

Ler e depois

*IRONIA E HUMOR
NA LITERATURA*

Lélia Parreira Duarte

Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006
360 páginas

Maria Lúcia Dal Farra*

Sob tal título, esta destacada estudiosa brasileira das letras portuguesas nos dá a conhecer um elenco de ensaios que, tendo como eixo a denominação que lhes é comum, ainda esboçam, de sobra, um perfil mais palpitante e mais preciso da pesquisadora que os engendrou. Que já começa pela artista plástica que ela também é, cujo óleo, *A Textura do Vazio*, de 1999, empresta um detalhe para a aprazível capa lilás e amarela do livro que ora comento.

Já sabíamos de Lélia Parreira Duarte que, depois de aposentada da Universidade Federal de Minas Gerais, recomeçara a sua existência docente na Pontifícia Universidade Católica de Minas – e com tamanho pique! – que se pusera a ampliar o território de estudos de seu departamento, criando, no Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros, um variegado banco de pesquisas e de produções concernentes às literaturas de língua portuguesa. Hoje, tais estudos se agregam em torno do projeto coletivo «As máscaras de Perséfone», subsidiado pelo CNPq, que conflui quase uma centena de

estudiosos de toda procedência em assíduos seminários mensais, que se expandem em simpósios por congressos universitários pelo mundo todo. Quanto à literatura brasileira, são preciosos os congressos sobre Guimarães Rosa, que dependem dela, aguardados com muita expectativa: encontro certo e êxito internacional. E, mais não seja, a revista *Scripta*, tão solicitada para publicações mercê da excelência de nível, pertence também à esfera do seu esforço e do seu trabalho, tendo a Lélia como editora.

Se tais informações confirmam a mulher empreendedora e arrojada, para quem nada é impossível, os ensaios em pauta atestam a travessia de uma pesquisadora pela literatura e pela crítica literária, o que também pode ser lido como um trajeto de docência ou, mais que isso, como uma minimalista história pessoal da literatura, ritmada por pendores, tendências e gostos próprios.

Constelada de estudos publicados em periódicos desde 1983 a 2003, e refundidos para a recente publicação, a obra dá conta de autores que vão do século XV ao XX, investigando a literatura portuguesa de Gil Vicente a Pessoa, abordando a obra de Camões, Fernão Mendes Pinto, Vieira, Camilo, Garrett, Eça, Sá-Carneiro, além de Machado de Assis e Guimarães Rosa. Donde se depreende o teor comparativista que rege o olhar crítico desta estudiosa, que indaga acerca das possíveis contigüidades entre tais literaturas, indo ainda além, já que tangencia Molière e Dostoiévski,

para capturar melhor o veio que instiga o feixe das suas preocupações com a ironia e o humor.

E, ao fim e ao cabo, o leitor, empolgado pelas interpretações que se sucedem e se complementam pouco a pouco, há de descobrir que o nascedouro crítico-teórico de onde provém o instrumental que facultava a Lélia tais apreciações, enfim, a tessitura que subjaz às tais avaliações, se alimenta de uma tradição marcada por uma desconfiança básica acerca do caráter representativo da arte, da sua capacidade de mimesis da realidade: o romantismo alemão. Na esteira dos Schlegel, sobretudo de Friedrich (a partir da leitura de Marike Finlay, Gary Handwerk, René Bourgeois, dentre outros), alicerçada pelas indagações de Nietzsche, Schopenhauer, Bergson, Freud, Adorno, Bataille, Foucault, Barthes, Lacan, Jacques Alain-Miller, e de teóricos literários tais como Bakhtin, Wayne C. Booth, Guido Almansi, Candace Lang, V. Jankélévitch, P. Schoentjes, Celestino Vega, François Roustang, D. C. Muecke, Linda Hutcheon, acrescidos, por último, de Blanchot (só para nomear os mais explicitados) – Lélia constrói a pavimentação segura para especular acerca do objetivo que a norteia.

Sublinho, a propósito disso, o esforço de compulsão de mais de quinhentos títulos que perfazem a última parte deste livro, o «Esboço de uma bibliografia sobre ironia e humor», espécie de trilha sedimentada pela estudiosa e farol para futuras pesquisas, em que se ressaltam, para o caso de Camilo, os trabalhos de Maria Fernanda Abreu, Maria de Lourdes Ferraz, Jacinto do Prado Coelho e Aníbal Pinto de Castro; para o de Eça, os de Maria Lúcia Lepecki e Carlos Reis; para o de Vieira, aqueles de Margarida Vieira Mendes e de Alcir Pécora.

Isso, sem nomear a importância que os estudos de Eduardo Lourenço oferecem para a leitora de Pessoa.

De modo que toda a primeira parte desses escritos discute as relações de proximidade e diferença entre ironia retórica, ironia romântica e *humoresque*, a maneira como elas se entrelaçam a ponto de entretecerem a moderna ironia, constituinte, por exemplo, da construção romanesca de Abelaira, de quem Lélia é, aliás, profunda conhecedora. Por isso mesmo, não erro em supor que foi pensando também nela, que Abelaira declarou na sua última entrevista: «A grande hipótese de Literatura Portuguesa será através do Brasil, estou convencido.» (*Público*: Lisboa, 12 de Julho de 2003, pp. 04-06, entrevista a Jussara Bowland.)

Lélia esclarece que a tragicidade é inerente ao sentido do riso; que o humor tem a sua contrapartida num outro especular – a morte. Que as artimanhas do duplo, das máscaras, do simulacro, dos deslizamentos, a cumplicidade com o outro, dentro e fora do texto (o que encerra ao mesmo tempo fidelidade e traição, matreirices, impasse nas versões apaziguadoras do real, ampliações do olhar sobre as interpretações, transbordamentos de hipóteses) – acenam para a importância vital do interlocutor, sem dúvida, o elo mais visado nessa cadeia comunicativa. Pois não há, como assegura ela, ironia sem ironistas.

O piscar de olho para o leitor, o «*tongue-in-cheek*» de que nos fala Almansi, o caráter de jogo dessa literatura que instala o demônio da desconfiança no seu discurso, a transparência dos materiais ficcionais utilizados, a manutenção da ambigüidade, a tônica sobre o caráter utópico da linguagem, a fragmentação, a correção duvidosa da desfocagem propositada, a reduplica-

ção paródica da obra – consistem, enfim, em exercícios que pedem parceria cerrada com o leitor, ainda que seja para despistá-lo cada vez mais.

Acertado tal pacto, este registro de leitura solicitado pela ironia, compreenderemos melhor as diferentes perspectivas de viagem impressas nos *Lusíadas* e na *Peregrinação*, o herói épico e pícaro-pirata, muito embora ambas as obras contenham em si um horizonte de referências literárias muitas vezes comum. As estratégias de Vieira, «perfeito tecelão de discursos» (p. 77), «verdadeiro acrobata metalinguístico» (p. 78), com sua teatralidade de representação, o caráter espetaculoso no uso de metáforas, símiles e alegorias, a modulação da voz, a gesticulação aparatosa que hipnotiza, encanta e persuade – expõem, todavia, um binarismo que, segundo supõe Lélia, não inclui a dúvida: imperativo-mor da ironia. «Exemplo de discurso ideológico autoritariamente articulado para inibir perguntas» (p. 90), os escritos de Vieira contrastam por inteiro com a obra de Pessoa, esta, uma «palavra vazia», em iminência, à espera de ser preenchida, muito embora o sonho do Quinto Império, «esse universo de desejo» (p. 87), lhes seja, a seu modo, comum.

Mais que *Frei Luís de Sousa*, as *Viagens na Minha Terra* concorrem para a modernidade de Garrett. E isso mercê das contradições internas do texto, da oscilação entre razão e sentimento, da mistura de gêneros literários, das digressões, do jogo entre discurso e narrativa, da fragmentação do escrito, do inacabamento do romance e, sobretudo, por causa do aparecimento da outra voz do texto, daquela que detém a consciência do fazer literário, que pensa a literatura como transitividade de apropriações, e que descerra, desse

modo, os bastidores da criação, expondo a obra enquanto produção de linguagem.

Todavia, o caso mais flagrante deste tipo de ironia capaz de dar com uma mão e retirar com outra, impedindo que o leitor discirna, com clareza, se o enunciado é ou não positivo, se encontra no irredutível Camilo. E o leitor se compraz em investigar, com Lélia, em diversos momentos, a desenvoltura lúdica dos narradores de *A Queda dum Anjo*, de *O Que Fazem as Mulheres*, de *Vinte Horas de Liteira*, de *A Filha do Arcediago*, de *A Sorte em Preto*, dos *Amor de Salvação* e *Amor de Perdição*, contrapostos a outros vários narradores de contos de Machado de Assis, dentre os quais se sobressai a «Missa do galo». O fato é que se cria «um novo cânone, marcado pelos artifícios da máscara, da duplicação da representação e de recursos como espelhamento, reversibilidade, *mise en abyme* e distanciamento de vozes intra e extradigéticas, em brincadeiras que escondem profunda seriedade e preocupação com o destino do homem» (p. 142) – legado do romantismo alemão.

No que diz respeito a Eça, malgrado a pecha de Pessoa (o provincianismo português de Eça seria o mais acirrado, incapaz de ironia), e a de Machado – a análise que Lélia empreende de *A Ilustre Casa de Ramires* e de *O Conde de Abranhos*, tocando em *O Primo Basílio*, em *A Relíquia*, em *O Crime do Padre Amaro*, em *Alves & Cia* e «Singularidades de uma rapariga loira», comprova o quanto a ironia *humoresque* valoriza nas duas primeiras obras muito mais o poder da palavra que a trama narrativa, semeando mensagens duplas, jogos de equívocos, vitimando de engano tanto o leitor internalizado na narrativa (que funciona como conversador para outros

narradores internos) – quanto o receptor dos romances. O mesmo viés das máscaras, do fingimento e da ironia perpassa a leitura que Lélia elabora de um Pessoa filtrado por Eduardo Lourenço, que também inclui a interlocução com os escritos de Cleonice Berardinelli, Tabucchi e Ettore Finazzi-Agrò. Pessoa leva a efeito e às derradeiras conseqüências «o longo processo de dissolução do eu inaugurado pelo romantismo e precursoramente trabalhado pelos duplos demoníacos de Hoffmann e de Dostoiévski, os pseudônimos de Kierkegaard, as máscaras de Browning, o «outro» de Rimbaud e as soluções provisórias de Garrett, Eça e Antero.» (p. 233).

E é, por fim, em Guimarães Rosa que essa ironia funda, decisivamente, a terceira margem, o intervalo, as personagens em trânsito, afirmando a instabilidade de um «não-já que é um ainda-não», com toda a leveza de humor, que, todavia, se aplica em desestabilizar a tranqüilidade do hábito. É assim que, composto pela ironia, o texto de Guimarães Rosa abre a fenda do inesperado, o lugar do elidido, do apenas subentendido, do insinuado, obrigando o leitor a conviver com a areia movediça das palavras e do significado, inaugurando o entrelugar. Chamando para o seu texto Benedito Nunes, Cleusa Rios Pinheiro Passos, Rosana Silva do Espírito Santo, Clara Rowland, Maria Teresa Abelha, Lélia invoca o lado mais notável de Rosa, o que não nega, esquece e nem abandona os seres na sua complexidade humana, sobretudo aquele que cria as crianças, os doidinhos, os artistas como ele próprio, as personagens que existem apenas enquanto busca e desejo, elaboração de esperas.

A construção de cada um dos dezanove ensaios, albergados entre os que fun-

cionam como moldura para a temática deste livro, garantem que esta obra se perfaz como uma espécie de *work in progress* – ritmo de docência, ritmo acadêmico de trabalho e de pesquisa. Cada qual interage no sentido de indagar, perscrutar e questionar cada descoberta emergida do ensaio anterior, buscando precisá-la melhor para expandi-la num alcance capaz de compor, por fim, um verdadeiro enlace que possa deitar sempre mais luz sobre o enigma da ironia e do humor. E é esse mesmo desenho que permite, como afirmei, conhecer melhor a escrevente desses achados. De pergunta em pergunta, de incerteza em incerteza, problematizando cada ponto alcançado, Lélia é ela mesma essa dúvida que não aceita o inquestionável e, muito menos, a inibição das interrogações. Pode-se dizer dela, então, que encarna o próprio espírito irrequieto da ironia.

* Professora de literatura portuguesa da UFAL, pesquisadora do CNPq, poeta (*Livro de Auras*) e autora de ensaios críticos sobre Florbela Espanca, Vergílio Ferreira, Herberto Helder.

LÁPIDE E VERSÃO

Jorge Fernandes da Silveira.

Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006

Vera Lins*

Levando ao limite, homenagem, o gesto da escrita, posso atribuir os meus textos a João Zorro. Existimos sobre o anterior. O movimento da escrita e da leitura exerce-se a partir da menor mutabilidade aparente da pedra e da maior mutabili-

dade da grafia. O progresso dos textos é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente.

Fiama Hasse Pais Brandão

Lápide e Versão, o livro de Jorge Fernandes da Silveira sobre a poeta Fiama Hasse Pais Brandão, abre seu primeiro ensaio com os poemas de Gastão Cruz e de Carlos de Oliveira. De Fiama, apenas a epígrafe do primeiro e o título do segundo, «Chama».

Essa apresentação de Fiama no enlace com outros textos de outros poetas e críticos vai ser a tônica do livro, o que nele é singular. Exercitando uma prática dialógica, a voz autoral do crítico, sempre uma primeira pessoa, apresenta Fiama, fala com ela e com a poesia portuguesa que leu e que a lê. Este método é ela quem lhe dá: «A obra de Fiama comemora a boa nova: ler não é, conforme procura impor a indústria cultural de estados repressivos, mero entretenimento alienado, pois, tal como escrever, é ato de criação revolucionário» (p. 222). O crítico aqui é esse leitor-criador, que teatraliza esses vários textos, várias vozes da literatura portuguesa, a partir de uma longa e apaixonada convivência. Perpassam ainda seu texto referências à literatura brasileira, algumas explícitas a Drummond, por exemplo, outras na tessitura de suas expressões, deixando à mostra o lugar de onde exerce a sua crítica e articulando de leve outra literatura a essa sobre ou com a qual escreve.

Fala-se da poesia de Fiama na articulação com o grande texto da poesia portuguesa, de Camões, Pessoa, Cesário Verde e de seus contemporâneos e ainda com Brecht e Nerval e os textos críticos como os de Eduardo Lourenço e Eduardo Prado

Coelho que se debruçam sobre a poesia. E ainda Boaventura Souza Santos para falar da cultura. O autor dos ensaios fala nessa articulação, querendo dizer que ler e escrever são atos que se implicam e se dão no campo da memória cultural tão viva num país que, ao contrário do nosso, não esquece fácil. Com isso vai-se criando um país de palavras: «eu que amo o meu país de palavras, /o único [...]» diz Fiama.

Com suas palavras, que são também de Camões, seria a transformação do amador na coisa amada essa relação sem fim entre leitura e escrita: «Existimos sobre o anterior.» O que se dá também no livro de ensaios, nesse entremear de textos, os de Fiama, dos outros poetas, dos críticos e desse que é o autor, que confessa ser Fiama o poeta de sua vida. A crítica aqui seria também devedora, numa interlocução muito próxima com estes textos todos, tanto que um Memorial da pedra traz os textos de Fiama numa pequena antologia no final do livro: poemas de vários livros que têm a pedra como imagem.

Logo no primeiro ensaio, Jorge enfatiza essa continuidade entre ler e escrever em Fiama. Vai passando por seus livros, desde *Barcas Novas* (1967), que lhe parece o mais importante conjunto de poemas seus, aos mais ensimesmados como *As Fábulas*, de 2002, o penúltimo. O título do livro de ensaios é do final de *O Texto de João Zorro*, de 1974, «[...] o progresso dos textos / é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente». E a pedra como zero irradiante da poesia de Fiama faz lembrar outro poeta, o russo Ossip Mandelstam, que tem um livro com o título *Pedra*. Que faz lembrar Novalis, de quem Fiama é tradutora, que no romance *Henri von Ofterdingen* cria a imagem do poeta como

um mineiro que arranca pedras do subsolo, das entranhas da terra. Mas em Fiama a pedra também é lápide, pressupõe algo que se enterra, morre, o que lembra um ensaio de outro poeta, T. S. Eliot, «Tradição e talento individual», onde diz que nenhum artista de qualquer arte detém sozinho o seu completo significado. «Não se pode avaliá-lo sozinho: é preciso situá-lo, por contraste e comparação, entre os mortos.» A obra nova altera as que a precederam. Não há um aperfeiçoamento-progresso, mas uma despersonalização do artista que procura conhecer e desenvolver o passado. E o que vale é a intensidade do processo artístico.

Essa imagem de lápide e versão se concretiza também no livro de ensaios de Jorge, em que o texto crítico se desenvolve em meio aos poemas de Fiama e de outros, especialmente Gastão Cruz, que partem de epígrafes e poemas de Fiama, intertextualidade que Jorge expõe às páginas 26 e 27. O livro se divide em partes nomeadas: uma primeira parte, lápide e versão; a outra, lápide; a outra, versão e, a final, memorial da pedra. Os ensaios convivem com os poemas e com as entrevistas (não com a poeta, mas com o crítico), diferentes gêneros, versões diversas sobre o mesmo objeto, diversas maneiras de dizer Fiama ou de expô-la com seu conceito de texto epigráfico «isto é, o texto que avança para o futuro com um muito rigoroso e atento olhar para o passado». O ensaio sobre o poema «Inês de manto» traz essa intertextualidade com o texto de Camões, mostrando a alta voltagem poética do trabalho de Fiama sobre a memória cultural, o histórico e o mítico, que culmina com a peça «Noites de Inês-Constança», escrita entre 1996 e 1998. O desdobramento de

Inês, personagem mítica e histórica, é paralelo à transformação do que se entende como autor: o texto epigráfico, o entende Fiama como uma síntese pessoal do pensamento e das práticas históricas chamada Autor. O mesmo trabalho que ela faz com os mantos de Inês, dando-lhe várias versões, faz Jorge com os poemas de Fiama: trabalho em progresso. Sujeito e objeto se tramam na linguagem, se desdobram como personagens da história cultural.

Também a inserção de Fiama na cena cultural e política da Revolução dos Cravos vem exposta nas entrevistas junto com a cena literária contemporânea portuguesa e brasileira. Os textos críticos vão de 1974 a 2005, se sobrepondo e remetendo uns aos outros: lápide e versão, numa reflexão que pode se pensar infinita e que mostra esse movimento dos textos da própria Fiama de dobrar-se sobre si mesmos, «fazendo do exercício da escrita o objeto da reflexão». O poema central dessa poética, para Jorge, é «grafia 1», em que se descoagulam os sentidos das palavras, a forma do verso, as convenções poéticas, levando a palavra a um novo começo, no intervalo entre a realidade do mundo e a realidade dos poemas. A esse procedimento transgressivo, Jorge chama de textualização da palavra.

No ensaio sobre os *Poemas Galaicos* dá-se mais uma volta ao tema da lápide e versão, trazendo mais um texto que vai interrelacionar com os poemas, a apresentação de Vitor Frexanes, intelectual da Galiza, que vê a cultura como espaço comunicativo, território simbólico, «um jeito de entender e representar o mundo, sistema organizado de experiências compartilhadas, memória común, emoción, mitos, reflexión, expectativas... Tamén un proxecto

de futuro.» (p. 108). Fiama, nos seus 33 poemas galegos, junta essa memória das cantigas com o presente: os textos avançam olhando para trás, incorporando o moderno fictício Álvaro de Campos e projetando a cultura galaica no concerto das culturas contemporâneas. O que Jorge chama de gesto social da escrita, aproximando o trabalho de Fiama da concepção de representação de Brecht, de cujos ensaios ela é tradutora.

Gesto presente em *Barcas Novas*, na sua primeira versão de 1967, em plena época de guerra colonial, em que o poema do galego João Zorro é citado e transformado: as barcas agora levam homens para a guerra, ou sempre levaram. O livro foi apreendido pela Pide. Em 74 o livro é reeditado com outros, numa nova leitura de Fiama de seu próprio trabalho, intérprete do novo tempo que vive com a Revolução dos Cravos, apurando, como diz Jorge, a operação de desmascaramento da História trágico-marítima.

Jorge convoca Llansol para falar de potência no lugar de gênero. Para ela, em lugar de uma forma feminina ou masculina, existe uma força ou potência textual daquele que escreve independente se homem ou mulher. Assim, Jorge trabalha Fiama com Luiza Neto Jorge, em cujos versos, essa relação entre o lido e o escrito se diz de uma forma um pouco diferente: «De mim direi o que deixarem/as falas que flutuam entre mim» (p. 206). Ambas são aproximadas como corpos insurrectos em relação à cultura assentada na expansão marítima.

Apesar de se debruçar sobre vários poemas de Fiama, todo o livro se estrutura à volta do poema «grafia 1», de *Morfismos/Poesia 61*, que começa com o verso «Água

significa ave». Ele vai e vem com os ensaios do livro. Os ensaios voltam ao mesmo tema: «Reescrevo-me a mim própria sem outra alternativa», parece dizer Jorge com Fiama, nos ensaios que se desdobram, voltas ao próprio mote, sem ordem cronológica, costurando essa trama com os outros poetas portugueses: David Mourão-Ferreira, Maria Teresa Horta, Sophia de Mello Breyner, Luiza Neto Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, João Miguel Fernandes Jorge, Luís Miguel Nava, Herberto Helder. É com essas vozes que se ouve a voz do crítico, e entre as vozes dos teóricos que leva em sua bagagem, passando por Barthes, Kristeva, Foucault, Bakhtine, Bourdieu, Benjamin, Perniola. Sua formação de leitor de poesia passa também por um Jakobson e os formalistas russos, por sua atenção ao significante – tudo incorporado. Mas ainda assim chama a si mesmo de leitor menor, porque não esgrime com exuberância teorias, mas «privilegia como principal interlocutor de um texto de literatura outros textos de literatura» (p. 188). O que o aproxima de Fiama no seu tecer de textos poéticos e o torna talvez por isso mesmo seu leitor único, numa relação de amador e coisa amada de alta tensão intelectual.

* Professora do Departamento de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

JERUSALÉM

Gonçalo M. Tavares

São Paulo: Companhia das Letras, 2006

228 páginas

Lisboa: Editorial Caminho, 2005

256 páginas

Ângela Beatriz de Carvalho Faria *

Jerusalém, de Gonçalo M. Tavares, vencedor de inúmeros prêmios (Prémio Ler-Millennium (BCP), Prémio José Saramago, do Círculo de Leitores, Prémio Portugal Telecom de Literatura 2007), apresenta personagens dilaceradas que «se cruzam, se entrelaçam, se movimentam, por vezes se amam e geralmente se magoam na noite (e na vida) de uma fria e emblemática cidade alemã». Ao resgatar a memória do Holocausto, o romance insere-se na série dos «livros pretos», cujos «temas apontam os limites da violência e do mal», evidenciando a «ausência de felicidade, o vazio que insidiosamente se enche de dor e loucura», a ameaça a que estamos sujeitos de forma aleatória, o absurdo existencial kafkaniano. A representação contemporânea da crueldade e o fato de o «fantasma da violência promover a idéia de solidão» acentuam-se, no decorrer da leitura, passível de detectar a «barbárie interior» e o «i-mundo moderno», teorizados por Jean-François Mattéi. Ao afirmar que «o homem se torna bárbaro, no momento em que se desrespeita a si próprio e ao próximo», a impressão que se tem é a de que o filósofo e político francês alude à trama romanesca de *Jeru-salém*. Não é à-toa, portanto, que o autor se define como «um escritor pós-Auschwitz», consciente da barbárie historicamente come-

tida nos campos de extermínio e de concentração – espaço de referência da maldade humana.

O romance flagra ações instantâneas, urgentes e clandestinas, como se surpreendesse as personagens problemáticas e fraturadas em situações-limite que se sucedem em série e que se multiplicam *ad-infinitem*, em círculos sem saída e desumanos. Os nomes das personagens, de origem alemã e judaica, possuem a memória e a herança do Holocausto e remetem à relação carrasco e vítima da contingência histórica. Algumas, movidas por instintos básicos, saem de casa, ultrapassam o limiar da porta e transitam pelas ruas de um país qualquer, assinalado pela repressão, pelo confinamento, pela gratuidade e pelo perigo iminente. Todas vivem um «tempo de não-humanidade, tempo onde não se constrói»: um suicida, Ernst Splenger, sozinho em seu sótão, está prestes a se atirar da janela e interrompe o ato radical, ao ouvir o telefone tocar; Mylia julgava que «estar doente era uma forma de exercitar a resistência ou a apetência para se aproximar de um deus qualquer» e almeja encontrar uma igreja aberta; Theodor Busbeck «dirige-se para a absoluta inutilidade, para o absoluto perdido, um tempo de excitação, sim, de pura excitação, de divertimento e, portanto, de eficácia negativa»; Hanna, a prostituta, «pintava as pálpebras de cor roxa não para ser amada, mas para que a solidão de um homem visse ali uma interrupção exuberante»; Hinnerk, que «possuía olheiras quase de animal noturno», «levava sempre debaixo da camisa na parte da frente das calças uma pistola» e, movido pelo medo e pela memória da guerra, «passa os dias a treinar a pontaria, como se realmente existisse uma ameaça

qualquer»; Kaas Busbeck possuía «pernas absurdamente magras em relação ao resto do corpo» e «a dicção descontrolada» e sai pelas ruas à procura do pai, numa determinada noite que lhe será fatal; Gomperz era «médico-gestor» de um hospital psiquiátrico e sua obstinação era fazer com que «a caixa de resíduos perigosos de uma determinada existência fosse esquecida» e, por isso, vigiava a manifestação mnemônica e punia as ações dos pacientes.

Todas as personagens acabarão por se cruzar ou no espaço concentracionário do hospício ou nas ruas escuras e pouco iluminadas pela luz dos candeeiros e, se desejarem saber o que aí se passa, torna-se necessário ler o livro. O leitor depara, de forma angustiada, com corpos falhos e precários que espelham a própria identidade e a dessa cidade enigmática e não nomeada, no espaço textual, em que se observa a barbárie – o colapso do humano e sua regressão a uma violência despida de significados, a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade, a cartografia das abominações com a carne e a alma o outro. Apenas em alguns trechos da escrita trágica e sombria de *Jerusalém*, reconhecemos momentos luminosos de solidariedade e de consideração com o semelhante – uma pausa na violência que se manifesta de maneira contínua e irreprimível. E, exatamente, em um desses raros momentos (o encontro, após anos, entre Mylia e Ernest), surge a única alusão ao título do livro: «Tranqüilizada, Mylia recordou a frase: “Se eu me esquecer de ti, Jerusalém, que seque a minha mão direita.” Os dois abraçaram-se.»

Não existem, de forma recorrente, a presença divina, a crença numa salvação

espiritual e numa esperança de harmonia, unidade e realização humanas que, a princípio, estariam insinuadas no título atribuído ao romance. Há, quando muito, alusões simbólicas ao sentido da peregrinação (as personagens deambulam por medos interiores e ruas desertas), à necessidade mística («um homem que não procure Deus é louco. E um louco deve ser tratado»); «Mylia desde sempre trouxera ao pescoço uma cruz, que, de repente, se tornava um sítio de refúgio»), à visita a sepulcros saqueados que não são santos («coveiros praticavam ofícios laterais ao seu destino» e «tratavam dos mortos nocturnos»), à morada dos eleitos, aqui, o avesso da «Jerusalém celeste» (o Hospício Georg Rosenberg, em que as vozes dos «loucos» são testemunhas de relatos narcísicos, desejam viver o livre arbítrio e imaginam-se outros). Jerusalém, «a cidade universal onde se agruparia todo o gênero humano fonte de civilização», na acepção de Mattéi, não é reconhecida em *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares, uma vez que predomina, indiscutivelmente, a barbárie em contraluz.

Além do instigante título, aparentemente paradoxal e sem conteúdo, encontra-se outro jogo especular inerente à trama ficcional: a «reprodução» de um livro-catálogo, lido por Theodor Busbeck – «Europa 02» e suas nove subdivisões onde são encontrados subtítulos às margens das páginas: «Excluídos», «Registo», «Lei», «Exame Médico», «Instrumentos», «Exame Médico», «Deslocamentos», «Doenças», «Tortura» (capítulo xv). Essa enunciação, em *mise en abyme*, contém as vozes das vítimas e carrascos do Holocausto e situações vivenciadas por eles, no «teatro da crueldade» histórica. O título, alegórico

(«Europa 02» inscreve a lacuna «Europa 01»), amplia-se em sua significação, insaurando a analogia entre tempos e espaços diferenciados de exclusão e opressão, o que nos leva à «percepção de que a crueldade atravessa, como um universal, a experiência humana em todas as épocas e latitudes». «Fazer sangrar, exacerbar a dor infligida ao outro, obtendo nisso um gozo» tornam-se ações reincidentes nos livros representativos da «estética da crueldade», em que predominam a perversão, a perversidade, a violência e a abjeção. Outra característica, inerente à estética referida, reside na própria organização interna textual de *Jerusalém*, em que fragmentos numerados, ora em algarismos arábicos («Capítulo I – Ernst e Mylia: 1, 2, 3, 4, 5»), ora em algarismos romanos («Europa 02 (i) (ii) (iii) (iv) (v) (vi) (vii) (viii) (ix)») e a linguagem estilhaçada (como atesta a ausência de linearidade narrativa) corroem a confiança em estruturas seqüenciais, o que sublinha a crise de representação e exige a presença do «leitor saltado», «aquele que é obrigado a assumir a interrupção como parte da fragmentação da experiência da leitura, o que supõe um corte com a lógica linear da significação.

«A leitura, cada vez mais, pressupõe uma pausa para o deciframento pessoal», como nos aponta Ricardo Piglia. Resta saber qual será a reação do leitor após a leitura do livro de Gonçalo M. Tavares: manterá a sua «indiferença pós-moderna» («as fotografias do horror se multiplicavam e, por isso, iam perdendo força, intensidade, escândalo»), sentir-se-á impotente diante das questões apontadas ou, ao descobrir-se, especularmente cruel, decide deixar de sê-lo?

* Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autora de resenhas e ensaios sobre a ficção portuguesa contemporânea dos séculos XX e XXI, publicados em livros, revistas especializadas e anais de congressos.

A MULHER EM ÁFRICA. VOZES DE UMA MARGEM SEMPRE PRESENTE

Inocência Mata e Laura Padilha Cavalcante (org.)

Lisboa: Edições Colibri, 2007

Terezinha Taborda*

A obra *A Mulher em África*, organizada pelas pesquisadoras Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha, apresenta-se como uma proposta interdisciplinar e multicultural que, a partir dos estudos literários, convoca diversas áreas das Ciências Sociais e Humanas e saberes pertencentes a outras áreas do conhecimento, para um diálogo que permite ao leitor ouvir «as vozes de uma margem sempre presente» nas culturas africanas.

Ao colocar a África no centro do debate, *A Mulher em África* oferece um painel crítico do lugar ocupado pelas mulheres em áreas das artes e do saber e em reflexões culturais e cânones nacionais dos quais elas, tradicionalmente, estiveram excluídas. Integra-se, portanto, a obra, na complexa problemática dos estudos de gênero, sublinhando a importância da participação da mulher na construção dos espaços sociais, econômicos e políticos caracterizadores das dinâmicas que marcam as histórias das sociedades do continente africano.

A obra organiza-se a partir de quatro eixos. O primeiro, *O Gênero como Questão*, por meio do ensaio «Por outras formas de Ser e Estar: mulheres, participação e tomada de decisão», discute a questão teórica do gênero de forma abrangente, realçando a desigualdade histórica existente entre homens e mulheres em nível micro e macrosocial. Para isso, aborda as relações de poder e de liderança e os obstáculos interpostos às mulheres no mundo do trabalho.

O segundo, *Abordagens Sócio-Históricas*, apresenta ao leitor nove ensaios que tornam visíveis as tensões existentes nas malhas do tecido textual de vários países africanos cuja história se marca pelo silenciamento imposto à mulher pelos sistemas de poder vigentes, seja na época colonial ou na tradição. Discutem-se temas como a coisificação da mulher; a sua contribuição na formação do saber e do conhecimento, realçando-se, por vezes, a dimensão intelectual e/ou social que a ação da mulher alcança; as implicações envolvidas nos processos da escolarização feminina. Toda a discussão empreendida nesse eixo aponta para uma indagação acerca das perspectivas que se reservam para a mulher africana, na atualidade e no futuro.

O terceiro eixo, *Mulher e Escrita Literária*, evidencia a predominância da colaboração da área dos estudos literários para a composição da obra e é dividido em dois segmentos. O segmento intitulado «Sobre a voz autoral feminina» apresenta catorze perspectivas diferentes para tratar ora da produção geral de uma autora, ora de uma obra particular de autoria feminina, focalizando várias propostas teórico-críticas e uma variada metodologia de abordagem da produção literária de mulheres africanas de distintos países. Destacam-se temas

como o da construção da identidade feminina na configuração geopolítico-social da África pós-colonial; dos discursos e dos ritmos que marcam os espaços do feminino; dos encontros e confrontos de tempos e de gêneros em que o feminino se encena; dos movimentos em direção ao outro, que inscrevem uma geografia do desejo na escrita das mulheres africanas. Já o segmento intitulado «Diálogos pelo feminino» revela ao leitor, em doze ensaios que abordam, predominantemente, a produção poética feminina, como essa produção, mesmo estando, muitas vezes, atrelada a projetos literários desenvolvidos com propósitos políticos evidentes, não perde a característica de arte que, feita por mãos femininas, alumbra a materialidade da palavra com uma escrita que desloca a subjetividade inscrita nos poemas para os espaços das culturas nas quais foram produzidas.

O quarto eixo, *Um Recorte Diaspórico*, retoma um mito africano feminino e sua origem religiosa e observa sua permanência na cultura afro-brasileira. O ensaio que compõe este eixo propõe ao leitor refletir sobre as novas negociações de sentido surgidas a partir da diáspora africana, realçando o processo pelo qual os africanos, numa travessia transcontinental, aportaram nas Américas como estrangeiros desterritorializados para criar riquezas que assustaram o mundo e para entrelaçar vidas na construção de uma identidade negra além-África.

Em seu conjunto, os ensaios de *A Mulher em África* realizam a tarefa de recuperar a dimensão histórica que as mulheres sempre possuíram no contexto das sociedades africanas, mas que lhes foi negada pela visão das potências coloniais, que sempre interpretaram a África a partir

de uma perspectiva exclusivamente masculina.

Evidenciando a participação ativa da mulher na organização das sociedades e na elaboração dos discursos históricos e literários sobre a África, os ensaios contribuem para a consolidação do resgate de vozes historicamente marginalizadas. Ao fazê-lo, acabam por captar as vozes de um lugar também historicamente associado ao vazio pelo pensamento hegemônico da existência de um só centro que, nos seus vários desdobramentos, tinha direito a uma fala audível.

Com isso, *A Mulher em África* desestabiliza a idéia da existência de um sentido único, emanado de um centro imutável e hegemônico; insere-se num movimento desconstrutor, que permite capturar as «vozes de uma margem sempre presente», e inscreve a escrita feminina no jogo das negociações de sentido que marcam e definem a diferença africana no campo dos saberes instituídos.

* Doutora em Letras, Professora de Literaturas Africanas da PUC/MG. Publicou *O Vão da Voz* (2005).

O ROMANCE TRAGICÔMICO DE MACHADO DE ASSIS

Ronaldes de Melo e Souza
Rio de Janeiro: EduERJ, 2007

Mayara Ribeiro Guimarães *

*Fair is foul foul is fair
Hover through the fog and filthy air*

William Shakespeare, *Macbeth*

Quem pode nos dizer mais sobre o caráter de um homem que seu par amoroso? Lady Macbeth, Ofélia, Desdêmona, Julieta, se não revelam toda a alma de seus pares, pelo menos dão notícia de outras verdades e pontos de vista fundamentais para a elaboração da tragédia shakespeariana. Da mesma forma, Capitu, Flora, Virgília e cada um dos participantes dos triângulos amorosos, do microcosmo familiar, ou mesmo dos momentos de solidão abissal onde o que se vê é o vazio do espelho, apenas dão o vislumbre do todo porque são partes constitutivas da alma deste Homem tão trágico quanto cômico. E se, ao inverso, não conhecemos toda a verdade por trás dos olhos de Capitu é porque a verdade não é fixa e depende do ponto de vista em que é construída – sob esta constatação desmorona todo o domínio do grande Mouro de Veneza. Talvez Machado não desaprovasse as comparações, talvez a ousadia da afirmação desagrada às almas mais casmurras, mas somos todos devedores de uma obra e partícipes de uma consangüinidade que nos fazem reatualizar, de tempos em tempos, a presença mais do que viva de nossos mortos, apontando nossa filiação a uma tradição que nasce sob a tutela de Machado. E, no seu rastro, tentamos corresponder às expectativas do pai.

O Romance Tragicômico de Machado de Assis nasce sob a égide dessa tutela. Terceiro livro de Ronaldes de Melo e Souza, antecedido por *A Geopoética de Euclides da Cunha* e pelo seu livro de estréia *Ficção e Verdade: Diálogo e Catarse em Grande Sertão: Veredas*, o estudo realizado inova e renova os ares da crítica literária brasileira dando continuidade ao fino olhar do pesquisador experiente, presente desde suas

primeiras publicações, e reafirmando seu compromisso de hermenêutica com a exegese da obra dos grandes representantes e fundadores da alta prosa brasileira, tríade formadora da nossa modernidade: Euclides da Cunha, Machado de Assis e Guimarães Rosa.

Concebido em duas partes complementares, *O Romance Tragicômico de Machado de Assis* adota, no primeiro momento, uma perspectiva teórica que visa apreender a forma em que se estrutura a narrativa machadiana, dentro do panorama da tradição literária ocidental e não apenas brasileira. Na segunda parte, o autor realiza a exegese de cada um dos nove romances de Machado de Assis, de modo a comprovar o princípio irônico da articulação machadiana que anuncia a originalidade da obra e antecipa a crise do sujeito moderno.

A tese de Ronaldo de Melo e Souza estabelece-se nas três partes que compõem a visão teórica da obra de Machado de Assis como um todo. Busca-se afirmar a originalidade da ficção machadiana a partir da articulação do discurso narrativo multiperspectivado, congregando-o à tradição do romance irônico moderno, cuja origem remete ao teatro de Aristófanes, à arte da sátira elaborada nos diálogos de Luciano de Samosata, ao elogio da loucura de Erasmo, e ao introdutor da narração dramática em ficção moderna, Miguel de Cervantes. O estatuto deste narrador é, ainda, fruto do drama tragicômico de Eurípides e Shakespeare, que concebe o homem a partir de uma visão de mundo marcada pela ambivalência como traço inerente à natureza. Esta é a via pela qual a estrutura da narrativa machadiana se aproxima da poeticidade da forma do *satyrikon*

dionisíaco, desenvolvido na Antigüidade grega. Por esse caminho, a ironia machadiana constituir-se-á não como «figura de retórica», mas como «tropo universal da vida» (p. 39).

Segundo o crítico, a originalidade de Machado nasce da concepção do romance como um drama de caracteres regido pelo narrador irônico, que muda de perspectiva para mostrar o conflito e as vicissitudes do homem, em uma estrutura arquitetônica que começa a se erguer desde o criticado *Ressureição*. A novidade proposta por Ronaldo de Melo e Souza apresenta-se, por sua vez, na concepção do estatuto poético do narrador como *persona ficta* (p. 15), posicionado no centro da cena romanesca, enquanto ator envolvido no drama dos múltiplos papéis desempenhados e na alternância infinita entre a presença da alteridade, em «mutação constante» (p. 32), e a ausência do *eu*, em «desidentificação permanente» (idem), de modo a consagrar a arte do narrador mutante na obra machadiana. O Bruxo do Cosme Velho é, portanto, apresentado como o «poeta-prosador da alteridade» (p. 15).

O estatuto do narrador entendido como «ator dramático» (p. 16) ou «poeta mimético» remete aos rapsodos da Antigüidade clássica, aos bardos e trovadores medievais, enquanto instâncias que se despersonalizam para permitir que a heterogeneidade das representações do homem no mundo possa ser exibida. Nesse sentido, evidencia-se, em *O Romance Tragicômico de Machado de Assis*, de que forma Machado de Assis antecipa a novidade alcançada na ficção do século XX: a de que o real não é um produto, mas vetor constitutivo de sentidos em constante mutação, da mesma forma que a verdade não é fixa, mas pro-

cessual, e se constitui dinamicamente a partir das múltiplas formas discursivas assumidas pelos sujeitos envolvidos cultural, social e historicamente, tornando-se ficcionalização.

A importância do teatro de Aristófanos recai na função da parábata como estrutura que introduz a metalinguagem na ficção e se realiza, no advento do Romantismo alemão, pela ironia. Recuperada por Friedrich Schlegel como princípio de composição da obra de arte, a ironia permite o movimento parabático contínuo que expõe a contradição e garante a permanente reflexão crítica inerente a toda obra por meio da interação dialética entre o observador racional distanciado e o ator emocionalmente envolvido na experiência. O narrador da ficção irônica, portanto, permite-se o afastamento para atuar como se fosse o coro de uma das comédias aristofânicas, de forma a estabelecer uma relação de reflexão com sua própria obra e exibir a multiplicidade dos atores que encenam o drama histórico-social da sociedade do Segundo Império.

A mutação do mundo, do homem e do real, como aponta o autor do ensaio, está representada pela mobilidade do narrador irônico machadiano. A máscara, por sua vez, entendida como papel assumido pelas *dramaticae personae* envolvidas na cena literária, revela uma unidade dual, por meio da qual está sempre implicada uma permanente alteridade. Este é o domínio de Dioniso, símbolo genuíno da dualidade harmônica, destruidor do homem humano, cujo vigor surge do contraste entre forças complementares. O confronto entre presença e ausência, aparência e essência, do qual não se pode retroceder, promove o contato do perma-

nente e imutável com o transitório e movente, revelando que a natureza do real pertence ao reino do duplo.

A origem dionisíaca a que remonta o drama de caracteres elaborado pela narrativa machadiana aponta para o fato de que a mais alta forma do drama consiste em apresentar a natureza ambivalente do homem na forma complementar de um texto que seja ao mesmo tempo trágico e cômico, que se desenvolva essencialmente a partir da coexistência desse duplo domínio, mimeses do homem duplicado e tensionado. A estrutura do *satyricon*, como apontado por Aristóteles, realiza-se como uma forma neutra na poesia tragicômica da Antiguidade e conserva-se como princípio constitutivo não apenas da obra de Machado de Assis, mas de várias poéticas realizadas pela literatura ocidental na Modernidade.

Partindo de um constante diálogo com a crítica machadiana, Ronald de Melo e Souza sustenta que o narrador criado por Machado reveste-se de uma posição ideológica que consiste em encenar o drama histórico-social do conflito de ideologias vigente em sua época, afirmando-se como narrador mutante e afastando-se da posição de narrador volúvel. O estatuto deste narrador, por conseguinte, pressupõe uma ruptura com a representação da realidade objetiva privilegiada pelo realismo oitocentista do romance de costumes, ainda que este olhar representasse a volubilidade da elite brasileira, que nada revelava de inconstante, mas que pressupunha uma imutabilidade tão característica do ranço nela enraizado. Nesta mascarada machadiana, afirma o crítico, o saber da tradição ontoteológica é desconstruído ironicamente pelo narrador

até atingir uma «bufoneria transcendental» (p. 40).

Partindo da inovação não apenas do estatuto do narrador, mas também do leitor, que aos poucos se tornará co-partícipe na trama da encenação romanesca moderna e na construção da realidade cultural, o crítico brasileiro mostra como o discurso metaliterário veiculado pela ironia implica a autoconsciência de ambos os componentes deste sistema. A encenação das diferentes modalidades existenciais, pretéritas e presentes, da sociedade brasileira e do narrador, não apenas elenca as distintas máscaras personativas, mas fundamentalmente as apresenta em mútua relação. Neste ponto, além de ator dramático envolvido na interpretação, o narrador é concebido como dramaturgo (p. 30), de forma a se intrometer nas reflexões para «teatralizar a disputa dos contrários» (p. 33), interrompendo a rigidez da narrativa tradicional e do ponto de vista objetivo e monológico. Nesta dramatização, Machado de Assis é sempre o mesmo sem jamais repetir a mesma personagem, e o mote anunciado por Ronaldo de Melo e Souza se confirma e afirma, reatualizando a natureza da escritura machadiana: «Narrar não é apenas relatar, mas interpretar» (idem). Portanto, o que se narra depende do lugar de *onde* se narra, gesto que confere privilégio ao primado da enunciação em lugar do primado do enunciado. Como em Euclides da Cunha e Gregório de Mattos, o drama encenado pelo narrador é o da sociedade como um todo e aponta para o «dever poético» implícito em todo escritor, denúncia feita por Elizabeth Barrett Browning também no século XIX, que se revela como objetivo de todo olhar crítico comprometido com um projeto emancipatório.

* Aluna do curso de Doutorado em Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFRJ e professora substituta de Literatura Brasileira na mesma instituição.

NO FUNDO DO CANTO

Odete Costa Semedo.
Belo Horizonte: Nandyala, 2007

Iris Maria da Costa Amâncio*

Cantopoema da Guiné-Bissau, como o chamou Moema Augel, *No Fundo do Canto* performatiza uma pesarosa melodia nacional que se anuncia e enuncia em forma de prelúdio. Qual *tcholonadur*, mensageiro ou intérprete no crioulo guineense de sua terra, Odete Semedo configura esteticamente um sujeito poético crítico de seu próprio tempo, subsidiado pelos fundamentos de suas matrizes étnicas e de seus valores humanísticos. «... a intenção era fazer poemas / para não adiar a palavra...» (Semedo, 2007, pp. 31-32.) Bem no fundo do percurso poético-narrativo, ecoam versos de Amílcar Cabral, como mola propulsora a fomentar a intensa expressividade do sujeito poético:

No fundo de mim mesmo
eu sinto qualquer coisa que fere a
minha carne
que me dilacera e tortura

[...] que faz sangrar meu corpo,
Que faz sangrar também
A Humanidade inteira!

(SEMEDO, 2007, p. 19)

Essa condição lírica introduz o leitor à primeira parte da seqüência poética, intitulada «Do prelúdio». Como tal, introduz, em si e a si mesma, uma peça musical ainda mais intensa: o instrumental de vozes da tradição oral guineense, mesclado aos violentos gritos de guerra nacional e conflitos humanos. Composto pelo encaideamento de vinte e sete poemas, inicialmente o prelúdio permite ao leitor, por um lado, adentrar o universo do crioulo guineense, por meio do estranhamento – e desafio – lingüístico provocado pela leitura de poemas bilíngües, com diferenciada expressão étnica:

Aproxima-te de mim
 Não te afastes
 Vem...
 Senta-te que a história não é curta
 (SEMEDO, 2007, p. 22)

Pertu mi
 ka bu larsi
 bin...
 sinta, paki storia ka kurtu
 (SEMEDO, 2007, p. 23)

De esteira na mão, para ficcionalmente se assentar e ouvir a longa narrativa poética que se e(a)nuncia, o interlocutor é convocado pelo sujeito poético, mensageiro da morte. A partir do segmento «A história dos trezentos e trinta e três dias e trinta e três horas», contendo dezessete poemas, dá-se a concretização da tragédia anunciada. Há choro e dor por uma terra «violada / violentada / adulterada» (Semedo, 2007, p. 69). Diante dos horrores da guerra, o leitor é levado a interagir, por outro lado, com a força dos Irans,

também convocados pelo sujeito poético, como se verifica na terceira parte do livro, «Consílio dos Irans», estruturada em oito poemas. Por meio de rituais tradicionais da cultura guineense, os Irans, entidades espirituais de diversas etnias e linhagens (grupos familiares) estabelecem, entre os versos, outros movimentos discursivos. À volta de um velho poilão (árvore tradicional guineense), evidenciam-se os conflitos nacionais de cunho ético-político, por meio de um (in)tenso diálogo entre Bissau e Guiné, visando à identificação dos culpados por aquela caótica situação.

Guerra, miséria, choro, silêncio e desencanto... Surgem «Os embrulhos»; quando abertos na quarta parte do livro,

nada seria surpresa
 apenas recordação
 do predito
 e depois profiado
 (SEMEDO, 2007, p. 115)

Com sensibilidade e maestria, Odete Semedo *bôta fala* (anunciar, dar opinião no crioulo guineense) sobre vivências, emoções, angústias e sonhos. «O primeiro embrulho», contendo dez poemas, reconfigura para o leitor toda a imagética da guerra, como em um olhar fotográfico; «O segundo embrulho», por sua vez, intensifica o cenário anterior, todavia por meio de uma percepção em diferença, pautada no pensamento crítico sobre a trajetória da coletividade, bem como nos deslocamentos da memória ao longo de sete poemas. Já «O terceiro embrulho» consolida uma narrativa da nação guineense em que o conceito de herói se encontra fragmentado, fragilizado pelo desespero diante dos extremos da guerra. Sob a metáfora de um «corpo

sem cabeça», o sujeito poético repudia o *nonsense* da luta armada e volta-se para as futuras narrativas a serem contadas às crianças das novas gerações. Como em um misto de palavras, poesia, dor e esperança, a poeta configura as subjetividades de Guiné e de Bissau; estas, quando juntas, consolidam a paz e a justiça nacionais.

Lamento, desabafo, voz, grito, silêncio, alarido e dança, *No Fundo do Canto* performatiza as tensões entre antigas cenas da opressão colonial portuguesa, conflitos políticos internos e a força da coletividade guineense com suas tradições culturais locais. Dança, terra, chão... No fundo de tudo, a afirmação de identidades étnicas e de preceitos éticos. Diferenças na unidade e na diversidade, para o bem da vida.

* Doutora em Literatura Comparada (UFMG), é professora de Língua Portuguesa na PUC Minas e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa nos Cursos de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Afro-Brasileiros (PUC Minas) e de História da África e Cultura Afro-Brasileira (UFMG). Publicou: *Literaturas Africanas e Afro-Brasileira na Prática Pedagógica* (2008), *África para Crianças* (2007) e *A Ginga da Rainha* (2005).

A CASA DO RIO

Manuel Rui

Lisboa: Editorial Caminho, 2007

340 páginas

Maria de Fátima Maia Ribeiro*

A leitura de *A Casa do Rio*, do angolano Manuel Rui Monteiro, leva-nos a

pensar jogos múltiplos entre histórias e estórias confrontadas à História, grafias extintas, «desenterradas» ou em vias de extinção, de acordo com a variante do português em causa. Às vésperas de mais uma reforma ortográfica da(s) língua(s), a apreensão face a tentativas oficiais e elitistas de uniformização e normalização atenua-se, na expectativa do insucesso, conforme nos mostra a narrativa, sob aspecto diverso. A par das iminências que tal interferência projeta sobre as artes verbais escritas dos países de língua oficial portuguesa, em curto prazo, sobretudo em obras marcadas pelo intenso trabalho de linguagem, como a de Manuel Rui, o seu último texto revolve as relações entre literatura, ficção, história e identidades, com base em estatutos ficcional, fictício e historicista intercambiáveis, cujas dissociação e articulação defende em diversos textos.

A narrativa em si confronta-se às séries literárias ocidentais, dispensando o rótulo «romance», que costuma acompanhar títulos, capa, folha-de-rosto ou ficha catalográfica. Lapsos da editora ou prerrogativa de um escritor extremamente consciente do ofício e dos caminhos plurais e plurívocos que trilha? O aventurar-se por matéria interdita ou pouco explorada na história angolana, traduzindo acontecimentos e silêncios dos últimos cinquenta anos, confirma-se ao longo das sete partes do texto, a anunciar-se desde a data escolhida para baliza inicial do relato: «18 de Setembro», em Angola, Dia dos Heróis Nacionais, «de 2005», ano-referência da Política de Reconciliação Nacional, que incentivava, após a Independência, em 1975 – tema central da fabulação, em suas contradições, ambigüidades e ambivalências –,

o «retorno» de angolanos dispersos e «refugiados».

Na figura de Antero, o protagonista, encontra-se a de muitos angolanos, conforme declara sentir-se a personagem principal. Nascido em Angola, mas com nacionalidade portuguesa, vive em Portugal desde a retirada – misto de fuga e expulsão – dos colonialistas, «tugas» e brancos, enredados em alianças e interesses, e, sem alarde, como vivia, chega a Luanda após 30 anos. Manuel Rui põe em cena questões prementes hoje, centradas no retorno e nas relações de poder e afeto entre angolanos separados física e ideologicamente: nação e família face a face a «dívidas morais» e reconciliação efetiva. A desterritorialização entre forçada e estratégica não aparenta acarretar problemas àquele homem cercado por mistério, envolvido em negócios escusos que o levavam de Portugal a Angola, a culminar em assassinato não apurado, em seu lugar, mantendo-se paradoxalmente entre o silêncio com relação ao presente e a fluência quanto ao passado. Em uma narrativa calcada em diálogos, a Antero será conferida voz condutora enquanto contador das histórias pessoais e nacionais. Adquire foro de mais-velho e de *griot*: assume com prazer a tarefa de reunir as famílias dos primos e contar-lhes a vida dos colonos descendentes dos portugueses, as relações interétnicas, estabelecendo a história e a genealogia. O foco concentra-se no relato de acontecimentos anteriores à saída do país recém-independente, acabando por acionar protocolos de pertença e de partilha quanto aos universos culturais locais e à terra. Sem perder os olhares histórico, político e estético, a narrativa guarda relações com romances de formação e familiares, sob prismas angolanos.

O contraponto a formações discursivas e dispositivos de poder canônicos ou hegemônicos, hoje, parece orientar a narração, que se distancia do modelo europeu do romance assinalado pela onisciência de narradores e leitores e se aproxima das tradições orais africanas, como um grande *missosso* distendido, pela conjugação de vários eixos narrativos, entre os quais os das estruturas das *makas*, com o seu aporte histórico baseado em fatos da pré e pós-independência. Misto de *maka* e *missosso*, estamos diante de uma modelização literária e ficcional carregada de historicidade, através de um texto magnífico, que se apresenta ao leitor brasileiro, em sua expressão singular como literatura angolana, inequivocamente estrangeira e moderna, para não dizer pós-moderna.

Esse modelo de ficção não apenas evita o discurso autoritário, linear, onisciente, disciplinado e disciplinador. Investe, realística e transgressivamente, nas lacunas do discurso e na liberdade dos sujeitos envolvidos, por desconhecimento ou por decisão, aliados à falta de alcance ou à má-fé, sem cobranças e julgamentos. Sinal da tolerância e abertura à alteridade das sociedades angolanas, ou mesmo africanas, em contextos pós-coloniais.

Nessa tarefa de concepção e construção da «novela», «filme», palavras do autor para a fábula ou história que constrói, recheada de tantas peripécias, novidades e repetições, ressalta a «griotização da escrita», proclamada por Manuel Rui como necessária «maneira de pensar o texto» – angolano e seu. *A Casa do Rio* não admite dúvidas quanto a tratar-se de um «texto [a] se manter assim oraturizado e oraturizante», na ótica do próprio Manuel Rui, mediante uma lógica específica da oralidade

que não se esgota na mera vocalidade ou no registro coloquial da língua. A diferença articula-se à enunciação e aos seus *loci*, a que aderem as lacunas e brechas no enunciado, bem como a indeterminação de passagens em uma sucessão de relatos fragmentários, expressos em circunstâncias que reencenam as conversas à volta da fogueira, em salas, mesas, carros ou varandas. O esclarecimento pleno e a definição de motivos escapam à exposição obscena dos moldes europeus, a recusa apreensão de palavras, desdobrando-se ao longo das páginas por fortuitas reflexões silentes da protagonista, acrescidas da advertência da adivinhadora, que dispensa confirmação. Lacunas e hiatos, atitudes suspeitas, palavras sugestivas de ilícitos, engodos e traições desfilam sem averiguações, respeitadas silêncios e sigilo. A imprecisão soma-se ao desinteresse por explicações, esclarecimentos e certezas, em favor de afetividades e de relações familiares superestimadas, embora se suponham entremeadas de interesses, talvez mais materiais que o declarado ou desejado, diante dos negócios fáceis e suspeitos da trama.

Enquanto «aventura» a envolver trânsitos, *A Casa do Rio* configura-se, também, como narrativa de viagens, a deslocar a centralidade da cidade de Luanda na obra do autor, em direção ao interior, sem que esqueçamos que Rui nasceu em Nova Lisboa. Na trajetória de Antero, o retorno é progressivo apesar de involuntário, conduzido pelo interesse dos familiares que o hospedam. A estada em Luanda alternará com o deslocamento à cidade do Huambo, e, em seguida, o Gove e o Bunjé são revisitados em viagem no tempo e espaço.

A «casa do rio» do título tem a sua história desnudada durante essa última

viagem, reencontrando, nas atitudes e narrações de Antero, vestígios do racismo e do racismo do passado-presente. O reencontro com a casa, a terra, o rio, o passado e a família expõe os sinais de degradação ao lado de signos inequívocos de modernização, associados a índices e ícones da ancestralidade angolana, seja nas imagens aquáticas seminais do rio e da chuva, a que se agrega a plurívoca «represa», seja nas formas da cordialidade e hospitalidade, óbitos e caçadas, ou no conhecimento ancestral, questionado, em ambivalência, pela geração intermediária, vinculada às lutas de libertação e enriquecida pela antiga ou pela nova ordem. Elites de hoje, confrontadas ao passado revolucionário, à política de Reconciliação Nacional endossada pelo atual Estado, bem como à exemplaridade dos heróis nacionais e ao dia oficial a eles consagrado, em tempos outros, talvez resignificados por metáfora amplificadora e reversa aos guerrilheiros-heróis do passado, poderosos burgueses do presente. As crianças, sobrinhos de Antero, constituem os receptores primeiros das histórias contadas, testemunhos dos afetos à terra, à chuva e à casa. Na volta de Antero a Portugal, em meio a prantos e renovados projetos de resgates, a esperança parece concentrar-se nelas, reiteração¹ de nexos e convicções do discurso de um certo angolano, ex-guerrilheiro do Huambo, chamado Manuel Rui.

Diante de ameaças de denegações, dissoluções e desigualdades, um mal menor talvez seja a submersão de casas e mundos, sem o esfacelamento natural, a acenar para controversos imperativos de «andar para a frente», apostando em não esquecimento ou simplificação do complexo jogo de forças em relação, face a contradições, contingências e indecisões. Em tempos de dis-

cutíveis reformas e globalização, que interesses culturais e econômicos se aliem, propiciando a publicação sistemática, no Brasil, das Literaturas Africanas – especialmente em língua portuguesa – e, nomeadamente, do conjunto de obra de Manuel Rui Monteiro, com o seu contundente e poético viés crítico, transgressor, iconoclasta. E que isso ocorra, antes da extinção de «agás», mudos, segundo dizem, «maiúsculos» e «minúsculos», que nos farão falta a todos, se submersos e apagados.

¹ Cf. Rui, Manuel. *Quem Me Dera Ser Onda*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005, única obra publicada no Brasil, a demandar continuidade.

* Professora de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Com ensaios publicados em livros e periódicos do Brasil e do exterior, é co-organizadora do volume *Viagens: Vitorino Nemésio e Intelectuais Portugueses no Brasil* (2007).

RIO DOS BONS SINAIS

Nelson Saúde

Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007

Mário César Lugarinho*

O crescente interesse do público brasileiro pelas literaturas dos países de língua portuguesa pode ser medido pelo aparecimento paulatino de novas publicações de grandes e pequenas editoras, muitas especializadas, com coleções específi-

cas, dedicadas à divulgação de autores africanos e portugueses entre nós. Mas esta é uma história de descobrimentos e redescobrimientos, levando em consideração o imenso afastamento que nós, brasileiros, sofremos em função do desinteresse que as casas editoriais apresentavam por obras oriundas dos nossos vizinhos distantes, que compartilham a nossa mesma língua portuguesa.

Se houve a experiência da editora Ática, no início da década de 1980, de publicar uma grande coleção denominada «Autores Africanos», que contemplava principalmente autores de língua portuguesa das jovens nações africanas, tivemos o longo período de carência de novos volumes desta literatura em nossas livrarias, apenas suprida pela sistemática publicação da obra de José Saramago.

No início da década passada, no entanto, o quadro de ausências parecia começar a mudar através da editora Nova Fronteira, que tratou de divulgar ao público brasileiro a obra de Mía Couto. De igual maneira, a editora Record, embalada pelo Prêmio Camões, de 1997, tratou da «redescoberta» da obra de Pepetela, que se transferiu para a Nova Fronteira, alguns anos depois. Ainda mais recentemente, deu-se a transferência de Mía Couto para a Companhia das Letras, acompanhado por Luandino Vieira que vem tendo alguns volumes de sua obra republicados desde 2006.

Mas não é apenas de nomes consagrados que o nosso mercado editorial vive. Há que se louvar as diversas iniciativas pontuais da mesma Companhia das Letras, que já havia publicado, em 1996, o autor cabo-verdiano Germano Almeida ou mesmo a moçambicana Paulina Chiziane,

em 2004. Além disso, é preciso lembrar iniciativas mais isoladas como a da editora Gryphus, que publicou sistematicamente a obra do angolano José Eduardo Agualusa, no Brasil, desde 1998.

Todo este movimento, acompanhado pelas constantes missões culturais portuguesas e pelas iniciativas de muitas universidades e centros de estudos brasileiros, tem levado a efeito uma maior aproximação entre nossas culturas, com destaque para a literatura. Entretanto, é preciso destacar iniciativas mais ousadas, cujas propostas são evidentes contribuições para o incremento da aproximação dos países de língua portuguesa com o Brasil. É o caso da criação, em 2006, da editora Língua Geral, no Rio de Janeiro, que, segundo o seu sítio na internet, «pretende apostar especialmente no vasto universo da língua portuguesa, um espaço ainda pouco explorado pelas editoras nacionais», buscando ampliar o diálogo entre os países lusófonos e suas particularidades culturais e linguísticas (v. <http://www.linguageral.com.br>). Por sua proposta, publica com regularidade obras e autores dos países de língua portuguesa que, no Brasil, costumavam freqüentar unicamente, quando muito, as estantes de publicações importadas. Dentre eles, destacam-se alguns que são *best-sellers* seguros em seus países de origem e no âmbito dos membros da CPLP e que, no entanto, por aqui, ainda passam, muitas vezes, por ilustres desconhecidos, como Francisco José Viegas, Ondjaki e Nelson Saúte.

Rio dos Bons Sinais, coletânea de contos de Nelson Saúte (Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007), traz-nos histórias de Moçambique num contraste flagrante para o leitor já acostumado às narrativas de Mia Couto. Optando por um realismo que

prefere o inusitado das relações humanas às resoluções das narrativas de Couto, Saúte parece se aproximar da forma usual do conto brasileiro que, ante um cotidiano pleno de contradições, enfatiza a humanidade das personagens. E é o que nos conta em *Rio dos Bons Sinais*: são histórias de Moçambique, pontuadas pela experiência social limite em que se encontra boa parte da população deste país. São histórias que incomodam, histórias que perturbam, histórias que nos fazem levantar a cabeça ao seu final e buscarmos nos horizontes ao nosso redor o sentido necessário para a sua completude, como no conto «O retrato de William Faulkner».

Das dez narrativas que compõem o livro, «O retrato...» se destaca de maneira surpreendente não apenas por conta da tensão experimentada por um escritor em busca de sua narrativa, mas porque põe em evidência a encruzilhada em que se encontra a produção literária contemporânea dos países africanos onde se fala a língua portuguesa. O jornalista, aspirante a romancista, debate, consigo mesmo e com a experiência de Carla Motau (sua candidata a personagem), o rumo que sua narrativa deverá tomar: ou acompanhar a trajetória de uma das primeiras moçambicanas a casar-se com um combatente sul-africano (que rememoraría o épico romance de Graça Machel e Nelson Mandela) ou seguir a incômoda vida de Carla e seus amores perdidos. A humanidade de Carla e de seu drama pessoal decididamente convencem o jornalista.

Distanciado das narrativas de tonalidade épica a que nos acostumamos, *Rio dos Bons Sinais* ocupa-se de micro-histórias sem precisar recorrer à grandiosidade dos usuais temas africanos (as guerras co-

loniais e civis ou a descolonização). Pelo contrário, Saúte não parece render graças aos estudiosos da literatura do pós-colonial, na medida em que, simplesmente, se preocupa em contar histórias bem contadas a partir da compreensão da simples emoção humana. Certamente, por isso, os olhares viciados da crítica pós-colonial desviam seu olhar desta leitura, já que encontrariam uma mera obra literária. Além disso, os dez contos que compõem o livro são exemplos flagrantes de uma leitura que reinstala o velho prazer do texto nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

* Doutor em Letras, PUC-Rio 1997, é professor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Publicou, em 2005, *Manuel Alegre: Mito, Memória, Utopia*, pela Editora Colibri, Lisboa.

O TERRORISTA DE BERKLEY, CALIFÓRNIA

Pepetela

Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007
116 páginas

Margarida Paredes*

Pepetela, convidado da Universidade da Califórnia em Berkeley, San Francisco, como professor visitante de literatura, assume-se *escritor viajante* e redige *O Terrorista de Berkley, Califórnia*, durante a sua estadia.

Prêmio Camões da Literatura, Pepetela é homem, branco, angolano e acadé-

mico africano. Nos Estados Unidos, integrado numa rede do conhecimento, a Universidade de Berkeley, escreveu este livro para se distrair, como declarou em entrevistas à imprensa portuguesa.

Perplexidade e desconforto é o que o leitor sente ao ler a primeira página do livro – *Steve Watson, o chefe do grupo especial de combate ao terrorismo para a região de San Francisco, assustou quando viu Juan Martinez entrar no seu gabinete. [...] Desta vez o muata assustou por ele não sentar....* O leitor habituado aos estereótipos da cultura dominante talvez não perceba que, num movimento de provocação e transgressão, o narrador angolano se apropria do discurso etnocêntrico e estereotipado sobre o «outro» e o derrama em cima dos americanos. Nesta história o autor/narrador revela as marcas da sua identidade nacional, quando, num léxico não adequado a personagens que se movimentam no espaço dos Estados Unidos da América – *manda os caxicos fazerem o trabalho secundário*, ou escreve: *sabemos quem lançou o mujimbo*. Através da linguagem, legitima o discurso enunciador de um angolano a «olhar» a América, rompendo com hegemonias e introduzindo um ruído significativo na narrativa, ao soltar a língua apropriada ao antigo império colonial, a variante do português africano, em cima de uma realidade também ela imperial, a nação americana. Pepetela faz uma inversão da polaridade do discurso ocidental e usa-o, da margem para o centro, para questionar o «rico Norte». – *Tom um sem-abrigo, dormia na rua mas fora casado e tinha filhos*.

Numa linguagem em que a ironia tem valor sociológico, este texto interrompe o eixo orientador da obra de Pepetela.

Narrar a nação não defende o capital simbólico da cultura angolana, e o autor distrai-se com uma outra realidade multiétnica, também ela mergulhada em reconfigurações identitárias resultantes da expansão colonial, da escravatura e de migrações – a diáspora americana: – *Tu não sabes o que é isso, nunca tiveste nenhum bisavô escravo.*

O antropólogo brasileiro Frank Marcon no livro *Diálogos Transatlânticos, Identidade e Nação entre Brasil e Angola* (2005), reflecte a narrativa literária de Pepetela como sendo um «deslocamento subjectivo da perspectiva em direcção ao Atlântico» (p. 17).

Nestes trânsitos oceânicos, Pepetela, ao ultrapassar geograficamente o Atlântico, não resiste, no Pacífico, em dialogar com a cultura americana. Nesta conversa deslocaliza a narrativa para São Francisco, onde verte a sua perplexidade e ironia corrosiva sobre a sociedade americana, pós 11 de Setembro. – *Era evidente, se tratava de uma rede terrorista muito bem preparada e disposta a tudo para assestar um golpe rude na moral americana, já bem amolgada por acontecimentos anteriores e demasiado publicitados.*

Larry, o protagonista da diegese, estudante brilhante de matemática e informática em Berkeley, jovem e solitário, *para além de Soraya* [a namorada] *não tinha pessoas íntimas.* O relacionamento com o sem-abrigo Tom *era o que mais se aproximava de uma amizade [...]* *É isso, passas a ser o meu filho branco.* Quando Larry surpreende a namorada *na cama com a parceira de quarto, uma tipa esgaldada como um coqueiro e usando óculos [...]* *Larry tornou-se num verdadeiro eremita.* A trai-

ção e o sofrimento vão colocá-lo no lugar da vítima. Segundo Bruckner (*A Tentação da Inocência*, 1995) a vitimização é a «tendência do cidadão mimado do “paraíso” capitalista a se colocar nos moldes dos povos perseguidos, principalmente numa época em que a crise sabota nossa confiança nos benefícios do sistema». Para ter um interlocutor, Larry inventa, na internet, um «amigo imaginário», a quem *passou a escrever.* Chamava-se Tomson e era o quarto filho do Tom. Bruckner considera esta imagem do «eterno imaturo» uma maneira de «fugir da dificuldade de ser», o indivíduo que «encarna a imagem do mártir autoproclamado». Larry no papel de Tomson, o filho imaginário do negro Tom, a quem atribui a alcunha de Brad para iludir os serviços secretos na internet, assume a estrutura de exclusão social do pai adoptivo e manifesta *a sua intenção de cometer um atentado de altas proporções [...] tinha enfim chegado o momento de fazerem alguma coisa de arromba para desmascararem a paz podre do grande líder do mundo.* Larry, através da bomba, abandona a elite do conhecimento e transita para o outro lado da fronteira social. Para esta personagem, a *comunidade imaginada* por Anderson deixa de ser a nação e passa a ser a comunidade de sofrimento e exclusão.

Neste *texto viajante* (Clifford, 1992), depois de James Bond ter inspirado o agente secreto Jaime Bunda em livros anteriores, Pepetela parece ter bebido o perfil estereotipado das personagens no *déjà-vu* paraliterário das estórias-em-quadrinhos. O narrador, por vezes, fala de um entre-lugar onde a branquitude de algumas personagens não é enunciada ou então é declarada através de um processo

de produção de alteridade, por oposição ao «outro»: *Não ia explicar a Tom, embora tivesse vontade, apenas porque temia passar por mais um branco pretensioso*, diz Larry. No entanto, a etnicidade das personagens que pertencem a minorias é sempre referida: Tom, *um velho negro viciado*; Juan Martinez, *imigrante clandestino de barriga cheia de tacos e burritos*; Mao, *de ascendência chinesa*; Soraya, *de ascendência iraniana*; Kate, *– A minha mãe é somali [...] casou com um havaiano [...] mas cujo pai era mistura de espanhol com vietnamita*. As minorias são deliberadamente racializadas e o racismo primário, nesta *zona de contacto*, denunciado: *Steve Watson, cada vez mais horrorizado perante a ideia de um atentado [realizado por] mestiços de árabe, iranianos e mais raças inferiores, como os descendentes de escravos. [...] cambada de promíscuos degenerados, derivados de mulatagens espúrias*. Também deparamos com uma hierarquia social racializada: Juan Martinez, mexicano, é um delator; Nabokov, com *feições eslavas, já tinha feito o doutoramento; o número de afro-americanos em Berkeley era bastante limitado [...] são a minoria das minorias*.

Este texto, no qual o tropo da *nação é implodido* (Pratt, 1993), inscreve Pepetela na *literatura transcultural*. Consciente da *aceleração da história*, Pepetela situa o seu texto em Berkeley, que ele vê como um *não-lugar* (Augé, 1992) da sobremodernidade. Para Pierre Augé, «o que é significativo na experiência do não-lugar é a sua força de atracção, inversamente proporcional à atracção territorial, aos pesos do lugar e da tradição». Pepetela desterritorializou a narrativa de Angola porque foi atraído pela singularidade dos trânsitos

colectivos desta *zona de contacto*, São Francisco. O leitor também não se vai sentir indiferente ao trânsito solitário do antigo «terrorista» da guerra colonial, quando ler as últimas palavras do livro: *terroristas somos todos, depende de que ângulo nos observem*.

* Licenciada em Estudos Africanos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Escreveu, *O Tibete de África*, romance editado pela Ambar (2006), e o conto *Namoro da Antologia Ibérica da Poesia e do Conto*, Publicações Arion (1998). Nascida em Coimbra, lutou pela independência de Angola ao lado do MPLA, na guerra que os portugueses chamam de Colonial e os angolanos de Libertação.

O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO

Bernardo Carvalho

São Paulo: Companhia das Letras, 2007

Ana Crelia Penha Dias*

Lápis e papel na mão antes de se lançar à aventura de ler um romance de Bernardo Carvalho, sobretudo *O Sol Se Põe em São Paulo*. É preciso tomar nota para não perder as pistas, pois a narrativa se constitui a partir de um enredo complexo que se desdobra em múltiplas tramas, construindo e desconstruindo caminhos e identidades das personagens.

O leitor é levado a transitar sobre grandes lapsos temporais, a cruzar fronteiras e culturas e a conhecer personagens e histórias sobre as quais múltiplas versões aparecem. Como tem sido recorrente na li-

teratura contemporânea, as estratégias de representação têm tomado diversas configurações. A busca pela radicalização da proposta experimental modernista aponta para um painel em que a descontinuidade e o hibridismo são tônicas perseguidas para atingir uma atualização dos signos, numa perspectiva que parece pretender atingir o esgotamento dessa capacidade de atualização.

Jean Baudrillard, em *A Troca Simbólica e a Morte*, quando trata das formas de simulação na literatura contemporânea mostra uma outra perspectiva desse afastamento da referência de que trata Platão. Se antes representação e referente não se confundiam, e «o prazer consistia então primordialmente em descobrir o “natural” no que era artificial e contrafeito», atualmente, há mais apreciação pela capacidade de simular do que pela referência. Essa apreciação da capacidade de simular, segundo o autor, confere prestígio parcela da produção artística contemporânea, cuja atitude estratégica revela a situação de jogo de que a produção artística se avizinha. E Bernardo Carvalho situa-se entre os escritores que trabalham com afinco sobre essa capacidade de simular.

Bernardo Carvalho nesse livro, como forte representante de escritor da contemporaneidade, mostra-se muito próximo de uma estética em que a representação segue um projeto estético suspensivo, isto é, a narrativa expõe sintomas que, em vez de nortear o leitor, confundem-no. Negando a verossimilhança como forma de preencher as lacunas do texto, os artistas produzem *verossimilhanças*, verdades que revelam um processo em que a mímeses é performática, uma vez que o jogo da representação pressupõe constante encena-

ção. E é exatamente essa *performance* de constante entrada e saída de cena e mudança de papéis que se mostra em *O Sol Se Põe em São Paulo*.

Envolta em um enredo de múltiplos caminhos, está a própria literatura. É, sim, uma literatura sobre literatura, pois além de este ser o tema principal do livro – a escrita de uma história e os meandros do caminho na fronteira entre relato e criação –, a construção das imagens passa pelo universo da criação literária, como parâmetro de comparação («luminosos [...] davam a ilusão de textos que corriam sobre uma superfície plana» p. 15) ou ainda como motivo para o desdobrar dos acontecimentos, como o motivo da morte de Jokichi: «Dizem que foi a literatura» (p. 16).

O narrador, diante do fracasso da vida profissional como publicitário, vê-se seduzido pelo empreendimento de se tornar um escritor, na tarefa de narrar a história de Setsuko, principalmente no que diz respeito ao empreendimento de desvendar tramas cujos fios são interrompidos a cada reviravolta na narrativa.

O esforço por desvendar histórias interrompidas põe o narrador diante daquilo que fugia: a origem japonesa. A negação ou mesmo a não proximidade da cultura de que provém sustenta-se até o encontro com a dona do restaurante. A partir daí, o Japão atravessa o seu caminho e, diante de sua vida sem expectativas (desempregado e abandonado pela mulher), figuram-se dobraduras temporais e uma narradora – outra – pouco confiável, que tece tramas em que personagens perfilam em identidades que se misturam.

Todas as metáforas do texto concorrem para o conceito de representação (embora a primeira frase do texto negue a

presença da metáfora, o que já revela a encenação que se desdobrará nas páginas seguintes). Distante do ineditismo está a discussão acerca da própria literatura, pois os exercícios metalingüísticos muito têm freqüentado a narrativa contemporânea. Entretanto, o estágio primitivo de contar uma história ouvida de alguém e se ver enredado na trama atravessa a contracorrente de uma prática de enredos escassos e nutre o leitor com um enredo robusto, digno de escavações e muito afeito à suspensão de expectativas. Ou seja, diferente de uma prática metaliterária de discutir a própria literatura, no texto paira a busca pelo resgate da tradição literária de registrar um relato que provém da oralidade.

O personagem narrador assume sua condição de estrangeiro, dentro ou fora do Japão. Sente-se deslocado no Brasil, mas distancia-se da realidade do Japão, com a qual não quer vínculo algum, nem mesmo o conhecimento do idioma. No seu sentido mais amplo, *estrangeiro* é aquele que não tem alocação de origem onde está, é o que se situa em uma posição de desconforto em relação à identidade circundante, alguém que não está em si, mas numa realidade alheia a ele mesmo. Percebe-se como «outro», sendo este um ser diferente, estranho, que não compõe a figura homogênea daqueles que pertencem ao local.

São diferentes as referências a que recorre Bernardo Carvalho na composição do imaginário de estrangeiro/estranho/escritor desse romance. A composição dessas referências não se faz de maneira aleatória; ao contrário, comunicam uma síntese conceitual que perpassa a obra e confere unidade àquilo que poderia parecer constituir apenas um agrupamento de citações.

Aparecem o teatro japonês cômico (*kyogen*), a literatura como tema perseguido em um bairro paulistano de forte presença de imigrantes japoneses e um renomado escritor nipônico: Junichiro Tanizaki. E o que confere unidade a essa gama simbólica é, sem dúvida, a estreita relação com o conceito de representação. A literatura – forma de perpetuar a história de Setsuko – unirá mundos distantes: a principal temática da literatura de Tanizaki – a apreciação por um universo feminino reverso – cruza um universo em que a representação teatral e a força de um Japão ainda muito tradicional dividem o mesmo palco.

Vida e ficção se misturam na história de Setsuko. Mas isso não é novidade na literatura. O que importa mesmo em *O Sol Se Põe em São Paulo* é reconhecer mais uma vez a força de uma narrativa que traz uma história muito bem contada. A atração por desvendar enigmas desde sempre seduziu leitores. E isso não falta na obra de Bernardo Carvalho.

* Doutora em Literatura Brasileira. Professora do Colégio de Aplicação da UFRJ.

O FILHO ETERNO

Cristóvão Tezza

Rio de Janeiro: Record, 2007

Tamara Sender*

No livro *Conversas com Antônio Lobo Antunes*, o escritor português diz acreditar que a literatura é sempre autobio-

gráfica. Porque, segundo ele, «não se inventa nada, a imaginação é a maneira como se arruma a memória. Tudo tem a ver com a memória». Nesse sentido, tem pouca relevância saber que *O Filho Eterno* é todo baseado na experiência pessoal de seu autor, o romancista catarinense Cristovão Tezza. O evidente caráter autobiográfico do livro nada pode dizer sobre sua qualidade. O valor da obra está precisamente na maneira como o escritor mobiliza os dados de sua vida: ao irrealizar o real, para empregar expressão de Wolfgang Iser, Tezza constrói uma narrativa sensível sobre a relação entre um homem deslocado no mundo e seu filho deficiente.

Embora contada por um narrador onisciente, a história assume um tom de primeira pessoa, já que o texto é todo composto de reflexões, impressões e digressões do protagonista – a saber, o pai de Felipe, totalmente inspirado no próprio Tezza e no seu filho. O personagem central, que se define como «alguém provisório», por ter sempre a sensação de que a vida ainda está para começar, se vê forçado a amadurecer a partir do nascimento de um filho com síndrome de Down, numa época em que a doença era muito estigmatizada e conhecida apenas como «mongolismo». Mas a chegada da criança só vem coroar seu estranhamento do mundo, sua insegurança e o encapsulamento em que desde cedo se refugiou.

Logo que a criança nasce e que os médicos diagnosticam a síndrome de Down, o protagonista é tomado por uma sensação de derrota, de orgulho ferido. Seu filho, que no senso comum tenderia a ser visto como extensão dos pais ou depositário de suas virtudes, jamais terá chance de ir além

do instante imediato. Uma criança de traços feios, cujo mundo se reduz àquilo que seus olhos conseguem enxergar. Para o pai de Felipe, era frustrante não poder pôr em prática o que diz Kierkegaard em uma das epígrafes do livro: «um filho é como um espelho no qual o pai se vê». Incapaz de se projetar naquela criança e de encaixá-la na idéia de filho, o pai chega a desejar a morte dela, ao se amparar na teoria de que portadores da síndrome de Down têm vida curta. Outra forma de se defender do choque de realidade era acreditar que o diagnóstico estava errado. Mas a consulta a outros médicos confirma que Felipe tem mesmo a doença. E é o peso desse instante presente que o protagonista se cobra para enfrentar.

Como ficcionista que é, «eterno observador de si mesmo e dos outros», sempre pronto a construir molduras estéticas em torno de tudo o que experimenta e testemunha, o pai de Felipe costumava utilizar a literatura como forma de escapar à dor da realidade. Narrativizar o real era um recurso de que até então ele se valia para dar sentido ao caos do presente. Mas o nascimento de Felipe, e a própria existência daquela criança em sua vida, é algo que foge à sua capacidade de estetização. Tão doloroso quanto ter um filho que jamais lerá seus livros, jamais apreciará a arte e jamais terá sofisticação intelectual para orgulhar seu pai narcisista – um pai que chega a afirmar que «a inteligência é o único valor importante da vida» –, tão doloroso quanto tudo isso é não conseguir domesticar essa situação para formatá-la em literatura, para dar tratamento ficcional a essa dor. Em episódios de sofrimento extremo como os narrados no livro, a literatura acaba soan-

do como capricho, como pura válvula de escape, pouca coisa diante do fardo da realidade e da «soma errática de acasos» que impede a construção de qualquer fiapo de sentido. Mas é a essa mesma literatura que o personagem continuará recorrendo para justamente não naufragar de todo na materialidade daquele presente, para adiar o momento de assumir responsabilidades no mundo, de entrar propriamente na vida.

Entre uma sessão e outra de estimulação da criança na sala de casa, que virou uma espécie de clínica improvisada, onde ele acompanha os penosos avanços de seu filho, o protagonista se tranca no quarto para dar seqüência ao livro que está escrevendo – «como quem escapa do mundo por um túnel secreto». Mais uma obra fadada a engrossar a pilha de manuscritos não publicados, mais uma frustração desse artista que se reconhece a um só tempo inseguro e arrogante.

O processo de escrita do livro e as situações que passa junto ao menino que ele custa a conceber como filho o levam a recordações de sua juventude rebelde e idealista – uma rebeldia da qual ele não se livrou totalmente, já que o próprio caminho da arte carrega algo de rebelde, «um bater de pé social, um forçar a porta de entrada para um éden libertário, onde não se prestam contas de nada». As imagens do passado que ele volta e meia resgata são sempre mais seguras do que o pragmatismo do presente. Ao lado da literatura, o devaneio é, portanto, outro expediente que funciona como refúgio, como tábua de salvação. Passado e presente se mesclam sem marcas claras, muitas vezes dividindo um mesmo capítulo. Tal estrutura narrativa acaba por ilustrar a própria dinâmica (ou estática) do

protagonista, que, diga-se de passagem, bem poderia assumir o papel de narrador, já que sua voz é a que predomina ao longo de todo o texto.

Reflexões sobre a própria literatura de Cristovão Tezza preenchem muitos momentos de *O Filho Eterno*. Há, inclusive, a transcrição integral de um poema longínquo do autor/personagem, recuperado pelo irmão dele. O pai de Felipe, no entanto, acaba rechaçando aqueles versos, por considerá-los ingênuos e metafísicos. «Nada do que não foi / poderia ter sido», palavras que abrem o referido poema, é uma idéia evocada ao longo de todo o livro, justamente como o oposto daquilo que o protagonista vai verificando na vida prática. Seria, para ele, mais confortável acreditar nessa espécie de fatalismo otimista e quase religioso, a teoria de que a vida funciona com base numa proporção correta e transcendental de causas e efeitos; mas, em meio ao empenho obsessivo de apreender sentidos ocultos, o personagem só vê arbitrariedade.

A única certeza é o tempo. Uma entidade devoradora e irremediável, à qual está preso mesmo o mais livre dos homens, mas cuja passagem, ironicamente, seu próprio filho não tem lucidez para perceber. A idéia de que não se pode voltar atrás é uma convicção dolorosa para o protagonista do livro – obcecado, como todo artista, pela utopia da liberdade plena. Essa «sensação de não-retorno» fica ainda mais intensa com o nascimento do filho, uma ruptura que confere caráter definitivo às suas escolhas. Um filho eterno. O tempo é irredimível, insistirá o pai de Felipe no decorrer das páginas. Mais poderoso do que a vaga noção de Deus, o tempo (e seu ponto culminante, a morte) é a única lei inexorável

da vida. A verdadeira fatalidade a que somos obrigados a nos curvar. E é essa, afinal, uma das angustiantes potências da literatura: «educar» (na acepção mais ampla do termo) para a morte e para a impossibilidade de mudança e de retorno. «Faça sua escolha; é só uma, fique tranqüilo; não há

segunda chance, não há outro tempo sobre esse tempo», escreve o atormentado protagonista de *O Filho Eterno*.

* Jornalista e mestranda em Literatura Brasileira na URRJ.

