasileiros e estrangeiros ao longo de duas décadas, ao enveredarmo-nos por caminhos não convencionais cujos rastros, a princípio, poderão ser considerados difusos, nossa abordagem se justifica como exercício hermenêutico e de crítica literária com a ressalva de que:

O “diálogo” entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são o local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual (CARVALHAL, 1986, p. 53).

Ademais, a relação existente entre o Brasil e os países africanos, para além da violência colonial e o desejo de emancipação, que ambos em seus contextos específicos nutriram, moveu-se também por dinâmicas identitárias complexas que inevitavelmente nos uniram, podendo, pois, ter na leitura e na compreensão das literaturas africanas de língua portuguesa “um caminho para se perceber que as rotas inauguradas pelo tráfico instauraram vias de mão dupla, que foram revitalizadas pelos escritores africanos desde o século passado (CHAVES, 2005, p. 266)”. Diante disso, Jorge Amado, caso emblemático de intercâmbio cultural, lido “clandestinamente” pelos escritores africanos, ao conceber certo protagonismo aos personagens negros em suas histórias, despertou, entre povos de múltiplas nacionalidades, um verdadeiro fascínio nos literatos moçambicanos, os quais, até 1975, ainda se viam enredados nas tramas da longa noite colonial e a gestar as estratégias para a independência. Naquela altura, nomes que ainda se tornariam os grandes avatares da literatura moçambicana, tais como José Craveirinha e Noémia de Sousa, na seara da poesia, ou, na prosa, Luís Bernardo Honwana, autor de uma das obras basilares da prosa de Moçambique, o incontornável *Nós Matamos o Cão Tinhoso*, reverenciavam com entusiasmo a figura de Jorge Amado, assim como nos dias atuais o fazem Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa.

Ora, para além da religiosidade, é inegável e muito profunda a relação de afinidades e apropriações mútuas no universo da música, o que não desmerece a legitimidade das criações artísticas entendidas pela chave supranacional de reverência a grandes mestres, uma vez que as matrizes da música popular brasileira, considerada uma das mais ricas e diversificadas do mundo, tem na África grande parte de suas balizas. Num movimento de fluxo e refluxo – para recuperarmos aqui um sintagma caro a Pierre Verger –, em se tratando de Brasil e África, a música é a mais insigne expressão compartilhada através de uma pluralidade de ritmos e de melodias que não apenas cantaram histórias, mas também contaram estórias, as quais foram sendo firmemente entrelaçadas durante os séculos regidos pela inescrupulosidade do colonialismo.

Tal asserção pode ser evidenciada em território africano, mais precisamente em Angola, nas festas do Bairro Operário, através do documentário *O ritmo dos N'gola Ritmos*, realizado

por António Ole, em 1978, cujo texto da narração é da autoria do escritor José Luandino Vieira – aqui outro liame entre música e literatura –, e o enfoque privilegia esse notável conjunto, fundado na década de 1940, o qual logo se tornou signo de resistência colonial e da busca por uma emancipação política através da música. Por conseguinte, entre os depoimentos e as performances registradas por Ole, podemos ouvir, além da música tradicional angolana cantada em quimbundo, ecos da música latina, norte-americana e brasileira, sendo que em alguns números do repertório há sem dúvida traços estéticos que nos remetem ao canto de Dorival Caymmi, ao violão de Baden Powell e seus afro-sambas. De resto, a bela execução de “Carinhoso”, entoada pelo grupo de Angola, só vem a atestar a circulação, fonográfica ou radiofônica, de ícones da música brasileira na África, como Pixinguinha, João de Barro e tantos outros de um seletto time.

Ainda como preâmbulo deste trabalho, terá alguma importância mencionar que não há um único ser humano no planeta que não tenha tido uma relação qualquer com a música, seja sob a forma do canto, seja através de performances instrumentais. Portanto, estamos diante de um fenômeno universal no qual a música é a linguagem imprescindível para comunicar sentimentos e significações, sendo que a maior parcela da humanidade não lê livros, mas canta e dança, de maneira individual ou coletiva, nas mais diversas manifestações que revelam um peculiar modo de ser e estar no mundo (STEINER, 2007, p. 8). Nessa esteira, a Bahia ao longo da história nacional tem sido pródiga em produzir ilustres artistas que não raro obtêm destaque nas mais variadas vertentes musicais e igualmente nas expressões que se utilizam do corpo com finalidades estéticas, o que certamente se deve à constante efervescência cultural da região e à maciça presença negra, a qual remonta ao século XVI, altura da expansão ultramarina portuguesa e das caravelas com os porões abarrotados de africanos escravizados que faziam a forçosa travessia do Atlântico para ancorarem na Baía de Todos-os-Santos.

1. O que é que os baianos têm?

Nascido em 1914, na cidade de Salvador, Bahia, o cantor e compositor Dorival Caymmi pode ser enquadrado como um dos pilares da música popular brasileira e de sua história, pois suas composições ao abarcar cantigas, canções praieiras, sambas, sambas-canções, bossas, entre outros gêneros, tornaram-se tão populares que os incautos poderiam julgar tratar-se de domínio público. Diante disso, a jornalista Stella Caymmi, filha da cantora Nana Caymmi e primeira neta do “navegador das águas da canção”³, tem se firmado como a grande difusora das muitas redes interpessoais e culturais que envolveram a obra de seu avô, registrando essas

3 Trata-se de um dos versos da música intitulada “Obá de Xangô”, feita para enaltecer a figura de Dorival Caymmi, da autoria de um dos mais requisitados letristas do cancioneiro popular brasileiro, Paulo César Pinheiro, em parceria com o cantor, violonista e compositor mineiro Sergio Santos. A referida canção é a sétima faixa do CD *Mulato*, lançado pela Tratore, em 1998. Posteriormente, a mesma letra figurará como poema homônimo no livro intitulado *Clave de Sal. Poemas de Mar*, de Paulo César Pinheiro, de 2003, p. 57-58. Além disso, os bastidores dessa homenagem, relatados pelo próprio autor, podem ser conferidos em *História das minhas canções: Paulo César Pinheiro*, de 2010, p. 203-206.

informações em livros bastante documentados, tais como *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*, de 2001, *Caymmi e a bossa nova: o portador inesperado (1938-1958)*, de 2008, e ainda, *O que é que a baiana tem? Dorival Caymmi na Era do Rádio*, de 2013.

Eis o cerne da obra de Caymmi: um desejo inalienável de sensibilizar as pessoas através de suas composições, verdadeiras paisagens sonoras que no auge do poder criador, segundo ele próprio, deveriam se tornar autônomas e se afinar pelo diapásão do povo. Consequentemente, seu repertório – o qual traz as autênticas marcas de marítimos mistérios realçados por inusitadas e, por vezes, dissonantes harmonias –, parece alcançar admiradores de diferentes faixas etárias não só no Brasil, mas como veremos com alguma minúcia, vai desaguar na Beira, lá onde o Índico resplandece soberano a inspirar as passagens mais encantadoras de *O Último Voo do Flamingo*.

Quanto a esse desejo de perpetuação artística através das canções, Stella pontua que a obra que Caymmi nos legou:

Tem a força das canções folclóricas que perduram sem seus criadores. Décadas depois Caymmi confessou que seu maior desejo era fazer “Ciranda, cirandinha”, outra grande alegoria da vida. “Uma coisa que se perca no meio do povo” – como gosta de dizer. Ama tanto a música, que deseja para ela a autonomia completa (2001, p.85).

Paulo César Pinheiro, detentor de mais de duas mil músicas registradas com letras de sua autoria, não apenas por grandes artistas do passado, como também pelas novas gerações, de Jobim a Lenine, é certamente dono de uma obra monumental na história da música popular brasileira e uma voz autorizada a discorrer sobre o cancionário brasileiro. Ao constatar o quilate de Dorival Caymmi no contexto nacional, diz:

Caymmi sempre foi um dos meus compositores preferidos. Não só pela simplicidade inimitável das suas geniais cantigas curtas, quase motivos folclóricos, como pela densidade dramática de suas modinhas e sambas-canções, e, acima de tudo, pela raridade isolada, em toda a história da música brasileira, de suas canções praieiras (nada se conhece antes com tamanha beleza e originalidade, nem talvez se venha a fazer algo parecido depois dele). Não à toa foi chamado “o gênio da raça” por pintores, músicos, autores e intelectuais do século XX (PINHEIRO, p.203, 2010).

Na verdade, a simplicidade como elemento fulcral da poética caymmianiana revela um alto grau de refinamento em suas composições, o que certamente pode estimular estetas das mais variadas frentes a seguirem por semelhantes vias. Dessas confluências conscientes ou involuntárias, Mia Couto, em certa ocasião, afirmou categoricamente: “O que eu faço, enquanto escritor, queria muito conservar na esfera das coisas simples, tão simples que ninguém sabe explicar (1997).” No cancionário de Dorival Caymmi, uma aparente despretensão escamoteia a sua busca por um amálgama no qual a musicalidade plasmada às gentes da sua idílica Bahia harmoniza-se plenamente através de seu canto e de seu violão, o que no fundo é um manifesto

desejo não atrelado à modéstia, mas de uma ambição esteticamente muito salutar que se presta a cantar o Brasil:

A música de Dorival Caymmi – ou ao menos parte de sua obra – sintetiza e documenta o Brasil. É possível contar a história do Brasil através de sua obra. Não o Brasil dos bancos escolares, mas o Brasil profundo. Ele canta o Brasil, é um dos intérpretes do Brasil e dos brasileiros. A respeito da oralidade em Caymmi, observa-se que algumas de suas músicas incorporam de tal maneira a fala do povo e soam tão bem, tão simples, tão naturais e, ao mesmo tempo, tão sofisticadas, que nem se sente. Ele compõe o simples que gera o singular, e não o vulgar, o ordinário. Da fala do povo capta a musicalidade profunda que ele sintetiza em sua canção, música e letra. É do Brasil, do brasileiro, que ele está falando (CAYMMI, 2013, 126).

Antes da fama, Caymmi, aquando de sua chegada ao Rio de Janeiro, não imaginava que o rádio, principal veículo de comunicação à época, seria o seu inevitável destino. Também não imaginava que “O que é que a baiana tem?”, um de seus maiores sucessos, seria a música responsável por fazer Carmen Miranda brilhar entre as maiores estrelas de Hollywood. No entanto, como tantos outros nordestinos, ele tentava a sorte no sudeste:

Se nada mais houvesse acontecido na música popular brasileira em 1938, o ano passaria para a história como aquele em que entrou em cena um dos maiores compositores de todos os tempos, o baiano Dorival Caymmi. Em busca de melhores oportunidades de trabalho, desembarcou no Rio de Janeiro no mês de abril, às vésperas de completar 24 anos de idade. Depois de inutilmente tentar um emprego na revista *O Cruzeiro*, conseguiu um lugar numa agência de anúncios de jornal, enquanto não chegava a oportunidade de cantar no rádio as músicas que fizera na Bahia (CABRAL, 1996, p. 67).

A partir de então, dá-se o encontro de Dorival Caymmi e Jorge Amado na Cidade Maravilhosa e eles não tardariam a compor a primeira parceria, “É doce morrer no mar”, em 1940, a qual “atendia bem aos propósitos de uma consagração algo tardia do regionalismo proposto por Amado no início dos anos 1930 e de um reconhecimento avalizado das canções de temática regional apresentadas por Caymmi a partir de 1939” (SANTOS, 2014, p. 38). No contexto brasileiro, desdobramento da Semana de 22, tal conexão entre literatos e compositores já havia se instituído com Mário de Andrade e Marcelo Tupinambá, Manuel Bandeira e Jayme Ovalle, mesmo posteriormente, ao longo do século XX, nomes de envergadura como Vinicius de Moraes e Tom Jobim, João Cabral de Melo Neto e Chico Buarque, Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lyra, Augusto de Campos e Caetano Veloso, entre outros, construíram uma sólida relação para um permanente diálogo entre literatura e música.

Porém, pelo caráter horizontal que ambos cultivaram e que sempre pautou as criações dessa autoria partilhada, na qual a amizade e arte se irmanavam, a parceria desses dois ilustres baianos parece ter sido uma das mais frutíferas das intersecções literárias e musicais. Na sequência de “É doce morrer no mar”, Jorge Amado e Dorival Caymmi compuseram o “Hino da campanha de Prestes”, em 1945, “Cantiga de cego”, “Retirantes” e “Canto de Obá”, em 1947.

Posteriormente, publicaram o livro *Cancioneiro da Bahia*, assinado por Caymmi, mas escrito a quatro mãos. Outrossim, a espriar os limites dessa fecunda parceria, lançaram-se a novas linguagens no mundo das artes, prova disso é a peça do romance epônimo *Terras do sem-fim*, de 1948, cuja trilha sonora Amado encomendou a Caymmi; os filmes *Terras violentas*, baseado nessa peça, e *Estrela da manhã*, de 1949, com argumento de Amado e participação de Caymmi como ator e cantor. Enfim, os baianos não chegaram a concluir a adaptação do romance *Mar Morto* para o cinema, na qual Caymmi seria responsável pela trilha sonora e também participaria do elenco. Por último, em 1958, lançaram o disco *Canto de amor à Bahia e quatro acalantos de Gabriela, cravo e canela*, da autoria de Amado e com fundo musical de Caymmi.

Por conseguinte, a escritora Ana Maria Machado, que assina “A invenção da Bahia”, posfácio da mais recente edição de *Mar Morto*, vinda a público em 2008, relata o seguinte:

Recentemente, o escritor João Ubaldo Ribeiro escreveu que a Bahia foi inventada por Jorge Amado e Dorival Caymmi. Em sua dupla condição de baiano e romancista, João Ubaldo acertou em cheio. É com os dois que esse mito nasce, cantado em prosa e verso. E talvez *Mar Morto* seja a certidão de nascimento.

A música que se ouve no velho forte ao luar, o estribilho que atravessa todo o livro, é de Caymmi: “É doce morrer no mar”. O coro grego dessa tragédia amadiana, anunciando o que há de vir, é outro verso do então Dorival, começando sua carreira de glórias: “Nas ondas verdes do mar ele se foi a afogar”. Juntos, Caymmi e Amado inauguraram uma mitologia. Iriam convidar o mundo inteiro, anunciar as delícias de sua terra, explicar o que é que a baiana tem, lançar moda seguida por tantos outros, chamar a atenção para cenários e criações que depois conquistariam o país e atrairiam turistas do mundo inteiro (CAYMMI, 2008, p.279).

Desde a morte de Jorge Amado, em 2001, sua família preocupou-se com a herança literária do escritor e com as decorrentes burocracias editoriais. Aveso a introduzir introspecções psicológicas em suas narrativas e desqualificado por “escrever de ouvido”, conforme Ana Maria Machado⁴ se apressava a rebater as agruras e sair em defesa de sua linguagem despojada, o escritor recusara ceder às tendências contemporâneas das últimas décadas, o que lhe rendia ásperos pareceres da crítica, fato que até hoje, de certa maneira, somado a seu estrondoso sucesso – assaz popularesco para alguns – ou às suas convicções políticas, persiste em alguns domínios acadêmicos e nas mentes mais recalcitrantes. Consequentemente, em 2007, seus familiares com o intuito de evitar mais “arranhões” e reavivar a obra amadiana propuseram um leilão entre as maiores editoras brasileiras, o qual foi arrematado pela Companhia Das Letras. No ano seguinte, dezesseis livros de Jorge Amado foram relançados com edições muito bem cuidadas, sendo que Mia Couto foi o escolhido para redigir o posfácio de *Tocaia Grande*.

A participar lateralmente desse novo projeto, Mia Couto – que firmaria contrato com a mesma editora para publicar todos os volumes de sua obra num futuro próximo – foi convidado

4 Em prol de Jorge Amado, a escritora expõe seus argumentos de maneira mais aprofundada em *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*.

para abrilhantar o evento em homenagem a Jorge Amado, ao lado de Chico Buarque, Caetano Veloso, entre outros. Assim, a 25 de março de 2008, em São Paulo, nas dependências do Sesc Pinheiros que estavam abarrotadas de admiradores de literatura e da música popular brasileira, o único escritor que ali representava a África proferiu sua alocução “Sonhar em Casa”, texto que viria a figurar em *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções* no ano seguinte. Dessa forma, o autor de *O Último Voo do Flamingo* revelou:

Hoje, ao reler os seus livros, ressalta esse tom de conversa íntima, uma conversa que começa à sombra de uma varanda que começa em Salvador da Baía e se estende para além do Atlântico. Nesse narrar fluido e espreguiçado, Jorge vai desfiando prosa e as suas personagens saltam da página para nossa vida cotidiana (...).

Essa familiaridade existencial foi, certamente, um dos motivos do fascínio nos nossos países. As suas personagens eram vizinhas não de um lugar, mas da nossa própria vida. Gente pobre, gente com os nossos nomes, gente com as nossas raças passeavam pelas páginas do autor brasileiro. Ali estavam os nossos malandros, ali estavam os terreiros onde falamos com os deuses, ali estava o cheiro da nossa comida, ali estava a sensualidade e o perfume das nossas mulheres. No fundo Jorge Amado nos fazia regressar a nós mesmos (COUTO, 2009a, p.67-68)

Filho do poeta Fernando Couto, o escritor moçambicano explica-nos mais adiante que em sua casa foi o único filho homem a não ser batizado com o nome do baiano, uma vez que seus irmãos, nomeadamente, Jorge e Amado, comprovam, em ambiente familiar, a conexão da Bahia à Beira. Não à toa, Noémia de Sousa, considerada a matriarca da poesia moçambicana, a 22 de maio de 1949, fascinada com os romances amadianos que lhe chegavam às mãos, redige o seu “Poema a Jorge Amado”, cuja primeira estrofe parece vincar o sentimento fraterno que a escrita do escritor baiano despertava naquelas praias do Índico:

O cais...
O cais é um cais como muitos cais do mundo...
As estrelas também são iguais
às que se acendem nas noites baianas
de mistério e macumba...
(Que importa, afinal, que as gentes sejam moçambicanas
ou brasileiras, brancas ou negras?)
Jorge Amado, vem!
Aqui, nesta povoação africana
o povo é o mesmo também
é irmão do povo marinho da Baía,
companheiro Jorge Amado,
amigo do povo, da justiça e da liberdade! (2016, p. 125)

A crítica costuma pontuar que *Mar Morto* é o romance mais lírico e menos engajado de Jorge Amado, muito em razão de ter sido produzido anteriormente à instituição do regime político do Estado Novo, na figura de Getúlio Vargas, em 1937. No entanto, a partir de então, sua

postura “subversiva” vai se firmando à medida que sua imagem de intelectual militante de esquerda também se cristaliza. Decorrência disso, Jorge Amado, proibido de publicar seus livros no Brasil, é politicamente perseguido como comunista e, à época, exila-se na Argentina, onde, assíduo correligionário do PCB (Partido Comunista Brasileiro), começa a escrever a biografia de Luiz Carlos Prestes, secretário-geral do partido. Dessa forma, são muito claros seus objetivos: a luta pela anistia dos presos políticos e a luta contra o fascismo (RAMOS, p. 81, 2013).

Ora, essa postura também motivaria os escritores moçambicanos na luta anticolonial de meados do século XX e, posteriormente, na guerra de libertação, despoletada em 1964 e posta a termo em 1974. Afinal, os negros e mestiços da literatura de Jorge Amado, enleados de heroísmos, também seriam capazes, numa transposição para a vida real, de protagonizar os rumos do próprio destino, ou seja, a exemplo da luta pela democracia no território brasileiro, a voz de militante inveterado e a letra em riste de Jorge Amado reverberavam em Moçambique. Assim, o povo e os dinamizadores do processo de independência – formados em sua maioria por negros e mestiços – fortaleciam-se com esse sentimento insurrecto, sequiosos de se livrarem de vez do jugo colonial português. Naquela altura, muitos artistas e intelectuais foram perseguidos e presos pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), a qual, atuando entre os anos de 1945 e 1969, tentava impor, arbitrariamente e violentamente, a ordem e a soberania portuguesas nas colônias ultramarinas. É de se ressaltar que um desses presos políticos fora José Craveirinha, o qual, em entrevista concedida a Omar Ribeiro Thomaz e Rita Chaves, sobre o Jorge Amado “subversivo”, profere o seguinte:

(...) A nossa literatura tinha reflexos da literatura brasileira. Então, quando chegou o Jorge Amado, estávamos em casa. Jorge Amado nos marcou muito, porque aquela maneira de expor as histórias fazia pensar em muitas situações que existiam aqui. Ele tinha aqui um público.

Tenho um episódio na lembrança que mostra a importância dele para nossa história. Havia a polícia política, a PIDE, que, uma vez fez uma invasão aqui em casa. Puseram-se a revistar tudo, levando o que queriam levar. Tenho aquilo gravado na memória. Levaram uma mala, carregaram os livros, meus livros. Levaram os livros e a mala, até hoje, como reféns políticos. Depois de eles irem embora, minha mulher disse: “Onde é que estava o Jorge Amado? Viste o Jorge Amado que eles queriam?” Naquela altura já estavam atrás do Jorge Amado... (CHAVES, 2005, p. 226).

Transcorrido mais de meio século dos versos de Noémia de Sousa e do episódio sucedido a Craveirinha, se no Brasil as opiniões de crítica e público não são consonantes em relação à obra de Jorge Amado – uns lhe alçando como um dos maiores escritores brasileiros, outros lhe acusando de anacronismos – na África de língua oficial portuguesa, como pudemos ver, não restam dúvidas de que o autor de *Mar Morto* fulgura no panteão dos literatos que mais conseguiram, para além de mares e fronteiras, fazer grassar a indignação e a fraternidade através da palavra, a qual poderia servir de instrumento de libertação e reconstrução de identidades após a gesta da independência, em 1975. Desse modo, reverenciando-o à sua maneira, Mia Couto reitera:

Jorge não escrevia livros, ele escrevia um país. E não era apenas um autor que nos chegava. Era um Brasil todo inteiro que regressava a África. Havia pois uma outra nação que era longínqua mas não nos era exterior. E nós precisávamos desse Brasil como quem carece de um sonho que nunca antes soubéramos ter. Podia ser um Brasil tipificado e mistificado mas era um espaço mágico onde nos renascíamos criadores de histórias e produtores de felicidade (2009, p. 69).

Isto posto, tanto a obra musical de Dorival Caymmi quanto a arte literária de Jorge Amado erigiram-se como reflexo de um país que encontrava algumas de suas marcas nacionais nos traços telúricos regionais, na contramão de certo cosmopolitismo proposto pelos modernistas da fase inicial, distanciando-se, finalmente, da Europa como paradigma estetizante no âmbito das artes. Dessa forma, se por um lado Caymmi, na esteira de Donga e de Noel Rosa, contribuiu para mitigar os resquícios parnasianos que prefiguravam nas letras de sambas e canções, por outro, Amado, adepto do pensamento mestiço de Gilberto Freyre, ajudou a dar fôlego ao que ficou conhecido na literatura brasileira como o romance de 30 ou regionalista, cujas linhas gerais privilegiavam a denúncia das mazelas e das injustiças sociais, tendo no romance de José Américo de Almeida, *A Bagaceira*, de 1928, um marco que daria início ao chamado “Ciclo Regionalista Nordestino”, a que se seguiram as publicações de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e do próprio Jorge Amado.

Da aglutinação de artistas coetâneos e, por vezes, conterrâneos como é o caso de Caymmi e Amado em princípios da década de 1940, havia um ambiente efervescente e de troca intelectual no Rio de Janeiro daquela época, pois tais intelectuais se frequentavam a fim de conversar sobre os rumos do país e sobre seus projetos pessoais. Enfim, num desses encontros foi que surgiu “É doce morrer no mar”, como podemos conferir a seguir a história em torno da feitura dessa canção:

*É doce morrer no mar*⁵ e *A jangada Voltou Só* foram lançadas pela Columbia, em 1941. *É doce morrer no mar*, uma parceria com Jorge Amado, nasceu num almoço de São João, em Vila Isabel – que parece gostar de Caymmi, santo da devoção de seu pai Durval – na casa do Coronel João Amado de Faria, pai do escritor, no ano anterior. Uma turma boa estava reunida ali para comemorar a data. Moacir Werneck de Castro, Otávio Malta, Clóvis Graciano, Érico Veríssimo estavam presentes, além de Jorge e Dorival com suas esposas. “Nesse almoço aí, estava se lendo, brincando, recitando, fazendo coisas e tal, cantando, aí eu disse: “Tem aí no *Mar Morto* uma citação de música que eu vou musicar” – relata Caymmi o romance de Jorge havia sido publicado em junho de 1936, pela Livraria José Olympio Editora. Era o romance sobre os mestres de saveiro da Bahia. O baiano continua: “Então, veio a ideia: vamos fazer um concurso e todo mundo aqui vai participar. Eu comecei ‘é doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar’. Propus a eles: ‘Para se escolher, se escreve três versos, três trovas, para eu encaixar no estribilho, porque eu vou fazer a música’. Jorge então sentou-se e completou um verso que já constava do livro: ‘A noite que ele não veio/foi de tristeza pra mim/Saveiro voltou sozinho...’.

5 Os itálicos para os nomes das músicas são da autora.

Eu acrescentei ‘Triste noite foi pra mim’ para fechar a quadrinha – Jorge tinha feito um verso errado – e um ‘foi’ repetido no verso ‘foi de tristeza pra mim’ para casar na melodia. Todas as ideias boas foram de Jorge, mas eu tive de consertar, completar a letra e tal” – comenta Caymmi. No livro, além de *É doce morrer no mar*, havia também versos que foram aproveitados na canção, como “ele se foi afogar” e “nas ondas verdes do mar”. O compositor assegura: “Cada verso desses sofreu uma pequena modificação, mas dentro do espírito que Jorge escreveu, do espírito do *Mar Morto* e do espírito sobretudo de *É doce morrer no mar*”. Jorge ainda fez os versos:

Saveiro partiu de noite, foi

Madrugada não voltou

O marinheiro bonito

Sereia do mar levou

Caymmi ainda revela um fato interessante: “os versos de Érico Veríssimo ficaram sem efeito em função da melodia e do que requeria a canção. Jorge estava mais senhor da situação”. Ora veja o leitor, eles podiam se dar ao luxo de cortar um verso do grande Érico Veríssimo. Que fartura! Terminaram a toada naquela mesma tarde (CAYMMI, 2001, p. 192-193).

Finalizada, a letra de “É doce morrer no mar” ficou da seguinte maneira:

É doce morrer no mar,
 Nas ondas verdes do mar.
 A noite que ele não veio foi,
 Foi de tristeza pra mim
 Saveiro voltou sozinho
 Triste noite foi pra mim.
 É doce morrer no mar,
 Nas ondas verdes do mar.
 Saveiro partiu de noite, foi
 Madrugada não voltou
 O marinheiro bonito
 Sereia do mar levou.
 É doce morrer no mar,
 Nas ondas verdes do mar.
 Nas ondas verdes do mar, meu bem
 Ele se foi afogar
 Fez sua cama de noivo
 No colo de Iemanjá.
 É doce morrer no mar,
 Nas ondas verdes do mar.

Na introdução do *Cancioneiro da Bahia*, ao apresentar seu amigo cantor e compositor, Jorge Amado diz: “o moço Caymmi com seu violão conduz é a Bahia” (CAYMMI, 1978, p. 7), tal é a forma como o instrumento – violão com cordas de aço muito utilizado na época – se entrelaça à voz de Caymmi formando uma substância sonora absolutamente indivisível para evocar as gentes da Bahia, por isso que o próprio Caymmi sempre fora o melhor intérprete de

suas composições e um dos pioneiros a cativar grandes públicos munido somente com o famoso banquinho e violão, além de seu poderoso canto. Tipo de performance que outro baiano, João Gilberto, mas com a voz estrategicamente contida, também ajudaria a consagrar anos mais tarde com o surgimento da bossa nova.

De resto, nessa verdadeira relíquia da música popular brasileira que é a canção “É doce morrer no mar”, Dorival Caymmi, com seu biótipo mestiço, parece ser uma personificação dos mestres de saveiro da trama romanesca de *Mar Morto*, por outro lado, Jorge Amado conseguiu esboçar com acuidade e realismo esses cantadores nordestinos na diegese, a exemplo de todas as ocasiões em que o violão surge nas mãos dos pescadores: no canto do velho Francisco, que narra histórias de Rosa Palmeirão, igualmente nas emboladas de Rufino. Em suma, em “É doce morrer no mar”, espécie de depurada síntese do romance, ambos conduzem com sensibilidade e argúcia o *modus vivendi* de uma Bahia utópica com seus ritos e mitos, numa trágica e comovente canção eternizada pelas mãos de Amado, pela voz “de arrebenção” de Caymmi e seu violão “(...) que tem cordas de sargaço,/ E foi cortado de um pedaço/ De uma velha embarcação” (PINHEIRO, 2010, p. 206).

2. Ressonâncias no romance

No Brasil, o desenvolvimento da música popular brasileira parece ter acompanhado o florescer da ficção, o que confirma o quão forte é a marca musical na vida e nos costumes de nosso povo. Um assobio, um trecho de canção, porventura uma mera menção, pode nos ajudar a desvendar os contornos ou mesmo a essência de personagens, iluminando a trama e trazendo à tona indícios da época a que subjazem as narrativas. Assim, na literatura brasileira há inúmeros casos nos quais a música saiu da partitura para ser matéria ficcional nas páginas de consagrados escritores. Por exemplo, em alguns contos de Machado de Assis, a saber, “Um homem célebre”, “Cantiga de esponsais”, o “Machete”; em Lima Barreto, numa narrativa breve presente em *A nova Califórnia*, cujo título, “Clara dos Anjos”, possui romance homônimo; em Manuel Antônio de Almeida, nas cenas das festas da trama romanesca de *Memórias de um sargento de milícias*; em João do Rio, no conto intitulado “Gente de *Music-Hall*”, o qual consta em *Cinematógrafo*, só para ficarmos com alguns nomes de medalhões da seara literária brasileira.

Por conseguinte, no artigo intitulado “Música e música”, o qual circulou no Suplemento Literário *d’Estado de S. Paulo*, em 1958, integrando posteriormente o livro *O Observador Literário*, Antonio Candido, ao analisar o modo como Machado de Assis gerenciava alguns elementos musicais em sua obra, afirmou:

Machado de Assis foi bastante musical. Na sua obra perpassa um gosto discreto mas constante, mostrando que o partidário juvenil das brigas por causa de cantoras se refinou até ultrapassar a média dos amadores do tempo, estimando Schumann e Wagner enquanto o visconde de Taunay e Tobias Barreto discu-

tiam Meyerbeer. Mas o fato é que a impregnação musical da sua obra é leve, parecendo mais recurso de composição e análise do que propriamente emoção profunda. Usou-a como terminologia para o “Trio em lá menor”; motivo melancólico em “Cantiga de esponsais”; revestimento admirável do tema da perfeição no mais pungente de seus contos, “Um homem célebre” (2008, p.27).

Na obra de Mia Couto não haverá, a exemplo de Machado de Assis, passagens textualmente mais elaboradas que se encaminhem pelo universo da música, mas o escritor moçambicano, à sua maneira, não deixa de utilizá-la em suas narrativas para obter múltiplos efeitos estéticos, seja em textos de intervenção, seja em seus escritos literários, como ilustram muitas de suas frases, as quais concentram em si uma forte carga de lirismo, por exemplo: “No redondo ventre materno, já ali aprendíamos o ritmo e o ciclos do tempo. Essa foi a nossa primeira lição de música” (COUTO, 2005, p. 124).

Caso a se destacar ocorre em “Despir a voz”, texto oriundo de um debate realizado em Maputo, em 2008, com o *rapper* Dama do Bling e o jornalista Tomás Vieira Mário, altura em que o escritor sai em defesa de cantores africanos tais como Salif Keita, Ismael Lo, Lokua Kanza, Sally Nyolo, entre outros (COUTO, 2009, p. 179). Podemos observar ainda alguns personagens tais como o músico Katini Nsambe, ao longo de *Sombras da Água*, segundo livro da trilogia *As Areias do Imperador*, exímio tocador e artesão de timbilas, ou o menino Mwanito, do romance *Jesusalém*⁶, cujo epíteto de “afinador de silêncios” se mantém intimamente ligado à esfera musical. Além disso, através de Marta, personagem portuguesa a relembrar de Marcelo, seu amante africano, nós podemos evidenciar nessa mesma diegese uma prova bastante convincente de que Mia Couto está atento ao cancionero popular brasileiro ao referenciar os versos de “Templo”⁷, na voz de Chico César:

Sob o céu africano volto a ser mulher. Terra, vida, água são do meu sexo. O céu não, o céu é masculino. Sinto que o céu me toca com todos os seus dedos. Adormeço sob a carícia de Marcelo. E escuto longe, os brasileiros acordes de Chico César: “Se você olha para mim eu me derreto suave, neve num vulcão...” (COUTO, 2009, p. 91).

Como recurso de composição em Mia Couto, a música será relativizada e virá mais como um dos muitos elementos da oralidade, a qual tem um peso considerável na obra do escritor, não como tentativa de reprodução fidedigna das nuances linguísticas de um território que conta com algo em torno de vinte e cinco línguas entre suas múltiplas etnias, mas como artifício literário autoral, o qual busca representar através da palavra as dimensões grióticas que se manifestam no cotidiano, como estratégia de difusão do conhecimento e como *ethos* das gentes africanas. Talvez resida nesse fato, a recusa de muitos escritores africanos em aceitarem – mesmo já tendo

6 Na edição brasileira, sob a chancela da Companhia Das Letras, o mesmo romance recebeu o nome de *Antes de Nascer o Mundo*, publicado também em 2009.

7 Faixa 10 do CD intitulado *Respeitem meus cabelos, brancos*, composta por Chico César, Tatá Fernandes, Milton de Biasi, lançado em 2002, pela MZA Music/Abril Music.

uma produção romanesca considerável – o “europeizado” rótulo de romancistas, antes, preferindo a designação de “contadores de histórias”, através da qual se filiam às seculares tradições ágrafas do continente.

Vejamos o que o escritor moçambicano tem a dizer a esse respeito:

É preciso ver como é que funcionam estes contadores de histórias. Agora já quase que não existem, há muito poucos, são velhos. Mas eles contam histórias no sentido completo, eles fazem o teatro todo: cantam, dançam... E eu pensei: seria necessário transportar para o domínio da escrita, do papel, este ambiente mágico que esses contadores de histórias criam. E isso só é possível através de, número um, a poesia e, número dois, uma linguagem que utilize este jogo de dança e de teatro que eles faziam. Então foi aí que eu comecei, de facto, a experimentar os limites da própria língua e transgredir no sentido de criar um espaço de magia (LABAN, 1998, p. 1016).

À guisa de ilustração, sabemos que os rongas, povo bantu do sul de Moçambique, fazem uso da expressão *karingawa wa karingawa* para principiar a contação de uma história tradicional, de tal modo que “*karingani*”, entre eles, tem um valor polissêmico podendo significar “cantar”, “ser igual”, “suficiente”, “tentar pôr à prova pelo fogo”, entre outras definições. Portanto, para além da genologia que de certa maneira o Ocidente tenta imprimir às modalidades textuais literárias, nesse território moçambicano tais histórias já são concebidas de maneira híbrida, uma vez que “*karingani*” é um termo que “tanto pode ser conto, fábula, lenda” (NHAMONA, 2016, p. 190).

Nesse sentido, Maria Fernanda Afonso, ao se debruçar sobre os hibridismos que permeiam *O Último Voo do Flamingo*, aponta para o surgimento de um novo cânone literário para além de paradigmas ocidentais:

Dans un continent changeant aux facettes aussi multiples que l’Afrique, le récit apparaît comme l’écriture privilégiée de l’exploitation de la réalité individuelle et collective dans toute sa complexité, maîtrisée par une esthétique qui refuse les modèles imposés par l’Occident. À ce titre, un nouveau canon littéraire est un cours d’élaboration accordant une vaste prééminence aux traditions ancestrales africaines, inconnues et dénigrées par le colonialisme qui imposait brutalement un cadre mental d’assimilation de sa culture (2010).

Por sua vez, Ana Mafalda Leite entende o romance através de uma perspectiva mítica, a qual nos levaria a pensar em alguns preceitos genetteanos, sendo que numa camada mais profunda estaria o mito de Ícaro como hipotexto, sobre o qual se sobreporia *O Último Voo do Flamingo* como hipertexto, a perfazer essa espécie de palimpsesto teorizado pelo crítico francês (GENETTE, 1982, p. 7). Vejamos o que comenta a especialista em literaturas africanas:

A estória do flamingo, que dá título ao romance, é o mito organizador da narrativa e veicula uma sabedoria, dando-se a ler com diferentes sentidos. Trata-se de uma fábula, que a mãe contava ao tradutor-narrador, em criança, e conta o começo da noite e da morte num tempo em que o paraíso era o dia eterno.

Querendo ultrapassar os céus deste mundo para encontrar outro, o flamingo pernalta ousa sonho demasiado, infringe os limites. Cansado do mundo, este Ícaro fabular, que busca, na transcendência, fugir ou recomeçar, um último voo, é a visão perdida e encantada de um fim. Ou de um princípio (LEITE, 2003, p. 66).

Detendo-se sobre o lastro musical no romance *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, Antonio Candido tece algumas considerações que poderão ter importância para entendermos o engendramento da canção em *O Último Voo do Flamingo*:

Só na filigrana esta música sutil se manifesta como elemento central de composição, estruturando o texto e constituindo o seu movimento psicológico profundo. A cena mundana, a caminhada noturna, a reflexão final se coordenam graças a ela, que apenas aparentemente é pretexto, sendo na verdade o núcleo a que tudo mais se subordina. A força germinal da paixão se refina através dela num arabesco simbólico, que é também elemento de conhecimento e confronto, na linha da contida riqueza machadiana (CANDIDO, 2008, p. 30).

Para nossos fins analíticos, sobre o enredo do romance de Machado não há a necessidade de um detalhamento ou de recompô-lo, mas de nos fixarmos mais atentamente ao que Candido conjectura sobre a música presente como “elemento central de composição” e “núcleo a que tudo se subordina”, pois, de igual modo, compreendemos que em *O Último Voo do Flamingo* a cena em que há a canção entoada pela mãe do tradutor de Tizangara, personagem supostamente secundária, firma-se como *quid* do desenvolvimento narrativo, pois a maior parte das ações de relevância da trama textual encontra nela a sua origem.

Coincidência ou não, um traço marcante da infância de Mia Couto pode ser apreendido em meio a lembranças expressas em seu texto de opinião, o já mencionado “Águas do meu princípio”, o qual possui similitudes com trechos da história narrada no romance. Assim, a observação dos flamingos ao pôr-do-sol pelos membros da família parece configurar uma espécie de aura poética e o canto entoado nesse momento por uma voz marcante poderá tornar permeáveis os limites entre ficção e realidade. Com efeito, essa ambiência de tempo em suspensão e de uma escuta reveladora cria uma imagem extremamente tocante.

Vejamos o fragmento que contém as recordações pessoais de Mia Couto, no qual a canção composta por Dorival Caymmi e Jorge Amado é mencionada:

A nossa casa ficava na margem de uma extensa praia. (...) Cansado e cheirando a caril, me afundava nas dobras do lençol como se fossem ondas me acolhendo. Na sala, o baiano Dorival Caymmi cantava “É doce morrer no mar”. Meus pais espreitavam os flamingos afundados no poente. Para mim, aquele viver nosso era a própria poesia (COUTO, 2005, p. 149).

No romance, a mesma cena, com algumas alterações, surge estrategicamente em três ocasiões, relativamente no começo, no meio e no fim, o que podemos entender como uma espécie de tripé sobre o qual se sustenta toda a narrativa. Deste modo, notamos em ambas as passagens

uma atmosfera de contemplação e de percepção que privilegia os aspectos visuais e auditivos:

Em fins de tarde, os flamingos cruzavam o céu. Minha mãe ficava calada, contemplando o voo. Enquanto não se extinguíssem os longos pássaros ela não pronunciava palavra. Nem eu me podia mexer. Tudo, nesse momento, era sagrado. Já no desfalecer da luz minha mãe entoava, quase em surdina, uma canção que ela tirava de seu invento. Para ela, os flamingos eram eles que empurravam o sol para que o dia chegasse ao outro lado do mundo.

- *Este canto é para eles voltarem, amanhã mais outra vez!*⁸ (COUTO, 2000, p. 50).

Como podemos compreender, o que há em comum são vocábulos pertencentes aos mesmos campos semânticos, tais como “espreitavam” e “observando”, “poente” e “desfalecer da luz”, remetendo-nos para uma cena de alumbramento crepuscular. Além disso, os verbos “cantava” e “entoava”, utilizados no pretérito imperfeito do indicativo – por excelência, o tempo verbal das lendas e das fábulas – referem-se a uma ação do passado, a qual não foi completamente acabada, expressando, pois, a ideia de continuidade e de duração no tempo, situando-se ambas no circuito musical. Ora, estamos diante de um escritor que exerce seu ofício tendo predileção por alterar e inverter lógicas preestabelecidas, tal é a razão para que em seu romance a canção e a voz de Caymmi talvez tenham servido apenas de inspiração para o esboço de um quadro que almeja estabelecer um diálogo com o etéreo e o sublime. Em suma, a canção, no romance, astutamente não será definida por Mia Couto, o qual se servirá dela mais como elo entre um plano terreno e outro transcendental, e, principalmente, como metáfora, tal e qual Barthes a definira: “É possível que esse seja o valor da música: o de ser uma boa metáfora” (BARTHES, 1984, p. 278). De resto, a robusta voz de Caymmi encontrará eco na voz delicada de uma personagem feminina: a mãe do tradutor de Tizangara.

Os estilhaços das guerras, colonial e civil, trespassam toda a obra de Mia Couto, e em *O Último Voo do Flamingo* a capacidade de autogestão moçambicana frente à interesseira ajuda humanitária após a assinatura do Acordo de Paz, em 1992, é posta em xeque. Logo, não podemos, por mais que o aparente humor se sobressaia, esquecermo-nos da atmosfera de fome, miséria, ignorância e covardia que, invariavelmente, qualquer conflito armado prolifera, motivo pelo qual o escritor se apega à poesia e suas inevitáveis metáforas, para desse modo, *au fur et à mesure*, ir arquitetando um universo possível, menos violento, menos dominado por homens com armas e sexos avultados que criam o ódio e subjagam as mulheres e os mais vulneráveis, caso do pelotão Albatroz, formado por milicianos italianos que participavam da operação chamada ONUMOZ, os quais, destacados para promoverem a paz no território, após denúncias de abuso sexual contra as mulheres moçambicanas, foram convidados a se retirar, o que explica a presença do italiano Massimo Risi na narrativa, igualmente que Mia Couto faz de sua letra, para além de suas “brincadeiras” com a linguagem, um instrumento de reivindicação (ROTHWELL, 2013, p. 145).

8 Mia Couto frequentemente recorre ao itálico para indicar a fala de seus personagens. *Diadorim*, Rio de Janeiro, vol. 21, n. 1, p. 134-159, jan.-jun. 2019.

Será através da figura materna do romance que Mia Couto trabalhará na fronteira do canto e do conto para conseguir atingir certo lirismo em sua prosa. Tal ambiguidade, pretendida pelo escritor moçambicano, afina-se à arte de comunicar que é muito peculiar a muitas comunidades africanas, nas quais as mulheres ao utilizarem cantigas têm plena consciência de que estão recorrendo a um poderoso instrumento didático que liga a moral ao lúdico, tal como a tradição oral faz o elo entre a arte de contar e a moral, ou a ética, para tecer críticas às inúmeras situações e ao *status quo*, escarnecendo da corrupção e da desoladora desordem social, a fim de promover mudanças e melhorias comunitárias (SEMEDO, 2007, p. 109).

O personagem-narrador de *O Último Voo do Flamingo*, presente na cena de fim de tarde, é designado simplesmente como tradutor de Tizangara. Porém, tendo o nome assim ocultado, na esfera social, sua função metalinguística se apresenta completamente fundida ao topônimo Tizangara. Dessa maneira, a ele é atribuída árdua tarefa de explicação e interpretação do contexto moçambicano para o inspetor da ONU, o protagonista Massimo Risi, o que se demonstra ser algo aporético ao longo do romance, pois suas mundividências se constituem como universos bastante díspares: por um lado, temos realidade, racionalismo e perícia ocidental, por outro, assistimos a crenças, fantasias e mitos intrínsecos à África.

Não é ao acaso que Mia Couto opta por deixar também no anonimato a personagem que, a nosso ver, sustenta o núcleo que emana a maior pulsão poética da narrativa, sendo apenas referida como “minha mãe”, pelo tradutor, ou “sua mãe” na fala do velho Sulplício, seu ex-marido, quando o último se dirige ao filho. Logo, a carência de um nome para ser chamado e servir de referência, certamente implica numa questão de identidade e isso altera decisivamente a ação humana diante do mundo, tal como Marina Yaguello afirma: “C’est qu’il existe une relation évidente entre le pouvoir et le droit de nommer” (1978, p. 225).

Portanto, poderia haver uma relação nessa ausência de nome e o sintagma comumente usado para designar o continente: “Mãe África”, pois a mãe do tradutor de Tizingara simboliza a mulher africana, sua expressão de força e voz. Assim, pelo esvaziamento onomástico, Mia Couto faz sua denúncia às avessas, uma vez que batiza outros personagens do mesmo romance com engenhosos nomes, tais como Ana Deusqueira, Sulplício, Temporina, entre outros menos expressivos. Ademais, toda vez que convocamos a figura materna temos de utilizar, de uma maneira ou de outra, a palavra “mãe” ou alguma derivação. Conseqüentemente, há nesse fenômeno um eco do referido sintagma e, curiosamente, os dicionários de língua portuguesa trazem as palavras “façanha” e “proeza” como sinônimos de “áfrica”. Enfim, poderíamos, pelas façanhas e proezas que verificamos nas ações dessa personagem ao longo do romance, estabelecer um elo entre o anonimato feminino e as dimensões continentais da África. No caso do nome da figura materna, o aspecto antes negativo, converte-se ao polo positivo, no sentido de um irônico libelo bem ao gosto do escritor moçambicano.

O silenciamento do universo feminino em Moçambique é uma das críticas mais contu-

mazes que está implícita em *O Último Voo do Flamingo*, embora seja um pouco escamoteado em virtude da narrativa tentar perscrutar a causa das mortes dos soldados da ONU. Porém, para entendermos tal gerenciamento, basta-nos lembrar de que logo nas primeiras páginas do romance, numa situação repleta de comicidade, um pênis decepado é a única parte existente dos restos mortais de um desses soldados, vítima de uma explosão provavelmente acarretada por minas antipessoais, ao passo que no desfecho, já com uma atmosfera grave de tragédia, Tizangara parece ruir numa espécie de implosão que leva todo o território a afundar-se no abismo devido à corrupção política, à dominação bélica e fálica que tomou conta dessa cidade fictícia que simboliza Moçambique, altura na qual sobrevivem apenas o tradutor de Tizangara e Massimo Risi, um africano e um europeu, não havendo nenhuma personagem feminina nesse horizonte, num mundo estéril, moribundo e sem beleza.

Em *Tradutor de Chuvas*, Mia Couto, no poema intitulado “A cantadeira”, parece sintetizar em verso o que de certa maneira desenvolveu de modo diluído na prosa de *O Último Voo do Flamingo*, no que concerne à voz da mãe do tradutor de Tizangara:

Quando seu canto findou
já não havia mundo.

E nem nome, nem corpo,
Nem desejo de água
no ventre da terra.

Tudo dissolvido em voz,
tudo fulminado pela beleza,
não sobrava mais silêncio
no silêncio que proclamava.

A mulher cantou
e nós fomos seu canto
omitidas almas sem recanto.

A mulher se calou,
e aprendemos a nos despedir do mundo (2011, p. 97).

Diante de tais versos, que bem poderiam ser atribuídos à mãe do tradutor de Tizangara, a voz maternal no romance está indubitavelmente bordada no tecido do discurso que a projeta, numa relação que só pode estar pautada no amor em seu sentido plural, certamente, acordada com o que afirma Roland Barthes:

La voix humaine est en effet le lieu privilégié (eidétique) de la différence : un lieu qui échappe à toute science, car il n'est aucune science (physiologie, histoire, esthétique, psychanalyse) qui épuise la voix : classez, commentez historiquement, sociologiquement, esthétiquement, techniquement la musique, il y aura toujours un reste, un supplément, un lapsus, un non-dit qui se désigne lui-même : la voix. Tout rapport à une voix est forcément amoureux

et c'est pour cela que c'est dans la voix qu'éclate la différence de la musique, sa contrainte d'évaluation, d'affirmation. Aucune voix n'est brute; toute voix se pénètre de ce qu'elle dit (2002, p. 880).

E a voz da figura materna, nas tramas do romance, seja para entoar o canto ou para articular a contação de alguma história, está impregnada de alteridade. Dessa forma, o fragmento abaixo, extraído do capítulo “A manuscrita voz de Sulplício”, é exemplar para encararmos a voz da mãe do tradutor de Tizangara como uma voz diferenciada, a qual amenizará o trauma de Sulplício:

- Kufa mbalame!

Era a ordem de matar o pássaro. Nas mãos de meu irmão, o pau cumpria o mandato, o bicho se derradeirava. Aquele golpe se anichava em minha alma. O pássaro morria em mim. O pior, contudo, ainda estava por vir. À noite, eu era obrigado a comer aquela carne. Meu pai achava que me faltava dureza, prontidão de matar. Devia então comer aquele destroço. Para ser homem. Recusava-me.

- Come lá, pá, faz conta que é peixe.

E batia-me. Até eu fingir que, no escuro, mastigava aquela carne. Numa dessas noites eu amaldiçoei meu velho. E sabe o quê? Ele faleceu aquela noite. Ainda ouvi os gritos, todo ele tremia, saía uma espuma verde de sua boca. Meu tio me culpou, transferiu toda a raiva dele para cima de mim. Desde então me perseguia, diminuindo minha estima:

- Esse aí é um quanto e tanto mulherado.

Eu me sentia frágil, perseguido por essa vergonha. Matar os flamingos era uma prova de macheza em que reprovava. E fiquei acabrunhado, inferior, cabisbaixito. Até que conheci sua mãe e ela me salvou desse fundo sem fundo. Os homens são assim, fingidos de força, porque têm medo. Ela me tocou, leve e disse:

- Você é forte, não precisa provar nada para ninguém.

Ela então inventou a estória do flamingo. Disse que era uma lenda, lá nas suas origens. Mas era mentira. Ela mesma inventara, só para acalmar meus fantasmas. (COUTO, 2000, p. 191-192)

O relato do velho Sulplício é esclarecedor do poder apaziguador da voz da mãe do tradutor de Tizangara. Não se trata apenas de sensibilidade, característica sempre delegada às mulheres em detrimento da razão, pois essa voz é simultaneamente sensível pelo cuidado, pela implicação de uma moral masculina abalada, mas também é uma voz de inteligência e astúcia, pois consegue reverter o mal de uma tragédia no seio familiar, fazendo do flamingo, signo de morte, um pássaro benigno. Por conseguinte, a maligna história da caça aos flamingos, que culmina com a morte do pai de Sulplício e o pesaroso trauma que isso representa, é convertida em uma fábula inspiradora de ousadia, mito de contemplação ligada a uma atitude de ética e altruísmo operada pela mãe do tradutor de Tizangara que com a serenidade de sua voz livra Sulplício do peso de um parricídio, o qual ele cometera apenas em pensamento. Em suma, tanto

a fábula quanto a canção, nas quais o altivo flamingo figura, ambas estão intimamente ligadas à personagem materna, a qual em sua descrição é também, simbolicamente, a mãe da história, tendo poucas inserções no romance, mas decisivas para o desenrolar da diegese.

Discorrendo sobre situações de dominação masculina, nas quais há muitas vezes um exercício sub-reptício de violência real e simbólica, tal a que fora submetido o pai do tradutor de Tizangara, Pierre Bourdieu presta seu contributo para aprofundarmos um pouco mais nosso debate:

Certaines formes de « courage », celles qu'exigent ou reconnaissent les armées ou les polices (...) trouvent leur principe, paradoxalement, dans la peur de perdre l'estime ou l'admiration du groupe, de « perdre la face » devant les « copains », et de se voir renvoyer dans la catégorie typiquement féminine des « faibles », des « mauviettes », des « femmelettes », des « pédés », etc. Ce que l'on appelle « courage » s'enracine ainsi parfois dans une forme de lâcheté : il suffit, pour en convaincre, d'évoquer toutes les situations où, pour obtenir les actes tels que tuer, torturer ou violer, la volonté de domination, d'exploitation ou d'oppression s'est appuyée sur la crainte « virile » de s'exclure du monde des « hommes » sans faiblesse, de ceux que l'on appelle parfois de « durs » parce qu'ils sont durs pour leur propre souffrance et surtout des autres (1998, p. 58).

Ainda sobre a voz da mãe do tradutor de Tizangara, eticamente preocupada com as pessoas em seu entorno, as reflexões de Carol Gilligan podem ajudar-nos a esclarecer sobre a importância dessa escuta:

Cela fait des siècles que nous écoutons les voix des hommes et les théories que leur dicte leur expérience. Plus récemment, nous avons commencé non seulement à remarquer le silence des femmes mais aussi la difficulté d'entendre ce qu'elles disent quand elles prennent la parole. Et pourtant, si l'on se met à l'écoute de la voix différente des femmes, on découvre la réalité d'une éthique du care : elles nous disent quel est le rapport entre la relation avec autrui et la responsabilité, et comment l'origine de l'agression est une déchirure de la trame des relations humaines (2008, p. 276-277).

Destarte, a questão que gostaríamos de evidenciar não é a estória do flamingo em si, pois esta é certamente responsável pelos momentos diegéticos mais notáveis do romance, mas o que está na sua gênese parece-nos crucial, isto é, as motivações que levaram essa personagem feminina, falsamente coadjuvante nesse enredo, a fabular. Assim, protegendo o tradutor-narrador e Sulpício, sua atitude altruísta e de nobreza, de sensibilidade e inteligência, configurada através da sua capacidade de converter traumas e violências em cantos e contos, parece encarnar a sedutora figura dos griôs, plenamente em sintonia com as antigas tradições do continente, sendo, pois, o núcleo a que tudo se subordina na trama romanesca de *O Último Voo do Flamingo*.

À guisa de conclusão

A África há muito povoa o imaginário dos brasileiros e, como vimos, a reciprocidade expressa através das múltiplas pontes erigidas pela literatura e pela música é uma conquista irrefreável no universo de língua oficial portuguesa. Como pretexto, uma canção serve para nos irmanar e para sabermos que o esvaziamento das subjetividades de angicos e macuas promovido pelo tráfico negreiro, ao invés de causar silenciamento e obliteração das identidades, foi responsável por criar impensáveis interconexões firmadas sob o signo da resistência, as quais permitiram a superação de abalos e o florescimento de um sentimento fraterno entre Brasil e Moçambique. É de se ressaltar que foram trezentos e cinquenta anos desse repugnante comércio que transportou coercitivamente cerca de quatro milhões de africanos às terras brasileiras. Por conseguinte, não há como conhecer o Brasil de maneira profunda se não tivermos consciência de nossa ligação histórica com as gentes do continente africano.

Mia Couto, nostálgico de sua infância, ao citar a música de Dorival Caymmi e Jorge Amado, não apenas recorda seu ambiente familiar, mas institui a preservação de um bem imaterial brasileiro em território moçambicano, o qual, desse modo, torna-se *a priori* patrimônio da comunidade dos falantes de língua portuguesa. Nesse sentido, Benjamin Abdala Junior avalia o caráter supranacional dessas trocas culturais efetivas:

Em um mundo de uma inter-ação cada vez mais intensa, em todos os níveis da atividade humana, surgem cruzamentos ideológicos culturais que não nos permitem falar de uma cultura estritamente nacional sem a consideração das “outras”. E a perspectiva que se afigura, no contexto dos países de língua oficial portuguesa, é a de desenvolvimento de culturas abertas que aprenderam a se apropriar daquilo que tem-se mostrado uma contribuição efetiva nas “outras”. A dominância desse processo, é claro, volta-se para o polo nacional, mas sem os reducionismos meramente patrioteiros (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 184-185).

Após todos nossos apontamentos a respeito dessa tríade de peso nas artes literárias e musicais de língua portuguesa, não mais somos capazes de ler *Mar Morto* sem escutar ao fundo a voz de Caymmi, de ouvir “É doce morrer no mar” e não nos lembrarmos das cenas mais impactantes do romance amadiano, de não nos deixarmos enlear pela voz da mãe do tradutor de Tizangara sem imaginarmos ao fundo uma atmosfera mítica de canção praieira. A história cantada em “É doce morrer no mar” é trágica, como são igualmente trágicos os desfechos de *Mar Morto* e *O Último Voo do Flamingo*, aliás, a exemplo dos modelos clássicos, os próprios termos que compõem os títulos, “morto” e “último”, já antecipam o cariz disfórico de ambos os romances. Em vista disso, o vocábulo “doce” no nome da canção de Caymmi e Amado constitui um paradoxo em relação à morte do marinheiro, embora se justifique quando insolitamente o naufrago pode ser acolhido no leito-ninho dos braços da divindade das águas, Iemanjá, deusa cultuada nas religiões afro-brasileiras por representar uma poderosa figura materna a cujos asseclas ela concede proteção, traços que se manifestam na mãe do tradutor de Tizangara, mas não de maneira demiúrgica.

Na canção “É doce morrer no mar”, texto e acompanhamento musical vão se encaminhando resignadamente para culminar na morte do pescador e a repetição do estribilho produz, ao invés de uma ruptura linear, um movimento cíclico, uma vez que tal refrão aparece na abertura, no fechamento e entre cada estrofe da canção. Assim, no romance de Mia Couto, se o espaço do texto pode ser perfeitamente comparável a uma partitura musical, a palavra “mundo”, posta cuidadosamente pelo escritor moçambicano para encerrar a narrativa, precede não apenas um evidente ponto final, mas, sobretudo, um almejado renascimento: um *ritornello*. Enfim, os mais de oito mil quilômetros que separam a Bahia da Beira não impedem o aumento das confluências culturais, pois “no fundo de tudo, vinda do forte velho, vinda do cais, dos saveiros, de algum lugar distante e indefinível, uma música confortadora acompanha os corpos. Diz que: É doce morrer no mar... (AMADO, 2008, p. 23).

Referências

- ABDALA JUNIOR, B. *Literatura, História e Política*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.
- AFONSO, M. F. *O Último Voo do Flamingo : une poétique de la réinvention chez Mia Couto. Plural Pluriel*. n. 6, 2010.
- ALMEIDA, M. A. *Memórias de um sargento de milícias*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.
- AMADO, J. *Mar Morto*. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 2008.
- _____. *Tocaia Grande*. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 2008.
- ASSIS, M. *Contos: uma antologia*. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 1998, Vol. 1 e 2.
- _____. *Memorial de Aires*. São Paulo, SP: Ática, 2011.
- BARRETO, L. *A nova Califórnia*. Rio de Janeiro, RJ: Revan, 1993.
- BARTHES, R. *Oeuvres Complètes*. Tome 3. Paris: Seuil, 2002.
- _____. *O Óbvio e o Obtuso*. São Paulo, SP: Edições 70, 1984.
- BOURDIEU, P. *La Domination Masculine*. Paris: Seuil, 1998.
- BRASIL, U. A volta do bem-amado. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 18 mar. 2008. Disponível em: < <http://www.academia.org.br/noticias/volta-do-bem-amado> >. Acesso em: 22 dez. 2018.
- CABRAL, S. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo, SP: Editora Moderna. 1996.

- CANDIDO, A. *O Observador Literário*. Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre Azul, 2008.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. São Paulo, SP: Ática, 1986.
- CAVACAS, F.; CHAVES, R.; MACÊDO, T. (orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo, SP: Humanitas, 2013.
- CAYMMI, D. *Cancioneiro da Bahia*. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1978.
- CAYMMI, S. *Caymmi e a bossa nova: o portador inesperado (1938-1958)*. Rio de Janeiro, RJ: Ibis Libris, 2008.
- _____. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo, SP: Editora 34, 2001.
- _____. *O que é que a baiana tem? Dorival Caymmi na era do rádio*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2013.
- CHAVES, R. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- COUTO, M. Águas do meu princípio. *Tabacaria*, n. 12, p. 27-38, 2003.
- _____. *Antes de Nascer o Mundo*. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 2009.
- _____. *As Areias do Imperador 1 – Mulheres de Cinzas*. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 2015.
- _____. *As Areias do Imperador 2 – Sombras da Água*. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 2016.
- _____. *As Areias do Imperador 3 – Sombras da Água*. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 2018.
- _____. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009a.
- _____. *Jesusalém*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009b.
- _____. O gato e o novelo. *Jornal de Letras*. Lisboa, n.704, outubro, 1997.
- _____. *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- _____. *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- _____. *Terra Sonâmbula*, Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

_____. *Tradutor de Chuvas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.

_____. *Vozes Anoitecidas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

GILLIGAN, C. *Une Voix Différente: pour une éthique du care*. Paris: Flammarion, 2008.

HONWANA, L. B. *Nós Matamos o Cão Tinhoso*. São Paulo, SP: Kapulana, 2017.

LABAN, M. *Encontro com Escritores: Moçambique*. Vol. 3. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

MACHADO, A. M. *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*. São Paulo, SP: Objetiva, 2006.

NHAMONA, E. M. F. *Dialética das formas literárias: uma interpretação de O Livro da Dor, Godido e Outros Contos e Chitlango, Filho de Chefe*. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo, SP: LeYa, 2013.

PINHEIRO, P. C. *Clave de Sal. Poemas de Mar*, Rio de Janeiro, RJ: Gryphus, 2003.

_____. *História das minhas canções: Paulo César Pinheiro*. São Paulo, SP: LeYa, 2010.

RAMOS, A. R. N. Jorge Amado e os campos da produção cultural e política no Brasil dos anos 30 a 50. In.: FRAGA, M.; FONSECA, A.; HOISEL, E. (orgs.). *Jorge Amado: 100 anos escrevendo o Brasil*. Salvador: Casa de Palavras, 2013.

RIO, J. *Cinematógrafo*. Rio de Janeiro, RJ: Garnier, s.d.

ROTHWELL, P. O império das Nações Unidas e *O Último Voo do Flamingo*. In.: CAVACAS, F.; CHAVES, R.; MACÊDO, T. (orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo, SP: Humanitas, 2013.

SANTOS, A. D. Entre livros e discos: aliança e disputa entre Jorge Amado e Dorival Caymmi na representação da baianidade na década de 1940. *Boitatá*, n. 18, p. 38-55, 2014.

SEMEDO, O. C. Ecos da Terra. In.: MATA, I.; PADILHA, L. C. *A Mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

SOUSA, N. *Sangue Negro*. São Paulo, SP: Kapulana, 2016.

STEINER, G. *Le Silence des Livres*. Paris: Arléa, 2007.

VERGER, P. *Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos dos Séculos XVII e XIX*. Bahia, BA: Corrupio, 2002.

YAGUELLO, M. *Les mots et les femmes: Essay d'approche sociolinguistique de la condition féminine*. Paris: Payot, 1978.



LUIZ GAMA: A IRREVERÊNCIA DA LIRA E DA MARIMBA DE UM ORFEU DA CARAPINHA NO SEGUNDO REINADO

LUIZ GAMA: THE IRREVERENCE OF THE LIRA AND THE MARIMBA OF AN ORPHEUS OF “CARAPINHA” IN THE SECOND REIGN.

Paulo Roberto Alves dos Santos¹

RESUMO

Luiz Gonzaga Pinto da Gama, ou simplesmente, Luiz Gama (1830-1882), teve uma vida marcada pelos padecimentos que recaíram sobre os negros brasileiros ao longo de três séculos, com o agravante de ter nascido livre e, por volta dos dez anos de idade, ser vendido como escravo pelo próprio pai. O ato paterno foi revertido graças à capacidade de irredimção que o fez não só recuperar a liberdade, mas trabalhar para que centenas de outros negros a conquistassem. As ações que empreendeu no campo jurídico tiveram correspondência no âmbito da literatura por meio da publicação das *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859), nas quais reúne poemas que esquadrinham o escravagismo do século XIX, recorrendo a uma irreverência corrosiva para mostrar as mazelas da elite do café. Depois de longo e imerecido esquecimento, Gama tornou-se objeto de interesse de pesquisadores que vêm demonstrando o valor de sua obra, cujas qualidades se evidenciam nas análises que tratam das vinculações de sua produção com a literatura afro-brasileira, por exemplo. Concomitantemente, trata-se de uma obra de relevância para o estudo da sátira em nossa literatura, uma modalidade de expressão normalmente negligenciada, embora tenha sido recorrente no período em que o poeta viveu. A partir dessa constatação, o presente trabalho tem como objetivo contextualizar a poesia satírica de Luiz Gama, considerando a maneira irreverente pela qual questiona a realidade em que vivia. Para tanto, serão empregados princípios da teoria literária em confronto com estudos dos campos da historiografia e da sociologia.

PALAVRAS-CHAVE: literatura-afro-brasileira; história da literatura; literatura e história; crítica literária.

1 PNPD-CAPES/Universidade Estadual de Santa Cruz-Ilhéus. E-mail: pauloroberto3031@uol.com.br



ABSTRACT

Luiz Gonzaga Pinto da Gama, or rather, Luiz Gama (1830-1882), had a life marked by the hardships which had fallen upon the black Brazilian people throughout three centuries having the worsening factor of having been born free and around ten years of age being sold by his own father. The father's doings were reversed due to Luiz's being mutinous which not only did it make him get his freedom back, but also fight for the other black people to conquer it as well. His doings regarding the legal field were related to Literature through the launching of "Primeiras trovas burlescas de Getulino" (1859), where are found poetry in which he probes slavery in the 19th century, appealing to corrosive irreverence to show the negative traits of the coffee producers elite. After a lasting and underserved oblivion, Gama became subject of interest for researchers who have been showing his compositions worth, value of which are pointed by analyses that relate his work to the afro-Brazilian literature, exemplifying. Concomitantly, it is a relevant work to study satire in Brazilian literature, a way of expression usually denied. Nonetheless, it used to be recurrent at the time in which the poet was living. For this reason, this paper has as a goal to contextualize the satirical poetry of Luiz Gama, taking in consideration the irreverent way of questioning the reality in which he was inserted. Hence, it will be used principles of theoretical literature in confrontation with historiography and sociology studies.

KEYWORDS: afro-brazilian literature, history of literature, literature and history, literary criticism.

Após uma década e meia de governos que se sucederam implementando políticas de inclusão social, de respeito às diversidades e de garantias de direitos para segmentos populacionais historicamente negligenciados pelo poder público, o Brasil ingressou em um período de retrocessos a partir de uma ruptura institucional patrocinada por setores ligados ao capital, com amparo da grande imprensa e do judiciário. O recuo aumentou com as eleições de 2018, devido à grande votação em candidatos conservadores, assegurando assentos nos legislativos estaduais e no Congresso Nacional para políticos identificados com o fundamentalismo religioso e pautas de ultradireita, que desprezam o debate intelectual, desrespeitam os direitos humanos, defendem o autoritarismo e a meritocracia, sem qualquer compaixão pelas minorias sociais. O viés retrógrado que orientou o voto para a composição dos parlamentos, também determinou a escolha de um presidente e da maioria dos governadores que promoveram suas candidaturas atacando ações de proteção a pobres, mulheres, homossexuais, índios, negros, sem-teto, sem-terra, etc., pregando suas ideias a partir de um discurso de intolerância e ódio.

A posição dominante entre os eleitores significa o fim de um ciclo de conquistas de direitos iniciado em meados da década de 1970, a partir de movimentos em favor da redemocratização, que foi, ao mesmo tempo, o período mais longo de respeito à legalidade no regime republicano brasileiro e assegurado pela aplicação de princípios de uma constituição progressista. Apesar disso, os avanços alcançados passam longe da garantia de dignidade para toda a população, porque dispositivos constitucionais em benefício dos segmentos vulneráveis deixaram de ser aplicados ou o foram parcialmente, como exemplificam as carências nas áreas da saúde, da habitação, da educação, da renda e da fundiária, sem contar as deformações do aparato político e jurídico que tendem a favorecer os grupos de melhor condição econômica e ideologicamente

mais conservadores. Assim, ao definir em quem votar, milhões de brasileiros contribuíram para criar uma situação paradoxal: valeram-se de um instrumento da democracia para conceder poderes a indivíduos propensos a ignorá-la.

Diante de tais constatações, é quase surpreendente que, nesse contexto, Luiz Gama, um homem que dedicou sua vida à defesa do direito à liberdade, tenha recebido várias honrarias pelo que realizou e pelo que representa. Talvez a principal tenha sido a sanção das Leis 13.628, que o distingue como herói nacional, inscrevendo seu nome no *Livro de heróis e heroínas da pátria*, e a 13.629, que o declara patrono da abolição da escravidão no Brasil, título que o coloca no panteão onde estão outras “pessoas que tiveram um papel importante e relevante em uma determinada causa” (Senado Federal, 2018). O reconhecimento oficial soma-se ao vindo de movimentos preocupados com a preservação de conquistas sociais, como demonstra a homenagem que lhe foi prestada no I Ciclo de Formação do Curso Marxismo e Pan-africanismo, promovido por organizações de cunho popular, com apoio da Universidade Federal da Bahia e da seção baiana da Ordem dos Advogados do Brasil. É importante lembrar que, em âmbito nacional, a entidade que congrega os profissionais do direito concedeu a Luiz Gama, em 2015, o título de advogado, porque “Além de ter sido um homem importante na questão do abolicionismo, foi grande jurista e advogado de teses brilhantes.” (*O Estado de São Paulo*, 2015). Antes disso, em 2009, quando o cenário político era mais favorável a causas inclusivas, o Instituto dos Advogados do Brasil criou a medalha Luiz Gama, desenhada por Oscar Niemeyer, com a qual são agraciadas pessoas que se destacam por atos em favor da igualdade racial (IAB, 2018).

Às distinções institucionais somam-se iniciativas que reverenciam a memória de Gama, como é o caso da que Jeferson De, um cineasta paulista negro, anuncia para breve: a realização de um filme sob o título de *Prisioneiro da Liberdade*, no qual pretende plasmar a figura do poeta abolicionista na galeria de anti-heróis, como “Xica da Silva, Zumbi dos Palmares, Macunaíma, Zé Pequeno, Madame Satã, Ganga Zumba. Mas nenhum agindo dentro da lei.” (*Folha de São Paulo*, 2018). Ainda no campo artístico, a biografia dramatizada *Luiz Gama, uma voz pela liberdade*, dirigida por Ricardo Torre, entrou em cartaz em novembro de 2017 (*Geledés*, 2018) e foi encenada em vários palcos do Rio de Janeiro ao longo de 2018, como atesta a programação cultural divulgada por sites especializados. Em 2013, o texto *Luiz Gama ou o diabo coxo*, escrito por Gabriela Rabelo, recebeu o Prêmio de Dramaturgia António José da Silva² (Embaixada de Portugal, 2018).

A dimensão do legado deixado por Luiz Gama, tanto no que diz respeito à trajetória de vida quanto no que se refere à produção literária, também pode ser avaliada pela quantidade de estudos surgidos recentemente. Apenas como ilustração, é possível citar os livros *Luiz Gama: o*

² O prêmio resulta de uma parceria entre o Camões-Instituto da Cooperação e da Língua e a Fundação Nacional de Artes – Funarte. No caso de *Luiz Gama ou o diabo coxo*, a premiação foi anulada em seguida por desobediência ao regulamento que vetava a encenação dos textos “até a data da publicação do resultado final da seleção” (MinC, 2018).

precursor abolicionista (2004), de José Carlos Barbosa; *A luta de cada um: Luiz Gama* (2005), de Myriam Fraga; *Luiz Gama: o advogado dos escravos* (2010), de Nelson Câmara; *Luiz Gama* (2010), de Luiz Carlos Santos; *Luiz Gama: o libertador de escravos e sua mãe libertária*, Luiza Mahin (2011), de Mozart Benedito; *O advogado e o imperador: a história de um herói brasileiro* (2015), de Gilberto de Abreu Sodré Carvalho. Além disso, existem artigos acadêmicos, dissertações e teses com estudos sobre sua obra literária e, nesse particular, cabe destacar a reedição crítica das *Primeiras Trovas Burlescas de Luiz Gama e outros poemas* (2000) e a antologia crítica *Com a palavra Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas* (2011), ambos sob a responsabilidade de Lígia Fonseca Ferreira³.

O interesse por Luiz Gama, seja em razão de sua luta em favor da libertação de escravos, seja por sua obra ficcional, surgiu há pouco tempo e está diretamente relacionado à ação dos movimentos negros que, a partir da década de 1970, passaram a atuar intensamente pela recuperação do passado da população de origem africana e pela valorização da sua contribuição para a formação sociocultural do Brasil. Em consequência, vem aumentando o número de pesquisadores que se dedicam à busca de indícios que possam contribuir para esclarecimentos sobre o significado real da participação de africanos e seus descendentes em acontecimentos históricos do país. Com relação a Luiz Gama, o desvendamento torna-se ainda mais relevante, porque os relatos da historiografia tradicional costumam passar a ideia de que os negros tiveram papel passivo no processo que levou à abolição da escravidão, como se não acontecessem rebeliões desde o desembarque das primeiras levas de vítimas do tráfico humano, a exemplo da que aconteceu em Porto Calvo, Alagoas, em 1575, predecessora de inúmeras outras.

Sobre esse último aspecto, a título ilustrativo e citando somente o século XIX, vale lembrar insurgências de escravos, “desde as que assolaram Salvador de 1801 a 1844, como as revoltas de Carrancas (MG, 1833), São Carlos (Campinas, 1832), Manuel Congo (Vassouras, província do Rio de Janeiro, 1838)” (SCHWARCZ; GOMES, 2018, p. 31). Na lista ainda devem ser incluídas a mais conhecida das manifestações de resistência do período, a Revolta dos Malês, que aconteceu em janeiro de 1835, também em Salvador – onde pouco antes o quilombo do Urubu abrigou negros rebelados –, como também a do Serro, em Minas Gerais, ocorrida em 1864, e a de Viana, no Maranhão, três anos mais tarde. Omitindo a relevância de tais fatos, portanto, alinhada com as correntes que sugerem a passividade dos escravizados, a historiografia literária dominante leva a crer que os negros praticamente não escreveram ou eram destituídos de pendores artísticos. A quantidade de prosadores e poetas descendentes de africanos é efetivamente pequena em relação à de brancos e, principalmente, diante das proporções da população brasileira de pele preta. Ao desconsiderar esse fator, os inventariantes que fixaram o cânone da literatura do Brasil desconsideraram a escravidão e suas sequelas perversas, não reconhecendo,

³ Em 2016, a SESI-SP Editora publicou *Trovas burlescas*, um dos volumes da Coleção Clássicos, que inclui obras de autores como Almeida Garrett, Eça de Queirós, Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar e Machado de Assis.

assim, que Paula Brito, Machado de Assis, José do Patrocínio, Cruz e Souza, entre outros, superaram os obstáculos da discriminação porque receberam oportunidades que foram e continuam sendo negadas a milhões de negros.

Luiz Gama teve a sua chance quase fortuitamente, segundo sua declaração na carta que escreveu a Lúcio Mendonça, documento que tem servido como referência para boa parte das informações a seu respeito:

Em 1847, contava eu 17 anos, quando para a casa do sr. Cardoso, veio morar, como hóspede, para estudar humanidades, tendo deixado a cidade de Campinas, onde morava, o menino Antônio Rodrigues do Prado Júnior, hoje doutor em direito, ex-magistrado de elevados méritos, e residente em Mogi-Guassu, onde é fazendeiro.

Fizemos amizade íntima, de irmãos diletos, e ele começou a ensinar-me as primeiras letras (GAMA, 2018).

Ainda que se possa questionar a veracidade de algumas informações da carta, particularmente em relação a alguns momentos dessa fase da vida de Gama, de acordo com Lígia Fonseca Ferreira (2018), os fatos mencionados têm verossimilhança quando comparados à biografia de dois escritores com trajetória semelhantes: Machado de Assis, veio de uma infância pobre, na qual se viu órfão e como inexistem comprovações de que tenha frequentado a escola com regularidade, tudo indica que foi entre a casa dos padrinhos ricos e o convívio com uma francesa, proprietária de uma confeitaria, (PEREIRA, 2017), que se tornou leitor e desenvolveu seu gosto literário; Lima Barreto, também mestiço, pobre e órfão de mãe era afilhado do Visconde de Ouro Preto, a cuja influência política se atribui a matrícula do futuro escritor no Colégio Pedro II.

Em uma estrutura social que praticamente impedia a mobilidade, permitindo excepcionalmente o casamento ou o diploma de curso superior como meio de ascensão para brancos que não pertencessem à classe abastada, as possibilidades de negros exercerem outra função que não a de força de trabalho beiravam à nulidade. Um exemplo da concepção do grupo dominante sobre as relações entre os segmentos populacionais é a Lei de Terras, criada em 1850, para justificar mudanças introduzidas na forma de obtenção de propriedade rural e estabelecer as diretrizes legais correspondentes. Na opinião de Boris Fausto:

A legislação foi concebida como uma forma de evitar o acesso à propriedade da terra por parte de futuros imigrantes. As terras públicas deveriam ser vendidas por um preço suficientemente elevado para afastar posseiros e imigrantes pobres (FAUSTO, 2015, p. 107).

Lilian Shwarcz (2017) afirma que a Lei de Terras foi aprovada em um momento crucial do reinado de Pedro II, porque a instabilidade política que vinha desde a década de 1830 e que motivou sucessivas rebeliões regionais havia sido superada, permitindo que o governo se voltasse para outras necessidades. As mais prementes estavam ligadas à escravidão, porque diziam

respeito à reorganização na forma de ocupação das terras, à busca de solução para as restrições impostas pelos ingleses ao tráfico de africanos e a iniciativas de incentivo à imigração. Segundo Fausto, “os grandes fazendeiros queriam atrair imigrantes para começar a substituir a mão de obra escrava, tratando de evitar que logo eles se convertessem em proprietários” (2015, p. 108), ou seja, tratava-se de um mecanismo que aumentava a concentração de riquezas nas mãos dos latifundiários. Dar ordenamento à obtenção da posse de terras era fundamental para a sustentação política e econômica do regime, porque envolvia a produção do café, a principal riqueza para as transações comerciais internas e externas e afetava o grupo com maior força de influência nas decisões.

Assim, explica-se o porquê de uma legislação determinar que as terras públicas passassem a ser vendidas, legalizando a posse e forçando o registro de propriedades, apenas duas semanas após a aprovação da Lei Eusébio de Queirós, a qual proibia o tráfico de africanos e visava o fim das desavenças com a Inglaterra, o principal financiador das atividades produtivas do Brasil. A reforma da Guarda Nacional, medida levada a efeito no mesmo período, se inclui no aparato político administrativo necessário para assegurar a manutenção da ordem vigente, pois “buscava fortalecer a posição do governo perante os proprietários, cuja reação ao final do tráfico e às tentativas de regulamentação da posse da terra teria sido negativa” (SHWARCZ, 207, p. 102). A autora ainda cita a criação de um código comercial, também em 1850, objetivando a normatização de novos destinos para capitais empregados até então no tráfico, ou seja, as finanças, a produção agrícola, o comércio, as organizações políticas e sociais, enfim, tudo no Brasil se estruturava a partir da escravidão.

A presença de negros era fundamental na macro e na microestrutura socioeconômica, pois, além do trabalho na lavoura, sua participação ativa se fazia perceber em praticamente tudo que exigia mão de obra:

Entre as atividades mais comuns dos cativos estava a carga e descarga de mercadorias nos portos e nas ruas. Uma multidão deles trabalhava nas obras públicas, nos serviços urbanos, no comércio a retalho, no artesanato, nos espaços domésticos e em estabelecimentos comerciais (CARVALHO, 2018, p. 157-8).

Normalmente associados ao trabalho na agricultura, os escravizados exerciam ocupações urbanas na indústria, em matadouros, charutarias, chapelarias, havendo os de ganho ou de aluguel, que exerciam ofício de carpinteiro, barbeiro, sapateiro, alfaiate, ferreiro, marceneiro e outros, enquanto seu correspondente feminino eram as doceiras, as vendedoras ambulantes e as lavadeiras. No âmbito doméstico, nas cidades e nas áreas rurais, tinham atribuições de cozinheira, ama de leite, acompanhante, cabendo aos homens cuidados com animais, jardins, pomares, hortas etc. Compreende-se, pois, que negros como Luís Gama e Maria Firmina dos Reis, autora de *Úrsula*, publicado em 1859, ou mestiços como Machado de Assis e Paula Brito, entre outros, tenham se tornado exceções, pois aos africanos e seus descendentes era sonhado qualquer tipo de papel que não o de mão de obra forçada. Quando se considera a composição da população do

Rio de Janeiro em meados do século XIX, pode-se ter uma dimensão mais precisa da situação dos negros, pois lá viviam “110 mil escravos para 250 mil habitantes (SCHWARCZ, 2017, p. 103). Os dados a seguir, são elucidativos:

Dos 65 500 habitantes de Salvador em 1842, 27 500, ou seja, 42%, eram cativos. Mesmo em decadência, Recife, por volta de 1828, possuía 7935 cativos em seus bairros centrais: 31% dos seus 25 678 habitantes da sua parte mais urbanizada. Até Porto Alegre, quase à margem do tráfico atlântico de escravos mas enriquecida com o charque, em 1856, contava com o mesmo percentual de cativos de Recife de 1828: 30%. (CARVALHO, 2018, p. 157).

Fatores como esses dão outras dimensões a negros e negras que conseguiram superar as enormes barreiras que tinham contra si e aproveitaram as frestas que encontraram para se dedicar à literatura, como fizeram os autores citados e outros tantos que ocuparam um espaço destinado naturalmente a brancos ricos. No caso de Luiz Gama, a relevância é ainda maior, pois independente do reconhecimento que sua produção tem alcançado, o fato é que nela se percebe consciência sobre as condições a que estava submetida grande parcela da população. É de se destacar, ainda, sua habilidade como poeta, perceptível pela maneira com que maneja os recursos fonológicos e semânticos com o intuito de obter o maior efeito sonoro possível e dar organicidade à musicalidade poética, ou até mesmo quando quebra certas regras da versificação e, com isso, dá ao poema uma pulsão de caráter transgressor. Ademais, a linguagem simples e objetiva, recheada de termos correntes à época, pode ser entendida como busca de aproximação com o leitor e para facilitar a memorização, algo relevante naquele momento, quando boa parte da população era analfabeta, sendo a oralidade uma forma de acesso à literatura, em particular, à poesia.

Luiz Gama colocou seu talento poético e, principalmente, sua irreverência a serviço da luta contra o preconceito racial e no engajamento em favor da libertação dos escravos, demonstrando profunda consciência sobre o contexto socioeconômico em que vivia e negando-se a fazer concessões, contrariando um comportamento comum no meio literário de seu tempo. As atividades nos campos das letras eram uma forma de homens brancos alcançarem prestígio social, em especial os que não eram filhos da elite, razão pela qual muitos jovens se sentiam encorajados a publicar poesias pelas páginas de jornais, dedicando-as a moças de quem se diziam apaixonados, ou atacando desafetos, ou, ainda, defendendo causas políticas, no geral, encobertos por um pseudônimo. Esse contexto engrandece ainda mais a figura de Luiz Gama, porque mostra-se irrefreável, autêntico e destemido, pois, no lugar dos efeitos retóricos, das hipérboles e dos volteios sintáticos, optou por uma linguagem que se assemelha ao traço de um chargista, obtendo igual efeito no que se refere à fluidez, à corrosividade e à ironia, satirizando tudo e todos, inclusive a si próprio.

Em “Prótase”, poema com o qual abre as *Primeiras trovas de Getulino*, recorrendo a recursos da tradição grega, revela contundência quanto aos seus propósitos, como se observa nas

estrofes iniciais:

No meu cantinho,
Encolhidinho,
Mansinho e quedo,
Banindo o medo,

Do torpe mundo,
Tão furibundo,
Em fria prosa Fastidiosa –
O que estou vendo
Vou descrevendo

(GAMA, 2017)

O ponto, “meu cantinho”, e o modo de observação, “encolhidinho”, com o emprego do diminutivo, auferem valor de intensidade, o que dá ideia de oposição em relação ao tamanho do eu lírico e as dimensões do mundo que o rodeia. Considerando aquilo que se mencionou sobre o papel do negro na escravocracia brasileira, são elementos que indicam o abismo que separava o escravo de seu senhor, embora ocupassem os mesmos espaços físicos. Nesse particular, pesquisadores, relatos de estrangeiros que estiveram no Brasil e até formas de expressão artística, como a pintura e a literatura, mostram as contradições da escravidão no que se refere ao convívio entre negros e brancos. Apesar das demarcações rígidas quanto aos papéis, “A onipresença africana foi notada por praticamente todos os viajantes que estiveram no Rio de Janeiro, Salvador e Recife” (CARVALHO, 2018, p. 157). Estudos de sociólogos e historiadores revelam que a quantidade de negros e a sua presença em todas as atividades, em particular nas domésticas, compunham um estado de permanente violência, mesmo nas situações cotidianas, algo que Debret representa por uma imagem pungente no quadro *Um jantar brasileiro*. Na cena, um casal branco está à mesa diante de farta refeição, cercado por dois negros imóveis, porém visivelmente à disposição dos proprietários, e uma escrava que os abana, enquanto a mulher parece distrair-se com a distribuição de migalhas a duas crianças pretas como se animais fossem, e o homem se mantém absorto pelo prato a sua frente. O quadro ilustra a despersonalização pela destituição do livre arbítrio, uma brutalidade que se somava aos castigos físicos previstos pela legislação escravagista e a outras práticas violentas, entre elas a sexual, que vitimava as mulheres, costumeiramente, e os homens, com alguma recorrência, como apontam os historiadores.

No que se refere à representação de uma realidade com a qual Luiz Gama conviveu, naquilo que o eu lírico vê e descreve, observa-se que o enunciador destaca uma relação de desigualdade entre ele o meio que o cerca e, ao mesmo tempo, apresenta-se como espectador privilegiado, situado em uma posição que lhe permite enxergar tudo. Nesse sentido, a ironia de versos como os que seguem se potencializa:

São ritmos de tarelo, atropeladas,
Sem metro, sem cadência e sem bitola
Que formam no papel um ziguezague,

Como os passos de rengo manquitola.

Grosseiras produções d'inculta mente,
Em horas de pachorra construídas;
Mas filhas de um bestunto que não rende
Torpe lisonja às almas fementidas
(GAMA, 2017)

Além do grande efeito irônico, as estrofes atestam a irreverência do autor ao tratar debochadamente daquilo que faz, remetendo ao prestígio desfrutado pelos homens de letras da época, alguns deles se fazendo admirar muito mais por se distanciar de sua realidade e pela erudição vazia do que pela capacidade de reflexão ou pelo talento literário. Paralelamente, o poeta ataca a elite branca, mostrando-se virulento diante da valorização das aparências, algo fundamental para uma sociedade cujas relações entre seus membros se dava pela hipocrisia das conveniências e pelo jogo de interesses. Essa intenção fica clara em estrofes como as que seguem:

São folhas de adurente cansação,
Remédio para os parvos d'excelência;
Que aos arroubos cedendo da loucura,
Aspiram do poleiro alta eminência.
[...]
À frente parvalhões, heróis Quixotes,
Borrachudos Barões da traficância;
Quero ao templo levar do grão Sumano
Estas arcas pejadas de ignorância.
(GAMA, 2017).

Gama possibilita associações com um meio no qual o saber e a titulação garantiam respeitabilidade aos indivíduos, ainda que ambos tivessem um tanto de fraude, no primeiro caso revelada por indicações de pouco conhecimento e grande esforço para disfarçá-lo pelo emprego de uma erudição afetada e presunçosa e, no outro, porque as riquezas de titulados, por vezes, eram acumuladas de maneira escusa. Lilia Schwarcz afirma que a titulação representava o passaporte para pertencer ao círculo do imperador e “ser titular, ser nobre, era um privilégio de poucos” (2015, p. 161).

Luiz Gama diferencia-se de boa parte dos abolicionistas, porque poucos se dedicaram com tamanha disposição e de forma tão desinteressada ao combate da escravidão, sendo ainda caso raro de negro nascido livre transformado em cativo que, após reconquistar a liberdade, se dedicou à libertação de outros. Isso bastaria para que se transformasse em um indivíduo reconhecido na posteridade, tanto que o meio jurídico valorizou seu esforço humanitário, concedendo-lhe o diploma de advogado que foi negado em vida. Talvez o conhecimento jurídico que lhe possibilitou êxito na libertação de centenas de negros tenha a ver com a profunda percepção que tinha das relações de poder na sociedade brasileira de seu tempo e pela capacidade

de interpretá-la, algo que seu lado poeta revela pela irreverência. Os versos a seguir, permitem essa interpretação:

Se o Governo do Império Brasileiro,
Faz coisas de espantar o mundo inteiro,
Transcendendo o Autor da geração,
O jumento transforma em *sor* Barão;
Se o estúpido matuto, apatetado,
Idolatra o papel de mascarado;
E fazendo-se o lorpa deputado,
N'Assembléia vai dar seu – *apolhado!*
(GAMA, 2017)

Na comparação dos números de títulos concedidos no Brasil e em Portugal, Lilia Schwarcz (2017) demonstra que agraciar endinheirados com essa honraria foi um dos pilares que sustentou a monarquia, embora aqui os critérios fossem diferentes, porque “A hereditariedade só era garantida para o sangue real, enquanto a titularidade se resumia ao seu legítimo proprietário” (p. 160). Nos versos citados, Luiz Gama trata corrosivamente de situações bastante comuns na nobreza brasileira, as quais são mencionadas pela historiadora quando afirma que os proprietários de terra constituíram parcela significativa dos titulados por D. Pedro II. Ela ressalva que, normalmente, recebiam o menor deles, o de barão e, ao mesmo tempo, salienta algumas características desses indivíduos quando se refere a estudiosos que falam “sobre os ‘barões de tamanho’ que trocavam os *rr* pelos *ff* que poucas letras conheciam” (SCHWARCZ, 2017, p. 193).

Engendramento análogo ao da titulação também se observa na instituição do Poder Moderador ao monarca, mecanismo pelo qual Pedro II interferia diretamente nas decisões políticas de acordo com suas conveniências, transformando os cargos públicos em moeda de barganha e filtro de acesso ao interior do palácio real. O convívio com quem tomava as decisões garantia benesses, assim “Chegar ao poder significava obter prestígio e benefícios para si próprio e sua gente. Nas eleições não se esperava que o candidato cumprisse bandeiras programáticas, mas as promessas feitas a seus partidários” (FAUSTO, 2015, p. 98). Luiz Gama refere-se a esse tipo de relação, transformando irreverência, ironia e humor em instrumento de denúncia:

Se temos Deputados, Senadores,
Bons Ministros, e outros chuchadores;
Que se aferram às tetas da Nação
Com mais sanha que o Tigre, ou que o Leão;
Se já temos calçados – *mac-lama*
Novidade que esfalfa a voz da Fama,
Blasonando as gazetas – que há progresso,
Quando tudo caminha p’ro regresso:
(GAMA, 2017)

Ao denunciar os propósitos recrimináveis de ocupantes de cargos políticos e administrativos, referindo-se à inversão de valores que isso provocava por colocar interesses pessoais à

frente da preocupação com o bem comum, Luiz Gama coloca-se em posição contrária aos escritores de seu tempo. É verdade que muitos deles, tanto poetas quanto prosadores, fazem críticas a costumes, denunciam a hipocrisia e o jogo de interesses nas relações sociais e políticas, porém, expressam o ponto de vista de quem pertence ou se identifica com o segmento dominante e até mesmo quando reivindicam mudanças mais profundas, como aconteceu no engajamento das causas abolicionista e republicana, mantiveram essa posição. Pela voz do Orfeu da Carapinha, o poeta coloca-se do lado de fora, distanciando-se daquilo que descreve, como se percebe em “Lá vai verso”:

Quero que o mundo me encarando veja,
Um retumbante Orfeu de carapinha,
Que a Lira desprezando, por mesquinha,
Ao som decanta da Marimba augusta;
E, qual Arion entre os Delfins,
Os ávidos piratas embaindo –
As ferrenhas palhetas vai brandindo.
Com estilo que preza a Líbia adusta.

Com sabença profusa irei cantando
Altos feitos da gente luminosa,
Que a trapaça movendo portentosa
A mente assombra, e pasma à natureza!
Espertos eleitores de encomenda,
Deputados, Ministros, Senadores, Galfarros
Diplomatas – chuchadores,
De quem reza a cartilha de esperteza.

(GAMA, 2017)

Por outro lado, ao se incluir entre os responsáveis por aquilo que desaprova o poeta rebaixa aqueles que, pela riqueza, pelo cargo público, pelo título, por ser branco ou por tudo isso se situam na parte mais elevada da estratificação social, porque remete à condição do negro que sequer era reconhecido enquanto ser humano. Com isso, escancara o caráter injusto e perverso do escravismo:

Nem eu próprio à festança escaparei;
Com foros de Africano fidalgo,
Montado num Barão com ar de zote –
Ao rufo do tambor, e dos zabumbas,
Ao som de mil aplausos retumbantes,
Entre os netos da Ginga, os meus parentes,
Pulando de prazer e de contentes –
Nas danças entrarei d’altas caiumbas

(GAMA, 2017)

Concomitantemente, ao se dizer um Orfeu da Carapinha, o poeta neutraliza o que tem de pejorativo nas características do cabelo dos africanos, usando da irreverência para divinizar sua

figura por meio da referência ao panteão da Grécia Antiga, o que pode ser tomado como ironia diante da nobreza brasileira, formada por indivíduos que compravam seus títulos e que eram destituídos de refinamentos, sem contar o artificialismo e a preocupação com as aparências. Lilia Schwarcz destaca que “Era importante não só utilizar o título certo como na hora certa: era proibido exagerar. [...] O segredo consistia, portanto, em fazer parecer natural o que era artificial o que na maioria das vezes foi entendido como natural (2017, p. 203).

Outra das mazelas da monarquia expostas por Luiz Gama foi a mestiçagem, não raro, decorrente da violência sexual praticada pelos senhores contra suas escravas, porém, como o negro estava associado ao servilismo, as pessoas procuravam se distanciar de sua ascendência africana. A Luiz Gama, isso não escapa:

Eis que brada um peralta retumbante;
– “Teu avô, que de cor era latente,
“Teve um neto mulato e mui pedante!”

Irrita-se o fidalgo qual demente,
Trescala a vil catinga nauseante,
E não pôde negar ser meu parente!
(GAMA, 2017)

O poeta tem na sátira a sua grande arma, sendo importante esclarecer que, aqui, a noção de sátira é simplificada, pois a complexidade que envolve essa forma de expressão leva a desvios necessários, ressalva justificada pelas controvérsias em torno do problema apontadas por quem se dedica a estudá-lo exaustivamente e admite a impossibilidade de se chegar a conclusões precisas⁴. Durante o século XIX, a sátira desfrutava de pouco prestígio, pois estava associada a um público menos exigente, o que se observa pelo teatro, cujas representações com tal caráter não se destinavam aos ricos, ou a situações específicas, como se conclui diante de poemas criados para atacar adversários políticos ou desafetos, estampados nos jornais que circularam no período. Nesse sentido, Luiz Gama destaca-se tanto pela habilidade poética quanto pela desenvoltura com que se expressa no gênero ao qual se dedicou e, nesse campo, aparece entre os mais talentosos, sendo que, para alguns, é o melhor dentre os brasileiros, como afirma Heitor Martins (1996): “se não de toda literatura brasileira, é pelo menos o mais importante poeta satírico do Romantismo”.

4 De acordo com estudiosos do assunto, a sátira é uma forma multifacetada e não se caracteriza como um gênero porque aparece em campos distintos, como o artístico e o jornalístico, portanto, não é exclusivamente de domínio estético, o que provoca desacordo entre os especialistas, os quais admitem estar diante de um fenômeno complexo que impossibilita definições conclusivas. Hernandez (1993) reconhece a inexistência de conceito capaz de expressar com precisão um termo que envolve sentidos presentes em quase todos os tipos de comunicação humana, enquanto Soethe (1998) destaca o consenso entre os teóricos quanto à imprecisão do que seja a sátira, e Leite (1992) afirma que seus limites são inapreensíveis, o que, para outros estudiosos, tem a ver com sua capacidade de adaptação ou com o caráter polissêmico do termo.

Considerações finais

Luiz Gama recorreu à sátira para fazer da jocosidade, da zombaria e da irreverência um instrumento de crítica social e de combate ao racismo, contestando a elite que forjava uma nobreza para se europeizar, a partir de títulos honoríficos obtidos pelo acúmulo de fortunas às custas do trabalho do escravo e que queria se distanciar do negro de todas as maneiras para dissimular a presença do sangue africano em suas veias. A irreverência do poeta assume caráter desestabilizador, pois, ao se apresentar como Orfeu da Carapinha, propõe-se a exercer um papel inverso ao do homônimo grego, porque, ao incluir-se entre aqueles de quem zomba, elimina o viés moralizador da sátira em suas origens na tradição europeia, sem deixar de expor as fissuras e as incongruências do escravagismo. Ao provocar o riso, Gama rompe os parâmetros pelos quais a ordem escravocrata se guiava, desestabilizando-a, porque contesta a autoridade senhorial, expondo suas contradições, como, por exemplo, o desrespeito às leis abolicionistas que criava. As fragilidades das estruturas que sustentavam a monarquia se faziam perceber por relações sociais e políticas pautadas pela hipocrisia, pelo jogo de interesses no qual o próprio imperador era figura chave, pela oposição entre a ideia de um grande império aos moldes europeus e uma população constituída por quase cinquenta por cento de negros, por conseguinte, em tal contexto não é ao poeta que faltava seriedade.

Nesse sentido, a poesia de Luiz Gama ocupa lugar ímpar na literatura brasileira, primeiro por sua condição de negro em contraste com o papel que cabia aos africanos e seus descendentes; segundo, que é o negro quem critica a escravidão, apontando a sua desumanidade, atacando as distorções que a mantinham sem a condescendência edulcorada comum a poetas abolicionistas. Outro aspecto pelo qual Gama se distingue é a visão realista com que encara a escravocracia, pois recorre à corrosividade para se contrapor à violência com que os brancos ricos se impunham; além disso, usou a irreverência com habilidade e seu nome deve constar entre os melhores poetas satíricos brasileiros, sendo insuperável no seu tempo. Por fim, aproveitou-se das frestas do sistema escravagista para resistir individualmente e proporcionar condições para que outros fizessem o mesmo.

Além do mais, são inegáveis as simetrias entre a trajetória literária de Luiz Gama e as suas ações para combater a escravidão e pelo reconhecimento dos negros enquanto cidadãos, como se conclui diante de seu engajamento na causa republicana, o que estabelece uma aproximação entre a sua atuação nos campos jurídico, político e estético. As especificidades da finalidade de cada um determinam correspondência nas distinções de seus respectivos discursos, uma vez que não se confundem, mas, no caso do poeta, quando confrontadas suas iniciativas em cada uma dessas áreas, percebe-se uma coerência que assegura unidade, portanto, que estabelece pontos de aproximações entre elas. Gama criou um eixo de convergência a partir da necessidade de empregar todos os recursos em favor daquilo que acreditava, impulsionado por vivências e em solidariedade a indivíduos que estavam condenados a um destino irreversível por causa da

cor da sua pele. As experiências que viveu como escravo, certamente contribuíram para que se mostrasse indiferente ao entusiasmo inflamado que contaminou muitos abolicionistas, pois o fato de ser vendido pelo próprio pai deve ter sido determinante para que se conscientizasse de que havia uma distância oceânica entre brancos e pretos. O período em que ficou submetido à escravidão e aquilo que se sabe sobre sua biografia fazem crer que, não fosse por uma série de injunções favoráveis, jamais conseguiria recuperar sua liberdade, porque sua condição de negro bastava para condená-lo ao servilismo.

Referências

CARVALHO, M. J. M. Cidades escravistas. In: SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. S. (Orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade. 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 156-168.

EMBAIXADA DE PORTUGAL. “Gabriela Amadeu (Brasil) vence 7ª edição do Prêmio de Dramaturgia António José da Silva”. Disponível em: < http://www.embaixadadeportugal.org.br/noticias/noticia.php?cod_noticia=373 >. Acesso em: 01 dez. 2018.

FAUSTO, B. *História concisa do Brasil*. Colaboração de Sérgio Fausto. 3. ed. atualizada e ampliada. São Paulo: Edusp, 2015.

FERREIRA, L. F. “Luiz Gama por Luiz Gama: carta a Lúcio de Mendonça”. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/28-critica-de-autores-masculinos/653-luiz-gama-por-luiz-gama-carta-a-lucio-de-mendonca-ligia-fonseca-ferreira> >. Acesso em: 04 dez. 2018.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Jeferson De roda filme sobre Luiz Gama, ex-escravo que libertou 500 pessoas”. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/11/jeferson-de-roda-filmesobre-luiz-gama-ex-escravo-que-libertou-500-pessoas.shtml> >.

GAMA, L. *Primeiras trovas burlescas de Getulino*. Disponível em: < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000101.Pdf> >. Acesso em: 07 jul. 2017.

_____. Carta a Lúcio de Mendonça. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/11-textos-dos-autores/651-luiz-gama-sao-paulo-25-de-julho-de-1880> >.

GELEDÉS: “Estreia do Espetáculo ‘Luiz Gama – Uma Voz pela liberdade’ no Rio de Janeiro”. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/estreia-do-espetaculo-luiz-gama-uma-voz-pela-liberdade-no-rio-de-janeiro> >.

HERNÁNDEZ, G. E. *La sátira chicana*. México: Siglo Vientiuno, 1993.

INSTITUTO DOS ADVOGADOS DO BRASIL. Medalha Luiz Gama. Disponível em: < <https://www.iabnacional.org.br/institucional/medalha-luiz-gama> >. Acesso em: 01 dez. 2018.

MARTINS, H. Luiz Gama e a consciência negra na literatura brasileira. Salvador: *Revista Afro-Ásia*, nº 17, 1996. Disponível em: < <https://rigs.ufba.br/index.php/afroasia/issue/view/1453/showToc> >. Acesso em: 04 dez. 2018.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Prêmio Luso-Brasileiro de Dramaturgia Antônio José da Silva – Nota de esclarecimento. Disponível em: < http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/premio-luso-brasileiro-de-dramaturgia-antonio-josedasilva/10883 >. Acesso em: 01 dez. 2018.

PEREIRA, L. M. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Brasília. Senado Federal, 2017.

SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. S. Introdução. In: _____ (Orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade. 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARCZ, L. M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2. ed. 17^a. Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SENADO NOTÍCIAS. Leis sancionadas homenageiam abolicionista Luís Gama. Disponível em: < <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2018/01/17/leis-sancionadas-homenageia-m-abolicionista-luis-gama> >. Acesso em: 04 dez. 2018.

SOETHE, P. A. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *Fragments: Revista de língua e literatura estrangeira* (Universidade Federal de Santa Catarina), v. 7, n. 2, 1998.



**AN ANCIENT ANGOLAN ZOMBIE: *JUCA, A MATUMBOLA*, BY
ERNESTO MARECOS**

**UM CASO ANTIGO DO TEMA DO ZOMBIE EM ANGOLA: *JUCA, A
MATUMBOLA*, DE ERNESTO MARECOS**

Francisco Topa¹

ABSTRACT

This paper examines the narrative poem *Juca, a matumbola*, published in 1865. The author of the text was Ernesto Marecos (1836-1879), a Portuguese writer of the Romantic period, who lived and worked in Angola at least between 1856 and 1857. The poem deals with the phenomenon of matumbolas, similar to that of zombies, widely diffused in Haitian folklore. The source for Marecos' poem was an account published in 1859 in the *Boletim oficial do Governo Geral da Provincia d'Angola*, written by someone who, like him, was an official of the Portuguese colonial government. Besides studying the poem and comparing it with its probable source, I will also refer to other occurrences of the theme in modern Angolan literature.

KEYWORDS: Zombie; Angola; Ernesto Marecos; Alfredo de Sarmiento.

RESUMO

Este artigo estuda o poema narrativo *Juca, a matumbola*, publicado em 1865. O texto é da autoria de Ernesto Marecos (1836-1879), um escritor português do período romântico que viveu e trabalhou em Angola pelo menos entre 1856 e 1857. O poema tem por base o fenómeno dos matumbolas, semelhante ao dos zumbis, amplamente difundido no folclore haitiano. A fonte do poema de Marecos foi um relato publicado em 1859 no *Boletim oficial do Governo Geral da Provincia d'Angola*, escrito por um funcionário do governo colonial português. Além de estudar o poema e compará-lo com a sua provável fonte, farei referência a outras ocorrências do tema na literatura moderna angolana.

PALAVRAS-CHAVE: Zumbi; Angola; Ernesto Marecos; Alfredo de Sarmiento.

1 Universidade do Porto. E-mail: franctopa@gmail.com



Over the last 50 years, an extensive literature has been published on the zombie, following the metamorphoses of the phenomenon as an element of mass culture, especially after George Romero's now classic film *Night of the Living Dead*, released in 1968. In different fields –from ethnography to cultural studies, passing through film or literary studies – and using various methods, these works have sought to describe the motif and its evolution.² Special attention has been paid to its transfer to North-American culture and the subsequent globalization of the phenomenon. In general, the zombie is associated in these essays with Haiti and its traditional religion, vodou, and it has also been claimed, though without concrete evidence, that the belief was brought by slaves from western Africa.

Although the zombie figure has been undergoing more or less profound changes, the definition formulated in 2005 by Karen McCarthy Brown is still valid. According to her, the zombie is “either the disembodied soul of a dead person whose powers are captured and used for magical purposes, or a soulless body that has been raised from the grave to do drone labor in the fields” (Brown, 2005, 9638).

In terms of this definition, it is possible to say that one of the earliest records of this folk motif can be found in Angola at the beginning of the second half of the 19th century: in the narrative poem *Juca, a matumbola*, published in 1865 by the Portuguese poet and colonial official Ernesto Marecos, who drew, as we shall see, upon a version by another author from six years earlier.

Notwithstanding a considerable and diverse output, Marecos has long been a neglected and forgotten author, being mentioned only in passing among the representatives of the second era of Portuguese Romanticism. As regards his biography, we know that Ernesto Frederico Pereira Marecos was born in Lisbon in 1836 and died in Mozambique in 1879. He attended, without completing it, the law course at the University of Coimbra, and he settled in Angola in 1856. He returned to Lisbon the following year to serve as a clerk at the Ministry of Finance. He later returned to work in the colonial administration: in June 1869, he was appointed director of the customs of Ibo, in Cabo Delgado, Mozambique, and in 1875 he was transferred to the customs of Pangim (New Goa).

During his stay in Angola (Marecos, 2018, 14 ff.), the poet held some administrative and judicial positions, founded, with two companions, the first private newspaper of the then colony, and was part of a dramatic group, thus displaying what one might call a ‘civic spirit’. The passage through that territory would leave its mark in a small set of Angolan texts, namely poems and articles in the Lisbon press. The most important of these writings is the one that justifies this paper: *Juca, a matumbola: lenda africana*, considered to be the first narrative poem on an Angolan theme.

2 A good example can be found in Moreman & Rushton, 2011.

The composition is divided into ten parts and uses different strophic, metric and rhymic schemes. After praising the natural splendours of Africa, the narrator places the story in the heartland of Lunda, in a place called Quimbaxi, featuring Juca, the protagonist, and giving an account of the harmony that characterizes her life with her father. In the third part, the theme of love is introduced by means of the representation of nature, though the narrator notes that

Juca, a formosa,
Indiferente,
Não vê, não sente
O que é amor (v. 238-241, p. 57).³

The protagonist, in spite of this, arouses passions in all who see her, particularly in Giolo, “(...) o moço valente,/ O caçador de leões” (v. 292-3, p. 58),⁴ who, trembling before her, ends up confessing his love for her. Faced with the young woman’s reply that she loves him only as a sister (v. 337, p. 60), the warrior conceives revenge:

Mais um ano, hora por hora,
Serás de mim uma parte;
Hei de a tudo disputar-te,
E em meus braços te hei de ver!
Um ano, – um século! Embora
Te vá, no instante aprazado,
A coroa do noivado
No cemitério colher! (v. 390-397, p. 62)⁵

Desperate, Giolo appeals to the sorcerer, Quipumo, whose life he had saved three times. The potion which he prepares should provoke Juca’s apparent death within a year, after which he would have to go to the cemetery by night and recite certain prayers to bring his beloved back to life. From then on, she would obey Giolo in everything, though with the peculiarity of her body remaining always frozen.

After some hesitation, Giolo eventually gives Juca the fatal drink, planning to commit suicide afterwards. While the potion is working its effect on the girl, nature accompanies her decline:

Emurhecera o cercado,
Em torno crescia o mato;
A natureza despira,
Com saudades do passado,
O verde manto de festa,
E de luto se vestira;

3 “Juca, the fair,/ Indifferent,/ Does not see, does not feel/ What is love.” (Here and elsewhere the translation is my own. All quotations are from Marecos, 2018.)

4 “(...) the brave young man,/ The lion hunter.”

5 “Another year, hour by hour,/ You will be part of me;/ I will dispute you against all,/ And I will see you in my arms!/ A year, – a century! Although/ I’ll go, at the appointed moment,/ The engagement crown/ In the graveyard to collect!”

Nem um som pela floresta,
Ave, flor ou harmonia
A doce antiga alegria
Lembravam ao coração;
Nem da tarde a viração
A fina rede embalava,
E como que soluçava
Nas secas folhas do chão! (v. 680-693, p. 71-2)⁶

Meanwhile, her father also dies. After one year has elapsed, Giolo and Quipumo, by night, in the cemetery, resurrect Juca. She invokes her father and immediately lightning strikes, killing the sorcerer, and then Juca also dies. Giolo, for his part, repents of his behaviour, going to his death in a combat with a lion, which shows respect for him as an adversary. The poem ends with a reference to the legend of the reunion of the two lovers on certain nights in the cemetery. There is also a kind of moral:

A história contada de Juca, a formosa,
Às outras formosas que seja lição.
Mais val às carícias do vento uma rosa
Rendida prender-se que ver desdenhosa,
Que as folhas mais tarde lhe arranca o tufão! (v. 1100-4, p. 84)⁷

Once the argument is laid out, one can easily see that the usual ingredients of the zombie are present: there is a kind of death and resurrection; the process develops through the action of an ‘evil’ sorcerer and a drink prepared by him; the victim is at the mercy of another, becoming in a way his slave; the process embodies a kind of punishment and lesson for the victim.

Another interesting question concerns the source used by Ernesto Marecos: I suppose it would not have been local folklore, at least not directly, but rather a companion during his stay in Luanda, Alfredo de Sarmiento. This is the clerk whom Marecos had replaced in the general secretariat of the Angolan government in June 1856 and with whom he founded the newspaper *A Aurora*. In fact, Alfredo de Sarmiento provides a similar account of the legend in *Os sertões d’África*⁸, based on a journey begun on July 27, 1856.⁹ The book, although published in 1880,

6 “The fence had withered,/ Around, the bush was growing;/ Nature had taken off,/ Nostalgic for the past,/ Its green festive cloak,/ And had clothed itself in mourning;/ Not a sound throughout the forest,/ Bird, flower or harmony/ Of the sweet joy of yore/ Reminded the heart;/ Not even the afternoon breeze/ The delicate hammock rocked,/ And it was as if it sobbed/ On the dry leaves of the ground!”

7 “The story told of Juca, the fair,/ Should be a lesson to other fair ones./ It is worth more to the caresses of the wind for a rose/ To be taken in surrender than to see, with disdain,/ That the typhoon will later tear off her leaves!”

8 *Os sertões d’África (Apontamentos de viagem)*. With a prologue by Manuel Pinheiro Chagas. Lisbon: Editor Proprietario – Francisco Arthur da Silva, 1880. The account in question can be found in chapter VI, “A embaixada. – Uma linda gentilica” [The embassy. – A gentile legend], pp. 42-6.

9 Sarmiento writes that he was taking part in the “expedição que no reino do Congo ia tomar posse das minas de malachite, situadas nas serras do Bembe” [expedition which was to take possession, in the kingdom of Congo, of the Malachite mines situated in the Bembe mountains] (p. 15). According to

fifteen years after the poem under analysis, brings together articles previously published in the *Diario da manhã*. In addition, an identical account had appeared in 1859, in the May 28 issue of the *Boletim official*,¹⁰ with the same title later used by Marecos: *Juca, a Matumbolla. (Lenda africana)*.

The most important elements of Mareco's poem were already present in the 1859 narrative, which is more detailed (and also more neutral in so far as it avoids commenting on the beliefs at issue) than the version included in the 1880 volume. In the version published in the *Boletim*, in an indefinite space and time, and within a circle of travellers formed around a bonfire at the beginning of the night, the narrator yields the floor to a captain, whose name he does not reveal, presenting him as "as on of the country." This man tells his companions, who had been talking about "coisas extraordinárias – de ladrões e assassinatos, de bruxas e feiticarias" (p.144),¹¹ a story of *matumbolas*, whose definition is identical in both versions:

Matumbolas são pessoas a quem os feiticeiros tiram a vida, pelo poder diabólico dos seus feitiços, para satisfação de ódios próprios, ou alheios, quando lhes pagam, e que pelos mesmos meios ressuscitam, a fim de fazer delas o que bem lhes parece. Depois de ressuscitados andam, falam, sentem, como os verdadeiros vivos; somente conservam sempre o frio próprio do cadáver. (p. 144)¹²

The first-degree narrator describes the speech of the intradiegetic narrator as having a "tom que denotava a mais inteira e robusta fé" (p. 144).¹³ Herein lies one of the most important differences between this version of 1859 and that of 1880: in the latter, the second degree narrator – who is identified precisely as Major André Pinheiro da Cunha, a native of São José de Encoge – is subjected to a prior disqualification by the extradiegetic narrator, who depicts him as "supersticioso como são todos os filhos do país" (p. 148).¹⁴ Furthermore, the secondary narrative is now presented as "uma lenda gentílica" (p. 148),¹⁵ while its narrator is referred to as "crédulo major" (p. 149),¹⁶ instead of the more neutral "nosso bom capitão" (p. 144).¹⁷ In the 1880 text, there is a further detail which precedes the narration of the story and which, perhaps unintentionally, contributes to further discredit the second degree narrator: "E o major, depois

Frederico Antonio Ferreira (2015), the exploitation of these mines had been entrusted to the Western Africa Malachite Copper Mines Company Limited, which belonged to the former Portuguese-Brazilian slave trader Francisco António Flores.

10 No. 713, pp. 5-7.

11 "extraordinary things – of thieves and murders, of witches and witchcraft."

12 "Matumbolas are people whose life sorcerers take by the devilish power of their spells, to satisfy their own hatred or, when they are paid, that of others, and who, by the same means, resurrect them, so as to do with them what they wish. Once resurrected, they walk, speak, feel, like the real living; only they always preserve the characteristic chill of the corpse."

13 "tone that denoted the most complete and robust belief."

14 "a superstitious person, like all the natives of the country."

15 "a gentile legend."

16 "credulous major."

17 "our good captain."

de levar à boca o frasco com aguardente que segurava na mão direita, e beber um bom trago, começou a seguinte narrativa” (p. 149).¹⁸ Finally, the later text adds at the end, in a humorous tone, that “o narrador desta lenda gentílica, ficou sendo conhecido pelo *major Matumbola*.” (p. 151)¹⁹ This change in the narrator’s representation is certainly a sign of the distance created between the author and the space he speaks about, but it must also be related to the target audience, which is now a metropolitan one and not that of the colonial workers and the small local elite who would read the *Boletim*.

Along with these differences in the narrator’s evaluation of the history of matumbolas, the two accounts converge as to the characterization of his vision of the Africans, marked by a pattern that is already very European. In fact, although – as we have seen – the second degree narrator is not considered *one of our own*, his appraisal of the inhabitants of Quimbaxi is a European one in as much as he says of them that they “conservam quase todos os hábitos gentílicos do comum das raças africanas, não tendo tido ocasião de os modificar sensivelmente pelo trato aturado com os europeus.” (p. 144 e 149)²⁰

The same attitude underlies the presentation of Juca’s father as a “nigger” (“*preto*”) and a “savage”. A similar European perspective can also be seen in the description of the beauty of the protagonist – as in this passage from the issue of the *Boletim*:

Juca era um dos mais notáveis tipos de formosura africana, que se realça principalmente pela regularidade das formas. A cor negra retinta do seu rosto insinuante, a alvura de seus belos dentes, a viveza de seus rasgados olhos, que se fixavam penetrantes como se uma viva chama os iluminara, e sobretudo os admiráveis contornos do seu corpo airoso e flexível, apenas coberto com um amplo pano, a tornavam digna de inspirar o cinzel de um grande artista. (p. 144)²¹

More explicit in terms of its European bias is his condemnation of the sensuality ascribed to African women in the following passage of the *Boletim*: “Por uma rara exceção nas mulheres da sua raça, *Juca* queria conservar-se pura.” (p. 145)²²

In Ernesto Marecos’ poem, Juca’s story is not presented at a second level and its narrator, although in various ways revealing an affective and/or ideological positioning as regards what is

18 “And the major, after putting to his lips the brandy flask which he held in his right hand, and taking a good swig, began the following narrative.”

19 “the narrator of this gentile legend became known as Major Matumbola.”

20 “conserve almost all the gentile customs of African races in general, not having had occasion to modify them significantly through continual contact with the Europeans.”

21 “*Juca* was one of the most remarkable types of African beauty, which is marked above all by the regularity of forms. The deep black colour of her insinuating face, the whiteness of her beautiful teeth, the liveliness of her slanting eyes, which stared penetratingly as if a living flame had illuminated them, and above all the admirable contours of her graceful and supple body, covered only by a wide pano, made her worthy of inspiring the chisel of a great artist.”

22 “As a rare exception among the women of her race, *Juca* wanted to keep herself pure.”

narrated, does not distance himself from the universe of beliefs that underlies the narrative. As for the narrative elements, the comparison of the poem with Sarmiento's versions shows that the spatial location is the same, as are the names, the family situation and the depiction of the protagonist. In these and other respects, however, we can detect some differences, which result from the expansion of the basic framework and from the introduction of new elements or the modification of some details. One of these cases concerns Juca's father: in Sarmiento's versions, he had become crippled due to old age, whereas in the poem he is blind; on the other hand, those versions do not indicate his name, whereas in Marecos's poem the character is referred to as Tope.

Likewise, the hunter who falls in love with Juca is also called Giolo in both versions by Sarmiento and he also appeals to a sorcerer – whose name is not explicit – to convert Juca into matumbola. In the 1859 publication, Giolo hesitates in deciding, being dominated by contradictory feelings which the narrator interprets in the light of a European morality:

Longo tempo vacilou em tomar esta suprema resolução. A compaixão lhe abafava por vezes o sentimento do crime, quando via *Juca* tão inocente, tão desprecatada do mal que a ameaçava. Então ele a venerava como à estrela da sua vida, como ao génio bom que lhe presidira ao nascimento e o guiava na senda do mundo. Mas logo tornava a reparar quanto ela era bela, e o aguilhão dos desejos brutais o incitava mais do que nunca. *Giolo* era um selvagem; na sociedade em que existia não tinha aprendido a moderar-se. (p. 145)²³

This less Manichean representation of Giolo will later be drawn upon and developed by Marecos.

The rest of the intrigue is similar, including the scene of the graveyard and the lightning that strikes the sorcerer. There is a difference, however, as regards the fate of Giolo, who disappears after having been seen “a embrenhar-se nas mais fundas espessuras” (pp. 147 e 151).²⁴ Furthermore, the narrator says nothing about the legend of the reunion of the two lovers on certain nights in the cemetery.

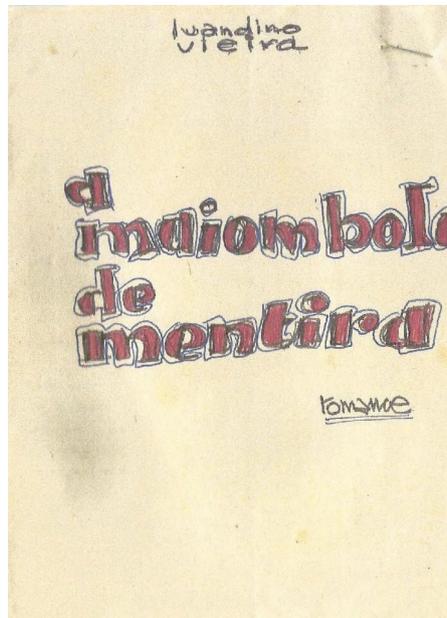
In view of this, I believe that Ernesto Marecos' point of departure has been demonstrated: instead of having directly collected the material in Angolan folklore, our author found it ready for use in a written source by someone whom he had contacted for some time. But this does not detract from the merit or meaning of the poem, which presents itself as an inaugural text, for various reasons: for being, as far as we know, the first narrative poem of an Angolan theme; for using traditional material from the local culture; for representing Angola and its inhabitants in

23 “For a long time he hesitated in taking this supreme resolution. Compassion sometimes smothered in him the feeling of guilt for his crime, when he saw Juca so innocent, so unaware of the evil that threatened her. In those moments he worshiped her as the star of his life, as the good genius who had presided over his birth and led him on the world's path. But soon he again noticed how beautiful she was, and the sting of brutal desires stirred him more than ever. Giolo was a savage; in the society in which he lived he had not learned to moderate himself.”

24 “plunging into the most profound depths.”

a favourable way, despite yielding to a romantic vision and to exoticism. Moreover, and despite what has been said above, Marecos' version differs from that of Sarmiento in an essential question: the focus of the poem is not on the phenomenon of matumbolas but rather on love, represented as being inscribed in the order of nature and in the divine order, and as something that one cannot, ought not, resist. We should also note that the outcome is a different one: the couple's happy reunion in a post-mortem life. On the other hand, and regardless of the title, the protagonist is less Juca than Giolo.

In addition, this is one of the earliest examples of literary treatment of the zombie motif in a West African context, although this fact has not attracted interest from anthropologists and other specialists.²⁵ In spite of this, the theme continues to recur in modern Angolan literature, namely in two works by José Eduardo Agualusa.²⁶ But there is also Luandino Vieira, who recently told me he had had a project for a novel about this theme in the early 60s: the title was *A maiombola de mentira* [The fake zombie]:



But that would be the subject for another paper.

25 With the exception of a passing reference in a book by Óscar Ribas (1967), I have found no work on the subject, and the inquiries I made to some anthropologists whose work concerns Angola and other African territories were unsuccessful.

26 See the chapter 'A longa insónia do padre' [The priest's long insomnia], from *A feira dos assombrados e outras estórias verdadeiras e inverosímeis* [The Fair of the Haunted and other true and improbable stories], or the following passage from *As mulheres do meu pai* [My Father's Wives]: "(...) o Faustino inventou toda uma história segundo a qual o meu contrabaixo, o Walker, estava assombrado pelo espírito do Sylvester Page e que quem quer que o tocasse se transformava numa espécie de matumbola, num corpo vazio, de que o espírito de Page se apropriava para voltar a tocar o instrumento." [(...) Faustino invented a whole story according to which my double bass, Walker, was haunted by the spirit of Sylvester Page and that whoever touched it became a kind of matumbola, an empty body, which Page's spirit appropriated in order to play the instrument again.] (Agualusa, 2007: 339).

Bibliography

AGUALUSA, J. E. *As mulheres do meu pai*. 5th ed. Lisbon: Dom Quixote, 2007. [English edition: *My Father's Wives*. Trans. Daniel Hahn. London: Arcadia Books, 2008].

BROWN, K. M. Vodou. In: JONES, L. (ed.). *Encyclopedia of Religion*. 2nd edition. Volume 14. New York: Thomson Gale, 2005, p. 9634-9639.

CHICOADÃO. *As origens do fenómeno Kamutukuleni e o direito costumeiro ancestral angolense aplicável: alguns apontamentos da etnografia angolense*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

FERREIRA, F. A. *Investimentos privados de brasileiros na África Portuguesa: o caso da Western Africa Malachite Copper Mines Company*. Paper presented to the XI Congresso Brasileiro de História Econômica / 12.^a Conferência Internacional de História de Empresas. Vitória, Espírito Santo, 14-16 September 2015. (http://www.abphe.org.br/arquivos/2015_frederico_antonio_ferreira_investimentos-privados-de-brasileiros-na-africa-por-tuguesa-o-caso-da-western-africa-malachite-copper-mines-company.pdf) [Accessed 04/02/2018].

MARECOS, E. *Juca, a matumbola e outros textos angolenses*. Edited with an introduction by Francisco Topa. Porto: Sombra pela cintura, 2018.

MOREMAN, C. & RUSHTON, C. J. (Ed.). *Race, Oppression and the Zombie: Essays on Cross-cultural Appropriations of the Caribbean Tradition*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2011.

RIBAS, Ó. *Sunguilando: contos tradicionais angolanos*. Lisbon: Agência Geral do Ultramar, 1967.

SARMENTO, A. *Os sertões d'África (Apontamentos de viagem)*. With a prologue by Manuel Pinheiro Chagas. Lisbon: Editor Proprietario – Francisco Arthur da Silva, 1880.



COMO FALAM OS PERSONAGENS DE NELSON RODRIGUES

HOW NELSON RODRIGUES'S CHARACTERS SPEAK

Adriano de Paula Rabelo¹

RESUMO

Do ponto de vista da linguagem, o teatro de Nelson Rodrigues se realiza como a culminância de um processo histórico de apropriação da linguagem brasileira pela literatura. Em vários momentos, houve tentativas de abasileiramento da linguagem por nossos escritores, tendo as elaborações críticas de José de Alencar e Mário de Andrade marcado essa discussão nos contextos do Romantismo e do Modernismo. Este artigo objetiva mostrar, através de um levantamento extensivo e uma amostragem significativa, como o dramaturgo brasileiro, no contexto da modernização do teatro no Brasil e seus desdobramentos, promoveu uma revolução na linguagem falada nos palcos, realizando ainda aquela que talvez seja a mais completa recriação plástica da prosódia brasileira em nossa literatura, como o levantamento e a amostragem mostrarão.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues; linguagem brasileira; cotidiano; Modernismo.

ABSTRACT

Regarding language, Nelson Rodrigues's theatre is the culmination of a historic process related to assimilating Brazilian language in literature. All along the centuries, there have been attempts to "Brazilianize" the literary expression. The criticism of José de Alencar and Mário de Andrade are important landmarks that came up in the contexts of Romanticism and Modernism. This article shows, by surveying extensively his theatrical works, how Rodrigues, involved in the modernization of theatre in Brazil, made a true linguistic revolution onstage and accomplished the most complete plastic recreation of Brazilian prosody in literature, as the survey demonstrates.

KEYWORDS: Nelson Rodrigues; Brazilian language; daily life; Modernism.

1 Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: apabelo@hotmail.com



Muito incipientemente a partir de Gregório de Matos em sua poesia satírica, na qual o poeta baiano lançava mão de coloquialismos e termos chulos correntes na Bahia de seu tempo, nossa literatura construiu uma verdadeira tradição de busca por uma linguagem que expressasse a prosódia brasileira e incluísse, em toda a sua amplitude, o vocabulário típico do Brasil. Em dois momentos, houve verdadeiro engajamento num projeto estético nacionalista que transformou essa busca de uma identidade linguística brasileira na literatura em algo fundamental: o Romantismo, ao longo do século XIX, no contexto posterior à Independência; e o Modernismo, especialmente ao longo das décadas de 20 e 30 do século XX, no contexto da urbanização do país e do deslocamento do eixo econômico para o Sudeste. As figuras de José de Alencar e Mário de Andrade são fundamentais como escritores que não apenas fizeram tentativas de abraçá-la, mas também teorizaram sobre isso.

Num pós-escrito a *Iracema*, replicando uma crítica do português Manuel Pinheiro Chagas, para quem “a gramática é um padrão inalterável a que o escritor se há de submeter rigorosamente” (p. 327), escreve Alencar:

Acusa-nos o Sr. Pinheiro Chagas a nós escritores brasileiros do crime de insurreição contra a gramática de nossa língua comum. Em sua opinião, estamos possuídos da mania de tornar o *brasileiro* uma língua diferente do velho português! Que a tendência, não para a formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal, existe no Brasil, é fato incontestável. (ALENCAR: 1977, p. 329, grifo do autor)

Mário de Andrade, por sua vez, propõe que a linguagem brasileira em geral – e a linguagem literária em particular – façam um uso natural dos recursos expressivos correntes no Brasil, sem preocupação com qualquer forma de oposição a Portugal. Para ele, que chegava a usar uma ortografia bastante peculiar que não teve continuidade, devemos ser naturalmente brasileiros em nosso modo de nos exprimir:

Acho engraçado essa mania de certa gente que pra ser duma nação carece do dinamismo de qualquer ideia antagônica pra ser nacional. Bobagem. Não se trata de nacionalismo reivindicador, minha gente. Isso é ridículo. Se trata de ser brasileiro e nada mais. E pra gente ser brasileiro não carece agora de estar se revoltando contra Portugal e se afastando dele. A gente deve ser brasileiro não pra se diferenciar de Portugal porém porque somos brasileiros. Brasileiros sem mais nada. Brasileiros. Sentir, falar, pensar, agir, se exprimir naturalmente. Como brasileiro. (ANDRADE: 1990, p. 332)

Nelson Rodrigues, que começou a atuar no jornalismo em meados dos anos 1920 e escreveu suas primeiras obras teatrais no início dos anos 1940, representa o auge desse emprego natural da linguagem brasileira na literatura. Em suas peças, contos, romances, crônicas, a linguagem prosaica mas finamente elaborada é uma expressão do prosaísmo inerente à realidade de seus personagens. Tanto que, numa análise da peça *A falecida*, Sábato Magaldi (1993, p. 74) trata dessa questão: “Fiel ao meio que retrata, Nelson valoriza o absoluto coloquialismo do

diálogo. Ele não teme, também, a gíria, e numa incrível intuição daquela que permaneceria (e lá se vão várias décadas), nenhuma réplica envelheceu”.

1. A linguagem brasileira em Nelson Rodrigues

Em suas crônicas de jornal, Nelson Rodrigues costumava criticar o campo cultural esquerdista das décadas de 1960 e 70 pela alienação em relação aos problemas brasileiros, preocupado que estava com questões ligadas ao Vietnã, a Cuba ou à China e não dando a devida atenção a problemas de lugares como o Nordeste brasileiro ou a miséria nas periferias de nossas cidades. Outra vítima de sua crítica era o intelectual desconectado da realidade do país, cujo paradigma era o sociólogo que desprezava o futebol, fazendo críticas a esse esporte como sendo uma espécie de “ópio do povo”. Na visão de Nelson, era possível fazer toda uma interpretação do caráter nacional a partir do comportamento dos jogadores brasileiros, o que ele mesmo realizava em seu trabalho como cronista esportivo. Além disso, considerava simplismo tachar como “ópio do povo” uma atividade que desde seu início no Brasil tem provocado tremendo impacto social e cultural. Reafirmando sempre essa preocupação com a realidade brasileira, era natural que Nelson Rodrigues, mesmo fazendo um teatro cuja essência estava na exploração de problemas universais do homem, colocasse em cena a estruturação de classes, os preconceitos, os tipos, a derrocada da família patriarcal e da moral burguesa que se processava no Brasil durante seu tempo de vida. Muito especialmente a linguagem brasileira haveria de compor, em seus trabalhos, esse pano de fundo para o tratamento das questões humanas fundamentais.

Quando se fala que as primeiras obras do dramaturgo são marcos da modernização do teatro no país, é preciso ter em mente que um dos aspectos fundamentais desse processo foi a mudança da forma como os personagens falavam em cena. Em 1941, quando estreou *A Mulher sem pecado*, primeira peça de Nelson Rodrigues, os palcos brasileiros eram dominados por *vaudevilles*, revistas e comédias de costumes de autores nacionais, bem como dramalhões de autores estrangeiros. As falas nessas peças, pronunciadas em tom declamatório, marcavam-se por uma linguagem rebuscada, pretensamente literária e alheia aos usos linguísticos correntes no Brasil. Chegava-se ao cúmulo de se cultivar em nosso teatro a dicção portuguesa. Em suas memórias, o dramaturgo trata desse contexto e seu contraste com o que o público carioca assistiu por ocasião da estreia de *Vestido de noiva*, em 1943:

O nosso teatro era ainda Leopoldo Froes. Sim, ainda usava o colete, as polainas e o sotaque lisboeta do velho ator. E ninguém perdoaria a desfaçatez de uma tragédia sem “linguagem nobre”. Ao entrar em casa, eu não acreditava mais em mim mesmo. E me perguntava: “Como é que fui meter gíria numa tragédia?”. (RODRIGUES: 1993, p. 167)

Embora já nas primeiras peças de Nelson Rodrigues seus personagens falassem num tom coloquial muito próximo da fala natural corrente no país, fazendo uso da prosódia brasileira e de um vocabulário cotidiano – a ponto de ele haver colocado gíria numa tragédia –, suas pri-

meiras peças ainda não incluíam sistematicamente a vida diária e os tipos suburbanos do Rio de Janeiro, com seus trejeitos linguísticos, sua gíria, seus subentendidos. Classificadas pelo crítico Sábato Magaldi como peças psicológicas e míticas, as obras escritas entre 1941 e 1951 se passavam fora do tempo histórico e de um lugar geograficamente determinável. Ou tempo e lugar eram apresentados de modo muito vago. De todo modo, tais textos eram muito elaborados em sua concisão linguística como expressão mais bem-acabada de sua tensão dramática.

Várias peças da década de 1940 foram censuradas, e o dramaturgo acabou por adquirir uma reputação de autor sensacionalista e pornográfico. Isso, aliado ao enorme sucesso de sua coluna de jornal intitulada “A vida como ela é...”, em que ele escrevia contos cujos personagens eram tipos populares do Rio de Janeiro, fez com que, a partir de 1953, Nelson passasse a escrever peças cuja ação estava muito bem localizada no tempo e no espaço. E seus personagens, em vez de arquétipos, passaram a ser figuras muito reconhecíveis no cotidiano da então capital do país. Em sua maioria, eles vivem em bairros da zona norte do Rio de Janeiro, pertencem à classe média baixa ou ao lumpemproletariado que vaga pela zona urbana carioca. Para que fossem compostos com um mínimo de verossimilhança, eles precisavam falar uma linguagem compatível com sua posição social, seu nível cultural, o lugar onde se localizavam na geografia do país e da cidade que habitavam, o tempo no qual lhes tocou viver. Uma passagem de *A falecida*, em que Tuninho discute com seus amigos de sinuca sobre a final do campeonato de futebol no domingo seguinte é muito eloquente quanto a esse aspecto:

TUNINHO – Vou te dizer mais: estou desempregado e outros bichos. Quer dizer, na última lona. Mas estou tão certo, tão certo, que vai ser uma barbada daquelas, que te juro, sob minha palavra de honra, que se eu tivesse dinheiro, sabes o que eu faria, no domingo, queres saber?

OROMAR – Você é bom de bico!

(Tuninho está numa verdadeira euforia.)

TUNINHO – Espera, ouve o resto, seu zebu! Eu entrava no Maracanã. Muito bem. Vamos dar, de barato, que umas 100 mil pessoas assistam ao jogo.

OROMAR – Cento e cinquenta mil!

PARCEIRO N° 1 – Menos! Menos!

PARCEIRO N° 2 – Mais! Mais!

TUNINHO – Seja 150 ou 200 mil pessoas. Não importa. Até aí morreu o Neves. Pois eu, se tivesse o dinheiro, dinheiro meu, no bolso, eu, sozinho, apostava com 200 mil pessoas no Vasco. Havia de esfregar a gaita assim, na cara das 200 mil pessoas, desacatando: “Seus cabeças de bagre! Dois de vantagem e sou Vasco!”. Te juro que ia fazer a minha independência, que ia lavar a égua! (RODRIGUES: 2003, p. 736)

Esse excerto é muito representativo da forma como o dramaturgo considerava a linguagem um elemento essencial na composição de seus personagens. Nessa conversa, que ainda

hoje está presente em milhares de botecos brasileiros, com poucas variações, está reproduzindo o ritmo ágil do diálogo, as gírias, coloquialismos, frases feitas e expressões populares tão presentes nas falas do cotidiano, muito especialmente no âmbito masculino, informal, de nível educacional baixo e classe social desprivilegiada. Sabendo-se que a peça se passa no Rio de Janeiro, imagina-se inclusive o falar carioca de Tuninho e seus amigos, com o ritmo peculiar e o típico “s” chiado. Essa brasilidade da linguagem dos personagens de Nelson Rodrigues tem sido a principal razão para a dificuldade da internacionalização de seu teatro, embora ele seja um dos grandes dramaturgos do século XX em todas as literaturas. Há uma dificuldade enorme em traduzir essa linguagem para outros idiomas com a expressividade que ela tem no português brasileiro.

Nas 17 peças do dramaturgo, percebe-se que o realismo-naturalismo de sua linguagem está estreitamente ligado ao naturalismo com que ele retrata a realidade. Segundo Otto Maria Carpeaux (2010, pp. 1929-30), Émile Zola, um dos escritores que mais influenciaram Nelson, teria sido, na literatura ocidental, um precursor não somente da abordagem da “vida como ela é” na literatura, como também da “linguagem como ela é”:

...a liberdade conquistada por ele: a de dizer tudo, e dizê-lo com franqueza; até um romancista tão fino como Henry James, o modelo das vanguardas de hoje, festejou Zola como o libertador que arrancou o gênero às mãos das damas, dos dois sexos, que escrevem *virginibus puerisque*, excluindo qualquer experiência adulta. (...) Um dos progressos em relação a Balzac é a adoção da linguagem plebeia, autêntica, do povo, na vida cotidiana, essa linguagem que assustou os contemporâneos e é uma das conquistas mais importantes de Zola.

A conquista linguística de Nelson Rodrigues está para o teatro brasileiro como a de Émile Zola está para o romance francês. Ambos abriram janelas para o infinito a todos os autores que vieram depois deles no teatro e no romance de seus respectivos países.

2. Falando nos palcos como na rua

Uma leitura do teatro completo de Nelson Rodrigues com foco no modo como seus personagens se expressam revela uma riquíssima exploração da linguagem coloquial brasileira. Toda sorte de coloquialismos, ditos populares, clichês linguísticos, gírias, frases feitas, subentendidos, tabuísmos, interjeições, insultos, sotaques, estrangeirismos, desvios, tonalidades compõem as falas de seus personagens. Ele chegava a defender a exploração plástica do “erro” de português, pois, a seu ver, “nunca se falou tão errado, nem se escreveu tão errado. Mas, coisa curiosa. Talvez por isso mesmo a língua brasileira ganhou plasticidade, sim, lucrarmos em música verbal” (RODRIGUES: 1996, p. 115).

A incorporação da expressão linguística brasileira pela literatura, aspiração de escritores como José de Alencar e Mário de Andrade, encontrou no autor de *O beijo no asfalto* um de seus epítomes. Filho de um jornalista e dono de jornal, tendo trabalhado nas redações desde a ado-

lescência, atuando como repórter de polícia, redator e articulista nas mais diversas seções dos periódicos para os quais trabalhou, leitor assíduo de folhetins e autor de alguns deles, homem de televisão e figura conhecida nos meios populares do Rio de Janeiro de seu tempo, o próprio *métier* de Nelson Rodrigues lhe proporcionou um profundo conhecimento da linguagem falada no cotidiano do país, muito especialmente aquela mais informal. É interessante fazer um levantamento e apresentar uma amostragem dos principais recursos utilizados por ele desde o início da década de 1940, em suas peças. Todas as passagens citadas se encontram na edição de 2003 do *Teatro completo*, publicada no Rio de Janeiro pela editora Nova Aguilar.

Orações incompletas com subentendidos:

Na linguagem coloquial cotidiana é muito comum que, numa conversação, o falante diga as coisas pela metade, sendo que o contexto deixa bastante claro o sentido completo da elocução. No entanto, isso é extremamente raro na literatura, uma vez que o escritor precisaria alongar-se muito para descrever e fixar o contexto que tornaria clara essa expressão pela metade. Nelson Rodrigues, no entanto, conseguindo afixar o contexto muito concisamente em poucas rubricas, faz um uso muito habilidoso dessas supressões, que são muito recorrentes em seu teatro. À peculiaridade de ser um dos raros escritores a utilizar tais falas como recurso expressivo, junta-se a maneira curiosa como ele utiliza a pontuação. Em vez de reticências para indicar a parte suprimida, ele termina a frase abruptamente com um ponto final, o que intensifica o efeito de surpresa. Eis alguns exemplos:

- Meu pai que não se. Ou você não me conhece? Um sujeito que. (*Anti-Nelson Rodrigues*, p. 474)

- Quando Leleco me chamou, nem me passou pela cabeça que. Não repare, mas. (*Anti-Nelson Rodrigues*, p. 492)

- Polícia é uma gente que. (*O beijo no asfalto*, p. 955)

Gíria:

Ao recriar literariamente a linguagem coloquial brasileira, o dramaturgo chegou ao ponto de aproveitar, em suas obras, o rico manancial das gírias, mesmo sob o risco do rápido envelhecimento e abandono dessas expressões por parte de nossa comunidade linguística. Contudo, o sentimento íntimo que ele possuía das formas de expressão brasileiras era tal que muitas gírias dos anos 1950 e 60 utilizadas em suas peças acabaram por se incorporar definitivamente a nossa fala, em todos os quadrantes do país, transcendendo o âmbito da época e dos grupos em que surgiram. Mesmo a pequena parte dessas expressões que caducou é perfeitamente compreensível ainda hoje, fazendo parte de uma espécie de memória linguística do brasileiro comum. Aqui está uma amostragem de uma profusão de gírias ditas pelos personagens de Nelson Rodrigues:

- um bucho [pessoa muito feia] (*Viúva, porém honesta*, p. 440)
- potoca [mentira] (*Viúva, porém honesta*, p. 457)
- tem bossa [vocação, talento] (*Anti-Nelson Rodrigues*, p. 499)
- bicha [homossexual] (*Anti-Nelson Rodrigues*, p. 502)
- um biju [bonita] (*A falecida*, p. 738)
- trouxa [estúpido] (*A falecida*, p. 741)
- bode [problema] (*A falecida*, p. 752)
- pinimba [birra] (*A falecida*, p. 774)
- fuleiro [mediocre, reles] (*A falecida*, p. 777)
- craniar [elaborar, tramar] (*Perdoa-me por me traíres*, p. 785)
- broto [moça, adolescente] (*Os sete gatinhos*, p. 834)
- Isso pra ele é pinto [é fácilimo] (*Os sete gatinhos*, p. 868)
- bafafá [desordem, confusão] (*Boca de Ouro*, p. 885)
- banana [covarde] (*Boca de Ouro*, p. 903)
- gaita [dinheiro] (*Boca de Ouro*, p. 908)
- tutu [dinheiro] (*Bonitinha, mas ordinária*, p. 1026)
- surubada [orgia] (*Toda nudez será castigada*, p. 1054)
- erva [dinheiro] (*Toda nudez será castigada*, p. 1055)
- bolha [estúpido] (*Toda nudez será castigada*, p. 1073)
- tira [policial] (*Toda nudez será castigada*, p. 1095)
- cabrão [marido traído] (*Toda nudez será castigada*, p. 1096)
- manja [entende] (*A serpente*, p. 1120)

Diminutivos:

Característica marcante do português brasileiro é o uso frequente de diminutivos. Nas falas dos personagens de Nelson Rodrigues, eles são abundantes, não se limitando a derivações de substantivos. Adjetivos, advérbios e numerais também vão para o diminutivo. Na maioria das vezes há uma relação de afetividade com a coisa, a qualidade ou o processo expresso no diminutivo. Outras vezes a relação é de desprezo. E outras vezes ainda ele exprime simplesmente tamanho reduzido. Um levantamento feito nas 17 peças do dramaturgo revelou o emprego de aproximadamente 200 diminutivos por seus personagens. Uma rápida amostragem revela a variedade e os diferentes pesos semânticos de tais diminutivos:

Tudinho, nadinha, gracinha, arzinho, pertinho, todinha, unzinho, bijuquinha, gurizinho, forcinha, peitinhos, pouquinho, coitadinha, oraçõzinha, horinha, tiquinho, quentinho, covinha, juntinho, bobinho, ensopadinho, sentadinha, recentinha, papinha, mulatinha, buchinho, obrigadinha, costinhas, sorrzinho, vigaristazinha, romancezinho, alteraçõezinhas, fresquinho, xicrinhas, lagoiinha, ceguinho, riquinha, adeusinho, instantinho.

Essa exuberância do diminutivo chega a se refletir nos títulos das peças, como em *Os sete gatinhos* e *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, e também nos nomes de muitos personagens: D. Senhorinha, Oswaldinho, Serginho, D. Aninha, Caveirinha, Mariazinha Bexiga, Euzebinho, Totinha, Tuninho, Selminha, Zezinho, Glorinha, Candinha, Detinha, Olegarinha, D. Marianinha, Clarinha. Essa galeria de nomes já é, em si, toda uma sociologia do Brasil. Tanto que, numa discussão com o marido sobre o filho problemático, Tereza, em *Anti-Nelson Rodrigues*, acusa-o: “Você diz Oswaldo, nunca Oswaldinho. Não faz a seu filho a graça de um diminutivo.” (RODRIGUES: 2003, p. 475).

Superlativos:

Outra derivação muito comum, contando-se a várias dezenas no teatro de Nelson Rodrigues, é o superlativo, em especial o sintético. Numa obra em que as paixões se apresentam em ebulição, em que personagens paroxísticos se mostram em situações-limite, uma abundante superlativação nas falas é uma expressão apropriada de seus abismos. Outra rápida amostragem revela como o dramaturgo não tinha medo de fazer largo uso do adjetivo num tempo em que a literatura dita “sofisticada” o abominava:

Falsíssima, divertidíssima, bravíssimos, chatérrimo, sabidíssima, rapidíssima, treinadíssimo, honestíssima, viuvíssima, bestíssimo, engomadíssimo, esganicadíssimo, Maria Santíssima, excitadíssimo, grosseiríssimo, castíssimo, exaltadíssimo, esquisitíssimo, intrigadíssimo, fabulosíssimo, indecentérrimo.

Desvio expressivo da gramática normativa:

Seja como forma de acolhimento da linguagem das ruas em seu teatro, seja como um elemento de composição de personagens socialmente desprivilegiados em situação de informalidade, é muito comum que Nelson Rodrigues reproduza, nas falas de suas peças, desvios da gramática normativa bastante correntes no Brasil. A expressividade dessas formas em sua dramaturgia é mais uma confirmação do axioma linguístico de que cada situação particular requer uma adequação do discurso. Nas situações em que tais desvios da norma padrão se apresentam, ditos por quem são ditos, eles são perfeitamente adequados. Brasileiramente, em muitas ocasiões frases são iniciadas com pronomes oblíquos, pronomes retos são utilizados para complementar o sentido de verbos, pronomes objetivos indiretos são utilizados em lugar de pronomes diretos, verbos não concordam com sujeitos, proliferam-se reduções, corruptelas, redundâncias. Exatamente como na fala cotidiana e informal inclusive dos mais cultivados. Sua adequação ao contexto em que são utilizados é tamanha que quase nem são percebidos numa leitura corrente

ou em representações das peças. Algumas vezes chegam a criar efeitos cômicos. Aparecendo algumas dezenas de vezes no conjunto das peças, aqui estão alguns exemplos mais significativos:

- Quedê? (*Anti-Nelson Rodrigues, Álbum de família, Boca de Ouro e O beijo no asfalto*, pp. 478, 545, 890, 945)
- O doutorzinho pode ser bão. (*Anti-Nelson Rodrigues*, p. 494)
- Me arresponsabilizo. (*Álbum de família*, p. 527)
- Tu me paga. (...) Tu é ruim. (*Álbum de família*, p. 557)
- Precisa que eu lhe acompanhe? (*Anjo negro*, p. 575)
- Lhe levo alguma coisa, madame? (*Senhora dos Afogados*, p. 714)
- Té logo! (*A falecida*, p. 753)
- Deixa ele! (*Os sete gatinhos*, p. 838)
- ...eu nunca “sub” quem foi minha mãe. (*Boca de Ouro*, p. 904)
- A falecida morreu. (*Boca de Ouro*, p. 904)
- Então, meus para-choques! (*Boca de Ouro*, p. 930)
- Nunca vi home tão macho. (*A serpente*, p. 1121)

Interjeições:

Personagens como os de Nelson Rodrigues, que costumam agir e reagir por impulso, movidos por paixões e emoções extremas, naturalmente proferem muitas interjeições. A maioria delas são muito típicas da linguagem informal. Algumas se tornaram pouco usuais hoje em dia, como revelam alguns itens da amostragem abaixo:

- Cáspite! (*Viúva, porém honesta*, pp. 404, 435, 436, 437, 438, 457, 458 e 464)
- Batata! (*Viúva, porém honesta*, pp. 436 e 448)
- Carambolas! (*Viúva, porém honesta e A falecida*, pp. 439, 459 e 743)
- Ora, pipocas! (*Viúva, porém honesta e A falecida*, pp. 440 e 775), Ora veja! (*Viúva, porém honesta e A falecida*, pp. 450 e 744), Ora essa! (*Álbum de família e Perdoa-me por me traíres*, pp. 567 e 813), Ora, que pinoia! (*Senhora dos Afogados e Perdoa-me por me traíres*, pp. 715 e 795), Ora, bolas! (*A falecida*, p. 743), Ora viva! [ao encontrar alguém] (*Perdoa-me por me traíres*, p. 803), Ora, vá! (*Boca de Ouro e Bonitinha, mas ordinária*, pp. 893 e 1036)
- Ih! (*Doroteia*, p. 627), Oh! (*Doroteia e A falecida*, pp. 628 e 744), Ah! (*Boca de Ouro*), Chi! (*A falecida*, 736), Oba! (*A falecida*, p. 738), Uai! (*A falecida*, p. 740), Ué! (*A falecida*, p. 742), ...hem? (*A serpente*, p. 1120), Puxa! (*Perdoa-me por me traíres*, p. 783)
- Francamente! [reprovação] (*Boca de Ouro*, p. 906)

Palavras e expressões do inglês e do francês:

Sendo a cultura brasileira das classes médias e alta muito permeável a influências estrangeiras, a linguagem do cotidiano tem assimilado palavras estrangeiras, muito especialmente aquelas advindas do inglês. Porém, como a influência francesa ainda era relativamente presente nas décadas de 1940 a 60, termos dessa língua também se apresentam nas falas dos personagens do dramaturgo. Algumas vezes tais palavras são modas linguísticas de época, outras vezes são forma de distanciamento social, como se vê abaixo:

- *Darling! Darling!* (*Valsa n.º. 6*, p. 418)
- *Speaker* (um dos personagens de *Álbum de família*)
- *Good-bye* (*Álbum de Família*, p. 522), *bye-bye* (*A falecida*, p. 736)
- *mise-en-scène* (*Álbum de família*, p. 532)
- *doublée* (*Álbum de família*, p. 545)
- *Au revoir* (*Viúva, porém honesta*, p. 462)
- *boutade* (*Boca de Ouro*, p. 912)
- *Flash* (*O Beijo no asfalto*, p. 951)
- *rendez-vous* (*Toda nudez será castigada*, p. 1057)

Sotaques:

No teatro de Nelson Rodrigues, há a presença de alguns personagens estrangeiros, quase sempre parte do mundo da prostituição ou com ele relacionado, que falam português com sotaque. Em geral eles apresentam problemas de concordância de masculino e feminino e de flexão de verbos, além de pronunciarem o “r” gutural à maneira francesa. Como as peças se passam no Rio de Janeiro, muitas delas retratando as classes populares, imagina-se que seus personagens falam a variante carioca do português brasileiro, marcada pelo “s” chiado. Ao menos em um momento, o dramaturgo reproduz, na escrita, uma palavra pronunciada dessa maneira. Eis alguns momentos em que os sotaques se fazem presentes:

- O esparadrapo na testa foi algum acidente com seu senhorra? (*Viúva, porém honesta*, p. 436)
- Eu jura! (*Viúva, porém honesta*, p. 441)
- Quero muito respeito na minha casa. Barrulho lá forra. (*Senhora dos Afogados*, p. 715)
- Eu não obriga ninguém... No meu casa tudo espontâneo... (*Perdoa-me por me traíres*, p. 785)
- Eu ser ferido do guerra, do guerra do Kaiser, no Primeiro Grande Guerra! (*Os sete gatinhos*, p. 866)
- Vassssssco! (*A falecida*, p. 779)

Insultos:

Num teatro que encena tantos conflitos de alta intensidade entre as pessoas, é natural que elas se insultem de maneira acerba. Muitos vitupérios correntes nas falas das peças de Nelson Rodrigues remetem a seu naturalismo, enfatizando a animalização de seus personagens. Além de as rubricas indicarem frequentemente seus “uivos”, “mugidos”, “berros”, a equiparação com animais enfatiza seu rebaixamento e sua desumanização. Ao trazer para o palco formas de injuriar muito correntes no Brasil, o dramaturgo expõe cristalinamente os nossos mais sórdidos preconceitos, como se vê na amostragem abaixo:

- Entra, seu zebu! (*Viúva, porém honesta*, p. 433)
- Você é um cavalo. (*Anti-Nelson Rodrigues*, p. 474)
- Sou canalha, seu veado. (*Anti-Nelson Rodrigues*, p. 485)
- Meu prezado chifrudo (*Anti-Nelson Rodrigues*, p. 481)
- Negra ordinária, preta! (*Anjo negro*, p. 583)
- bestalhona (*Perdoa-me por me traíres*, p. 796)
- Cachorra! (*Os sete gatinhos*, p. 839)
- Boca de Ouro era um cachorro! Nunca foi homem! (*Boca de Ouro*, p. 902)
- Rua! Rua! Suas galinhas! (*Boca de Ouro*, p. 915)
- Você é uma piranha! (*Bonitinha, mas ordinária*, p. 1016)
- Sua vaca! (*Bonitinha, mas ordinária*, p. 1041)

Indignação:

Seja como reação a um insulto, seja como expressão de sua irritabilidade, a manifestação de indignação dos personagens de Nelson Rodrigues também contém o vocabulário do cotidiano brasileiro:

- Mulher da zona, vírgula! (*Os sete gatinhos*, p. 834)
- Eu acabo perdendo a porcaria desse cinema. (*Os sete gatinhos*, p. 843)

Tabuísmos ditos ou insinuados:

Nelson Rodrigues sempre utilizou termos chulos em suas peças de forma muito cuidadosa. Ele chegou mesmo a escrever uma crônica intitulada “A doença infantil do palavrão” (RODRIGUES: 1995, pp. 31-33) em que critica o uso excessivo e apelativo de termos vulgares no teatro do final dos anos 1960. Em seu caso, eles são utilizados estritamente como recurso expressivo, quando a ação dramática os justifica. Ainda que considerasse todas as palavras como rigorosamente lindas, sendo nós os responsáveis por corrompê-las, apenas em suas últimas peças ele admitiu empregar tabuísmos, como se vê na amostra abaixo, que abrange grande parte do volume desses termos e expressões em seu teatro:

- o rabo [a região glútea] (*Anti-Nelson Rodrigues*, p. 485)
- O filho de uma grandessíssima que fez o que fez com Maninha. (*Os sete gatinhos*, p. 864)
- Sou um ex-contínuo. E você um filho da puta! Seu filho da puta! (*Bonitinha, mas ordinária*, p. 1009)
- Você pensa que toda noiva é cabaço. (*Bonitinha, mas ordinária*, p. 1024)
- Que merda! (*Toda nudez será castigada*, p. 1069)
- Vai-te pra puta que te pariu! (*A serpente*, p. 1112)
- trepar [fazer sexo] (*A serpente*, p. 1120)

Expressões de pudor:

Num mundo tão marcado pelo confronto dos impulsos sexuais dos personagens com um código moral muito estrito, complementado por uma vigilância social de uns sobre os outros, naturalmente a linguagem refletirá um sentimento de pudor diante da expressão de algo embaraçoso. É o que se pronuncia (ou que não se pronuncia) nas seguintes passagens:

- Estou te achando meio assim. (*Anjo negro*, p. 604)
- Quem tem criança, sabe como é! (*A falecida*, p. 734)
- Coragem para ir a um lugar assim, assim... (*Os sete gatinhos*, p. 830)
- O beijo é uma coisa que. (*Bonitinha, mas ordinária*, p. 1030)

Confusão:

Em alguns momentos, os personagens se mostram confusos, sem saber como se expressar:

- Acho um apelido tão não sei como! (*Os sete gatinhos*, p. 830)
- Sabe que teu marido ficou tão! (*O beijo no asfalto*, p. 947)

Formas de tratamento:

O modo como os personagens de Nelson Rodrigues se tratam é bastante revelador da qualidade de suas relações ou mesmo do sistema de moralidade em que se movimentam. Marido e mulher, por exemplo, quase sempre se tratam por “meu filho”, “minha filha” (*A Mulher sem Pecado*, p. 305; *Vestido de noiva*, pp. 359, 379, 387; *Anti-Nelson Rodrigues*, p. 483). O prosaísmo e o tom paternal/maternal dessa forma de tratamento são a própria expressão do fim do amor entre o casal. O falso paralítico de *A mulher sem pecado*, Olegário, tem consciência disso a ponto de verbalizá-lo: “Acho graça dessa mania que você tem de me chamar de “meu filho”! (...) Interessante isso. Você não quis ter filhos, e quando acaba cisma de ser maternal comigo! (...) Você deu para me chamar de “meu filho” depois que eu fiquei assim. Foi, sim! (p. 305). Por

fim, um pequeno levantamento de outras maneiras de tratamento comuns nas obras de Nelson Rodrigues:

- A palavra “mulher” em sentido pejorativo: “Oh! Isso é termo? “Mulher”?” (*Vestido de noiva*, p. 375)
- Linguagem infantilizada: “Está com dodói, coração? Diz pro vovô, diz?” (...) Coração, nenhum professor te fez uma festinha? (...) “Vem cá, meu bibelô!” (*Viúva, porém honesta*, p. 448, 453 e 463)
- Aproximação e familiaridade: “títo” (*Perdoa-me por me traíres*, p. 818), “meu chapa” (*Boca de Ouro*, p. 882), “Vamos entrar, batuta!” (*Boca de Ouro*, p. 916), “Esse danado sabe que eu gosto dele!” (*Boca de Ouro*, p. 919)
- Distanciamento ou repreensão: “Oh animal, aquele!” (*Boca de Ouro*, p. 901)

Frases feitas e expressões coloquiais:

Há tal abundância de frases feitas e expressões coloquiais no teatro de Nelson Rodrigues que, pelos limites deste texto, a amostragem abaixo possui dimensões mínimas. Trata-se de toda uma profusão de termos, expressões e ditos característicos da linguagem falada que até o advento e afirmação da estética modernista não se viam escritos, nem mesmo em peças teatrais, gênero em que os personagens dialogam entre si. Nas obras do dramaturgo, a recriação estética da linguagem brasileira foi até seu limite máximo. É o que se evidencia em falas como estas:

- E tira o cavalo da chuva! (*Valsa n.º 6*, p. 417)
- O otorrino parece não ter nada com o peixe. (*Viúva, porém honesta*, p. 437)
- Oh, você tirou o meu rebolado! (*Viúva, porém honesta*, p. 441)
- Pões a mão no fogo? (*Viúva, porém honesta*, p. 443)
- figurinha difícil da Bala Ruth (*Viúva, porém honesta*, p. 446)
- Sossega o periquito! (*Viúva, porém honesta*, p. 458)
- um simples pé-rapado, um borra-botas (*Viúva, porém honesta*, p. 461)
- Não entendo esse bicho de sete cabeças. (*Anti-Nelson Rodrigues*, p. 492)
- não dou mais no couro (*Anti-Nelson Rodrigues*, p. 515)
- Eu sou burra que dói! (*A falecida*, p. 735)
- Caixaõ mixa! (*A falecida*, p. 738)
- pode ser o raio que o parta (*A falecida*, p. 741)
- no dia de são Nunca (*A falecida*, p. 753)
- fazer a barba e o bigode [fazer tudo] (*A falecida*, p. 755)
- ficar com cara de tacho, besta (*A falecida*, p. 757)
- deixa de conversa mole (*A falecida*, p. 758)

- descascando a lenha [desancando] (*A falecida*, p. 762)
- nunca, na vida, vi mais gordo (*A falecida*, p. 763)
- Podre de rico! (...) Erva ali é mato! (*A falecida*, p. 766)
- Quero ser mico de circo. (*A falecida*, p. 776)
- Está na hora da onça beber água! (*A falecida*, p. 778)
- dar para trás [não fazer o combinado] (*Perdoa-me por me traíres*, p. 787)
- Você vai ter a santíssima paciência (*Perdoa-me por me traíres*, p. 795)
- Dobre a língua. (*Perdoa-me por me traíres*, p. 796)
- Deve estar subindo pelas paredes. (*Perdoa-me por me traíres*, p. 798)
- tomar um beijo [não receber uma dívida] (*Boca de Ouro*, p. 882)
- fechar o paletó [morrer] (*Boca de Ouro*, p. 883)
- Sei troços do arco-da-velha (*Boca de Ouro*, p. 886)
- aquilo não é flor que se cheire (*Boca de Ouro*, p. 887)
- Vira e mexe, me espinafrava. (*Boca de Ouro*, p. 889)
- Que folga! E ora veja! (*Boca de Ouro*, p. 917)
- comi o pão que o diabo amassou (*Boca de Ouro*, p. 933)
- você está comendo gambá errado (*Boca de Ouro*, p. 935)
- O cara não dá uma dentro! (*O beijo no asfalto*, p. 975)
- Escracha, que eu já estou de saco cheio! (*O beijo no asfalto*, p. 976)
- a maior barbada (*O beijo no asfalto*, p. 982)
- É de lascar! (*Bonitinha, mas ordinária*, p. 995)
- um puxa-saco (*Bonitinha, mas ordinária*, p. 997)
- não apita [não tem vez de opinar ou decidir] (*Bonitinha, mas ordinária*, p. 1001)
- no peito [num ímpeto, sem pensar] (*Bonitinha, mas ordinária*, p. 1002)
- e fizeram miséria [fizeram de tudo] (*Bonitinha, mas ordinária*, p. 1004)
- faz isso com o pé nas costas (*Bonitinha, mas ordinária*, p. 1042)
- E eu fui para cucuia! (*Toda nudez será castigada*, p. 1053)
- a senhora me recebe com quatro pedras (*Toda nudez será castigada*, p. 1076)
- Isso aqui não é a casa da mãe Joana! (*Toda nudez será castigada*, p. 1087)

Comparações ou metáforas esdrúxulas ou surpreendentes:

Como parte de sua exploração do grotesco, Nelson Rodrigues frequentemente faz comparações ou se utiliza de metáforas muito surpreendentes, capazes de deixar o leitor/espectador

de suas peças perplexo ou de arrancar-lhe o riso. Note-se que essa propensão a comparações e metáforas extravagantes também é muito comum na linguagem do cotidiano. Eis alguns exemplos em suas peças:

- Ele deu arrancos antes de morrer, como um cachorro atropelado. (*Vestido de noiva*, p. 360)
- Essa cidade tem uma imaginação de balde de ginecologista. (*Viúva, porém honesta*, p. 453)
- mais sujo do que pau de galinheiro (*Anti-Nelson Rodrigues*, p. 485; *O beijo no asfalto*, p. 945)
- Sou uma múmia, com todos os achaques das múmias. (*Anti-Nelson Rodrigues*, p. 506)
- És meiga como uma prostituta! (*Anjo negro*, p. 622)
- fazedor de anjos [médico ou outra pessoa que pratica aborto] (*Perdoa-me por me traíres*, p. 794)

Frases surpreendentes:

Nelson Rodrigues era um grande frasista, de modo que os aforismos espalhados por suas obras circulam hoje por antologias e alguns deles são repetidos no cotidiano brasileiro como se fossem provérbios populares. Muitas vezes ele colocou frases de impacto na boca de seus personagens. O efeito é quase sempre de estranhamento diante de uma sentença insólita, sensacionalista, bem-humorada. Elas proliferam em seu teatro e aqui se apresenta uma pequena amostra:

- Só acredito em mulher honesta com úlcera. (*Viúva, porém honesta*, p. 454)
- Bobo é aquele que ama sem esparadrapo. (*Viúva, porém honesta*, p. 469)
- O sexo é uma selva de epiléticos. (*Anti-Nelson Rodrigues*, p. 495)
- Só os imbecis têm medo do ridículo. (*Anti-Nelson Rodrigues*, p. 508)
- Teu hálito é bom demais para uma mulher honesta. (*Doroteia*, p. 636)
- Espinha em mulher é bom sinal! Não acredito em mulher de pele boa. (*Doroteia*, p. 644)
- O verdadeiro defloramento é o primeiro beijo na boca. (*Perdoa-me por me traíres*, p. 809)
- A adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela. (*Perdoa-me por me traíres*, p. 812)
- Amar é ser fiel a quem nos trai. (*Perdoa-me por me traíres*, p. 813)
- Eu sou o cínico da família. E os cínicos enxergam o óbvio. (*Toda nudez será castigada*, p. 1055)

Imagens poéticas:

O naturalismo do dramaturgo costuma ser temperado, aqui e ali, pela evocação de imagens poéticas que contrastam com o prosaísmo das situações e da linguagem geralmente expostos em seu teatro. Elas costumam surgir como pérolas na lama da degradação humana exposta por ele:

- Meus gritos batiam nas paredes como pássaros cegos. (*Valsa n.º 6*, p. 400)
- Chovia, sim... E quando chove em cima das igrejas, os anjos escorrem pelas paredes... (*Valsa n.º 6*, p. 406)
- Num enterro sempre sobra uma flor. (*Anjo negro*, p. 590)
- Ah, se visses os ventos ajoelhados diante da ilha! (*Senhora dos Afogados*, p. 697)
- Então fica no ar um grito em flor. (*Senhora dos Afogados*, p. 706)

Metalinguagem:

Por fim, em muitas ocasiões os personagens de Nelson Rodrigues demonstram uma clara consciência da linguagem que falam, a ponto de fazerem observações de natureza metalinguística. Isso ocorre algumas dezenas de vezes em sua dramaturgia, e aqui se apresentam alguns exemplos:

- Esculhambação é a palavra mais feia da língua. (*Anti-Nelson Rodrigues*, p. 478)
- E você quase não fala. Tudo sai de você aos bocadinhos como titica de cabra. Fala, rapaz! (*Bonitinha, mas ordinária*, p. 1009)
- Mas não fala bonito! (...) Eu não gosto de homem que fala bonito! (*Bonitinha, mas ordinária*, p. 1021)
- Esse nome, não! Não diz essa palavra! Essa palavra, não! Posso ser vagabunda, ordinária, tudo o que você quiser. (*Bonitinha, mas ordinária*, p. 1024)
- Essas expressões! (*Bonitinha, mas ordinária*, p. 1024)
- Não fala assim que dá azar! (*Toda nudez será castigada*, p. 1055)
- diz isso, apenas uma palavra basta: “Cabrão”. Só, nada mais! (*Toda nudez será castigada*, p. 1096)

Esse levantamento dos principais recursos linguísticos utilizados por Nelson Rodrigues em suas peças, a fim de recriar em cena a realidade brasileira “como ela é”, revela a extensão e a profundidade da revolução promovida por ele no teatro brasileiro. Mesmo a literatura brasileira em sentido mais amplo, embora tenha superado todos os resquícios do preciosismo parnasiano do início do século XX e tenha se utilizado majoritariamente de uma linguagem marcada por uma simplicidade elaborada, só muito raramente tem assimilado a linguagem do cotidiano na extensão e na profundidade realizada por Nelson Rodrigues.

Hoje, passadas quase quatro décadas da morte dramaturgo, seus personagens continuam a falar com todo o frescor da linguagem brasileira atual. Mesmo quando mudarem extensivamente os coloquialismos, as gírias, as frases feitas, os tabuísmos, estrangeirismos e corruptelas que frequentam a nossa expressão, a linguagem recriada esteticamente pelo escritor brasileiro permanecerá vívida em suas peças. A língua que se desgasta é a que falamos aqui, fora da literatura, em nosso cotidiano. Não falamos mais como os personagens de Machado de Assis, mas a linguagem utilizada por eles permanece fulgurante e muito expressiva em suas histórias. Nenhum de nós, cidadãos urbanos do Brasil – nem seguramente um habitante das zonas sertanejas de Minas Gerais de hoje –, fala como os personagens de Guimarães Rosa, mas quanta virtude linguística segue presente em suas obras. Este é o destino da linguagem falada nas peças de Nelson Rodrigues.

Referências

ALENCAR, J. *Romances ilustrados de José de Alencar: O guarani, Iracema, Ubirajara* (Volume 1). Rio de Janeiro: José Olympio / Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.

ANDRADE, M. Esboço para a Gramatiquinha da Fala Brasileira. In: PINTO, Edith Pimentel (Org.). *A gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*. Volume III. Brasília: Edições do Senado Federal, 2010.

MAGALDI, S. A peça que a vida prega. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

RODRIGUES, N. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

_____. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. A doença infantil do palavrão. In: _____. *A cabra vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 31-33.

_____. Um dia sem assaltos. In: _____. *O remador de Ben-Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 115.



Resenha do livro *Poesia na sala de aula: subsídios para pensar o lugar e a função da literatura em ambientes de ensino*. PILATI, Alexandre, Pontes Editores, Campinas, São Paulo, 2017.

Wellington Augusto Silva¹

Na área de Letras, em meio à vastidão de temas, assuntos, métodos e teorias, há poucos consensos. Pode-se dizer que, em relação ao ensino de literatura, um deles é a necessidade de lê-la mais e com mais profundidade na escola básica, precisamente nesse espaço, por vezes degradado e vilipendiado, em que estudo e vida costumam se dissociar. Se poesia não se aprende na escola, talvez um dos imperativos de nosso tempo seja o de afirmar que é lá onde se deve aprender a construir sentidos – tanto para a poesia como para o mundo.

Consciente da urgência dessa tarefa, o professor e poeta Alexandre Pilati oferece a seus leitores o comunicativo *Poesia na sala de aula*. Além da incidência no debate sobre a formação do leitor literário, que esperamos nada pequena, o livro, certamente, terá efeito na prática de professores de literatura Brasil afora. Inscrito na melhor tradição dos textos de intervenção pedagógica, Pilati alinha ideias para se reposicionar no campo em que atua há tempos. *Poesia na sala de aula* remonta seus instrumentos: a leitura crítica e produção poética brasileira e internacional, o estudo das formas estéticas e o conhecimento do seu aparato teórico. Em sua nova obra, essa experiência de anos a serviço da crítica dialética e da teoria literária imantará o lugar onde se deve (ou deveria) construir leitores humanizados, no seu sentido mais pleno: a escola pública de educação básica.

Sabedor do peso das palavras, o professor Pilati é generoso com seu interlocutor, a começar pela composição de seu título. Passando por pertinentes exemplos críticos e por poemas da

1 Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail: silva.wa@gmail.com



literatura nacional, chegando às recomendações bibliográficas, relevantes e atualizadas. Com respeito ao leitor, ele afirma oferecer “*subsídios*” para “*pensar*” a “*função*” da literatura em “*ambiente de ensino*”. O leitor sensível perceberá a diferença e amplitude dos termos destacados, se comparados àquilo que lhe é oferecido cotidianamente: quase sempre “regras”, “definições”, “aplicações” na “escola”. Para professores da educação básica, quase sempre escorçados por muitos males – da violência física ao adoecimento mental, envolto pela indignidade de seus salários – o convite à reflexão acerca da literatura feito pelo autor deve ser celebrado como uma conversa respeitosa de amigos íntimos. Também nesse chamamento, Pilati pratica o que enuncia em sua Apresentação, com chave democrática:

Não tenho dúvidas de que a literatura, a arte e a poesia podem dar contribuição decisiva à formação dos jovens, nos contextos escolares, especialmente àqueles das classes menos favorecidas social e economicamente. Por isso, precisamos levar às salas de aula um bem social (a poesia, a literatura e a arte) que infelizmente tem sido sonogado aos estudantes. (PILATI, 2017, p. 12)

Caso tenhamos em mente a real categoria do magistério, que lida cotidianamente com diversas crueldades em seus locais de trabalho, e é por elas embrutecida, perceberemos que os interlocutores do livro poderão, além de buscar melhores formas de realizar conscientemente seu trabalho, descobrir que a experiência estética, além de fundamental para seus alunos, o é também para si próprios. Ou seja, em meio às brutalidades do mundo que os cercam, devem os professores também experimentar a vivência mediada pela forma estética; o educador que se educa ao educar. Por fim, trilhando a linhagem construída em torno de Antonio Candido, Alexandre Pilati rende bela homenagem prática ao Professor, ao transformar o programa pedagógico do crítico literário brasileiro, exposto em *Na sala de aula* (2007), naquilo que chama de “Laboratórios de leituraescrita”.

Dividido o livro em duas partes, a primeira “reflexão de natureza crítico-teórica acerca da poesia e de seu papel educativo” (p. 13), a segunda “sistematização um pouco mais cuidadosa de algumas atividades com textos poéticos da literatura brasileira em salas de aulas de diversos tipos e níveis de ensino” (p. 14), *os subsídios para pensar a literatura em ambientes de ensino* expõem etapas de um trabalho “apaixonado pelo concreto” (retomando mais uma vez o mestre Candido): busca conhecer os movimentos do objeto real, imergindo-se nele, descobrindo-lhe as categorias constitutivas, para reconstruí-lo no nível conceitual; ao sistematizar essas mediações, o objeto dá-se a ver na sua inteireza ao intelecto que, por sua vez, pode então tentar modificá-lo.

“O princípio da autonomia relativa da poesia”, “A educação como emancipação e o espaço escolar da poesia”, “*Somos todos poetas*”: leitura literária como ato criador de sentidos” e “A especificidade da leitura do poema” são os quatro capítulos que fornecem o aparato crítico e teórico do livro e que antecedem o quinto, “Laboratório de leituraescrita”. Tal qual uma constelação, os capítulos são inteligíveis em sua autonomia e luminosos quando lidos no conjunto. As referências em cada um deles, encontradas ao longo do que o autor chama de “diretrizes

para levar a poesia para a sala de aula”, configuram-se como súmulas da teoria crítica, literária e pedagógica. Como autor de um livro de professor para professor, Pilati não mistifica seus pressupostos: suas concepções de poesia (e de arte em geral), de educação, de leitores e as tarefas do magistério de Literatura e de Língua são expostas claramente, todas à luz das particularidades históricas, específicas a cada um dos termos, cujo processo concreto se realizará no terreno da sala de aula.

Em relação ao objeto em tela, o autor nos apresenta uma argumentação orientada acerca do princípio ordenador de sua proposta. Em relação à poesia, no capítulo em que a trata teoricamente, com a leveza, fundamenta-se em “respeito à especificidade da linguagem poética como forma de conhecimento da realidade, formação estética e humanização dos educandos e dos educadores” (p. 27). É a partir desse ponto que assistimos a uma concepção complexa do que seja a poesia como “transfiguração da realidade”. Na perspectiva adotada por Pilati para defender seus pressupostos, ressoam polêmicas acirradíssimas da Teoria Literária, vividas no século XX, contudo abordadas pela mediação em que se lastreia o pensamento de Antonio Candido. Levando para o terreno da sala de aula essa concepção de poesia, tanto distante dos vários formalismos quanto dos sociologismos, ambos vulgares, mas com larga herança no ensino convencional, Pilati faz com que o leitor se depare com conclusões, que aqui deixamos como amostras do seu estilo. Acerca da constituição do valor estético da poesia:

fundamenta-se na dialética entre dados do mundo externo ao texto e os dados internos do texto. Há um **processo** que relaciona esses dois planos que precisamos aprender a considerar para poder ensinar literatura. A forma artística consequente é aquela que reordena os fatos externos ao poema, conferindo a eles um novo valor. (PILATI, 2017, p. 30, grifo no original)

Assim qualificada, a poesia exige do professor de literatura o trabalho de tornar visíveis:

(ou conscientes, ou inteligíveis) as relações entre o conteúdo manifesto e o conteúdo latente dos poemas. Ora, isso se pode realizar com mais eficácia e aprofundamento se assumimos a relativa autonomia do texto literário como princípio ordenador da prática pedagógica de literatura. (p. 31-32).

O leitor saberá avaliar o quão exigente é a postura profissional assinalada acima, cujo caráter histórico e democrático corresponde a uma concepção de educação emancipatória, foco do capítulo seguinte.

Para o autor, educação possui movimento, potencial político e está sujeita às dinâmicas históricas, portanto, construída por seres humanos, inseridos no plano das lutas sociais cotidianas. Acompanhando Meszáros, Pilati compreende que a educação “como emancipação exige clareza em relação a esse comprometimento com a formação dos educandos em sentido amplo e moral” e a emancipação como “produção de uma consciência verdadeira em relação a si mesmo e a respeito das relações que são estabelecidas com outros sujeitos sociais” (p. 43). Na esteira de Adorno, o processo emancipatório passa a ser visto como “exigência política” do nosso

tempo de barbárie. E a escola, fundamentalmente a *pública*, precisa “desescolarizar o ensino da poesia” (p. 45). A hipótese tem um quê de ironia, que se desbasta com os termos do autor. Se “*a poesia não é apenas beleza infensa à realidade; ela é beleza que torna para nós a realidade mais intensa*” (p. 47, grifos originais), a escola que precisa desescolarizar seu ensino de poesia não é a de ensino convencional, que reproduz a alienação e as injustiças do mundo do capital, senão outra, a comprometida em criar contra-hegemonia; a que combate o amoldamento dos filhos das classes populares ao presente eterno de desigualdades; trata-se, enfim, de uma escola voltada para os interesses históricos das classes subalternas, em cuja presença a arte “estimule a atividade, a produção, a criatividade dos alunos” (p. 49). Do ponto de vista que lhe cabe, a hipótese provocativa da “desescolarização da poesia” é assim expressa:

Fugir, de forma consciente, dessa rotina de mecanização, alienação e passividade, através do estímulo à produção de uma leitura pelos estudantes, o que jamais se dissocia da prática da expressão oral e da produção textual. Isso só se faz, a meu ver, se o professor se comportar como um exigente crítico literário, que rejeite as leituras pré-moldadas e os formulários de leitura. (p. 62)

Uma escola que se pautar nessa hipótese precisa, ao lado do direito humano à literatura, estar cônica do “direito à descoberta”, em que “os alunos não são meros receptores passivos do ‘pretensso conhecimento isento de ideologia’” (p. 49).

Criação, produção, leitura, atividade. Palavras-chave no conceito de leitura literária exposto no terceiro capítulo, cujo título se insurge contra a ideia de passividade do ato da leitura. “Somos todos poetas” porque nos encontramos “reconciliados com nossa capacidade humana de nos desdobrarmos em um outro” (p. 54). Pela sua concepção dialética de trabalho, o autor reconhece os vários momentos do processo de produção de uma obra de arte, o que, ademais, lhe permite uma crítica aos formatos escolares tradicionais: tanto da literatura lá domesticada bem como do papel rígido das posições sociais e pedagógicas lá desempenhadas. O leitor saberá notar também consonâncias entre a hipótese para o ensino de poesia e os círculos especializados do debate pedagógico, assim como seus adversários e seus interlocutores. A respeito destes, sob a luz de Gramsci, assistimos no capítulo à ênfase da *ação* no processo de aprendizagem, ao lado de uma rejeição de concepções liberais de sujeito educando. À luz de Candido, a exposição da “crítica viva” como um saber docente, paciente e prévio ao encontro com os alunos. Instruídos por esses dois Antonios, os professores têm excelentes caminhos para revisarem sua prática.

A meta fundante desse trabalho de construção de leituras estéticas seria, portanto: “tornar nossos alunos capazes de construir hipóteses válidas e independentes, além de torná-los capazes de expressar tais hipóteses de modo coerente e compreensível (...) de acordo com o nível de ensino e à medida de cada texto” (p. 64-65). O leitor também notará que estes objetivos vêm acompanhados de um debate crítico contra o que o autor chama de “leituras prontas”. Vale muitíssimo o exemplo da ponderação sobre a “leitura **vale tudo**”: escondida sob o manto de suposta liberdade, a repetição do senso comum. Não se pode deixar de assinalar a relação estabelecida

entre esse tipo de leitura e um dos distintivos de nosso tempo: ao confirmar o que o leitor já sabe de antemão e não lhe propor novas questões a serem descobertas, essa leitura **vale tudo** termina por celebrar “a rejeição da validade da categoria da totalidade na interpretação do mundo, a qual se combina com a hipervalorização da perspectiva individualista” (p. 69). Destaque-se o exercício crítico, estético e político, em que o autor argumenta contra essa leitura fragmentária e fetichizada:

Uma leitura crítica do mundo relaciona-se com uma leitura crítica da palavra e, nesse caso, a prática de leitura da literatura pode ajudar, de forma original e significativa, na construção, por parte do aluno, de certas “lentes” que facultam uma apreensão mais complexa da língua, da linguagem literária, das expressões humanas, das relações sociais, dos sentimentos, dos afetos, das emoções (p. 68)

A necessidade de o professor possuir instrumentos apurados e um método claro de seu ofício são pressupostos para uma leitura literária capaz de descrever o funcionamento do texto do mesmo modo que consiga avaliá-lo, produzindo assim sentidos. O assunto do quarto capítulo, “A especificidade da leitura do poema”, demonstra parte dos modos de produção de sentidos do texto poético.

O leitor instruído no debate contemporâneo acerca dos temas da formação do leitor literário se defrontará com instigantes reflexões sobre educação literária bem como a própria natureza da leitura literária. Pilati defende abertamente a especificidade deste tipo de leitura, composto de habilidades específicas para reflexão e valoração estética do texto, e o faz com a solidez de sua já apresentada concepção dialética e moderna da literatura. Ao passar em revista pelas mediações do gênero e da forma, das relações essenciais para uma leitura crítica, o autor incide diretamente em temas atuais naquele campo de debate: seus quatro parâmetros metodológicos de abordagem do poema, os caminhos para o leitor desvendar a “natureza” do texto e os princípios, recolhidos mais uma vez do mestre Candido, sugerem caminhos profícuos para qualquer professor em busca de uma renovação de suas práticas docentes no ensino de literatura.

O destaque do capítulo, evidentemente, vai para os “planos fundadores do ato de ler literariamente” (p. 83). Aqui, sem qualquer fetichismo por nomenclaturas teóricas, Alexandre Pilati vai, passo a passo, indicando as quatro dimensões de sua concepção de leitura literária: nomeação; descrição, avaliação, extrapolação. Acompanhando a explicação de cada uma delas, sintetiza-se um conjunto de perguntas, nas quais ressoam notas de importantes polêmicas da teoria literária.

O encerramento do livro fica a cargo do quinto capítulo, “Laboratórios de leituresscrita”. Deixemos ao leitor o sentido democrático do neologismo que batiza as atividades. Contudo, assinalemos que, por meio delas, pode-se notar a habilidade do autor ao executar a transposição metodológica e didática de sua anterior argumentação crítica, exemplificando, com paciência e rigor, parâmetros bem informados para as atividades sugeridas. O reiterado aviso de que os

laboratórios são roteiros abertos à (re)construção futura, variável em função da criatividade, ilustra como a consciência criativa do professor interessado na formação crítica do leitor literário pode, de fato, dotar a escola pública de sentido emancipatório.

Na contramão dos obscuros individualismos, Alexandre Pilati convida os leitores a compartilhar consigo suas experiências. Eis mais uma lição do professor desmontando o mito do trabalho docente solitário. Ao convite por ele feito na última orelha de seu livro, que não pode passar despercebido, esperamos que Pilati receba muitas boas notícias acerca da necessária reflexão sobre o ensino de literatura.