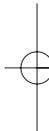
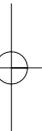


Ler e depois



A MOEDA DO TEMPO

Gastão Cruz

Lisboa: Assírio & Alvim, 2006

79 páginas

Luis Maffei *

Não basta pensar em Caronte. Não é despropositado, mas não basta. Prefiro pensar, à partida, numa notícia que separa *A Moeda do Tempo*, título do livro, de «A moeda do tempo», título do primeiro poema do livro. Tal notícia é o sintagma «Coisas contemporâneas», que nomeia a primeira parte de *A Moeda do Tempo* e que, virada a página, dá lugar a «A moeda do tempo». Prefiro, pois, pensar, à partida, em contemporaneidade.

Assim, claro, *contemporânea idade*, e abrem-se possibilidades várias de leitura. A primeira, gosto que seja o apontamento de que a poesia de Gastão Cruz é contemporânea a si mesma. Digo de outro modo: não apenas *A Moeda do Tempo* é um livro, sendo bem mais que uma recolha de poemas, como também a obra de Gastão demonstra uma coalescência bastante evidente para quem a lê como um todo. Além disso, *A Moeda do Tempo* diz que é *con*-temporâneo, ou seja, formado pelo tempo, todo modo de entendimento do humano, e, no limite, o humano mesmo.

«Distraí-me e já tu ali não estavas / vendeste ao tempo a glória do início / e na mão recebeste a moeda fria / com que o

tempo pagou a tua entrada» (p. 9): «A moeda do tempo», citado na íntegra. O pórtico do livro, ainda que sugira algo fatal, de algum modo inverte a relação do indivíduo com o tempo, fazendo com que seja o «tu» quem receba a «moeda fria»: «vendeste ao tempo a glória do início». Que se ganha? Talvez uma camoniana experiência, decerto uma possibilidade de se ver o tempo, ainda que inelutavelmente desde *dentro* do tempo, com um olhar capaz de contabilizar os ganhos e perdas do temporal fluxo, sendo a memória um dos fundamentos de tal olhar.

Ganhos e perdas, pois: disto também se trata um dos sentidos possíveis do título do livro, pois de uma *moeda* se fala. Isto me leva a traçar a estrutura fortemente seqüencial do livro e trazer já a esta leitura um dos últimos poemas de «Coisas contemporâneas», intitulado «Um conto»: «Que tempo é o teu tempo na / paragem do olhar? O tempo tem / passagens que dão para paisagens / indefinidas como um céu / filtrado pelo véu que / esparze quanta flor sobre o olvido» (p. 32). Se há mais uma memória camoniana neste poema, pois mudam os tempos e, no gastoniano caso, os olhares, há um sintagma, «esparze quanta flor», remissivo a Camilo Pessanha, poeta que, mais adiante, será nomeado no poema: «[...] se isto lesses / sei que conseguirias / colocar nos lugares e não apenas / nos textos, de Pessanha por exemplo, / verbos como esparzir [...]» (p. 32). É o mesmo poema que vai convidar também Baudelaire e suas «florestas de símbolos» (p. 33).

Portanto, mais um advento de contemporaneidade na contabilização d'A *Moeda do Tempo*: diversos poetas Gastão convoca para seu livro, o que permite um encontro entre tempos diversos num tempo único. Esta é uma das razões pelas quais não considero que *A Moeda do Tempo* seja um livro meramente elegíaco – da alguma ventura da obra trato muito em breve –, como pode parecer à primeira vista em poemas como «Saturno»: «Era por fim o fim do sacrifício / de uma espécie de espírito: uma estranha / música vil espalhava-se no dia / e tornava-se o eixo do vazio; // em redor uma dança se movia / dançada por ninguém, dançá-la-ia / depois o fogo quando de comida // o murmúrio dos músculos servisse / à crepitante boca, e eu a visse / (pela janela do forno), expondo o filho» (p. 27). Saturno, claro, é também Cronos, e o «forno» crematório de «Saturno» acaba por ser uma radicalização imagética da concretude da morte, resultado final do trabalho do tempo.

Desconcertante como «Saturno» é «Dentro da vida», poema que o antecede em «Coisas contemporâneas»: «Não estamos preparados para nada: / certamente que não para viver / Dentro da vida vamos escolher / o erro certo ou a certeza errada // Que nos redime dessa magoada / agitação do amor em que prazer / nem sempre é o que fica de querer / ser o amador e ser a coisa amada? // Porque ninguém nos salva de não ser / também de ser já nada nos resgata / Não estamos preparados para o nada: / certamente que não para morrer» (p. 26). O erro camoniano do discurso dos anos, claro, encontra-se ao fundo de «Dentro da vida», poema mais maneirista d'A *Moeda do Tempo*: rimas e métrica rigorosa aliadas a um absoluto despreparo do humano tanto para a vida como para a morte. Afirmar há pouco que existe expe-

riência no olhar que recebe do tempo «a moeda fria», e é isto o que permite o conhecimento de tão inexorável desconhecimento acerca dos mais fundamentais temas da existência: «vida» e «morte».

Além disso, o «amor», outro tema fundamental, comparece a «Dentro da vida» em sua face mais dilacerante, aquela que o *tempo* encarrega-se de destruir, como ocorre também em «A luz»: «Um tempo há em que os fantasmas vêm / todas as noites todos os dias / no céu pairar como se nuvens / fossem e nós um mar de safiras frias // A luz contudo sobre nós ainda / vibra o seu sexo bárbaro esculpindo-nos / na pele a história desses dias finda» (p. 13). É, pois, «finda» «a história» da factibilidade do amor erótico, e penso num poema, «O Requiem de Fauré», já da segunda parte do livro, «Nós o mundo» – está fundada, assinalo de pronto, uma fortíssima relação de sentidos em interdependência entre *tempo* (*A Moeda do Tempo*, «Coisas contemporâneas») e *espaço* («Nós o mundo»): «[...] a música excitava-nos / tal como o sol na praia nos fazia / acreditar no corpo, o real total / em que a água e o ar se incorporavam» (p. 44): o *tempo*: «excitava-nos», «fazia», «incorporavam», ou seja, o pretérito imperfeito do indicativo a acusar o que se acha passado, perdido; o *espaço*: o «corpo», claro, o «real total».

Apono agora uma das nodais características da poesia de Gastão Cruz como um todo, e d'A *Moeda do Tempo* em particular: não existe transcendência, apesar de o erotismo (o «sexo bárbaro» de «Dentro da vida» e o «real total» de «O Requiem de Fauré», por exemplo) ser a possibilidade única de alguma plenitude. Logo, mesmo uma idéia como eternidade, tão fortemente associável ao pós-morte, ganha uma dimensão apenas corpórea, como fica evidente em «A minha vida é a tua eternidade»:

«a minha eternidade é a minha vida, / e tudo o que existir para além da memória / / que guarda a imagem transitória // já não será o corpo onde tu não estarás» (p. 25)

Mas repito: *A Moeda do Tempo* – vide a contemporaneidade que funda – não é um livro de tom apenas elegíaco: «É preciso manter húmida a terra / molhá-la em tempo certo ver a água // correr na mancha negra onde se encerra / a raiz do papiro // Na casa de húmus húmido penetra / com lentidão o líquido» (p. 54). «A casa da raiz» é um notável modo de dizer dum tempo cuja tarefa nada tem de demolidora, pelo contrário, é um tempo permissor tanto do trabalho poético como do desenvolvimento de exemplares naturais, dado o duplo sentido que possui o vocábulo «papiro» num poema tão sugestivo da prática erótica. E quando outro poeta, Rodrigues Lobo, é convidado por Gastão para rever o rio mais simbólico da literatura portuguesa, uma nova mirada, bastante afim à de «A casa da raiz», toma o lugar da melancólica perspectiva do poeta barroco; cito «Atravessando o Alentejo»: «Ó campos do outono, ó sol do homem / e do mundo suave das raízes, / vejo em vós por engano a primavera.» (p. 55)

Muito mais poderia ser dito das diversas faces d'*A Moeda do Tempo*, mas o espaço duma recensão é o espaço duma apresentação. Assim, insisto apenas num ponto, que talvez articule o que há de elegíaco com a outra face desta moeda: não poderá a poesia, mesmo quando é um canto de morte, ser também um canto de vida ao exercer, através da memória, seu notável poder fixador de afetos, experiência e cantos outros, num exercício radical de contemporaneização?

* Poeta (autor de *A*), ensaísta e doutorando em Literatura Portuguesa pela UFRJ.

*AS MÁSCARAS DE PERSÉFONE:
FIGURAÇÕES DA MORTE
NAS LITERATURAS PORTUGUESA
E BRASILEIRA CONTEMPORÂNEAS*
Lélia Parreira Duarte (org.)
Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte:
Ed. PUC Minas, 2006
378 páginas

Gregório Dantas *

A escolha de Perséfone como imagem para representar o grupo de estudos criado em 2003 na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais não poderia ser mais adequada. Condenada a viver alternadamente entre o Olimpo e o Hades, Perséfone é a personificação da contradição inerente à palavra literária e dos temas mais caros ao referido grupo de estudos: a morte e suas figurações na literatura contemporânea, e a constituição do sujeito literário dentro do que Maurice Blanchot chamou de «literatura do não». Os resultados têm sido muitos, dentre eles a realização de simpósios e uma vasta produção ensaística, parte da qual foi agora reunida no volume *As Máscaras de Perséfone: Figurações da Morte nas Literaturas Portuguesa e Brasileira Contemporâneas*, organizado por Lélia Parreira Duarte.

O *corpus* destes quinze estudos é constituído em sua maioria por textos ficcionais, o que não impede o interesse por determinado recorte poético. Embora a principal referência teórica seja Blanchot, as análises literárias não tendem à uniformidade, pelo contrário: o repertório ficcional e poético aqui analisado, de Guimarães Rosa a Lobo Antunes, de Lya Luft a Ruy Belo, aponta para ricas e múltiplas figurações. Da morte e da escrita.

Dentre os autores analisados, destaque para António Lobo Antunes. Segundo José Maria Cançado, que assina o prefácio do livro, a ficção de Lobo Antunes é como «território experimental dessa paradoxal ecologia do sujeito que é a morte na literatura» (p. 13). De fato, é o que fica evidente no ensaio de Silvana Maria Pessoa de Oliveira, dedicado aos livros *Esplendor de Portugal* e *A Morte de Carlos Gardel*: no primeiro, oscila-se entre diversas representações da morte, do tom lírico ao farsesco; no segundo, a morte é associada ao canto, de modo similar ao que Blanchot chamou de «morte contente».

Morte cuja proximidade pode promover um olhar retrospectivo em relação à vida, como nos romances de Mário Cláudio, *Órion* e *Ursamaior*, analisados respectivamente por Dalva Galvão e Maria Theresa Abelha Alves. Nestes livros, descortina-se um sentido no olhar para o passado, a fim de se compreender as experiências próximas da morte vividas por seus personagens. O conhecimento daí oriundo, porém, não é necessariamente edificante ou unívoco. O caráter fragmentário e não linear de *Órion*, ou o jogo de disfarces de *Ursamaior*, sugerem outros e arduos caminhos: o da complexa e contraditória significação literária.

A revisão do passado, em outros romances analisados, é levada a cabo não pelos que partem, mas por aqueles que ficam. É assim no conto «A defunta», de Teolinda Gersão (lido por Maria Lúcia Lepecki), e nos romances *Até o Fim*, de Vergílio Ferreira (lido por Luci Ruas) e *O Quarto Fechado*, de Lya Luft. No ensaio dedicado ao último, Ettore Finazzi-Agrò enfatiza como a experiência da morte esbarra nos limites da representação literária: a prosa de Luft se torna poesia exatamente ao «girar em volta daquela encruzilhada

insituável entre a morte e a linguagem» (p. 120). Em comum, os três ensaios localizam as dificuldades dessa representação em textos que, ainda nas palavras de Finazzi-Agrò, buscam «testemunhar o intestemunhável, que é o fim inconfessado da grande literatura» (p. 131).

Tal contradição engendra a catástrofe: Ida Ferreira Alves, ao analisar a poética de Ruy Belo, enfatiza que, para o poeta português, a morte (ou o receio dela) é a verdadeira fonte da arte. Sendo a palavra uma «forma de vazio» ou um «espaço de ausência», o ato da escrita é encarado como um «enfrentamento da angústia gerada pela sensação de incompletude e catástrofe que marca a nossa humanidade» (p. 141). Sentido semelhante de catástrofe pode ser compreendido em *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa, e *Eles Eram muito Cavalos*, de Luiz Ruffato, analisados por Maria de Santa-Cruz em «Tanatogramas». O livro de Ruffato, por exemplo, de certo modo anuncia a morte da palavra e a incapacidade da linguagem literária em expressar a vida que se propõe representar: na «incapacidade de expressão total (acabada e perfeita)», a literatura «é em si mesma [...] a morte» (p. 232). Tensão que é afinal a de toda poesia, como mostra Wagner Moreira no ensaio «Morte e poesia: diálogos entre ausências e excessos». Os poemas de Ernesto Manuel de Melo e de Arnaldo Antunes operam com a «instabilidade de significações de todos os códigos possíveis». O lúdico torna-se o espaço-limite para a representação da impossibilidade e da incomunicabilidade da poesia.

Narrar o que não se pode narrar: pelo menos três ensaios localizam como esse conflito é representado no nível dos personagens: Cleonice Paes Barreto Mourão chama a atenção para a ineficácia e a fragilidade da palavra no romance de

Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*; Nancy Maria Mendes explica como a ausência de comunicação pode promover um estado de «morte em vida» no romance de Luís Giffoni, *Adágio para o Silêncio*; e Clara Rowland realiza uma minuciosa leitura de «Meu tio Iauraretê», de João Guimarães Rosa, conto que sublinha, como poucos do autor, a indagação de seus recursos narrativos e de sua construção formal, ao promover uma estrutura que se encerra sobre si mesma, com a morte do narrador arrastando a morte da palavra.

Já o célebre conto de Herberto Helder, «Teorema» também apresenta o paradoxo de um narrador morto. O ensaio de Teresa Cristina Cerdeira descreve esse contra-senso na base dos diferentes graus de violação às «regras ficcionais». Dentre essas destaca-se o entrelaçamento de espaços e tempos históricos diversos.

Outro contra-senso seria uma narrativa sem autor, conforme descrito por Cid Ottoni Bylaardt a respeito de *O Manual dos Inquisidores*, de António Lobo Antunes, romance em que se identificam algumas das figurações da morte em literatura, segundo Blanchot. Uma delas vem da própria natureza da palavra simbólica, cujo objetivo é «sua própria possibilidade em sua insuficiência representativa, em sua falta essencial» (p. 19). Falta que não pode ser suprida, tornando o símbolo incompreensível em sua essência.

Tal paradoxo, que tem regido as análises referidas até aqui, permeia as leituras realizadas pela organizadora dessas *Máscaras de Perséfone*, Lélia Parreira Duarte, no ensaio central do volume: «A morte e o saber da escrita em textos da literatura portuguesa contemporânea.» Aqui, além de expostos os princípios que regem o referido grupo de pesquisa, é feito um detido panorama de textos da

literatura portuguesa em torno do tema da morte. Não mais preocupada em postular a verdade ou afirmar-se ideologicamente, a ficção portuguesa recente tem se mostrado comprometida sobretudo em «desestabilizar significações»: uma prosa que não fala de utopias, que não propõe saída para a crise da representação, mas a problematiza.

Assim, se a literatura desestabiliza, também os ensaios da presente edição: longe de solucionarem univocamente um suposto enigma das ficções e poemas abordados, propõem focos luminosos de leitura, evidenciando procedimentos estilísticos e obsessões temáticas de determinada literatura contemporânea, uma literatura que não apenas comunica, mas inquieta, e não encontra seu fim nem sua redenção. Como aquele personagem inominável de Samuel Beckett: «É preciso continuar. Eu não posso continuar, eu vou continuar.»

* Doutorando em Teoria e História Literária (Unicamp/CNPq).

AS PEQUENAS MEMÓRIAS

José Saramago
Lisboa, Editorial Caminho, 2006
149 páginas

Horácio Costa *

Nascido em 1922 no povoado de Azinhaga, província de Ribatejo, José Saramago dirige-se ao mundo de sua infância e de sua adolescência neste singular livro de memórias. Digo singular por duas razões: primeiro, porque os escritores maiores quando se decidem a escrever autobiografias, via de regra, se dedicam a um espaço de tempo maior que o contemplado

por estas memórias (há muitas exceções, claro, desde a *boutade* seminal das *Mémoires autor de ma chambre* de Xavier de Maistre, mas não me deterei sobre elas). Em segundo lugar, porque este livro destaca-se na obra de um autor cujo tom «objetivo» é sua marca registrada. Em sua copiosa produção literária e, particularmente, em seus romances, Saramago só excepcionalmente assume um tom mais subjetivo, e muito menos pessoal, exceção feita às crônicas escritas já há várias décadas. De fato, é com algumas das crônicas de *Deste Mundo e do Outro*, conjunto que conheceu sua primeira publicação em forma de livro no já distante 1971, que «falamos» estas memórias. Escritas na maturidade e quase que como lampejos de recordações no momento em que o escritor adentrava a plenitude literária, as ditas crônicas se estendem agora, em sua senilidade, e assumem um tecido autobiográfico contínuo, ainda que a narração destas «pequenas memórias» não se desenvolva de maneira seqüencial ou cronológica. Há vaivéns e inclusive retomadas de cenas ou unidades narrativas, como se Saramago se esforçasse, sob nossos narizes e com a nossa participação, para desenterrar personagens e acontecimentos distantes; de fato, provavelmente será este o artifício literário mais importante para conferir a *As Pequenas Memórias* o seu sabor.

E o que elas enfocam? Na verdade, um universo tão deslocado deste mundo como as oliveiras centenárias que os agricultores portugueses arrancam de suas terras devido às diretrizes dos burocratas de Bruxelas: memórias de *outro* mundo, quando Portugal não era um país de classe média como o é hoje, porém uma jovem república em que se mantinha, todavia, a ordem social do velho reino, da época do surgimento de Salazar como um ditador

de mãos de ferro sob uma carapaça aveludada, de antes da Guerra Civil Espanhola e durante ela. Contra esse panorama, descreve seus familiares maternos, camponeses perfeitamente integrados com o meio ambiente, analfabetos, íntegros, humaníssimos, e os contrasta com a mudança de horizontes que advém da migração de seus pais a Lisboa – ao mundo *este* –, quando o escritor estava ainda na infância. Ao desenvolvimento de certos temas usuais quando se trata da escritura de «retratos de artistas adolescentes» – a descoberta da sexualidade, o *crescendo* da sensação de exclusão social, as recordações dos anos de liceu e o concomitante desvelar da educação formal na qual *in nuce* apontava-se já a proclividade para a palavra escrita – correspondem contrapontisticamente certos momentos de grande tensão dramática ou sociológica, que elevam a estatura dessas memórias ao trato de aspectos fundamentais da existência – sem os que, sem dúvida, o escritor não seria o que é nas lindes literárias. Menciono tão-somente duas: a primeira, a descrição da mais arraigada epifania sentida pelo jovem Saramago, ao deparar-se com uma árvore iluminada pela luz da lua, ademais e anteriormente referida em uma de suas crônicas de *Deste Mundo e do Outro*, «A aparição» – o que confirma a importância de tal acontecimento, capaz de resistir em suas retinas por toda sua vida. A segunda diz respeito à história de sua amizade de infância com um primo, José Dinis, que passa por muitos estágios de turbulência e ciúmes infantis (o mesmo personagem sobre quem uma tia disse que «era mau mas tinha bom coração»). Passados alguns anos, o cidadão Saramago, em uma de suas viagens a Azinhaga, pergunta a seus parentes sobre o destino do primo e recebe a seguinte, sequíssima, resposta: «José Dinis morreu», ao que o memorialis-

ta comenta: «Éramos assim, feridos por dentro, mas duros por fora», ao que segue o excuro, que retoma algo do mais alto Pessoa – e, claro, do próprio Saramago:

As coisas são o que são, agora se nasce, logo se vive, por fim se morre, não vale a pena dar-lhe mais voltas, o José Dinis veio e passou, choraram-se umas lágrimas na ocasião, mas o certo é que a gente não pode levar a vida a chorar os mortos, Quero crer que hoje ninguém se lembraria do José Dinis se estas páginas não tivessem sido escritas. Sou eu o único que pode recordar quando subíamos para a grade da ceifeira e, mal equilibrados, percorríamos a seara de ponta a ponta, vendo como as espigas eram cortadas, e cobrindo-nos de pó. Sou eu o único que pode recordar aquela soberba melancia de casca verde-escura que comemos na borda do Tejo, o meloal dentro do próprio rio, numa daquelas línguas de terra arenosa, às vezes extensas, que o Verão deixava a descoberto com a diminuição do caudal, Sou eu o único que pode recordar o ranger da navalha, as talhadas vermelhas com as pevides negras, o castelo (noutros sítios chamam-lhe coração) que se ia formando no meio com os sucessivos cortes (a navalha não alcançava o eixo longitudinal do fruto), o sumo que nos escorria pelo pescoço abaixo, até ao peito. E também eu sou o único que pode recordar aquela vez que fui desleal com José Dinis. (Pp. 147-148)

Mestria? Sem dúvida: mestria. Para serem lidas, estas «pequenas memórias» de um grande narrador.

* Professor Doutor da USP (Universidade de São Paulo), poeta, ensaísta. A resenha vem datada: São Paulo, 26-7 de Abril de 2007.

*ARTIFÍCIOS & ARTEFACTOS.
ENTRE O LITERÁRIO
E O ANTROPOLÓGICO*
Gilda Santos & Gilberto Velho (org.)
Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006
224 páginas

Tânia Bessone *

A realização de um seminário, no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, associado à exposição *Artes Tradicionais Portuguesas*, promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa (*Museu Histórico Nacional, 2004*), possibilitou a feitura de um livro saboroso, com gosto de Portugal e Brasil. O objetivo explícito era integrar literatura e antropologia, e os professores Gilda Santos e Gilberto Velho, habilidosamente, reuniram pesquisadores que trataram de temas eruditos e populares, aproximando os dois campos de estudo de maneira atual e dando ênfase a aspectos importantes da cultura luso-brasileira. O sumário já mergulha o leitor em uma rica diversidade de temas, todos cuidadosamente articulados em um bordado delicado, como o dos «lenços dos namorados», que aparece na capa do volume.

Como «abre-alas», o texto de Rosa Maria Magalhães é um espelho das pesquisas e recriações exigidas de um carnavalesco. A questão em destaque é o enredo premiado *Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube, lá no Ceará...* e nos leva ao mundo das escolas de samba do Rio de Janeiro, com seus delírios agigantados.

Abrindo a primeira parte do livro, Eneida Bomfim defende que *As Cousas de Portugal todas têm grande valor* num texto que demonstra sua larga e sofisticada investigação, na qual une literatura e moda,

destacando os atavios e os hábitos mundanos, com sua significação própria na sociedade portuguesa dos tempos de Gil Vicente.

Eucanaã Ferraz escolheu Manuel Bandeira para unir os dois mundos – Brasil e Portugal – e o diálogo entre eles, seja sob o prisma do erudito ou do popular. Na referência a uma das cantigas infantis juninas, recupera conhecido poema de Bandeira: *Cai, cai balão, / Cai, cai balão / Aqui na minha mão!* Toda a análise remete às heranças portuguesas e à brasilidade que o texto encerra, levando o leitor às comparações mais caras às duas culturas.

A *Escrita Bordada*, de Ivo Castro, lembra-nos os encantos de aprender a escrever com os mais variados instrumentos: ardósia, lápis de grafite, caneta-tinteiro, máquina elétrica e computador, além dos delicados lenços bordados da tradição portuguesa. Esses lenços, também presentes na exposição sobre as artes tradicionais portuguesas, ensinaram um lindo estudo sobre saber ou não saber ler.

Feitios do Divino: Formas de Representação do Espírito Santo nos Açores, de Luiz Fagundes Duarte, expõe a devoção do povo do arquipélago por essa representação do divino, que mistura religião e cultura popular. Os dons do Espírito Santo são analisados sob enquadramento socio-cultural, refletindo igualmente a expressão arquitetônica que esse traço tão caracteristicamente açoriano assume.

Outra expressão comum a Portugal e ao Brasil, o cordel, é tratada por Marlene de Castro Correia, com ênfase na sua originalidade e no seu tradicionalismo, explicitando a admiração de populações iletradas pelo domínio da palavra.

Monica Figueiredo recupera várias maneiras de bordar na *Arte de Existir em Pequenas Coisas, ou alguma Ficção (Neo)realista*, destacando maneiras de costurar os

tecidos narrativos presentes em obras distantes temporalmente, como as de Eça de Queirós e de José Cardoso Pires. Relaciona de maneira perspicaz os artifícios e artefactos presentes em ambos os autores, e aproxima-os para o prazer dos leitores.

Na mesma linha segue o texto de Sílvio Renato Jorge ao se debruçar sobre os *Olhares da Tradição: Camilo Castelo Branco e Miguel Torga*, tomando o cuidado de inscrever a narrativa no espaço que essa mesma tradição requer.

Como Pauta quando Escrevo, de Vanda Anastácio, é um belo texto, suave e bordado com o ponto cheio da erudição, como ela costuma escrever. Analisa como o bordado, as cores, os brocados diziam muito da cultura, da hierarquia e das dificuldades femininas no século XVIII português. Dentre os exemplos familiares, um dos que mais estuda: a futura Marquesa de Alorna, prisioneira em Chelas, que, por mil estratégias, conseguia comunicar-se com o pai, também prisioneiro político. A fundamentação documental que apresenta é ainda um importante exemplo da relação entre Literatura e História.

O subtítulo «Artefactos e artifícios» introduz a segunda parte do livro, mais voltada para enfoques antropológicos, com cinco artigos que observam a presença da viola na cultura ibérica, os problemas de autoria e criação artística, as peregrinações urbanas e *objetos-documentos* que se inserem em acervos de museus.

Elisabeth Travassos – *O Destino dos Artefatos Musicais de Origem Ibérica e a Modernização do Rio de Janeiro (ou como a viola se tornou caipira)* – percorre as dificuldades do pesquisador para entender os diversos sentidos de um instrumento musical, a viola ou o violão, na sociedade brasileira e portuguesa.

Gilberto Velho, com o artigo *Autoria e Criação Artística*, recupera questões da reflexão antropológica sobre cultura popular, retomando conceitos da história social da arte para entender os limites da autoria individual ou coletiva.

O texto de Graça Índias Cordeiro – *A Propósito das Peregrinações em Lisboa* – faz um passeio sentimental e literário pela cidade, tomando a obra de Norberto Araújo como ponto de partida.

Lélia Coelho Frota – *Imagem e Linguagem de Objetos-Documentos em Contexto Museal* – discute os significados das coleções etnográficas e os desdobramentos simbólicos de objetos expostos em museus.

De maneira vigorosa, Ricardo Gomes Lima em *Ofício e Arte: Objetos Cerâmicos do Candeal* apresenta e relata um caso de pesquisa antropológica na região das Minas Gerais que produz riqueza muitas vezes ignorada pela própria comunidade.

Por fim, um bem-cuidado «Caderno de imagens», inserido nas páginas finais do livro, exhibe toda a riqueza material que foi tratada em palavras, permitindo ao leitor usufruir de um pequeno acervo iconográfico que enfatiza a importância de temas e obras desta coletânea.

* Doutora em História Social pela USP, professora do Departamento e do Programa de pós-graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atual diretora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da mesma universidade. Pesquisadora do CNPq.

BILAC, O JORNALISTA

Antonio Dimas

São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora da USP; Editora da Unicamp, 2006. 3 v.

Armando Gens *

Antonio Dimas – professor titular de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo – oferece um trabalho de peso com a publicação da obra intitulada *Bilac, o Jornalista*. De peso, porque se trata de uma densa e valiosa pesquisa com dupla via: reunir as inúmeras crônicas que Olavo Bilac – renomado poeta parnasiano – compôs para importantes jornais do Rio de Janeiro, entre 1870 e 1908, e reescrever-lhe a biografia, enquanto homem de letras envolvido com as questões de seu tempo. Do ponto de vista da materialidade da obra, são aproximadamente 1700 páginas distribuídas em três volumes – destaque para a qualidade e o bom gosto do projeto gráfico –, que vêm acondicionados em uma caixa à feição de porta-livro.

Bilac, o jornalista traz a marca registrada de Antonio Dimas, a saber: o método de cunho arqueológico, as relações entre jornalismo e literatura, os veios comunicativos entre arte e sociedade, a cidade do Rio de Janeiro e o estreito vínculo com o estudo de periódicos culturais e literários. Como bem demonstram as publicações anteriores a esta, em 1980 publicou um detalhado estudo intitulado *Rosa-Cruz (Contribuições ao Estudo do Simbolismo)* sobre um periódico literário dirigido por Saturnino Meireles, para cultuar a imagem do poeta simbolista Cruz-Sousa. Posteriormente, em 1983, apresentou ao público-leitor *Tempos Eufóricos*. Nesta obra, realizou uma investigação percuciente que teve

como objeto de pesquisa a revista *Kosmos*, uma revista de cultura posta em circulação na primeira década do século XX, e que estampara, por vários números consecutivos, crônicas de Olavo Bilac. Já preparando o caminho para um projeto grandioso como *Bilac, o Jornalista*, publicou, em 1999, uma antologia organizada por temas e intitulada *Vossa Insolência*, com crônicas do poeta parnasiano.

Como se pode observar, através da listagem dos trabalhos já publicados, o pesquisador mantém um compromisso com a pesquisa em fontes primárias e uma generosidade científica, quando coloca à disposição de seus pares materiais de difícil acesso e mapeia territórios para pesquisas vindouras. Em *Bilac, o Jornalista*, Antonio Dimas não foge a esta regra, pois esbanja prodigalidade tanto no que se refere ao numeroso conjunto de crônicas selecionadas quanto nas muitas sugestões de pesquisa propostas no terceiro volume.

Avaliando a dimensão gráfica da obra *Bilac, o Jornalista*, vale sublinhar a variedade dos documentos iconográficos. Cada um dos três volumes traz, na folha de guarda, uma caricatura diferente de Olavo Bilac assinada por Loredano, como se fora uma vinheta. No corpo da obra, os registros iconográficos, além de conferirem dinamicidade ao texto e terem funcionalidade garantida, legitimam os fatos históricos descritos no corpo do trabalho. À guisa de exemplo, adianta-se que, no segundo volume, o leitor encontrará fotografias que capturaram importantes construções do Rio de Janeiro, detalhes de um mapa do centro do Rio de Janeiro em 1910, capa de revista e página de jornal, frontispício de um guia turístico; e, no terceiro, poderá contemplar reproduções de algumas crônicas manuscritas que Olavo Bilac escreveu para *Jornal Exposição* (1908), das quais

se podem inferir ligeiras conclusões sobre a gênese textual do gênero, propiciadas pelas rasuras e correções ali postas à vista.

Outro aspecto a se ressaltar nesta obra de grande quilate diz respeito à sua organização. Se os dois primeiros volumes compõem uma substancial antologia das crônicas de Olavo Bilac e testemunham a colaboração do cronista em jornais por longos dezoito anos, o terceiro se constitui de dez ensaios, antecedidos por um prefácio assinado pelo Prof. Alfredo Bosi. Pela natureza dos ensaios, fica patente a proposta de apresentar uma biografia com focalização na atividade jornalística e na participação política e social de Olavo Bilac. Por sua vez, a titulação dos ensaios – «Percurso da Procura»; «Percurso do Jornalista»; «Pauta do Jornalista»; «Entre Vila Rica e Belo Horizonte»; «Entre Canudos e Paris»; «Entre o Rio e o Prata»; «Entre o Gabinete e a Redação»; «Entre Galpões e Salões»; «Entre a Coréia e o Congo»; «Entre Nórdicos e Meridionais» – já prefigura as intenções de refazer a trajetória de Olavo Bilac pelo viés da espacialidade e da localização.

Vê-se que o retrato de Olavo Bilac elaborado pelo pesquisador foi norteado pelos traços distintivos da categoria dos «homens de letras», pois investe no perfil do intelectual formador de opiniões, portador de um conhecimento de cunho mais geral, que, imbuído de poder enunciativo, podia versar sobre os mais diferentes assuntos. E tal como uma missão a cumprir, dedicou-se a erradicar os males culturais, políticos e sociais, através da imprensa, porque acreditava no poder da palavra escrita.

Quanto às crônicas de Olavo Bilac, elas expõem diante dos olhos do leitor um universo variado de temas que vão desde teatro, divórcio, alcoolismo, higiene,

educação, diplomacia, finanças, espiritismo, urbanização, movimento literário, armas de fogo, turismo, até exposições, entre tantos outros. Tal volubilidade temática põe em evidência um claro projeto de cunho cívico e civilizatório, perseguido pelo cronista para «desbarbarizar» o país.

A contar pelos periódicos em que colaborou – *A Bruxa*, *Careta*, *Cidade do Rio de Janeiro*, *A Cigarra*, *Gazeta de Notícias*, *Kosmos*, *A Notícia*, *A Rua*, *O Estado de São Paulo*, *Jornal Exposição*, entre outros – vê-se reforçar a imagem do cronista incansável, obstinado na construção do futuro da nação brasileira. Este espírito inquieto e esvoaçante – de acordo com a definição de cronista apresentada por José de Alencar, em *Ao Correr da Pena* – torna-se presente na trajetória de Olavo Bilac não só na versatilidade de temas e na sua passagem por diferentes periódicos, mas também encontra eco na vida pública, dividida entre o aqui e o alhures, entre a crônica e a poesia, entre a política e os destinos da nação.

Através das costuras entre crônicas e acontecimentos biográficos realizadas pelo pesquisador, percebe-se ainda que Olavo Bilac buscou legitimar-se, na qualidade de «homem de letras» e porta-voz brasileiro, na cena mundial. A trajetória dele pelo jornalismo, de acordo com a reconstituição de Antonio Dimas, vem revelar um «homem de letras» cujas viagens ao exterior estiveram atreladas a um projeto de expansão. Conheceu Paris e procurou apoio e respaldo nas origens portuguesas.

Para demonstrar as intenções expansíveis de Olavo Bilac, destacam-se as viagens que fez a Portugal: na primeira, em 1890, encontra com Eça de Queiroz, a quem reverencia, quando os interesses do jornalista brasileiro recaíam sobre o literário e o cultural; na segunda, foi tocado pelas reformas urbanas realizadas em Lisboa

e ali diviso um modelo que poderia ser incorporado ao projeto de remodelagem da cidade do Rio de Janeiro, já sob a responsabilidade de Pereira Passos. Contudo, sua intenção, ainda assim, permanecia literária, pois estava a procurar uma editora portuguesa que publicasse seu livro, *Crítica e Fantasia*.

Bilac desembarcou mais uma vez em terras portuguesas pelos idos de 1916. Mas os propósitos desta viagem muito se distanciavam dos anteriores. Nesta, especialmente, o jornalista brasileiro foi recebido em Lisboa «como autêntico porta-voz de uma latinidade americana, bastião último capaz de enfrentar a insanidade germânica que tanto ameaçava a espiritualidade latina encarnada e defendida pela França» (DIMAS, 2006: 180). Concedeu entrevista ao jornal *A Capital*, recebeu homenagens da Academia de Ciências de Lisboa e da *Revista Atlântica*, realizou conferência no Teatro da República, saiu em defesa da coesão nacional, do culto à nacionalidade, da urgência de letramento, do serviço militar obrigatório, do tradicionalismo e, mais do que tudo, empenhou-se numa política de defesa nacional assentada na manutenção de uma unidade lingüística.

Com a *expertise* de pesquisador, Antonio Dimas reinterpreta informações e relaciona crônicas para romper com o perfil uno com que as figuras públicas costumavam ser retratadas. O claro remapeamento de uma trajetória de vida que vai do individual ao cósmico, até a decisão do cronista de não mais colaborar com a imprensa, a partir de 1908, revela um Olavo Bilac plural, comprometido com a cidade do Rio de Janeiro, com o seu país e com o mundo. Mais do que registros e articulações do período compreendido entre nascimento e morte, a obra *Bilac, o Jornalista* vem desmitificar a figura do poeta parnasiano,

enquanto símbolo de alheamento da realidade e de preciosismo verbal, para reapresentá-lo como protótipo do jornalista opinativo, envolvido nas questões que lhe eram contemporâneas e aflitivas.

Conforme já se disse, *Bilac, o Jornalista* surge como uma obra de peso no campo da pesquisa na área de Letras. Contudo, as crônicas selecionadas pelo Prof. Antonio Dimas conferem ao seu trabalho uma face multidisciplinar, pois fornecem um valioso material para pesquisadores de diferentes áreas do saber, tais como: Antropologia, Arquitetura, Artes Plásticas, Comunicação, Geografia, História, Língua Portuguesa, Literatura e Urbanismo, entre outras. Será, nas crônicas, quando cotejadas, que o leitor comprovará o perfil contraditório de Olavo Bilac, o jornalista. Premido pela urgência da crônica – esse gênero considerado carioca –, pelo frescor da notícia e pela novidade aquecida pelo calor da hora e dos interesses imediatos, o jornalista era levado a ignorar a coerência e a sensatez. Ler e conferir; e, sobretudo, saborear o variado cardápio que, tão generosamente, Antonio Dimas preparou para os que demonstram acentuado apetite pelo período entre 1890 e 1908.

* Professor de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

BOM DIA CAMARADAS

Ondjaki

Rio de Janeiro: Agir, 2006

Maria Teresa Salgado *

Há cerca de seis anos, ouvi falar do escritor angolano Ondjaki como um dos mais jovens e promissores talentos da literatura angolana. Nascido em Luanda, em 1977, o autor já publicou poesia – *Actu Sanguíneo*, de 2000, *Há prendisajens com o xão*, de 2002 – ; contos – *Momentos de Aqui*, de 2001, *E Se Amanhã o Medo*, de 2004 – ; romances – *O Assobiador*, de 2002, *Quantas Madrugadas Tem a Noite*, de 2004.

Bom Dia Camaradas é o seu primeiro romance, escrito a partir da proposta feita ao escritor por um editor angolano. A idéia era fazer uma narrativa, dando conta da independência de Angola, a partir da perspectiva de um jovem nascido no pós-independência. Em poucos meses, Ondjaki respondeu ao desafio, produzindo este lírico romance, publicado, em Angola, em 2000 e, no Brasil, apenas em 2006, pela editora Agir.

Numa primeira impressão, o romance me pareceu pouco denso. Estranhei a diferença entre esse texto e o que eu conhecia do autor: o livro de contos *Momentos de Aqui*, obra dominada pelo clima fantástico e desesperador, que se distingue bastante do lirismo reconfortante de *Bom Dia Camaradas*. No entanto, essa autobiografia romanesca – creio que podemos chamar assim à narrativa – é leitura das mais interessantes.

Para os que buscam um primeiro contato com a literatura angolana, o texto cumpre a importante função de apresentar a sociedade no pós-independência com

uma leveza que não se esquece de abrir espaço para a reflexão. Para os que já conhecem a literatura angolana, trata-se de uma visão nova e ao mesmo tempo familiar da Angola do pós-independência. Nova, porque nos permite ver essa sociedade pela ótica nostálgica, sensível e peculiar de um jovem adolescente que, ao expor suas perplexidades, indagações e interpretações do mundo circundante, resgata um olhar pleno de frescor que talvez só seja possível à perspectiva infanto-juvenil. Familiar, pois o texto, que tem como cenário a cidade de Luanda, não abre mão do tom crítico, bem humorado e focado na zona urbana, reproduzindo marcas de obras angolanas, já conhecidas e publicadas no Brasil, de Pepetela e de Manuel Rui.

O olhar do protagonista é inaugural e singelo, mas talvez por isso mesmo termine parecendo, por vezes, contundentemente crítico. A narrativa retrata o seu dia-a-dia no espaço da família e, sobretudo, no espaço da escola, revelando-nos aspectos do seu relacionamento com os amigos, com os professores cubanos, com os familiares e com o camarada Antonio, um empregado da casa com quem o menino estabelece uma relação de grande afeto, fazendo com que a palavra «camarada» recupere um de seus primeiros sentidos de simpatia e amizade, ainda que o tom irônico permeie toda a narrativa.

«Camaradas», com esse mesmo significado de amizade e companheirismo, são também os queridos amigos da escola e os professores cubanos, retratados, pelo narrador, ao mesmo tempo, com imenso carinho e simpatia e profundo humor e comichade. Basta lembrarmos-nos da cena em que os professores cubanos se esquecem das regras básicas de educação diante de uma compota de morango. Percebem-se, assim, as mais inusitadas tonalidades e os

registros com as quais o riso pode se combinar, apresentando uma proposta bastante diferente de outras narrativas angolanas. Vale lembrar que, em grande parte das obras produzidas após os anos 1980, a expressão «camarada» é usada com uma conotação quase sempre irônica e mesmo zombeteira. Já no presente caso, o que se vê é mesmo um outro sentido para a palavra, diferente, também, da idéia supostamente igualitária, pretendida no termo imposto pela ideologia dominante nos primórdios da independência. Manuel Rui usou a palavra, ainda nesse sentido, em *Cinco Vezes Onze Poemas em Novembro*, quando era possível dizer: «E tudo é novo / / e chamado por novo vocativo: / *Camara-da*.» (Grifo meu.) Entretanto, alguns anos depois, no pós-independência, o próprio Manuel Rui, assim como Pepetela, passam a usar a palavra «camarada» de forma satírica e crítica. É o que se nota em textos como *Quem Me Dera Ser Onda* e *Crônica de Um Mujimbo*, do primeiro, e *O Cão e o Caluandas* e *Predadores*, do segundo, para citarmos apenas duas obras, de cada um desses autores, nas quais a decepção com a situação social, nas várias fases do pós-independência, vai-se tornando cada vez mais patente, fazendo do tom de denúncia irônica, uma das notas dominantes na cena literária angolana. «Camaradas», nesses três textos angolanos que acabo de citar, passam a ser todos aqueles que agem em função de seus próprios interesses em maior ou menor escala. Portanto, o termo é usado de forma satírica.

No presente romance de Onjaki, é o tom lírico que comanda a maior parte das passagens. Mesmo naquelas em que os descalabros e violências de um governo autoritário são focalizados, o que domina o cenário é o profundo amor pela cidade e pelo povo angolano. A epígrafe de abertura

da obra de Ondjaki, ao trazer um trecho de «O mundo dissolve os homens», do nosso Drummond Andrade, presta um tributo de amor a Angola e faz ecoar a necessidade da procura da poesia, sobretudo como conforto ou terapia, para que a vida possa continuar, num universo, onde, como dizia o poeta mineiro: «A noite anoiteceu tudo» e «Os suicidas têm razão». É assim que os belos versos drummondianos de «Sentimento do mundo», na montagem do escritor angolano, parecem ter sido escritos para Angola: «E tu, Angola: / / Sob o úmido véu de raivas, queixas / e humilhações, adivinho-te que sobes, / / vapor róseo, expulsando a treva noturna.»

É, sobretudo, no espaço da escola que a intensa camaradagem e ligação estabelecida pelo narrador e o seu grupo de amigos e professores se recompõe, revelando o universo de uma adolescência plena, consciente e francamente feliz, embora vivida numa Luanda ainda sob os horrores da guerra civil – mais especificamente, no final dos anos 1980 e no início da década 1990.

Mas não se pense que essa felicidade é fruto de uma visão ingênua ou alienada. Os esquemas, os desmandos e os mais diversos tipos de violências sociais não deixam de ser focalizados na narrativa, especialmente no capítulo em que o protagonista acompanha a tia chegada de Portugal para um *tour* pela cidade de Luanda. A repressão e a violência, às quais está sujeita boa parte dos habitantes, tornam-se evidentes, como se nota na seguinte passagem do romance: «Mas como ela estava impressionada já nem contei o que andavam a fazer no Roque Santeiro quando apanhavam ladrões, coitados, punham só o pneu, petróleo, e ainda ficavam ali a ver o homem a correr dum lado para o outro, a pedir para lhe apagarem.»

Na verdade, ao longo de toda a obra, vão se desenrolando os mais diversos tipos de mazelas e misérias da sociedade angolana. Contudo, o foco do texto de Ondjaki não se concentra em torno da crítica e da denúncia social, como acontece em tantas obras ficcionais angolanas contemporâneas, e sim em torno da recriação de um universo perdido. Tornam-se, assim, inevitáveis os ecos de Proust, que nos revelou, de forma admirável, como a recomposição de um passado se dá, sobretudo pelos cheiros, sabores e sons. Em *Bom Dia Camaradas*, esses sentidos dominam praticamente todos os ambientes. Abrindo e fechando a narrativa, cheiros e sons acordam, também, a nossa memória, propiciando-nos um reacender de extintas felicidades, como nos ensina mais uma das belas epígrafes de abertura de *Bom Dia Camaradas*, agora tomada de *Cultuando as Musas*, do escritor angolano Óscar Ribas: «Tu, saudade, revives o passado, reacendes extinta felicidade.»

No prefácio da edição brasileira do romance, o escritor Luis Ruffato compara a narrativa de Ondjaki à já clássica obra da literatura infanto-juvenil, *Os Meninos da Rua Paulo*, do jornalista e escritor Ferenc Molnár. Ao retratar um grupo de meninos que se reúnem depois da aula para brincar e jogar péla, além de defender o seu território de outro grupo rival, Molnár termina por representar, alegoricamente, a Budapeste, do início do século XX, que vive as inúmeras transformações provocadas pelo capitalismo. Ao mesmo tempo, mostra a resistência a essas transformações, enfatizando valores como solidariedade, união, coragem, numa história que, naquele momento, poderia acontecer em qualquer parte do planeta. A narrativa de Ondjaki, também como aquela contada pelo escritor húngaro, poderia ter ocorrido

em qualquer lugar do mundo. É fácil para nós aproximarmos-nos das situações vividas pelas personagens pintadas nesse romance angolano. Nesse sentido, podemos até dizer, como Ruffato sugere, que esse seria o primeiro romance de uma classe média angolana. Isto significa talvez, penso eu, um romance que desloca o foco primeiro da crítica social para a recriação de sensações até então pouco exploradas pela literatura angolana. Como *Os Meninos da Rua Paulo*, *Bom dia Camaradas* fala, igualmente, da resistência que se constrói no tempo dos grupos da juventude. No romance húngaro, a infância e a adolescência ainda são redutos para os sonhos e idealizações coletivas. No texto angolano, porém, a retomada dos afetos do passado, no plano de uma experiência individual, parece ser apenas uma das formas de resistência possível para que se mantenha, senão a esperança no futuro, ao menos a expulsão momentânea da «treva noturna», como no poema de Drummond escolhido para epígrafe.

Num momento extremamente sutil, percebemos que o jovem protagonista de *Bom Dia Camaradas* se chama Ndalú – mesmo nome de registro do autor do romance. Também vale notar que Ondjaki – palavra, que significa guerreiro – é o nome que esse escritor angolano escolheu para assinar-se como artista. A opção pela enunciação do seu nome de origem, em consonância com nome do protagonista, aproxima ainda mais o escritor de seu texto ficcional. Do mesmo modo, a escolha do seu pseudônimo nos leva a refletir sobre o novo perfil de escritor que vem surgindo na cena africana contemporânea. Penso em um narrador que busca novas formas de lutar e resistir ao impacto do mundo circundante. Um narrador que tenta estabelecer o diálogo e a proximida-

de com o leitor, recorrendo a um lirismo capaz de confortá-lo e, ao mesmo tempo, mantendo uma atitude de crítica diante do universo que cerca o leitor, fazendo, assim, do texto, um espaço terapêutico e, simultaneamente, um espaço de resistência à violência.

* Professora de Literaturas Africanas na UFRJ; organizadora, com Maria do Carmo Sepúlveda, de *África & Brasil Letras em Laços*. (Editora Yendis, 2006.)

BRÁS CUBAS EM TRÊS VERSÕES

Alfredo Bosi

São Paulo: Companhia das Letras, 2006

Flávia Vieira da Silva do Amparo *

A leitura de *Brás Cubas em Três Versões*, de Alfredo Bosi, é um exercício triplamente metalingüístico: somos os leitores de Bosi que, por sua vez, é leitor dos leitores de Machado de Assis. Exercício refinado de crítica, o livro consegue projetar um panorama tridimensional da prosa machadiana, oferecendo-nos imagem e perspectiva, num quadro amplo que abarca os mais importantes estudos críticos sobre a obra do escritor fluminense. Bosi nos sugere que é necessário ler Machado de Assis sem pender para os posicionamentos unilaterais, nem adotar métodos muito rígidos e classificatórios que possam distorcer o motivo primordial de sua escrita. Com a profunda lucidez de leitor assíduo da obra machadiana, o crítico nos mostra o quanto é denso e profundo o olhar do escritor das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

Cada registro capta um perfil de narrador, mas nenhuma interpretação é, *per se*, suficiente para compreender a densidade do olhar machadiano. A forma livre está presente, mas o autor adverte que o vinho, nela contido, é de outra qualidade, áspero e amargo; o humor do autoanalista aprofunda e universaliza as memórias, mas deve passar por um processo de contextualização local; o tipo social do rentista está representado em Brás, mas não basta para explicar os procedimentos artísticos da forma livre, nem dá conta da complexidade reflexiva do homem subterrâneo. (P. 51)

Desde a epígrafe de Pascal, a questão central do livro de Bosi envolve o olhar, a medida certa do olhar, nem muito de perto que se perca em detalhes, nem longe demais a ponto de impedir a visão perfeita do objeto de estudo: *Nos sens n'aperçoi-vent rien d'extrême. Trop de bruit nous assourdit, trop de lumière nous éblouit; trop de distance et trop de proximité empêchent la vue*. Bosi acerta a lente da crítica, buscando o melhor foco para apreciar Machado por inteiro: pleno em detalhes, mas também mantenedor de uma unidade que, como um quadro impressionista, só pode ser vista com o devido distanciamento. Assim, segundo o parecer bosiano, os estudos que tentaram compreender o escritor fluminense apenas por uma das três grandes vertentes críticas – a intertextual, a existencial e a sociológica – mesmo oferecendo importantes contribuições para o estudo do autor, acabaram nos mostrando um Machado pela metade ou embaçado pela lente desfocada da parcialidade.

Se lançarmos um olhar atento para a obra de Machado de Assis, de fato, perceberemos na sua ficção um narrador «multiperspectivado», que analisa as questões

por vários ângulos, chegando, inclusive, a invadir o espaço do leitor para atribuir-lhe uma voz, ainda que retórica, e para discutir a matéria que está sendo narrada. Nas crônicas, o escritor também não apresenta opiniões categóricas, nem adota um ponto de vista fixo, que possa pender para extremos. Vale lembrar as suas palavras numa crônica de *A Semana*, de 31 de Julho de 1892, em que faz a seguinte afirmação: «Questão de meio; o meio é tudo. Não há exaltação para uns nem depressão para outros. Duas cousas contrárias podem ser verdadeiras e até legítimas conforme a zona. [...] segue-se o meio; o meio é tudo.» Essa ponderação do escritor, com sua face oblíqua e dissimulada, segue atenuando as opiniões e obriga o leitor a deslocar-se entre espelhos, simulacros e meias-verdades, onde a face refletida, ironicamente, pode ser a do próprio leitor.

Brás Cubas em Três Versões nos apresenta a grandeza do quadro machadiano, do romancista ao cronista, reunindo três estudos sobre Machado de Assis: «Brás Cubas em três versões», que nomeia o livro; «O teatro político nas crônicas de Machado» e «Raymundo Faoro leitor de Machado de Assis». No primeiro ensaio do livro, Bosi não apenas mostra as versões e interpretações sobre o perfil do protagonista do romance, como também realiza a leitura de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* acompanhando os jogos especulares dos seus personagens.

O estudo detalhado da cena em que Brás despede-se de Eugênia, por exemplo, nos mostra algo mais do que já foi exaustivamente dito sobre o personagem principal do romance. No enfoque dado ao olhar de Eugênia, a «flor da moita», observamos no capítulo não só o Brás-defunto e o Brás-vivo, que atuam nos eixos do passado e do presente, mas um terceiro elemento que se

impõe aos outros dois: o «olhar perspicaz» de Eugênia que desnuda o cinismo de Brás Cubas. A mudança constante de foco desse narrador nada «volúvel» (pelo contrário) revela-nos uma tendência do escritor de suspender o julgamento unilateral para dar ouvido às múltiplas vozes que co-participam no espaço narrativo. Na troca de olhares e impressões, a face de cada personagem vai sendo formada na retina de um outro que lhe assiste. A trama é, portanto, tecida por várias mãos, mas sempre existirão fios suspensos e lacunas que esperam outras linhas de pensamento para lhes dar continuidade e completar o jogo narrativo entre escritor/texto/leitor.

A maior riqueza da leitura bosiana reside no fato de que o crítico não se apressa em formar um parecer unívoco sobre Machado, mas vem a construí-lo, semelhantemente ao estilo machadiano, através dos vários olhares de outros críticos. Assim, ele percorre um longo caminho, detendo-se aqui e ali para ver com os olhos de outrem, para dar conta de cada leitor e leitura dentre os mais importantes estudos da obra machadiana. Chega até mesmo a vestir a pele de Machado e, admiravelmente, se apropria do seu *pince-nez* para alcançar toda a essência desse olhar enigmático e irônico do escritor.

Ver Machado através de um «olhar machadiano» parece, à primeira vista, algo redundante ou excessivo. Ao contrário, se compreendermos essa «retina da ironia» presente no escritor – que funde elementos díspares, que compara antíteses, que acolhe no mesmo jarro a «rosa de Esmirna» e a «arruda do quintal» – podemos, enfim, ser fiéis ao seu pensamento, reconhecer o seu valor e, o mais importante, privilegiar o viés literário de sua escrita que jamais foi colocado em segundo plano, mesmo nas crônicas que tematizavam a cena política.

A segunda parte do livro de Bosi, intitulada «O teatro político nas crônicas de Machado de Assis», trata de um «levantar de cortinas» para apreciar a cena social representada pelo cronista, mas vai além disso, pois se torna um passeio pelos bastidores da escrita machadiana. Enfatizando a leitura que Raymundo Faoro faz da obra de Machado, Alfredo Bosi compreende o cronista e assim o define:

Mais do que mero reflexo do quadro empírico, que os jornais presumem espelhar, a prosa machadiana é consciência reflexiva, trabalho da mente alerta que converte impressões do cotidiano em juízos de valor. O que está perto dos olhos é mediado pelo intervalo moral e estilístico, de tal maneira que o historiador que recolha da escrita machadiana só o puro documento de época arrisca-se a perder a dimensão mesma do seu sentido encurtando o alcance da interpretação. Sem o trabalho hermenêutico, o empirismo revela-se simplista. (p. 63)

Esse «recheio» do livro nos apresenta trechos de crônicas machadianas que podem ser degustadas sem o peso das notas explicativas, mas com a agradável sensação de que estamos sendo guiados pela mão do crítico, orientados à luz do próprio texto, que fala por si mesmo. O «Machado real», segundo Bosi, une intimamente a «sátira pontual» ao «moralismo cético» em suas crônicas, união que confere ao texto extrema complexidade, que os olhares menos atentos julgaram ser uma mera alienação, ou seja, um perfil tipicamente machadiano de pura contemplação ou complacência diante das questões e dos conflitos de seu tempo.

Ao contrário de grande parte da crítica que se satisfaz em analisar as crônicas machadianas localizando-as no tempo e no

espaço ou contextualizando-as em relação aos personagens e fatos «reais» apontados no texto, Bosi realiza uma leitura do perfil do cronista e, sem emitir juízo de valor, pesca-lhe o espírito crítico, a intenção do texto e sua essência literária. A finalidade maior de seu estudo é ver a representação machadiana e apreciar o prazer do espetáculo político montado pelo escritor – prazer esse que reside muito mais na trama satírica de sua escrita do que, propriamente, no seu viés histórico. O estudioso acaba por nos abrir uma porta, nos emprestando as lentes de crítico e permitindo a entrada de outros que queiram explorar o rico manancial das crônicas machadianas:

[...] crônicas literárias de um grande escritor requerem sondagens que identifiquem o seu ponto de vista, o húnus do seu pensamento, os seus valores e antivalores, o seu *pathos*, o seu estilo de narrar, os seus procedimentos retóricos. É uma tarefa ainda por fazer e constitui o limiar da interpretação, abaixo da qual tudo se dissipa no anedótico ou se presta ao desnorde das arbitrárias alegorias. (p. 103)

As leituras acerca do cronista concluem que ele usou da pena sem se apropriar das ideologias vigentes, nem fazer militância política, ou seja, soube descrever e apreciar todo o cenário ainda que com absoluta descrença nas ideologias. Nos textos machadianos, observamos o homem, ou melhor, «o barro humano», citado no livro, militando unicamente pelos próprios interesses, que cambiam de acordo com as necessidades da sobrevivência social e moral. Nesse aparente distanciamento de Machado, Bosi enxerga uma crítica «mordaz» pois, segundo ele, o cronista é uma «boca que morde e sopra». As «meias-tintas» machadianas, de fato, não permitem o esmaecimento nem a limpidez dos

quadros políticos e sociais. Basta relembrarmos uma outra crônica de Machado, do início de sua carreira jornalística, onde ouvimos os conselhos que o cronista dá à própria pena, em 1862, nos textos de *O Futuro*:

O pugilato de idéias é muito pior que o das ruas; tu és franzina [a pena], retrai-te na luta e fecha-te no círculo dos teus deveres, quando couber a tua vez de escrever crônicas. Sê entusiasta para o gênio, cordial para o talento, desdenhosa para a nulidade, justiceira sempre, tudo isso com aquelas meias-tintas tão necessárias aos melhores efeitos da pintura. Comenta os fatos com reserva, louva ou censura, como te ditar a consciência, sem cair na exageração dos extremos. E assim viverás honrada e feliz.

O terceiro ato do livro de Bosi apresenta como foco de atenção as obras de Raymundo Faoro *Os Donos do Poder* e, principalmente, *Machado de Assis, a Pirâmide e o Trapézio*. Destaca a imparcialidade de Faoro e sua ampla capacidade de recompor a sociedade brasileira do Segundo Império e de compreender como essa estrutura histórico-social se inseria na obra do escritor fluminense. Consegue, sobretudo, provar que Faoro soube ser leitor de Machado ao contemplar todos os ângulos do panorama literário projetado pela sua ficção e definir o perfil da sociedade contemplado pelo atento observador dos costumes.

Ainda enfatizando a análise tridimensional, esta última parte do livro caminha pelas idéias de Faoro para destacar a estrutura triádica em que se sustenta a interpretação do historiador acerca da obra de Machado de Assis. Além dos eixos diacrônico e sincrônico, que envolvem respectivamente o tempo e o espaço, ambos caros ao olhar do historiador, Faoro também consegue entrever o sujeito da escrita,

que age no palco da vida e submete as representações dos outros dois eixos ao filtro da autoconsciência. Esse terceiro eixo fundamental, o hermenêutico, complementa e agrega os outros dois, desvendando toda a complexidade do pensamento machadiano presente em seus livros.

Para finalizar esse percurso pelas vias do texto de Machado e de seus intérpretes, conduzidos habilmente pelo *Virgílio* de nossas letras, convém deixar aqui um trecho de uma crônica, pinçado por Bosi, que pode ser o fio de Ariadne para aqueles que desejam se aventurar nos labirintos machadianos:

A história é isto. Todos somos fios do tecido que a mão do tecelão vai compondo, para servir aos olhos vindouros, com os seus vários aspectos morais e políticos. Assim como os há sólidos e brilhantes, assim também os há frouxos e desmaiados, não contando a multidão deles que se perde nas cores de que é feito o fundo do quadro. (P. 86)

Sem dúvida o livro *Brás Cubas em Três Versões* consegue nos revelar tanto a figura quanto o fundo do quadro em toda a sua altura e largura, mas principalmente em sua profundidade, intensificada por cores sólidas e brilhantes. Diante de nossos olhos, Alfredo Bosi restaura o quadro machadiano, tira-lhe o excesso de tintas que outros colocaram por cima e raspa a superfície desgastada da imagem que tentaram nos impor de um Machado eivado de preconceitos e alegorias. Entre o «debucho e o colorido», nossos olhos vão se abrindo e eis que, com o relevo necessário, enxergamos finalmente um Machado por completo: em três dimensões e com a fisionomia que lhe é própria.

* Professora do Colégio Pedro II e doutoranda em Literatura Brasileira na UFRJ.

50 POEMAS ESCOLHIDOS PELO AUTOR
Antonio Carlos Secchin
Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2006

Peron Rios *

Os caminhos do poema estão fechados. Ou quase. De um lado, uma tradição que preza modelos esclerosados pela pálida reprise. Do outro, experimentalismos há muito assimilados e repetem. Dupla de beques obstruindo a área das singularidades. Para driblar a situação e a aparente aporia, depositamos esperanças sobre Ivan Junqueira, Weydson Leal, Fábio Andrade, Marco Lucchesi. Destaca-se, integrando esse grupo seleta, e com dicção diversa, Antonio Carlos Secchin, que revitaliza a poesia brasileira trilhando por bifurcações. Crítico notável, exegeta maior de João Cabral de Melo Neto e da poesia brasileira de forma ampla, Secchin há alguns anos vem enfatizando sua produção poética e compondo o renque de escritores que põem em xeque as sentenças de morte da literatura.

Sua prática escritural apresenta uma ambigüidade salutar. Na poesia, digamos que ele extrai uma síntese daquilo a que chamamos tese (formas fixas, verso decassílabo, cesuras em sílabas pares, consciência do passado) e antítese (ludismo, relativização das correntes que louvaram essas fôrmas, auto-ironia, perseguição do novo). Tudo mediado por uma metalinguagem que faz repensar escolhas estéticas sem sequestrar possibilidades temáticas.

A crítica que elabora continua sendo um espaço criativo, trocando o conforto dos termos consagrados e dos jargões universitários para arriscar sempre uma figura, uma metáfora. Em sua poesia, por outro lado, percorrem concepções estéticas e uma corrosão irônica de poetas que compõem a

tradição. A criação franqueia suas portas para a atividade do crítico literário, que não se resigna e não cala.

Em seu novo trabalho, *50 Poemas Escolhidos pelo Autor*, Secchin fabrica textos cujos traços lhe são marcas recorrentes, presentes na quase totalidade de seu livro anterior, *Todos os Ventos*. Alguns poemas nos parecem metonímia da literatura ali praticada, emblemas de temáticas cantadas num intenso ritornelo.

O poema «Cisne», por exemplo, que abre essa nova coletânea, publicada pelas Edições Galo Branco, oferta, sob um viés icônico, informações de vida e linguagem dos parnasianos e de Cruz e Sousa. A referência a este, aliás, faz-se triplamente: na dedicatória, na temática e em versos invertidos, em palavras resgatadas do belo poema «Tristeza do Infinito», de *Faróis*. Eis o que Secchin nos oferece:

CISNE

À memória de Cruz e Sousa

Vagueia, ondula, incontrolado e belo,
um cisne insone em solitário canto.
Caminha à margem com a plumagem
negra,
em meio a um bando de pombas
atônitas.

Encontra um outro, de alvacentas
plumas,
um ser sagrado no monte Parnaso,
e enquanto o branco vai vencendo a
bruma
ele naufraga, bêbado de espaço.
Em vão indaga, o olhar emparedado
na vertigem de luz que o sol encerra:
«Se em torno tudo é treva, tudo é
nada,

como sonhar azul em outra esfera?»
Negro cisne sangrando em frente a
um poço.
Do alto, um Deus cruel cospe em seu
rosto.

A oposição entre o negro cisne (epíteto do poeta simbolista) e o de alvacentas plumas é imitada pela forma, em seus contrastes. Metáfora das contradições estéticas entre o poeta negro e seus contemporâneos, brilha no primeiro terceto uma luz que, em vez de clarear, enceguece pelo excesso. O olhar não se expande no amplo clarão, qual imagina a percepção comum. Antes, faz-se emparedado, e o sol, ao invés de liberar luminosidades, as encerra. São imagens que parecem querer representar o opaco da incompreensão frente à singularidade do poeta negro, no século XIX. O leitor atento verá, no texto, essa imagem do Parnaso – poesia pura produzida por um ser sagrado, ao passo que o negro cisne «caminha à margem» com uma escrita que o público não entende («pombas atônitas»). E flagramos, portanto, na fisionomia do criador, a face, o disfarce do crítico literário.

O fluir do tempo, assunto que exige, por sua larga freqüentação, o manejo de mestres, é matéria sempre revisitada, com alta voltagem lírica, por Antonio Carlos Secchin. Tema em que se bifurcam, como subconjuntos da mesma essência, a infância rememorada e a velhice que, na ponta dos pés, se aproxima.

A consciência das perdas às vezes ganha leveza pela esperança ou pelo humor. Esse último caso se vislumbra no *Poema para 2002*, que integra *Todos os Ventos*, onde a ironia contra si mesmo e o *gauchismo* dão um tom mais leve à melancolia subliminar. O *Poema para 2003*, que abaixo ponho como amostra, é um

exemplar da ruína entoada, mas não decadamente celebrada.

POEMA PARA 2003

Vai, ano velho, leva em teu bojo
o despojo do que foi embora,
mas que a cinza do sonho desfeito
adube de vida o que é morto
e transforme o jamais em agora.
Teu corpo já bem maduro
sustenta o tempo que virá depois.
Em ti revejo o avesso do futuro,
recém-antigo 2002.

Canta um galo,
mínimo e absoluto.
Canta,
canta um galo na noite estrelada.
De seu bico
não brota apenas a voz do dia,
mas a dor de perder a madrugada.

Fluímos num tufão de pasmo e gozo
sentindo que o passado é um destino,
pois brilha sobre a morte e os
precipícios
uma luz do que em nós inda é
menino.

Saudemos, então, de novo,
e mesmo assim pela primeira vez:
nós te sabemos e desconhecemos,
ó velho amigo 2003.

O texto guarda, marca do poeta, uma ironia extremamente sutil. O poema é para 2003, mas este será evocado apenas, «pela primeira vez», na última estrofe. O título faz referência ao porvir, mas o poema, a rigor, é «o avesso do futuro». Sem resistir à tentação de olhar pra trás, não o faz, contudo, de forma a congelar o ser, petrificado em lembrança. Os três últimos versos da primeira estrofe dão o tom

da esperança lúcida que, em alguns momentos, alimenta a poesia de Secchin.

Há uma consciência da morte, de seu assédio, de que nosso corpo é, como quer André Comte-Sponville, um pouco de carne oferecida à agressão do real. Nada disso ingenuamente lhe escapa. Mas há também a querência pela transformação do jamais em agora, por adubar de vida o que findou. Daí usar o poeta exatamente a expressão *o avesso do futuro* e não apenas *o passado*, um de seus sentidos. Isso porque, sabendo que 2002 representa anseios fracassados, o ano que chega, pela ótica do bom presságio, só poderia ser o seu inverso. Aliás, todo o restante do poema elabora imagens de um tempo que não volta, mas está sempre presente, navegando em águas de memória. Como bem se nota, é um poema que encerra filigranas de conceitos que, logicamente, não se coadunam e nos quais apenas a poesia parece, sem medos, se arriscar.

Prática comum em sua escritura, Secchin refaz a frase feita, a imagem habitada. O galo cabralino e sua luz balão do amanhecer já não é somente o símbolo do dia que se inaugura. Também significa, no canto, o lamento do dia extinto. A reformulação do olhar oferece um mundo novo: eis o ofício do escritor. O poema, por *realizar* o que fora da matéria do discurso não existe, é um objeto fenomenológico. Por isso temos a obrigação ética de sempre alimentar «a luz do que inda é menino». É o espanto infantil que denuncia a nudez real, as formas de barbárie, e nos possibilita sonhar.

Em outro poema encantador, «O menino se admira...», observamos novamente a temática do tempo. Nesse caso, contudo, ouvimos uma outra modulação em que sentimos, sem a presença do humor ou da ironia, a dor das perdas acumuladas

– sentimento tão presente na escrita de Secchin. A composição da cena, assim como no poema «Estou ali», nos remete inevitavelmente à figura de Drummond:

O menino se admira no retrato
E vê-se velho ao ver-se novo na
moldura:
É que o tempo, com seu fio mais
delgado,
No rosto em branco já bordou sua
nervura.

Com o mesmo jogo conceitual do «Poema para 2003», Secchin superpõe realidades temporais e constrói um *mise en abîme* quase ao modo borgiano, fazendo o menino «ver-se mais antigo no futuro, / vendo ver-se no menino do retrato». No entanto, aqui já não brilha o galo, mas «a gula aguda de ficar sozinho em cena», de um corvo. O tempo agora é duro, cruel, como a rapina. Porém, se o poeta aparentemente nega a esperança do poema anterior (o que de fato ocorre, em alguns textos) está na verdade a reforçá-la, pelo negativo. A imagem fúnebre do corvo, que a espanta, nos dá a ver que nada sobra sem um sonho a fecundá-la.

Por essas razões e evidências ditas e outras tantas interditas pelo espaço que o nosso texto pede, deixamos a certeza: a escrita de Antonio Carlos Secchin tem como signo a abertura – num tempo em que os caminhos da arte são (mais) estreitos e escarpados, há sempre um sentido possível, de um mundo invisível: uma poesia viável.

* Professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do Colégio de Aplicação da UFPE.

CRÓNICA DA RUA 513.2
João Paulo Borges Coelho
Lisboa: Editorial Caminho, 2006
336 páginas

Sheila Khan *

*A pátria é ideia mas também matéria
de ser quotidiano sob o arco do tempo
Ela é a tranquila vivacidade da obra
que cada um realiza através dos
obstáculos
e a grávida vontade de modelar o
mundo.
Quem a constrói são os que estão
calados
ou os que só dizem as palavras
essenciais
São eles os construtores da consciência
livre
e do claro espaço da pátria soberana.*

António Ramos Rosa,
*Pátria Soberana seguido
de Nova Ficção*, 2001

A *Crónica da Rua 513.2*, de João Paulo Borges Coelho, oferece ao leitor uma escrita analítica, íntima, e jocosamente crítica, das vivências e sussurros humanos de uma rua que testemunha a memória não oficial ou dominante de um país, que se descobre no dealbar da sua independência, da sua «luminosa» Revolução Moçambicana. Ao longo da diegese, exercita-se com ímpar conhecimento a narrativa histórica e quotidiana de uma rua, de uma toponímia dialogante entre um passado colonial e um presente, moçambicanizando-se na sua independência.

Esta *Rua 513.2* é a morada conturbada, confusa, enfim, o universo das personagens que se cruzam no tempo e no espaço: umas oriundas dos mundos da diferença

racial, social e cultural que o regime colonial português semeou nos seus tempos de viciante imaginação imperial, arraigada à «cultura dos lugares certos»: o Inspetor Monteiro, o Doutor Pestana, a Dona Aurora; e outras que, se abraçando à euforia desta nova e jovem liberdade, renunciavam à antiga linguagem da discriminação e da anulação do Outro, ao exigirem desta nova ordem vivencial a igualdade entre todos: Filimone Tembe, secretário do Partido FRELIMO e sua mulher Elisa, os Ferrazes, os Mbeves, os Nhandumbos, os Nhanrreluga.

A *Rua 513.2* é também a narrativa da memória do quotidiano, das angústias, das frustrações, o lugar do não-dito, a voz do «contraponto à memória oficial [...] que traz à superfície outras recordações, diferentes ou mesmo contraditórias com a memória pública [...] [que] complementa e completa as fontes escritas, quando traz o vivido dos actores sociais à representação do passado»¹. No fundo, este romance serve como registo sociológico, antropológico e psicológico, para ser entendida como foi sentida – por muitos, quer portugueses quer moçambicanos – a determinação de um povo em ser livre, pois «uns perdiam-se de raiva nesses tempos conturbados, como o Inspector Monteiro e os seus sequazes; a outros – de facto a quase todos – foi a alegria da liberdade que os motivou» (p. 123). Relembremos, ao longo desta «crónica», as quizilas entre o passado colonial e o presente independente, a partir das figuras do antigo Inspector da PIDE, o Monteiro, e Filimone Tembe, o secretário da FRELIMO.

João Paulo Borges Coelho esculpe, minuciosamente, uma escrita onipresente ao desnudar esta ponte diacrônica – que muitos pretendem esquecer – com o intuito de «desnudar o verdadeiro sentido» da história subjetiva de cada moçambicano e

moçambicana, pois «os tempos que correm também não ajudam, cada vez mais a revolução tirando espaço às alegrias de cada um para poder espriar uma alegria só, imensa e colectiva» (p. 230). De fato, ao caminhar em paralelo com a trajetória de vida e de identidade de cada personagem, o escritor-historiador prolonga a textura da narrativa dirigindo-nos para conteúdos constituídos, não só de relevantes observações etnográficas, mas, simultaneamente, de atentos momentos de reflexão sobre o que foi a utopia da Revolução Moçambicana.

Enfim, ao compor a sua escrita com tecidos de universos humanos tão próximos de uma visualização histórica e palpável dos tempos do pós-independência, o autor consegue recriar e exumar o silêncio vegetal a que foi votada esta nação em busca de uma «enganadora luminosidade».

¹ Sobral, José Manuel. «Os Sem-História: memória social, história e cidadania». In: *Le Monde Diplomatique* (edição portuguesa), n.º 4, II série (Fevereiro): 1-2; 2007.

* Investigadora na Universidade de Manchester/CES, Universidade de Coimbra, no âmbito da sua investigação de pós-doutoramento.

DE RIOS VELHOS E GUERRILHEIROS – O LIVRO DOS RIOS

José Luandino Vieira
Luanda: Nzila, 2006

Laura Cavalcante Padilha *

O silêncio deliberado da voz literária de Luandino Vieira se rompe agora com a festejada publicação do romance *De Rios*

Velhos e Guerrilheiros – O Livro dos Rios, primeiro volume de uma trilogia anunciada pelo autor. Os leitores, sedentos por ouvir de novo aquela voz, quebram, no dizer de Rita Chaves em recente resenha, «um prolongado e incômodo jejum».

Desse modo realimentados, todos navegamos pelos rios, cuja memória é recriada pelo autor. Por eles, nosso imaginário se deixa levar, citando Paula Tavares, em texto de apresentação da obra em Lisboa, «da cabeceira à foz, do enunciado das margens às plantas que neles filtram luz».

Aliás, como exímia decifradora de adivinhas que é, a poetisa e historiadora angolana começa sua fala, pondo em relação o poema de Langston Hughes – uma das nascentes do rio romanesco, por sua vez, aberto em forma de poema – e a obra de Luandino. Recupero tal jogo de decifração, com Paula: **Hughes**: «Conheci rios: / Conheci rios antigos como o mundo [...]», etc.; **Luandino**: «Conheci rios / Primevos, primitivos rios, entes passados do mundo [...]», também etc. Exercitando, a partir desse diálogo fundante, o seu próprio jogo de sabedoria, Paula ensina que «Entre poema e poema deslizam as palavras lentas como dongos em águas mansas, para se precipitarem na voracidade da ciência dos rios os de fundação e outros de ocupação e conquista». Parece-me que a apresentadora decifra aí, e com perspicácia, o romance como um todo, em seu sedimentado caminhar.

De outra parte, se o texto de Hughes é um mote glosado pelo romance, não há como deixar de lembrar um segundo mote poético, desta vez buscado na redondilha camoniana evocada em uma das dedicatórias – «sôbolos sonhados rios». Tal redondilha é, por sua vez, uma reescrita de um dos salmos de Davi, como sabemos.

Penso que, em conformidade com o sujeito lírico camoniano, o produtor romanesco atual parece «chorar», em uma outra «Babilônia» (posso ler Portugal), «as lembranças» de «Sião» (e leio Angola) e «quanto nela» passou. Inventa, para dizer dessas lembranças, um duplo, ou seja, um guerrilheiro, que, em sua Angola, vive Babilônia, sem sair de Sião.

Em movimento inverso ao do poema quinhentista, bem como ao do próprio salmo, o escritor nosso contemporâneo, em sentido figurado, volta aos «salgueiros» nos quais pendurara «os órgãos com que cantara», para, de posse de seu instrumento de trabalho, retomar o «canto» em forma de romance. Nele, como na redondilha, vão desfilar mágoas, «sonho imaginado», lágrimas, esperanças desfeitas pelos enganos, etc. O importante, nesse gesto recuperador, é manter viva «a memória em Sião // Terra bem-aventurada». Tem razão a mesma Rita Chaves, portanto, quando afirma ser «de Angola e de angolanos que trata [...] a prosa curta e densa» do romance.

Ao começarmos nossa própria caminhada pela teia discursiva de Luandino, por outro lado, percebemos, de partida, o salto dado em seu novo pacto aural. Por ele, deliberadamente, o imaginário deixa a cenarização da cidade de Luanda, aliás, nomeada no texto, como seria previsível, para embrenhar-se pelo interior onde nascem os rios daquela sua, e repito, «terra bem-aventurada». Nomeando-os, descrevendo-os ou contando as múltiplas histórias neles ou em suas margens passadas, o produtor textual consegue recuperar as «lembranças contentes», voltando ao mote da redondilha.

Atravessamos, por tudo isso e com o romance de estrutura linguageira, gráfica e genérica desafiante, os rios das memórias da terra angolana, cujas águas às vezes são

claras e calmas, outras, turvas e revoltas. Tais águas com frequência se avermelham pelo sangue derramado por aqueles que um dia se empenharam em trilhar o caminho para a liberdade. É essa escolha que o narrador, em dado momento, nos revela, ao dizer: «*E minha liberdade?!*» [...] Eu tinha de dar lhe encontro em vida minha, esse caminho de mil pambos cruzilhados.»

Os rios, metáforas dessa busca, são mostrados, ora como antigos – com suas cicatrizes ou jimbumbas «abertas na pele da terra angolense» – ora como novos – com suas «águas dormidas, lágrimas acordadas a tiro e catanada», ou mesmo com outras «águas mutiladas, lágrimas adormecidas a obus e emboscada». Velhos ou novos, «amigos» ou «ásperos», os rios de Angola se fazem o porto metafórico de inscrição do sujeito nacional cuja «alma», como eles, – e é o texto que nos diz, a lembrar o de Hughes – se «esconde» ou «escorre funda».

A estória nasce da rememoração de um guerrilheiro, já o disse, sempre plasmado como um ser fora de lugar e, conforme atrás apontado, à procura de seu destino. Seu nome de guerra: Kene Vua, ou seja, «Sem azar». Ele reconstrói, pelo retorno do memorável, a trajetória de sua vida pessoal que se confunde com o relato factual, metonimizado, da própria história de Angola.

Suas palavras, pelas quais as lembranças escoam, criam uma espécie de colar, sempre acrescentado pelas contas de outras vidas que sua fala resgata. Embora sem qualquer linearidade, o narrador volta até sua infância, quando ainda se chamava Diamantinho e fora «iniciado» por três pessoas, a saber: o pai; um português, capitão do mar; e o avô que o renomeia de Kapapa, nome trocado por Kene Vua. Depois da amarga experiência de ter sido

levado a enforcar um companheiro de luta – Batuzola, julgado, pelo grupo, um traidor da causa –, Kene Vua volta a ser Kapapa, pois a ação do enforcamento fere profundamente seu corpo ético, constituído pelos valores disseminados, no passado, pela sabedoria de seus três iniciadores.

Percebem-se, assim, por esse jogo de nomeação, os múltiplos caminhos de uma identidade pessoal que se estende metonimicamente para a identidade nacional. Não por acaso, com tantos nomes, Kene Vua quer mesmo ser Kalunga, significante que, para João Melo, em texto de apresentação da obra, em Luanda, se faz a palavra-chave do romance. Segundo ainda este escritor, Kalunga, em kimbundo, dentre outras acepções, significa «mar e Deus» e, por isso, em sua percepção, Luandino, ao articular a metáfora dos rios que caminham para o mar, afirma «simbolicamente a profunda vocação da angolanidade, como um projeto dinâmico e em constante transformação». Concordando embora com Melo, gostaria de acrescentar que o constelado de nomes do personagem-narrador, suas muitas vidas e estórias, é disso também uma prova.

Gostaria de lembrar, ainda, que, a meu ver, *O Livro dos Rios* se articula discursivamente como o jogo da *kiela*, citado no texto. Segundo o glossário, é «um jogo tradicional em tabuleiro de madeira». De novo convoco Paula Tavares que me informou, em conversa informal, que tal jogo tanto pode utilizar o tabuleiro furado, como ser executado no chão, dependendo de cada grupo étnico. É jogado com pedras, movimento acompanhado por palavras proferidas pelos competidores. Ganha a partida quem «comer» mais pedras e tiver a força de manter vivas suas palavras.

O novo romance de Luandino é bem isso: um magnífico jogo de palavras,

desenvolvido em rápidos movimentos de desconstrução e de inteligência artística. Por ele se dá um entrecruzamento fascinante que desconcerta o leitor e o faz querer entender melhor o jogo de reafirmação identitária que, no tabuleiro da narração, se joga.

Como sabemos, a identidade angolana só pode ser pensada como um múltiplo, já que originada do cruzamento de muitos caminhos e/ou matrizes etnoculturais. Em virtude disso, as articulações do jogo textual acabam por demandar, do leitor, perspicácia e cuidado, na travessia das encruzilhadas e/ou dos *pambos* narrativos com os quais se depara, uma vez que, nas malhas textuais, tudo se toca, corta, desorienta e reorienta.

Justifica-se, assim, por que o português encruzilhe com o quimbundo, criando um movimento de versão ou reconversão – pensando com Ruy Duarte – mais do que propriamente de tradução. É o que deixa claro, a meu ver, o fecho do romance, intitulado Rios III. Como nas adivinhas antigas, este é o momento da revelação; sempre breve.

Nesse epílogo, aparece um outro registro artístico, a cruzar-se com o da escrita. Trata-se do desenho da jibóia de três caudas, com uma legenda em quimbundo, explicativa da imagem. O desenho se faz projeção plástica das metáforas que o texto instaurara. De outra parte, sendo a imagem do Kwanza – grande inscrição afetiva, sempre profusamente adjetivada no texto em vários de seus momentos, como se dá, por exemplo, na passagem onde se lê: «minha rio, meu mãe, nosso pai» –, a cobra vai além, ao metaforizar a própria narrativa e os seus múltiplos movimentos; seus vários registros lingüísticos e formais; a diversidade das soluções discursivas e jogos gráficos, etc. Dessa multiplicidade resulta,

voltando a citar Chaves, «uma carga de opacidade que é fonte geradora de sentido».

Por sua vez, o rio Kwanza, angolano intensamente, intersecciona com outros rios, para, por fim, entregar-se ao mar, em nova forma de cruzamento. Pode-se aí ver que Luandino, ao plasmar esse «destino dos rios» – a expressão é ainda de Melo –, tenta demonstrar que as marcas das origens da terra deságuam no outro espaço aquoso, caminho de entrada da outra cultura. Nesse ponto de encontro, dá-se a retroalimentação das águas e se cria a grande encruzilhada simbólica.

Os entrecruzares não param por aí e é impossível apontá-los todos. Três deles, no entanto, me parecem fundamentais: o entrecruzar da matriz literária da oralidade, própria da terra – *missendus* ou *missossos*, por exemplo, – com a da escrita, por sua vez uma herança «estrangeira», depois transformada em pertença angolana. Isso explica a presença, dentre outras, de Hughes, Camões e mesmo de Shakespeare na cena da tempestade. Por fim, não tenho como deixar de lembrar o cruzamento das histórias inventadas com as acontecidas, sendo que, neste caso, às já apontadas por Melo, acrescento a criada pela presença icônica de Agostinho Neto, convocado pelo texto, e a partir de quem uma nova história de Angola se passa a contar/escrever.

Ao caminharmos, por tudo isso, por tantas e diversas encruzilhadas projetadas na terra do romance *De Rios Velhos e Guerrilheiros – O Livro dos Rios*, ficamos com a certeza de que a palavra artística de Luandino é, ela própria, uma espécie de *pambo* textual e imagístico. Diante dele somos obrigados a escolher a melhor trilha que nos possa conduzir a um conhecimento mais fundo de Angola e de sua polifaceteda alteridade. Essa viagem leitora ganha

formas ainda mais densas, quando compreendemos, ao fechar o livro, que o sonho da revolução libertária e de uma ordem social mais justa não arrefeceu para o escritor. Assim sendo, sempre haverá algo por contar, já que será também sempre eterna a movência dos rios, lugar onde as utopias ainda se podem dessedentar.

* Professora de Literaturas Portuguesa e Africanas da Universidade Federal Fluminense, autora, entre outros, do livro *Entre Voz e Letra e Novos Pactos, Outras Ficções*. Pesquisadora do CNPq.

JORGE DE SENA: RESSONÂNCIAS
E CINQUENTA POEMAS

Gilda Santos (org.)

Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006

255 páginas

Horácio Costa *

Muito bem-vindas essas ressonâncias senianas, ao panorama atual de estudos sobre poesia moderna e contemporânea escritos em língua portuguesa, que delas só podem tirar proveito. De fato, Jorge de Sena brilha como um dos poucos, verdadeiramente poucos, poetas-críticos na tradição moderna em português, em ambos os lados do Atlântico. E mais, tal e como reza o modelo internacional da alta modernidade, poetas-críticos cuja produção poética – ou literária, simplesmente – todo o tempo «conversa» com a sua produção crítica. Há em Sena um *all encompassing* entre literatura e crítica, e entre estas e vida, como me detive há tempos a frisar em um ensaio progresso, que o poeta-nô-

-made português por antonomásia no século que passou (e isto já é muito dizer) está de fato a exigir leituras que o situem nesse contexto que é o seu próprio, ainda que, em termos cronológicos, seja ele uma ou duas gerações após o estabelecimento desse modelo, euro-americano, no período de afirmação da modernidade internacional. Mas outro não foi o destino de um outro nome cujos avatares existenciais, críticos e poéticos correspondem ao de Sena, em outras latitudes e meridianos: trata-se do mexicano Octavio Paz quem, ao contrário de Sena, depois de longas estadias na Europa, nos Estados Unidos e na Índia, regressa enfim à sua casa e nela exerce o seu reconhecido poder irradiador e normatizador (e, mesmo, «canonizador»). O destino de Paz foi mais feliz que o de Sena, e terá sido a não conclusão do seu odisséico e moderníssimo deambular aquilo que talvez responda pela sua decantada amargura, pelo menos na parte final de sua vida, e, sem dúvida, aquilo que responde pela tardança no surgimento de estudos compreensivos sobre esta sua faceta nítida e exemplarmente atual no âmbito de nossa língua portuguesa. De fato, impressão me fica, cada vez que me aproximo da obra de Sena, como faço agora, através desses surpreendentemente bons ensaios reunidos por Gilda Santos, que o seu signo trágico foi viver em um âmbito lingüístico pequeno demais para ele: digo-o considerando principalmente a tacanhez da vida intelectual portuguesa sob o salazarismo, mas também a sua experiência brasileira, uma vez que, depois do golpe de 1964, todo o entusiasmo que a efervescência cultural local lhe gerara quando de sua chegada, se desfazia sob os coturnos, tal e como fica patente em sua correspondência com José Régio. Ainda, a língua portuguesa, em resumo, não foi e não é a

espanhola, na qual os mecanismos de diálogo entre os utentes europeus e americanos são reforçados minuciosamente, sob um signo político constante nesse constante estreitar de laços comuns: se poetas imigrantes espanhóis anti-franquistas conseguiram um lugar de primazia na sociedade norte-americana, como Juan Ramón Jiménez em Porto Rico e Jorge Guillén em Harvard, pois, a Sena, sem o apoio de sua língua, coube um por certo honroso lugar em Wisconsin e na Universidade da Califórnia em Santa Barbara, porém sempre não-condizente com a sua verdadeira envergadura de grande poeta-crítico moderno e, como disse acima, excepcional em sua língua e cultura. Nesse sentido, todos os estudos que puderem levar a considerar essa sua envergadura, nesse e em outros contextos, frise-se desde já, são bem-vindos: o volume que me motiva estas considerações faz sem dúvida parte dessa empreitada.

Começo pelo seu formato. Parece-me muito feliz que à primeira metade, dedicada aos ensaios, siga uma seleção de poemas feita pelos próprios autores que os escreveram: são esses os *Cinquenta Poemas* do título. De fato, aqui os críticos, cujos ensaios são coligidos na primeira parte, podem ilustrar as suas posturas críticas com esta seleção de poemas, constituindo-se, assim, a leitura dessa seleção uma espécie de «clave» para interpretar os seus próprios ensaios, estabelecendo algo como um barthesiano «segundo grau», diríamos, da interação nível crítico/nível poético, dialógica, dentro do mesmo volume – o que, em si, reforça pelo *côté* analógico a idéia da unidade poesia/crítica na obra de Jorge de Sena, como comentei acima. Isto posto, já que não há espaço para comentá-los individualmente, passemos a alguns dos ensaios.

Em «Jorge de Sena e a ética da poesia: um testemunho para os poetas de 70», Ida Ferreira Alves acertadamente traça a «sombra» seniana sobre um importante caminho de transformação modal na poesia portuguesa dos 70 para cá, ao mencionar que Sena foi o responsável pela introdução de três aspectos inovadores no âmbito da poesia portuguesa contemporânea: a temática explicitamente erótica, a poética do testemunho, e uma nova relação, longe do compadrio, entre o seu trabalho crítico e a sua criação propriamente poética, mencionando alguns nomes que surgiram nos anos 70 – Joaquim Manuel Magalhães, João Miguel Fernandes Jorge, entre outros – como debitários do que assume ser a renovação *ética* do poeta nas lindes da poesia que se escrevia à altura daquela década em Portugal. De fato, digo eu, este ponto de vista poderia mesmo ser ampliado, para identificar em Sena uma força motriz constante na poesia portuguesa de lá para cá: Al Berto e Nuno Júdice, por exemplo, tão diferentes em texto e tema, não se encontrariam em suas leituras do poema seniano? Ainda, creio que o texto serpenteante do Sena de *Metamorfoses* e de *Arte da Música* oferece uma matriz bastante clara para muito das operações poemáticas hoje vigentes em Portugal, mas não me alongo por aí. Vale dizer que sim, se tal se dá é porque, logicamente, e tem toda a razão Ida Ferreira Alves, o lastre ético da poesia de Sena também se prolonga até hoje.

Em «Epístola aos realistas que se ignoram – Jorge de Sena e a estética», Luís Adriano Carlos parte das considerações de Sena à época dos *Cadernos de Poesia* (circa 1940), para acompanhar a formação, e a dilatação, por assim dizer, do pensamento seniano, que desde o primeiro momento recusou-se, junto a parte de sua geração, à

bilateralidade de certo raciocínio, então de praxe, que opunha «poesia pura» a «poesia social». Justamente, é no levantamento da irisação desta visão seminal que o ensaísta encontra a evolução do seu pensamento, sempre e acertadamente aproximando-a do referido horizonte ético. Se, por um lado, este intento é plenamente realizado ao longo do ensaio – e chamo atenção para a feliz mecânica citacional do articulista, que traz à baila textos absolutamente definitórios de Sena sobre o assunto que é objeto de sua análise –, por outro, um pendor excessivamente encomiástico por vezes dificulta-nos a leitura, como se Luís Adriano Carlos, a quem devemos alguns dos mais percucientes estudos sobre a obra seniana, tratasse de convencer-nos das qualidades de Sena, que em princípio dispensariam tal iniciativa, entre outras razões por ser-nos, a nós dela leitores habituais, bastante conhecidas. Apesar disso, vários enunciados neste ensaio parecem-me diamantinos em sua cabalidade, *v.g.*: «Jorge de Sena personifica um rosto de Jano que traduz ao nível da sensibilidade duas estéticas reciprocamente condicionadas, como dois satélites em órbita um do outro: uma estética sensorial da finitude e uma estética do espírito infinito, isto é, nos seus traços mais característicos, uma estética do grotesco e uma estética do sublime», da qual teria origem a «estética do trágico» que vê como a totalizadora da obra poética seniana, sob o viés do sublime, «à medida que o espírito da dignidade moral invade a consciência sensível do poeta» (pp. 63-64).

No livro em questão palmilham-se outras vertentes literário-críticas. Em «*Metamorfoses + Mensagem = Os Lusíadas*», de Jorge Fernandes da Silveira, e «A comédia dos ossos – ressonâncias de Jorge de Sena em Manuel de Freitas, via Camões», de

Maurício Matos, o objeto crítico é justamente o processar constante da literatura portuguesa de seu *dáimon* exclusivo, o arqui-poeta Camões, que foi objeto de muitas investidas senianas, como é sabido; se a Maurício Matos ficamos a dever uma perspicaz leitura de «Camões dirige-se a seus contemporâneos» e, mais ainda, de «Camões na Ilha de Moçambique», que nos revela o quanto próxima era a figura do bardo para Sena, a Jorge Fernandes da Silveira, por sua vez, devemos um ensaio que experimenta, felizmente, com a própria escritura ensaística, desde o seu próprio título. Já em «Um belo desconhecido entre dois tempos: *O Físico Prodigioso* e as aventuras cavaleirescas», Orlando Nunes de Amorim retoma a intertextualidade entre o *Orto do Esposo* e a genial novela seniana, escrita aqui no Brasil, no *annus mirabilis* de 1964, ao passo que, para lá, muito para lá deste trilhado horizonte filológico, estabelece pontes entre a diegese da obra e o mundo daquele distante ano. Como o nosso andradiano Macunaíma, o Físico de Sena, no meu ponto de vista sua maior invenção como personagem de ficção (e ousa crer que tenha sido o Macunaíma uma inspiração para o Físico), corresponde a uma projeção do autor para desarticular/rearticular, numa leitura de seus estratos mais profundos e com vistas ao tempo futuro, os horizontes morais da sociedade que lhes ensejou: assim, as barcarolas, a matéria da Bretanha, a etnologia de Koch-Grünberg ou as divindades ianomâms têm o mesmo peso, *mutatis mutandis*, no arco de significação que o autor constrói para tal esforço, e cujo horizonte, enfim, é a interação obra literária e história no presente social.

Finalmente, entre muitos dos ensaios que mereceriam destaque na presente nota, menciono «Jorge de Sena, um poeta

sem fronteiras», de Sílvio Renato Jorge, que trabalha com a muito pertinente noção de exílio, e a sua conexas, de nomadismo, como instâncias de produção da poética seniana, e, particularmente, nos efeitos, nela, de sua estadia entre nós, não sob o ponto de vista que acabo de sugerir – de, digamos, provável abertura ao outro, através de uma possível inspiração literária –, mas de uma vivência profunda das diferenças hodiernas entre os universos brasileiro e português, nas quais a língua comum (?), em si, é cada vez menos uma garantia de efetiva comunicação. Citando o Edward Said que faz corresponder à experiência do exílio uma «consciência contrapontística» no exilado, o articulista expressa que «a poesia de Sena indica esse caminho de quem constitui uma consciência de múltiplas dimensões, uma consciência que, partindo do indivíduo, busca captar aquilo que está fora dele em processo crítico que aponta, sempre, uma leitura em contraponto, correlacionando vivências e realidades distintas. Por outro lado, seus textos evidenciam o sentido agudo de quem, seguindo o pensamento de Adorno, concebe a escrita como a única morada possível» (p. 115).

Pelo pouco que pude aqui focalizar, parece-me que essas *Ressonâncias* senianas marcam um momento importante dos estudos sobre um dos maiores poetas portugueses modernos, cuja obra parece-me cada vez mais central para todos os que se ocupam com o fenômeno da palavra poética na época contemporânea, no âmbito da língua portuguesa – e não só nele, atenção, dada não apenas à sua qualidade intrínseca, mas também a seu poder de permanência e significação crescentes.

* Poeta, ensaísta e professor doutor de Literatura Portuguesa da USP.

O BEIJO DA PALAVRINHA

Mia Couto

Rio de Janeiro: Língua Geral Livros Ltda., 2006

Carmen Lucia Tindó Secco *

O Beijo da Palavrinha, do moçambicano Mia Couto, integra, junto com três outros títulos de autores também africanos, a coleção «Mama África», idealizada e editada por Língua Geral Livros Ltda., com o objetivo de recuperar a arte da contação de histórias através de contos tradicionais de África recriados por letras, cores e pincéis de renomados escritores e pintores africanos.

Dialogando com a história de Mia Couto, as ilustrações do pintor moçambicano Malangatana Valente dão maior plasticidade e cromatismo à linguagem e às imagens literárias, cuja complexidade e beleza estética tornam o livro um texto para todas as idades, embora sejam bastante diferentes e variadas as formas de leitura e as interpretações da obra feitas pelas crianças e pelos adultos.

A tela de Malangatana selecionada para a capa de *O Beijo da Palavrinha*, intitulada «Metam a menina no barco numa viagem salvadora», faz parte da história e aponta para a profunda travessia existencial que, ao longo da narrativa, é empreendida por Maria Poerinha, a personagem principal, menina muito pobre, que não conhecia o mar, pois nunca saíra de sua aldeia no interior do país.

O enredo do livro é simples e breve, porém suas mensagens são profundas e inquietantes. A situação de miséria vivenciada pela protagonista e sua família, enfatizada no início da história, ganha relevo pela ilustração, onde figuras humanas se tangenciam espremidas, com olhos agudos

e assustadores que traduzem desespero diante do universo de fome, pobreza, amargura e morte ao redor. Um onirismo pictórico rompe o contorno da tela e atinge o âmago daqueles que a contemplam. Mía Couto, em anterior depoimento acerca da obra de Malangatana, comenta, justamente, a respeito desse procedimento recorrente nos trabalhos do pintor:

Estes rostos repetidos até a exaustão do espaço, estas figuras retorcidas por infinita amargura são imagens deste mundo criado por nós e, afinal, contra nós. Monstros que julgávamos há muito extintos dentro de nós são ressuscitados no pincel de Malangatana. Ressurge um temor que nos atemoriza porque é o nosso velho medo desadormecido. Ficamos assim à mercê destas visões, somos assaltados pela fragilidade da nossa representação visual do universo. [...]

(Couto, M., *JL*, 1996)

Os olhos arregalados desacomodam; despertam, logo à saída, uma instabilidade interior, que aguça as incertezas não só das personagens, mas também dos leitores. Inicia-se, desse modo, a estória de Maria Poeirinha, menina das margens, cuja única riqueza era o irmão Zeca Zonzo, menino também divergente, porque *desprovido de juízo*, com a cabeça sempre nas nuvens. É ele quem, afastado do senso comum, não sucumbe inteiramente à pobreza, nem à doença, ensinando a irmã a sonhar e a imaginar.

Viviam os dois irmãos, assim, a construir castelos: só que os de Poeirinha eram mais de areia e os de Zeca eram todos de ar. Quem chega e quebra essa polaridade entre terra (areia) e ar é uma terceira personagem que insere o elemento água na narrativa: o Tio Jaime Litorânio, a defender, constantemente, a necessidade de

se conhecer o mar. Este, metáfora do infinito, se constitui como luz, esperança, liberdade, colorindo de azul intenso a vida e os sonhos pequeninos das duas crianças. Zeca, contudo, já possuía características marinhas, pois vivia, zonzo, ou seja, mareado, em freqüentes e vertiginosas acrobacias de idéias. Maria Poeirinha não: apenas vislumbrara o rio e sonhara estar arrastando seu manto de princesa pelas dobras do tempo e pelo fluir da correnteza.

A par do empenho do tio na viagem geográfica rumo às praias, esta não se fez, em razão da fragilidade de Poeirinha. Arfando como um passarinho, a menina definhava e quem conseguiu fazê-la conhecer o mar foi o irmão: não pela visão da realidade, nem pelas cores das imagens desenhadas, mas pela imaginação e pelo traçado das letras. Segurando os débeis dedinhos da irmã, Zeca Zonzo a levou a descobrir: as curvas das vagas oceânicas através dos contornos do *m*; o vôo da liberdade criadora, por intermédio da lettrinha *a*, ave voando por entre a cosmicidade das palavras; a dureza das rochas, símbolo da resistência e da insaciabilidade dos desejos humanos, por meio do *r*, cujas arestas lhe arranharam a sensibilidade e acenderam nela a força ígnea da linguagem. No branco do papel, revelou-se, desse modo, a Poeirinha o impetuoso poder da escrita. A menina, então, em êxtase, se afogou na palavrinha *mar* e empreendeu sua derradeira viagem. Uma viagem transcendental, marcada pela alegoria do beijo. Este, significando união e adesão mútuas, contém um sentido espiritual. Da boca sai o beijo, assim como dela também se desprende o sopro vital que se transforma no verbo criador, no barro da palavra. Pó, poeira, poeirinha cósmica, símbolos ambíguos como o mar, remetem tanto à vida e à força criadora, como à ruína e à morte.

O Beijo da Palavrinha, em última instância, reflete, dessa forma, lírica e filosoficamente, acerca da existência humana, da importância dos sonhos e do poder revitalizador da linguagem. Como sopro espiritual, esse beijo arrasta a Poeirinha pelas correntes do mar, do tempo e do discurso, fazendo-a esquecer a doença e seu estado debilitado para renascer como poeira cósmica, origem-exploração do Cosmos, matriz permanente da imaginação criadora.

Para Bruno Bettelheim, autor de *A Psicanálise dos Contos de Fadas*¹, muitas histórias modernas escritas para crianças evitam abordar problemas e conflitos. Segundo o estudioso, são histórias «fora de perigo», pois não mencionam a morte, o envelhecimento, a doença. No entanto, em sua opinião, as crianças necessitam de que os riscos da vida lhes sejam apresentados de maneira simbólica para que possam aprender a lidar com eles, crescendo, assim, a salvo para a maturidade. De acordo com tal concepção, *O beijo da palavrinha*, de Mía Couto, pode ser entendido como uma «história de perigo», uma vez que, discutindo os mistérios e a fragilidade da existência humana, promove o crescimento existencial de seus leitores.

¹ Bettelheim, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 11-20.

* Professora de Literaturas Africanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro do Conselho de Administração da Cátedra Jorge de Sena.

SOBRE A NEBLINA

Christiane Tassis

Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006

João Roberto Maia*

Uma romancista estreante: a mineira Christiane Tassis. Para escrever seu romance *Sobre a Neblina*, ela contou com uma bolsa Flip (Feira Literária Internacional de Parati) de Criação Literária, que lhe foi concedida no ano de 2004. O livro saiu em 2006. A editora Língua Geral é igualmente estreante e sua proposta é nova. Trata-se da primeira editora brasileira voltada exclusivamente para publicação de obras escritas em português. A aposta da editora na lusofonia está ancorada inicialmente em duas coleções: «Ponta-de-lança», de que faz parte o livro de Tassis, e que revelará autores brasileiros e portugueses, bem como da África e da Ásia, que se expressam em língua portuguesa; e «Mama África», que publicará primeiramente autores angolanos e moçambicanos, voltada para crianças e adolescentes e ilustrada por artistas africanos. Os títulos das duas coleções serão brevemente publicados em Portugal. Parece-me pertinente registrar a notícia sobre a nova editora, haja vista seu objetivo de contribuir para a diminuição da distância, nos âmbitos literário e editorial, entre os países de língua portuguesa. Diante do quadro atual, de alheamento recíproco, principalmente entre Brasil e Portugal, bem sabemos que muitas outras iniciativas como esta são necessárias.

Falemos agora sobre o romance de Christiane Tassis. Assim como a autora, a personagem e narradora Lúcia Campos é jornalista. Ela recebe uma proposta do ex-namorado, o fotógrafo Henrique Carvalho, para escrever-lhe a biografia. O móvel da encomenda é a experiência da proximidade

da morte (ele é vítima de um tumor cerebral), acompanhada da perda gradativa da memória que a doença pode impor. Não obstante o choque que a proposta lhe causa, a jornalista aceita a incumbência, para a qual a única recomendação de Henrique é o contato com Simone, Camila, Mariana, Lulu e Estela. Estas são, como Lúcia, suas ex-mulheres. O romance põe em pauta questões como a morte, a memória (e a perda dela), a escrita biográfica a partir de perspectivas distintas (e o modo de realizá-la), o caráter lacunar e parcial de toda reconstituição, as tensões entre o factual e o imaginado, entre a auto-identificação do biografado e o olhar de outrem.

O reencontro de Lúcia e Henrique, na ocasião em que o fotógrafo propõe a biografia, dá-se sob o signo do estranhamento, não obstante o restaurante escolhido e o garçom fossem velhos conhecidos. A constatação da moça a respeito do passado comum, ao referir-se ao lugar do reencontro – «Então você resolveu relembra-los os velhos tempos» – contrasta logo com sua estranheza ao observar, em lugar do vinho, um copo de suco de laranja à frente do ex-namorado. A simples pergunta, feita a seguir, – «Por que não tomamos um vinho?» – é suficiente para que Henrique, antes de responder que não pode, vá «miudamente se descompondo», índice de que o estranhamento vai além da verificação banal dos cabelos brancos adquiridos (p. 15). A doença, a proximidade da morte, a possível destituição da capacidade de rememorar e, portanto, de reconstituir a história pessoal – numa palavra, o «sentimento trágico da vida» – vêm para o primeiro plano, juntamente com o auto-questionamento e a dificuldade em reconhecer o ex-namorado: «Olhei para ele, sem saber o que dizer. Já não era o mesmo homem. Era estranho. Eu não sabia mais

quem era, nem por que gostei tanto dele.» (p. 20)

Nessas condições a incumbência assumida é difícil e, a rigor, fadada ao fracasso, tendo em vista a enorme exigência proposta: a de tornar a escrita uma espécie de sucedâneo da memória suscetível de apagar-se. Como diz a própria Lúcia, ela precisaria lembrar pela outra pessoa, ou nas palavras de Henrique: «Sou agora o que você se lembrar, o que você me disser. Sua memória será minha única forma de existir [...]» (p. 51) Justamente essa dificuldade ou essa impossibilidade da tarefa é posta em pauta, vista de diferentes ângulos à medida que a narrativa avança e na mesma medida em que Henrique vai sendo desvelado/recriado/inventado/ocultado/interpretado.

Seguindo a recomendação do fotógrafo, Lúcia vai à procura das mulheres por ele listadas. Tais entrevistas não proporcionam conclusões apaziguadoras a respeito do biografado, ao contrário: a rarefação das informações para a caracterização deste é um dos problemas a especificar. Assim, os capítulos que trazem o depoimento de cada uma das mulheres concentram as reflexões sobre as dificuldades de estabelecer os contornos específicos dos personagens envolvidos (Henrique, principalmente, e as mulheres, incluindo Lúcia), que se misturam no fluxo das recordações e no seu registro escrito. Em suma, trata-se de especificidades e impasses daquele tipo de escrita, cujo conjunto constitui um dos móveis do romance. Algumas passagens do discurso de Lúcia e de seu diálogo com Henrique são significativas nesse sentido: «Simone não ajudava em nada na caracterização do meu personagem, como eu havia imaginado. Pelo contrário, se misturava a ele, me misturava a ela.» (p. 47); «Tenho dúvidas a respeito

do que Estela diz, em vários sentidos» (p. 61); «De toda forma, acho curioso que, ao invés de me escrever, você a descreva. “Foi você quem me pediu para entrevistar estas mulheres”, escrevi»; «Não tenho culpa se elas só falam de si mesmas»; «Foi quando me aconteceu a idéia do plágio. A contaminação. Lulu já estava escrita, bem escrita. Eu poderia pegar suas frases e misturá-las a algumas minhas – [...]. O capítulo Lulu estaria tão homogeneamente costurado que Henrique não conseguiria saber o que era meu nem o que era dela. Seríamos então uma só mulher, muito melhor que a encomenda» (p. 90); «Decidi seguir as pegadas de Camila [...]: buscar o lado oco do cérebro. O lugar onde a memória ainda não existe: a imaginação. [...] Criaria esse homem como achasse melhor. [...] Como deusa provisória, escreveria o que bem entendesse – ainda que não entendesse nada» (p. 116).

Nas últimas seções do romance, a partir da perspectiva mais presente de Henrique, quando este se encontra bem próximo da morte, sucedem-se algumas postulações que sinalizam impasses, possibilidades, limites da escrita biográfica, da reconstituição dos momentos significativos na trajetória de um indivíduo. A não identificação: «[...] Henrique fechou o livro e me olhou com um misto de decepção e cansaço. “Está bonito, mas não sou eu”, ele disse.» (p. 143) O registro do fluxo de imagens mentais e sentimentos que afloram involuntariamente e remetem a experiências do passado, avivando-o: «Henrique desenvolveu ele próprio a sua teoria: aqueles eram seus sonhos esquecidos. [...] Passou a anotar essas imagens em um diário [...]. De vez em quando me enviava uns trechos. “Agora finalmente você pode me ver um pouco melhor, Lúcia. Me sinto mais inteiro com essas partes que

havia perdido”» (p. 156). A reconsideração do alcance da biografia: «Creio que mesmo com mais informações, essa biografia não conseguiria ser fiel. Tudo eram pontos de vista, interpretações, versões que se modificavam continuamente.» (p. 169)

Para encerrar, faço sumariamente uma observação crítica que não tem a pretensão de apontar outro desenvolvimento para o romance. O objetivo aqui é apenas assinalar certo tratamento da matéria do livro que em dado momento a narradora propõe, embora não faça dele uma linha de força do relato. Refiro-me ao cruzamento, com possíveis ganhos de complexidade e compreensão recíproca, da vida de Henrique com a matéria social do país. Lembro que Lúcia mora ao lado de uma favela e, no início da narrativa, trabalha num jornal que explora o mundo-cão. Quanto a Henrique, o trabalho com sua câmera era percebido por Lúcia «muitas vezes como uma espécie de taxidermia da miséria [...]». Carregava consigo um Brasil portátil, terminal. Encarava seus objetos da mesma maneira como encara agora sua doença: algo sem salvação» (p. 171). E precede ao primeiro jantar do casal uma cena de violência entre adolescentes, presenciada por Henrique, a qual termina em morte e é sintomática da tragédia social brasileira.

Trata-se de articulação anunciada – «Uma comunicação começa a nascer [...] entre nós e a favela» (p. 36) – mas que não constitui uma linha de força. Creio que o romance ganharia densidade se fosse mais efetiva a comunicação entre o ponto de vista de Lúcia, a trajetória de Henrique e aspectos tenebrosos da sociedade brasileira. *Sobre a Neblina* estaria assim mais próximo da reflexão de outra escritora brasileira, Zulmira Ribeiro Tavares, segundo a qual «a ficção se organiza no apertado espaço entre a experiência individual e todas as

outras». Em suma, anota Zulmira, a ficção «mobiliza e faz aflorar o desejo para o autoconhecimento do humano: de sua natureza profundamente social e ainda assim irreduzível ao outro [...]» (Tavares, Zulmira Ribeiro. «Pensando a ficção». In: *Novos Estudos Cebrap* n.º 3. São Paulo. Novembro de 1983, pp. 41-43).

* Doutor em Letras Vernáculas pela UFRJ e professor substituto de Literatura Brasileira da UFRJ.

VISTA PARCIAL DA NOITE

Luiz Ruffato

Rio de Janeiro: Record, 2006

Ana Lúcia Mattos *

O projeto do escritor Luiz Ruffato para a construção de sua «pentalogia», *Inferno Provisório*, é senão a reescritura de dois dos seus livros anteriores [*Histórias de Remorsos e Rancores* – 1998, e *Os (Sobreviventes)* – 2000], acrescida de novas histórias. Os cinco volumes compõem uma espécie de épico-proletário, iniciado nas páginas de *Mamma, son tanto felice*, e continuado nos outros dois volumes: (2005) *O Mundo Inimigo* (2005) e *Vista Parcial da Noite* (2006).

A espécie de (des)invenção do material ficcional de Luiz Ruffato por ele mesmo indica a necessidade não só de rever os seus escritos como hábil e ardiloso caminho para autoparafrasear-se, desenvolvendo com isto uma particular invenção de escrita, como também o fundamento de um projeto estético voltado para a especificidade de sua própria representação.

A reescritura aqui é menos atrelada à repetição do mesmo do que ao movimento da repetição. O que significa dizer que essa espécie de *autodevoração* subordina-se ao jogo, à produção mimética, aproximando-se desta forma da compreensão de Iser sobre *mimesis*: entendida como assimilação, criação, ou melhor, como jogo livre.

A partida, que tem início no primeiro volume, é estruturada de forma que as peças narracionais se distribuam a fim de transparecer as seqüências de um jogo que não reserva seqüência nenhuma, apenas revela os fragmentos daquilo que pode compor o que já vem destinado à decomposição.

Aos poucos o leitor vai montando o que se tornará um quase-romance. As peças são os fragmentos de memória que se vão encaixando para compor as paisagens vividas. É comum uma peça solta irromper o presente, confundindo vozes e vivências como artifício de (des)construção da própria montagem da narrativa.

Mas, se esse jogo adquire tom de encenação na arquitetura narracional, distancia-se dele quando faz o mapeamento dos remorsos e rancores dos inúmeros personagens destinados à ruína. A recorrência a esse vocábulo, nos três primeiros volumes de *Inferno Provisório*, sugere não apenas a condição dos inúmeros indivíduos que circulam nos fragmentos das suas próprias histórias, mas também a provisória estrutura de uma narrativa que se finda e se inicia nela mesma, bastando-se de restos, de sobras da sua própria (de)composição.

Entre cidades pequenas, cortiços, periferias e cidades grandes, imigrantes italianos e seus descendentes espalham-se nas fronteiras que limitam o rio e a estrada, o quintal e a rodoviária, o rural e o urbano, para constituírem histórias que se amontoam no quintal um do outro. Mas o que

se tem como mais expressiva força identitária é a condição operária de quase todos eles – minúsculos, sem mobilidade social, expressos no próprio título de um dos livros anteriores do autor: *Os (Sobreviventes)*; e a consciência de que a vida de todos circula na certeza do personagem Professor, da passagem de «O segredo», em *Mamma, son tanto felice*, volume I de *Inferno Provisório*: «– O senhor sabe, doutor Divaldo... a minha vida... Só consigo ver ruínas à minha volta... Ruínas... Apenas ruínas...» (p. 147)

Diante deste pequeno quadro, o leitor corre talvez o risco de destinar a narrativa deste livro ao campo do «realismo social». Afinal, o autor se mostra atento aos dramas das camadas mais miseráveis da população, além de operar uma eficiente descrição dos cerceamentos impostos pelo preconceito e pela dificuldade financeira. No entanto, Luiz Ruffato sabe que o universo ficcional se instaura nos eixos da linguagem, evitando, desta maneira, qualquer ambientação socializante na escrita. Talvez o seu maior compromisso seja com a idéia de que uma história pode se apropriar da linguagem, assim como uma linguagem pode se apropriar da história.

Distante do realismo mimético, representativo, sua literatura deságua em uma realidade possível, outra, longe da condição de uma natureza anterior. Tal idéia possibilita trazer a sua escrita para o campo da suspensão, do não-dito. São os cortes, as interrupções, os silêncios permanentes nas palavras, nas vozes, nos relatos que possibilitam outra experiência do real dominado pela força das sensações, dos cheiros, dos ruídos, das dores nos inúmeros fragmentos que compõem os quase-romances.

Em *Vista Parcial da Noite*, terceiro volume da série de cinco, persiste o mundo rural-urbano de uma Cataguases que se

mostra mais nítida diante da degradação dos sujeitos que desfilam na sua geografia. Ocupada de ponta a ponta, a cidade corporifica indivíduos que se configuram agora por meio de seus apelidos: Zé Bundinha, Bibica, Vicente Cambota, Zito Pereira são fragmentos de identidades que esboçam a arquitetura local. Suas experiências, multiplicadas no incessante deslocamento pela cidade, até mesmo fora dela, são registros da impossibilidade de não conformá-la. Condenados ao horror do mais íntimo, não há como vê-la de longe.

Sem direito a recursos excedentes, tais sujeitos estão presos a um jogo marcado, farto de episódios que compõem um vertiginoso quadro de horrores. A imagem se congela no universo trevoso da classe operária, submerso no álcool, na loucura e nas formas brutais da existência trágica.

Em onze relatos ou fragmentos, personagens, estilhaçadas entre o passado e o presente, anunciam ser matérias-primas delas mesmas. Nessa condição, o relato do afogamento de um filho já vem prenunciado na vida submersa do pai, dando a entender que o desaparecimento daquele já se definia nos evidentes sinais de indignância humana deste: «Em Bangu, enrabichou na cachaça. [...] em torno de uma mesinha de fórmica, momento em que o canto da sereia transbordava centenas de bicicletas operárias, todas as cores e origens, para as ruas, becos, praças e avenidas, ele agarrava-se náufrago a uma garrafa de aguardente.» (p. 83); assim como a condenação antecipada de uma família pela crença do pai na imaginação de um dos seus filhos sugere a gravitação de uma existência miseravelmente nela mesma: «Cabisbaixo, envergonhado, acuado, *Vão rir de mim... vão rir...*, engrolei, Eu ouvi... no rádio... vão jogar bomba... em Cataguases... que é pra todo mundo» (p. 62)

A vertiginosa escrita de Ruffato movimenta-se em amplas esferas da linguagem, compondo painéis impressos pela força visual das variações tipográficas dos seus textos, pelo uso recorrente aos diferentes gêneros textuais, e, sobretudo, pela sucessão de desenhos narrativos traçados pelos sentidos: «e já a dor pernilonga [...] infla em fogo a bochecha, calafrios relampeiam o corpo moído, de frio curva-se a noite azul, ronca a saparia, estrilam grilos, voejam brasas acesas de vagalumes, esconjuro de coruja, vasculha o vento as fantasmáticas árvores» (p. 131).

Desmanches, sinais de desespero, doses mínimas de alegria, ultrapassam os instantâneos reais feitos de Monark, Continental, Mistura Fina, goles de quissuco, balas-de-coco, picolé. O que significa afirmar que a realidade passa a ser feita da sobra, do resto, tomando forma de realidade outra nela mesma. Dessa forma, *Vista Parcial da Noite* impõe-se como desafio ao próximo volume de *Inferno Provisório*.

* Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro.



