

METAMORFOSES

15.1



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros



A Revista *Metamorfoses* é editada pela Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros, criada em 1999, no Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e dirigida por um Conselho de Administração assim constituído, na gestão 2014-2017:

Regente: Luci Ruas Pereira

Substituto eventual: Carmen Lúcia Tindó Secco

Representantes de Literatura Portuguesa: Luci Ruas Pereira, Teresa Cristina Cerdeira, Sofia de Sousa Silva e Mônica Genelhu Fagundes

Representantes de Literatura Brasileira: Anélia Pietrani, Maria Lucia Guimarães de Faria e Gilberto

Representantes de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco e Teresa Salgado

Eméritas: Cleonice Berardinelli, Marlene de Castro Correia e Gilda Santos

Endereço para correspondência:
Revista *Metamorfoses*/Cátedra Jorge de Sena
Faculdade de Letras/UFRJ
Cidade Universitária – Ilha do Fundão
CEP: 21941-590 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
E-mail: catedrajorgedesena@gmail.com

METAMORFOSES

15.1

Comissão Editorial

Anélia Pietrani, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco,
Cleonice Berardinelli, Gilberto Araújo, Gilda Santos,
Luci Ruas Pereira, Maria Lúcia Guimarães de Faria,
Marlene de Castro Correia, Mônica Genelhu Fagundes,
Sofia de Sousa Silva, Teresa Cristina Cerdeira,
Teresa Salgado.

Conselho Editorial

Alfredo Bosi, Ana Mafalda Leite, Benjamin Abdala Júnior,
Davi Arrigucci Jr., Eduardo Lourenço, Ettore Finazzi-Agrò,
Flávio Loureiro Chaves, Francisco Cota Fagundes,
Godofredo de Oliveira Neto, Helder Macedo, Helena Buescu,
Inocência Mata, Isabel Pires de Lima, Laura Cavalcante Padilha,
Leyla Perrone-Moisés, Maria Alzira Seixo, Maria Irene Ramalho, Vilma Arêas

Edição deste número

Luci Ruas Pereira



Revista patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Capa: M. C. Escher's Metamorfosis © 2003 Cordon Art B. V. – Holland.
All rights reserved.

© 2018, Oficina Raquel e Cátedra Jorge de Sena

Layout da capa: Mauricio Matos
Impressão: Multitipo

Data de impressão: xxxxxxx de 2018

ISSN 0875-019

Editora Oficina Raquel
Av. Presidente Vargas, 542 / 1610
Centro – Rio de Janeiro – RJ
CEP: 20071-091
www.oficinaraquel.com
oficina@oficinaraquel.com
facebook.com/Editora-Oficina-Raquel

Sumário

7 Nota editorial

DOSSIÊ

- 11** Jorge Vicente Valentim (UFSCar)
Vergílio Ferreira: Inquietação e desassossego
Breve apresentação de uma justa homenagem
- NOS 100 ANOS DE VERGÍLIO FERREIRA: ESCREVER E PENSAR, SEMPRE
- 15** Isabel Cristina RODRIGUES
Vergílio Ferreira e José Saramago: Ensaio sobre o humano
- 34** Maria Lucia Dal FARRA
Da bike ao Mirage e ao helicóptero: Vergílio Ferreira e Herberto Helder
- 45** Jorge Costa LOPES
Na Tua Face de Vergílio Ferreira – Uma memória terna de azul no tempo do feio
- 57** Luci RUAS
Escritos de “Véspera” – Os primeiros romances de Vergílio Ferreira
- 70** Madalena Vaz PINTO
Mudança de Vergílio Ferreira: A Guinada Subjetiva
- 77** Ana Carla Pacheco Lourenço FERRI
O Caminho Fica Longe e Fogo na Noite Escura – Uma relação intertextual
- 86** Máira Contrucci JAMEL
Entre pensar e agir: uma leitura de *Mudança*, de Vergílio Ferreira
- 94** Mariana Marques de OLIVEIRA
O “pequeno truque” intertextual e metaficcional no romance *em nome da terra*

- 105** Carlos Roberto dos Santos MENEZES
Sobre texto e pretextos a propósito dos contos de Vergílio Ferreira e Augusto Abelaira

LITERATURA PORTUGUESA

- 119** Mônica Genelhu FAGUNDES
Sobrescritos, *Sobrimagens*, sobre-viver: apresentando um livro de Jorge Fernandes da Silveira
- 131** Maria Lúcia Outeiro FERNANDES
As palavras e as coisas na poesia de Ana Luísa Amaral

LITERATURA BRASILEIRA

- 151** Maria Lucia Guimarães de FARIA
De rios, margens e travessias: três estórias de Guimarães Rosa
- 166** Antonio Ricardo Ribeiro CIDADE
Estratégias de diálogo ficcional em Avalovara, de Osman Lins

LITERATURA AFRICANA

- 179** Claudia Barbosa de MEDEIROS
O vão-lugar: ocupações transgressoras do feminino
- 192** Guilherme de Sousa BEZERRA
José Craveirinha e o blues da voz
- 205** Rodrigo Valverde DENUBILA
Da utopia à descrença: os itinerários das personagens de a geração da utopia, de Pepetela

LER E DEPOIS

- 225** Maria LESSA
Cesariny, Mário. Poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017
- 228** Claudia Barbosa de MEDEIROS
Resenha

NOTA EDITORIAL

Chega ao público o número 15.1 da revista *Metamorfoses*. Mais uma vez cumpre-se o propósito inicial da revista: divulgar os estudos críticos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros que se dedicam à pesquisa das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Africanas de Língua Portuguesa, cumprindo também, desta forma, os objetivos da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-brasileiros.

Este número contempla, em sua primeira seção, uma justa homenagem a Vergílio Ferreira, cujo centenário de nascimento celebrou-se em 2016. A apresentação do conjunto de textos, que inclui estudiosos brasileiros e portugueses ficou sob a responsabilidade de Jorge Vicente Valentim, Professor Associado da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), um dos organizadores da homenagem, ele mesmo um leitor assíduo e crítico competente da obra do autor de *Aparição*. Todo o conjunto de trabalhos que têm na obra de Vergílio Ferreira o seu objeto de abordagem crítica é assinado por pesquisadores conceituados, ou por jovens doutores, cuja leitura certamente enriquecerá o acervo de quem cultiva o gosto pela literatura e a abordagem sensível e competente de seus textos.

Era nosso intento fazer dos ensaios em homenagem a Vergílio Ferreira a contribuição de *Literatura Portuguesa* para este número da revista. Entretanto, surpreendunos a chegada de dois trabalhos que, a princípio, deveriam constituir-se em resenhas sobre dois livros recém-publicados: *Sobreimpressões* (2018), de Jorge Fernandes da Silveira, e *What's in a name* (2017), de Ana Luísa Amaral. Dada a extensão dos ensaios e a qualidade do trabalho crítico, fizemos dos textos de Mônica Genelhu Fagundes e Maria Lúcia Outeiro Fernandes, respectivamente, outros ensaios que abrilhantam este número da *Metamorfoses*, e que se constituem, para mais, em contribuições indispensáveis para os leitores que têm sobre literatura um olhar agudo e sensível.

Na seção dedicada à *Literatura Brasileira*, Osman Lins e Guimarães Rosa são objeto do olhar crítico de Maria Lucia Guimarães de Faria (UFRJ) e Antonio Ricardo Ribeiro Cidade (UFRJ). No ensaio intitulado “De rios, margens e travessias: três histórias de Guimarães Rosa”, Maria Lucia estuda três contos no autor das *Primeiras Histórias*, tendo por foco a ideia de que a obra rosiana se desenvolve em torno de uma problemática existencial, de que é imperioso construir a própria vida, ainda que haja riscos a enfrentar, que seja necessário romper com certa ordem estabelecida, tomar decisões ousadas na “travessia” do mundo e da própria vida, para conquistar a “terceira margem”, “metáfora forjada pelo escritor para expressar a superação das dualidades

antagônicas”. Antonio Ricardo estuda as estratégias utilizadas por Osman Lins na construção do seu *Avalovara*. O trabalho busca interpretar o romance de Osman Lins à luz do fenômeno da metaficção, recorrendo ao conceito de Gadamer, que entende o jogo como “modo de ser da obra de arte”. A partir daí, intenta verificar que regras conduzem esse jogo e quais são os indícios que orientam o leitor na construção do significado da obra.

As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa oferecem-nos à leitura dois textos exemplares, resultantes das teses de Doutorado de Claudia Barbosa de Medeiros (UFRJ) e Guilherme de Sousa Bezerra (UFRJ), respectivamente intitulados *O vão-lugar: ocupações transgressoras do feminino*, artigo que se ocupa das “intervenções cênicas transgressoras promovidas pelos seres femininos miacoutianos no recorte romanesco, com as quais fundam o vão-lugar, um local de potencialização das relações femininas autônomas”, e *José Craveirinha e o blues da voz*, em que “busca assinalar os pontos de contato entre a poesia do moçambicano José Craveirinha e o conceito de *blues poetry*, com o intento de “investigar uma possível aproximação entre os versos de *Xigubo* e *Karingana ua karingana* à elegia moderna, aqui entendida como categoria estética. Rodrigo Valverde Denubila (UNESP) é responsável por estudo de *A geração da utopia*, com o objetivo de investigar como o conjunto das personagens do romance de Pepetela, “revela diferentes facetas e vozes características do contexto colonial e pós-colonial de Angola”, além de, “por meio da pluralidade de perspectivas levantadas tanto pelas falas das personagens em discurso direto, quanto em indireto livre, pretende-se evidenciar o movimento reflexivo que parte da utopia à descrença enquanto qualificador dos itinerários das personagens do romance publicado em 1992”.

Ler e depois é a seção em que trazemos ao público obras recentemente publicadas, ou reorganizadas. Maria Lessa apresenta-nos a Poesia de Mário Cesaryni, poeta surrealista português, e Claudia Barbosa, o livro *Afeto & poesia: ensaios e entrevistas: Angola e Moçambique*, assinado por Carmen Lúcia Tindó.

Temos a nosso dispor, como pode ver-se mais uma vez, exploradas em variedade e riqueza de detalhes obras de importância inegável para a cultura de língua portuguesa. Por isso mesmo, mais uma vez repito aqui as palavras com que concluo a apresentação do volume anterior da *Metamorfoses*: são todos estes trabalhos de grande qualidade acadêmica, que muito engrandecem a revista e justificam a sua continuidade. Por isso mesmo esperamos que este número corresponda à expectativa do público, não apenas o de leitores especializados, mas também o de pessoas que se interessam pelas Literaturas de Língua Portuguesa. Encerro este editorial agradecendo a todos os colaboradores da revista, que batalharam conosco pela sua publicação.

Luci Ruas

Dossiê

VERGILIO FERREIRA: INQUIETAÇÃO E DESASSOSSEGO BREVE APRESENTAÇÃO DE UMA JUSTA HOMENAGEM

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (UFSCar)

“É-me absolutamente insuportável, primário, infantil um romance que me conte ainda uma ‘história’. E atinge as raías do asco que ainda me descrevam, me façam um relatório da boca, dos cabelos e outros fragmentos de uma personagem. Contar histórias é para as avozinhas. Intolerável. Um romance tem é de fixar o que excede a história, a atmosfera que a envolve, o espírito subtil que de tudo emana, o indício das coisas, aquilo que se toca quando se toca a dedos breves como numa brasa, o que aponta ao subentendido, a fina inteligência que assim anima tudo por dentro.”

[VERGÍLIO FERREIRA. *CONTA-CORRENTE* 2]

Em janeiro de 2016, em Gouveia, uma pequena cidade do Distrito da Guarda, Portugal, nascia Vergílio Ferreira, escritor que, definitivamente, marcou a literatura portuguesa do século XX. Como ficcionista, tradutor e ensaísta, deixou uma obra de inquestionável e inesgotável valor. Títulos como *O caminho fica longe* (1943) – seu primeiro romance publicado em vida –, *Mudança* (1949), *Aparição* (1959), *Alegria Breve* (1965), *Para Sempre* (1983) e *Em nome da terra* (1990), dentre outros, constituem um repertório que, na concepção de Eduardo Lourenço, integram uma inequívoca metamorfose, onde “o *alarme*, inquietude, ou pânico diante da nossa condição mortal, ascende até ao júbilo, até à fruição daquilo que nessa condição é o mais inaceitável ou mais precário, a marca da nossa contingência, *o nosso corpo*, cenário e lugar de humilhações quotidianas, a cada hora lembrando-nos sem equívoco que não somos *deuses*” (LOURENÇO, 1994, p. 123).

Longe, portanto, de ser um escritor movido por questões de modismos ou acomodações mercadológicas, Vergílio Ferreira foi um artista da inquietude e do desassossego – lembrando, aqui, uma expressão pessoana, de quem ele também foi um sensível leitor – sem temores ou pudores de expressar e transmitir tais sentimentos aos seus

leitores. A sua conhecida acidez em demonstrar sua forma de pensamento e suas idéias de criação nas pautas diarísticas de *Conta-corrente* bem delineiam a sua concepção de ver, entender e representar o mundo fora dos eixos confortáveis dos lugares-comuns.

Neste sentido, os textos contidos nesse *dossiê* vêm, em boa hora, homenagear o autor de *Aparição* (1959), no conjunto das efemérides do Centenário de Nascimento de Vergílio Ferreira (1916-2016). Ora, numa breve visada sobre os ensaios aqui coligidos, seja numa perspectiva comparatista, como fazem Ana Carla Ferri, Carlos Roberto dos Santos Menezes, Isabel Cristina Rodrigues e Maria Lúcia Dal Farra, em propostas instigantes e sedutoras de leitura do texto vergiliano em diálogo com os de Fernando Namora, Augusto Abelaira, José Saramago e Herberto Helder, respectivamente; seja numa perspectiva mais centralizada em obras específicas, como fazem Maira Contrucci Jamel, Mariana Marques de Oliveira e Madalena Vaz Pinto, que se debruçam sobre romances como *Mudança* (1949) e *Em nome da terra* (1992), o leitor tem aqui a oportunidade de vislumbrar algumas das facetas de Vergílio Ferreira e suas ligações com as mais distintas vertentes estéticas e literárias de sua época.

Homem das Letras, marcado pelo “desregramento e o desvario ditados pela descoberta da ausência de razoamento da vida”, como dirá Maria Lucia Dal Farra, Vergílio Ferreira surge nesse conjunto de ensaios como um artista multimodo, lido por diferentes lentes e de diferentes gerações. Vale destacar que, malgrado os ditames de certas pautas editoriais, o nosso autor não permaneceu no silêncio e vem despertando a atenção e a curiosidade de inúmeros investigadores, no ensaísmo e nos estudos literários, sobretudo, os de língua portuguesa.

Se, como propôs Vergílio Ferreira, “a obra de arte é uma procura incansável do que nunca se encontrou” (FERREIRA, 1981, p. 175), então, estamos todos definitivamente cativados e seduzidos pela sua poética do desassossego e do assombro, afinal, o que é este conjunto de reflexões se não a prova definitiva de que estamos todos à deriva e à procura de algo que ainda não alcançamos? E, talvez, porque nunca chegaremos a um termo, continuamos todos colocando em prática o exercício da consciência e da interrogação, tão defendido pelo autor aqui homenageado. Que assim seja e que outros venham.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERREIRA, Vergílio. *Conta-corrente 2*. Amadora: Bertrand, 1981.
LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo*. Existência e literatura (1957-1993). Lisboa: Presença, 1994.

Nos 100 anos de Vergílio Ferreira: Escrever e pensar, sempre

VERGÍLIO FERREIRA E JOSÉ SARAMAGO: ENSAIO SOBRE O HUMANO

Isabel Cristina Rodrigues*

À Luci Ruas

Com o homem começa o invisível

RUI COSTA, *MIKE TYSON PARA PRINCIPIANTES*

Saberemos cada vez menos o que é um ser humano

JOSÉ SARAMAGO, EPÍGRAFE DE *AS*

INTERMITÊNCIAS DA MORTE

1. Vergílio Ferreira e José Saramago, do impossível concílio?

Conciliar na mesma frase o nome de Vergílio Ferreira e José Saramago não deixa de ter os seus perigos, sobretudo porque, à tensa relação pessoal efetivamente existente entre os dois escritores, os estudiosos de ambos se empenharam em fazer corresponder-lhe uma inequívoca dissidência no âmbito das respetivas obras, apoiada na aparente evidência de uma conformação estilística e filosófica sumamente discrepante. De uma certa maneira não se enganam, embora esta certeza (talvez como qualquer outra) não possa continuar a sê-lo se não abrir a possibilidade da sua própria descrença, da sua própria implosão. Não procurando esconjurar o risco inerente a quem caminha sobre o arame, tratarei, portanto, de emular, ao longo deste exercício meramente congeminativo, o consabido expediente ficcional de Saramago que sempre permitiu ao escritor dinamitar o conforto das verdades instituídas: e se Ricardo Reis regressar do Brasil? E se os cruzados não tiverem ajudado os portugueses nas andanças do cerco medieval a Lisboa? E se o mal branco dos cegos se vier propagar ao comportamento eleitoral dos cidadãos? E se a morte deixar um dia de matar? E se as obras de Vergílio Ferreira e de José Saramago nos expuserem afinal idênticos problemas resolvidos por via de respostas distintas, ou mesmo idênticos problemas consubstanciados em possibilidades de resolução igualmente afins, ainda que sustentadas por uma rede argumentativa de natureza distinta?

* Doutora em Letras e professora da Universidade de Aveiro / CLLC (Portugal).

Todos conhecemos as palavras que ambos deixaram escritas sobre o outro, com a verdade e a inverdade que a cada julgamento sempre corresponde e que remontam, no caso de Vergílio Ferreira, ao que o autor escreveu sobre José Saramago a propósito de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* no último volume da nova série de *Conta-Corrente*:

O Vasco emprestou-me *O Diabo* em que mais vítimas do Saramago no *Notícias* aquando do PREC vêm apresentar a sua queixa pública. Mas do outro lado da barricada, onde se insulta o Lara e se defende o Saramago, ninguém se dá por achado. Acontece, aliás, que o Saramago disse há muito tempo que sim senhor fez muito bem em “sanear” esses sujeitórios e que voltaria a fazer o mesmo. // Posto o que, seria talvez útil para a compreensão dos botocudos explicar se possível sem silogismo porque é que era perfeitamente justo que o Partido Comunista pusesse na rua funcionários do jornal que tinham filhos a pedir a papa, e é altamente injurioso que o sujeito Lara lhe tenha riscado o nome para um possível prémio literário. (...) Para cúmulo, (...) o *Independente* da próxima sexta vai contar a história de um escritor brasileiro que se queixa que o Saramago lhe pilhou o *Evangelho*. E como isso vem do Brasil, a telenovela, especialidade do dito, vai aquecer com mais este episódio. Ontem escrevi ao Eduardo Lourenço e anotei o que para aqui vai. E dizia-lhe o que ninguém disse ainda e é que este *Evangelho* continua em melhoria *A Velhice do Padre Eterno*. Há mesmo episódios convergentes. Assim, enquanto o Junqueiro aconselha o Cristo a ir às putas, o Saramago leva-o lá. Sempre é um avanço. Mas tudo isto passa um pouco ao lado do *Evangelho*, que não considero de modo algum um livro medíocre. Nem mesmo absolutamente enfadonho como tem sido acoimado. (Ferreira, 1994: 100-101)¹

A par da ironia ácida com que Vergílio se refere a Saramago e da explícita dissensão ideológica que, no presente em que estas linhas foram escritas, de facto existia entre ambos, é notório o apreço do autor de *Em Nome da Terra* pelo *Evangelho* de Saramago (embora este apreço se exprima pelo avesso disfórico da linguagem – *não considero medíocre; nem mesmo enfadonho*), o que é tanto mais revelador quanto é sabido dos leitores e estudiosos de Vergílio que os entusiasmos do escritor por textos *suamente* alheios sempre recaíram em obras capazes de lhe devolver os traços ficcionais do próprio rosto – refiro-me, por exemplo, a Raul Brandão ou Maria Gabriela Llansol. Estas palavras de Vergílio mereceram, no entanto, o seguinte comentário de Saramago, incomodado com a escassa deontologia do autor de *Aparição* – logo ele que, na página imediatamente a seguir, se dedicaria a roer a canela literária de António Lobo Antunes a propósito da fatídica sombra do Nobel que, em meados dos anos noventa, rondava a cabeça coroável dos três:²

¹ Cf. *Ibidem*, 181-182: “Os jornais trazem hoje a notícia dorida de que o Saramago, assim que tenha nas Canárias a sua casa pronta, passa-se para lá. Nós já tínhamos o modelo triste destes exílios: o Teixeira-Gomes no norte de África e o Castilho nas Ilhas. Mas aí houve ressentimento. Mas o Saramago de que poderá estar ressentido? (...) É um exílio, é um largar de mão o país. Um dia ele disse que o cristianismo foi uma utopia como o seu comunismo. Irá ele, com o país, largar também a utopia que foi nele? Não deve ser. Mas pode ser que o afastamento do país o alivie do peso da sua utopia, que está realmente cada vez mais pesada pelo próprio esvaziamento dela”.

² “Diz-se em Lisboa que o Nobel está no papo de Lobo Antunes. Pelos vistos, o jornalista brasileiro, conhecido de Jorge Amado, sabia do que falava. Também me dizem que Lobo Antunes já se encontra na Suécia”. (Saramago, 1995: 212)

Nunca dei por que os médicos, de modo geral e público, usassem fazer comentários desfavoráveis a respeito de outros médicos: provavelmente, depois de uns quantos milénios de prática do segredo profissional, já trazem a deontologia na massa do sangue. (...) Mas os escritores, ah, os escritores, com que gozo apontam eles ao desfrute do gentio a simples palha que lastima o olho do colega, com que descaro fingem não ver nem perceber a trave que têm atravessada no próprio olho. Vergílio Ferreira, por exemplo, é um mestre nesse tipo de execuções sumárias. Que se saiba, ninguém lhas pediu, mas ele continua a emitir sentenças de exclusão perpétua, sem outro código penal que o seu próprio e incomensurável orgulho sempre arranhado. Dizem que se decidiu finalmente a falar de mim na *Conta-Corrente*, mas não fui lá a correr ler, nem sequer devagar tenciono ir. A diferença entre nós é conhecida: eu não saberia escrever os seus livros, ele não queria escrever os meus. (Saramago, 1995: 211)

O mais interessante deste testemunho de Saramago sobre o seu inimigo íntimo de filiação existencialista é precisamente a assunção da diferença que os une: Saramago não saberia escrever os livros de Vergílio, este não queria escrever os de José Saramago. Ora, queria Saramago escrever os livros de Vergílio, se de facto soubesse fazê-lo? Saberia Vergílio escrever os de Saramago, mesmo que nessa tarefa investisse a força da vontade? São questões irrespondíveis estas, não só porque querer não é necessariamente saber (sendo que qualquer saber corresponde a uma verdade individual que recolhe da experiência intransmissível do sujeito muito do seu investimento mundividencial), mas ainda porque, no aparente dissídio das suas obras, os dois autores acabam por encontrar-se de um modo mais profundo do que por ação de um eventual (e deveras excêntrico) travestimento da respetiva identidade literária. Como quer que seja, a hipotética escassa vontade de Vergílio para assinar os livros de Saramago estaria com certeza associada aos escrúpulos ideológicos do escritor beirão, um férreo delator da retórica comunista nos anos posteriores à Revolução de Abril de 1974. No sentido inverso da questão (na improvável situação de que Saramago pudesse ter sido acometido de uma súbita vontade de intercâmbio autoral), facilmente se compreende que o lirismo contemplativo de Vergílio Ferreira, bem como o seu domínio tendencialmente extático da linguagem acabariam fatalmente por converter-se numa espécie de *handicap* técnico-estilístico para José Saramago, um escritor igualmente marcado pela intensidade do seu lirismo, mas que (como adiante haveremos de ver), busca outro chão onde situar o corpo alado do seu programa lírico.

Sobejamente conhecido pela composição de romances-ensaio (ou de romances-problema, designação esta que o autor prefere à primeira), a Vergílio Ferreira ficam ainda a dever-se alguns dos mais penetrantes ensaios sobre a cultura e a filosofia europeias e também sobre o seu prolongamento no domínio mais específico do literário, com particular destaque para os muitos textos que integram os cinco volumes de *Espaço do Invisível* (publicados entre 1965 e 1998), sem esquecer, evidentemente, o título que ocupa a posição cimeira no conjunto das suas obras ensaísticas – *Invocação ao Meu Corpo*, de 1969. Ao contrário de Vergílio, Saramago não se dedicou propriamente à escrita reflexiva do ensaio, nem assumiu como espaço mental de criação essa lógica de salto mortal que é de facto a do raciocínio especulativo, mas, tal como também sucedeu com o autor de *Manhã Submersa*, soube sempre integrar nos seus vários projetos

ficcionais um ou outro eco da densidade reflexiva e da errância epistemológica características do ensaio, quer enquanto género, quer enquanto atitude. Assim se explicam, por exemplo, as palavras de Fernando Gómez Aguilera, que defendem para o autor de *Manual de Pintura e Caligrafia* o estatuto de um “ensaísta que a recorre a relatos e personagens para transmitir as suas crenças incómodas e combater as crenças irracionais” (Gómez Aguilera, 2013: 58). Embora a tonalidade ensaística da ficção saramaguiana se exprima por caminhos não exatamente coincidentes com os do romance-ensaio vergiliano (sobretudo na primeira fase da obra de Saramago, a proclamada *fase da estátua*), é bem notório o peso do exercício especulativo inerente à discursivização da escrita ensaística, não só no corpo concreto da textualidade romanesca do autor, mas ainda na inscrição titular da mesma: *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a Lucidez* (2004). Na realidade, ainda que de modo razoavelmente diferente, ambos os autores parecem ter compreendido a lição que Camus inscreveu no primeiro volume dos seus *Carnets*: “Si tu veux être philosophe, écris des romans” (Camus, 1962: 23).

Ainda que possa parecer estranho voltar a convocar Lobo Antunes para gerir os modos de aproximação dissonante de Vergílio Ferreira a Saramago, talvez a ousadia da convocatória se justifique pela justeza das afirmações de Helder Macedo, não só sobre o autor de *Manual dos Inquisidores*, mas ainda a propósito do romance saramaguiano: “Lobo Antunes é um escritor de mundos interiores, mesmo quando exteriorizados em narrativas factuais” (Macedo, 2017: 298); “Mesmo quando escreve romances históricos objectivamente construídos até ao mais pormenor, Saramago escreve fábulas. Nunca fala de si, fala a partir de si” (Macedo, 2017: 298-299). Com efeito, é certo que António Lobo Antunes é um autor de mundos interiores, servidos por vezes, na sua eficaz eloquência compositiva, por estratégicas necessidades de exteriorização factual, de alcance maioritariamente histórico-mítico, como aquelas que na sua obra frequentemente remetem para os desaires da Guerra Colonial. Tal como Vergílio Ferreira, Lobo Antunes é um escritor do Homem mais do que da História (ou da História sempre que o Homem dela necessita para se definir como tal), embora as obras de ambos não sejam, evidentemente, sobreponíveis, tal como não podem sobrepor-se em exercícios de homologia completa as obras de Saramago e as do autor de *Para Sempre*, a não ser por via de um processo razoavelmente artificial de decantação literária.

Na verdade, a obra de José Saramago, pelo menos até ao romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), viveu muito da exterioridade factual da História e das histórias de que os livros se compunham, exterioridade essa servida por narradores tendencialmente omniscientes e recuados do fluir sinuoso das respetivas narrativas num gesto emocionalmente distanciador (embora ideologicamente cúmplice) em relação às agruras vividas pelas personagens. Opostamente, a obsessiva interioridade autodiegética dos romances vergilianos favorecia e potenciava a eclosão do exercício de questionação metafísica tão característico das suas personagens, exercício esse que era, nas narrativas de Saramago, programaticamente esconjurado pelo referido distanciamento emotivo entre o narrador e a matéria de que se compunha a sua narração e que o recorrente apelo do autor ao expediente retórico da fábula e da alegoria não fazia senão acentuar.

No entanto, a curva no caminho que a obra de Saramago conheceu a seguir à publicação de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e que, no dizer de Luciana Stegagno Picchio, sinaliza a existência (ocasionalmente simultânea) de “duas etapas sucessivas e sequenciais de uma única investigação expressiva” (Picchio, 2013: 14), vem abrir uma espécie de fratura existencial caucionada pela assunção de um novo tempo (o tempo da pedra) e que justamente vem legitimar o projeto involuntário da sua aproximação a Vergílio Ferreira e ao seu romance, porquanto o tempo da pedra parece ocupar-se menos da confiada horizontalidade da ideologia do que da vertical submersão da personagem no labirinto da espiritualidade humana. Romances como *Todos os Nomes* (1997), *O Homem Duplicado* (2002) e *As Intermittências da Morte* (2005), publicados todos eles quando Vergílio já não vivia, são romances que, por outro lado, o autor de *Estrela Polar* poderia ter escrito, que talvez até gostasse de ter escrito (embora necessariamente sustentados por uma outra atitude de linguagem), de onde se conclui que os dois romancistas se encontram de um modo muito mais profundo no ciclo da pedra (em que a distância ideológica entre ambos era já significativamente maior) do que no ciclo da estátua que Saramago localiza (e bem) na primeira parte da sua obra.

Assim se explica o autor no pequeno livro de autoanálise literária intitulado *A estátua e a pedra* (2013) e que recolhe, entre outros textos de autorias diversas, a transcrição de uma conferência do próprio Saramago na Universidade de Turim:

Com este livro terminou a estátua. A partir de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (...) houve uma mudança importante no meu ofício de escrever. Não falo de qualidade, falo de perspectiva. É como se desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* até a *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (...) me tivesse dedicado a descrever uma estátua. (...) Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupas, a figura é descrever o exterior da pedra. Quando terminei o *Evangelho*, ainda não sabia que tinha andado a descrever estátuas” (Saramago, 2013: 33-34).

A estátua de Saramago é uma estátua de palavras cosidas umas às outras com fervor, uma construção pensada para a eternidade da solidez ideológica do seu autor, em cujo tronco severo e claro a força da ideologia procurava requebrar a face mais ou menos oculta do pessimismo existencial do seu artífice. O rosto inexpugnável deste pessimismo haveria de se dar a conhecer mais tarde, sem a presença demasiadamente visível da sombra niveladora da ideologia procurando diluir o lugar da falha. O romance *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) inicia, assim, a fase da escavação, a fase de deixar falar, como sucederá de facto no romance *As Intermittências da Morte* (Cf. Saramago, 2005: 77), o espírito inapreensível que paira sobre a água dos aquários e é também o nosso, inevitavelmente humano:

Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com o *Ensaio sobre a Cegueira*. (...) O livro já não se empenha na descrição da estátua, é uma tentativa de entrar no interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos, é uma tentativa de nos perguntarmos o quê e quem somos” (*Ibidem*: 34).

Ainda que José Saramago continue sempre a escrever a partir da sua posição de cidadão, é já a mão do Homem que redireciona a prospeção do escultor para o interior da pedra, trazendo à superfície o avesso invisível das estátuas, o magma oculto de que parece nutrir-se a raiz do humano (cf. *Ibidem*, 37). Como a mão de Vergílio, a mão tardia de Saramago é a mão que sabe que “há uma aranha dentro de nós à procura de uma teia” (Ferreira, 1991: 141), tal como se diz no romance vergiliano *Alegria Breve*. Esta nova mão, antiga de sempre ter existido na dura latência da estátua, é uma mão fincada na humilde mineralidade do humano e é a mão que escreve os romances *O Homem Duplicado* e *As Intermitências da Morte*, mas sobretudo *Todos os Nomes*, o mais vergiliano dos romances de Saramago e um dos seus textos mais belos, onde o próprio autor reconhece exprimir-se a “necessidade urgente de buscar o outro, talvez porque nessa busca um acabe por encontrar-se a si mesmo” (Saramago, 2013: 39). E o autor conclui:

Penso que neste romance há um caminho em direção ao essencial, e aqui regresso outra vez à metáfora da estátua e da pedra. É como se definitivamente tivesse abandonado o projeto de descrever a (...) e penetrar mais profundamente na pedra escura do ser do que até então tinha sido capaz. (...) Em *Todos os Nomes* o universo passa a ser o espírito de uma pessoa que sente a necessidade de encontrar outra pessoa, e esse universo define-se na própria busca. (...) Esquecer é a morte definitiva e se lográssimos não esquecer (...) isso será prolongar a vida e os nomes das pessoas, dotá-las de uma outra existência” (Saramago, 2013: 39-40).

A mulher obsessivamente procurada pelo Sr. José, o discreto auxiliar de escrita da Conservatória do Registo Civil, não é nunca encontrada, ou só o é quando passa a habitar a morada final da morte, o lugar de todas as excedências. Porém, mesmo aí a mulher desconhecida continua a deslocar-se no labirinto do cemitério e da inquietação do Sr. José, ocupando o lugar movente e ilocalizável da própria sepultura por ação de um metafísico pastor de ovelhas de guarda ao anónimo descanso dos suicidas:

a pessoa que está aqui, disse o pastor tocando com a ponta do cajado no montículo de terra, não é a pessoa que você julga. De repente, o chão pôs-se a oscilar debaixo dos pés do Sr. José, a última pedra do tabuleiro, a sua derradeira certeza, a mulher desconhecida enfim encontrada, tinha acabado de desaparecer, Quer dizer que esse número está enganado, perguntou a tremer, Um número é um número, um número nunca engana (...) Nenhum dos corpos que estão aqui enterrados corresponde aos nomes que se lêem nas placas de mármore, Não acredito, Digo-lho eu, E os números, Estão todos trocados, Porque, Porque alguém os muda antes de serem trazidas a colocadas as pedras com os nomes, Quem é essa pessoa, Eu” (Saramago, 1997: 239-240).

Deste modo, reclusa já a personagem ao espaço de todos os silêncios, a mulher desconhecida do Sr. José, tal como a mulher de muitos dos romances vergilianos (Sandra, de *Para Sempre*; Mónica, de *Em Nome da Terra*; Oriana, de *Até ao Fim*; ou Bárbara, de *Na Tua Face*), configura um horizonte de busca plenamente irrealizável, ou que só não o é no plano da teimosa palavra do auxiliar de escrita, ao qual poderíamos perfeitamente atribuir algumas das afirmações dos narradores de Vergílio, como o Paulo de *Para*

Sempre: “Vou fazer-te existir na realidade da minha palavra. Da minha imaginação” (Ferreira, 1983: 60). Todavia, este modesto auxiliar de escrita vai ainda mais longe do que as personagens de Vergílio, rasurando, a conselho do próprio Conservador, a morte da mulher desconhecida por via da destruição dos documentos que a atestam. Ela continuará oficialmente viva (e para sempre) na ilegalidade do seu registo forjado, à distância conveniente, portanto (até porque, em boa verdade, nunca chegamos a saber onde se encontram as pessoas que buscamos), da intenção imaginativa do Sr. José – “estás morta, posso inventar-te agora como quiser” (*Ibidem*: 60). Muito teriam a dizer um ao outro, se tivessem podido encontrar-se na vida imaginada que foi a de ambos, este funcionário da Conservatória do Registo Civil e o bibliotecário Paulo de *Para Sempre*:

Sabe o que eu faria se estivesse no seu lugar, perguntou, Não senhor, Sabe qual é a única conclusão lógica de tudo o que sucedeu até ao momento, Não senhor, Fazer para esta mulher um verbete novo, igual ao antigo, com todos os dados certos, mas sem a data do falecimento, E depois, Depois colocá-lo no ficheiro dos vivos, como se ela não tivesse morrido, (...) O Sr. José ficou entrou na Conservatória, foi à secretária do chefe, abriu a gaveta onde o esperavam a lanterna e o fio de Ariadne. Atou uma ponta do fio ao tornozelo e avançou para a escuridão. (Saramago, 1997: 278-279)

Quando pensamos em autores tão intimamente dissonantes como Vergílio Ferreira e José Saramago, a tendência da voz crítica comum é promover a catalogação do primeiro como um escritor que obedece sobretudo a uma ordem imaginativa de carácter individual, psicológica e com explícitas tonalidades metafísicas (na linha dos *mundos interiores* de que fala Helder Macedo a propósito de Lobo Antunes) e a do segundo como uma voz efabulativa de alcance eminentemente coletivo e social e sustentada por premissas ideológicas solidamente assumidas. No entanto, à semelhança do que ocorre com o discurso oficial da História nos romances saramaguianos da fase da estátua, insistentemente questionados pelos narradores em face da sua ingente parcialidade, a meia verdade que acabei de enunciar é apenas isso: uma meia verdade, ou uma verdade parcial, até porque a rígida uniformidade dos catálogos se mostra fundamentalmente inoperante se aplicada ao fazer literário dos grandes autores. Assim, nem Vergílio Ferreira foi imune à composição de romances “objetivamente construídos” (Macedo, 2017: 298), como o prova a sua instável e fugaz aproximação ao Neorealismo (*O Caminho Fica Longe* (1943), *Onde Tudo Foi Morrendo* (1944) e *Vagão “J”* (1946)), nem José Saramago dispensou, pelo menos na fase tardia da sua obra, o apelo mineral da metafísica. O romance *As Intermitências da Morte* (2005), composto já no ciclo da pedra, é, por assim dizer, o livro-símbolo dessa curva desenhada no percurso literário de Saramago, ao integrar em simultâneo no seu corpo ficcional, por um lado, a memória implacável da estátua (a anonimização coletiva da morte, visível logo no início do romance, e a denúncia sócio-política dos negócios obscuros que em seu nome se realizam) e, por outro, a radiografia mineral da pedra, desdobrada em registos fotográficos cada vez mais profundos até atingir a densidade porosa do mineral onde se esconde a gadanha metafísica de um esqueleto à beira de se fazer mulher.

Na ficção de Vergílio Ferreira, o ciclo da pedra (se bem que o exercício prospetivo que lhe corresponde não se tenha revelado completamente inoperante no período neorrealista do escritor) manifesta-se talvez a partir do significativo avanço mineral consubstanciado no romance *Aparição*, (1959) logo seguido de *Cântico Final* (1960), *Estrela Polar* (1962) e da volfrâmica desertificação de *Alegria Breve* (1965). Na verdade, se o ciclo da estátua em Vergílio resulta, desde o seu início, na exposição de uma estátua grega, de certo modo carcomida já pelo peso dos séculos e pelo efeito das múltiplas intempéries que se foram abatendo sobre a casa do Homem, o romance *Estrela Polar*, determinando fortemente a pregnância simbólica e epistemológica da fase da pedra na obra de Vergílio Ferreira, possibilita a instituição de uma homologia razoavelmente produtiva com o romance *O Homem Duplicado* (2002), o terceiro romance do ciclo da pedra na obra de Saramago, tal como *Estrela Polar* o é na obra vergiliana, depois de *Aparição* e *Cântico Final*. *Estrela Polar* e *O Homem Duplicado* são ambos, mau grado as suas expectáveis dissonâncias, romances onde a problematização da identidade é a verdadeira pedra de toque, apostando os respetivos autores na indagação imaginativa da possibilidade da existência de “duplos absolutos” (Saramago, 2002: 30) a partir da gestação ficcional de “sósias, gémeos e duplicados” (*Ibidem*: 123): Aida e Alda, em *Estrela Polar*; Tertuliano Máximo Afonso e António Claro, em *O Homem Duplicado*:

Não se dispa, se não quiser, mas eu vou fazê-lo, não me custa nada, estou mais do que habituado, e, se a igualdade se repetir no corpo todo, você estará a ver-se a si mesmo quando me olhar a mim, disse António Claro. Despiu a camisa num só movimento, descalçou-se e tirou as calças, depois a roupa interior, finalmente as meias. Estava nu da cabeça aos pés e era, da cabeça aos pés, Tertuliano Máximo Afonso, professor de História. Então Tertuliano Máximo Afonso pensou que não podia ficar atrás, que tinha de aceitar o repto, levantou-se do sofá e começou também a despir-se, mais contido nos gestos por causa do pudor e da falta de hábito, mas, quando terminou, um pouco encolhida a figura devido ao acanhamento, tinha-se tomado em Daniel Santa-Clara, actor de cinema, com a única excepção visível dos pés, porque não chegara a descalçar as peúgas. (Saramago, 2002: 219)

Na realidade, tanto António Claro como Tertuliano, por um lado, e Aida e Alda, por outro, se punham a “inquietante questão de saber quem é o duplicado de quem” (*Ibidem*, 176), embora os motivos que os levavam a querer sabê-lo não fossem inteiramente coincidentes. Em rigor, tanto Aida como Alda viviam bem com a sua igualdade perfeita, mas ao narrador Adalberto importava sobremaneira conhecer em qual das duas morava a face absoluta da mulher que o faria amá-la, só a ela e não à outra, a visão necessariamente gasta da primeira.³ Cientes os quatro de que, em cada par, “um de nós

³ Por isso se questiona Adalberto do seguinte modo: “eram inteiramente iguais. E todavia, em quê diferentes? Porque aquilo que me unira a ela enquanto ela era Aida, que mistério absurdo o transformou em mim, o destruiu? Quando Alda foi Aida, que é que mudou nela para que já a não reconhecesse? (Ferreira, 2003: 47); “mas então, como te confundi? Tu única. Porque confundi Alda contigo nessa manhã de domingo na Mata? Há uma verdade de seres, irreduzível, inconfundível: aceder a ela como? Em que impossível limite da minha sufocação?” (*Ibidem*: 53).

está a mais neste mundo” (*Ibidem*, 280), a pena para o crime metafísico da perturbadora identidade só poderia ser punível com a morte e assim o narrador mata Aida, depois de esta se ter feito passar pela irmã na vida de Adalberto, tal como o invisível destino mata António Claro ao volante de uma estrada repleta de enganos enquanto a sua mulher passa a noite com Tertuliano, julgando tratar-se do próprio marido. Na sequência do naufrágio em que perdeu a vida toda a sua família, Aida voltou do mar transformada em Alda, pronta a ocupar ao lado de Adalberto o lugar da irmã no afeto daquele (uma alma fundamentalmente oprimida por torsões metafísicas várias), promovendo assim o deslizamento da sua própria identidade, que o corpo não havia abandonado, para a identidade que habitava o corpo já morto da irmã. A personagem institui assim a possibilidade da criação de uma mulher *toujours recommencée*, como o mar no poema de Valéry lembrado por Vergílio e que encontra o seu equivalente simbólico no sonho das cem mulheres de Adalberto,⁴ mas também no *explicit* do romance de Saramago:

O enterro de António Claro foi daí a três dias. Helena e a mãe de Tertuliano Máximo Afonso tinham ido representar os seus papéis, uma a prantear um filho que não era seu, outra a fingir que o morto lhe era desconhecido. Ele havia ficado em casa, a ler o livro sobre as antigas civilizações mesopotâmicas, capítulo dos arameus. O telefone tocou. Sem pensar que poderia ser algum dos seus novos pais ou irmãos, Tertuliano Máximo Afonso levantou o auscultador e disse, Estou. Do outro lado uma voz igual à sua exclamou, Até que enfim. Tertuliano Máximo Afonso estremeceu, nesta mesma cadeira deveria ter estado sentado António Claro na noite em que lhe telefonou. Agora a conversação vai repetir-se, o tempo arrependeu-se e voltou para trás. (*Ibidem*: 317)

Como pode ver-se, com a mesma pedra se podem erguer estátuas distintas ou então, encarando a questão pelo seu avesso, talvez seja legítimo afirmar que algumas estátuas, mesmo exibindo traços nem sempre coincidentes, não têm por que erguer-se sobre pedras de distinta índole. No contexto particular da obra saramaguiana, é no tempo da pedra que o misticismo do seu autor se afirma não já contra Deus, mas ao lado de deus, quer dizer, em paralelo com tudo aquilo há de invisível na imaterial (e por isso também mineral) percepção do humano. Como lembra Eduardo Lourenço, num texto sugestivamente intitulado “Saramago: um teólogo no fio da navalha”, o autor de *As intermitências da Morte* atreve-se finalmente a “descolar de toda a realidade humana para ver melhor ou de outra maneira a luz que ela oculta, a claridade original de cada ser humano ofuscada pelo peso do mundo que pode ser apenas o da nossa própria treva” (Lourenço, 1993: 187).

⁴ “Eram cem mulheres, contei-as, com exactamente iguais, e eu só em face delas. Se uma erguia o braço, esse braço desdobrava-se paralelamente pelo friso das mulheres, sincrónico, exacto. Se havia um sorriso, e houve logo um sorriso, espalhava-se a alegria em cem sorrisos iguais. Mas como diante de cópias de uma fotografia, eu percorri-as de uma a uma, apesar de as saber repetidas. A certa altura, um gesto único lançou aos pés de todas os véus de tule. Havia agora uma uniformidade maior, porque eu olhava esses corpos nus, e o que distingue um corpo de outro é sobretudo a face que o sabe” (*Ibidem*, 52).

2. A morte, Deus e a sagração do divino

Embora o romance *As Intermittências da Morte* se inicie com a preocupação de assinalar que “a morte sempre matou menos do que o Homem” (Saramago, 2005: 113), numa explícita referência, de inscrição ético-ideológica, à irracionalidade do gesto humano, a morte não deixa igualmente de ser nele descrita como um trauma individual, embora extensível à globalidade do Homem – uma sombra metafísica, portanto, até porque “a filosofia precisa tanto da morte como as religiões, se filosofamos é por saber que morremos, monsieur le Montaigne já tinha dito que filosofar é aprender a morrer” (*Ibidem*, 40). Todavia, para além desta sua abordagem, digamos, tendencialmente metafísica e que ocupa a segunda parte do romance em causa, o autor propõe ainda uma análise da morte enquanto argumento legitimador do princípio da não divindade das religiões, preceito este que o autor já tinha elegido como objeto de frequentação ficcional em, por exemplo, *Memorial do Convento* (1982) ou *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991).

Na realidade, com a suspensão generalizada da morte no seio da comunidade, os filósofos pessimistas, através dos quais procura exprimir-se o pensamento do próprio autor, vêm justamente lembrar o rombo que a sua falta introduz no corpo mercenário das religiões (essa espécie de agências funerárias das alturas), uma vez que, não havendo morte, também não há ressurreição e que, sem esta, as religiões carecem de fundamento:

As religiões, todas elas, por mais voltas que lhes dermos, não têm outra justificação para existir que não seja a morte, precisam dela como do pão para a boca. (...) Tem razão, senhor filósofo, é para isso mesmo que nós existimos, para que as pessoas levem toda a vida com o medo pendurado ao pescoço e, chegada a sua hora, acolham a morte como uma libertação, O Paraíso, Paraíso ou inferno ou coisa nenhuma, o que se passe depois da morte importa-nos muito menos do que geralmente se crê, a religião, senhor filósofo, é um assunto da terra, não tem nada que ver com o céu, Não foi o que nos habituaram a ouvir, Algo teríamos que dizer para tornar atractiva a mercadoria, Isso quer dizer que em realidade não acreditam na vida eterna, Fazemos de conta. (*Ibidem*, 38)

É muito curioso verificarmos que, sendo a suposta não divindade de Deus um ponto assente tanto para Saramago como para Vergílio Ferreira, há de facto uma clara dissensão entre ambos no tipo de argumentação aduzida para fazerem reconhecer a validade do seu posicionamento: se Vergílio Ferreira é um místico que vê na possibilidade de o Homem não ter existido a prova da não existência de Deus, Saramago é um místico zangado com o que Deus fez do Homem, o qual, pelo simples facto de existir tal como Deus o fez, insistentemente o nega e humilha, repelindo a apregoada bondade da criação como o fio do azeite à água que corre. Como afirma o escritor, “a existência do homem é a prova da inexistência de Deus” (Saramago, 1993: 26) e, por essa mesma razão, a existir, Deus “é um imbecil, porque só um imbecil teria criado a espécie humana como ela é” (*Ibidem*, 72). Assim sendo, e embora Deus tenha sido um dia surpreendido pelo Zé Fernandes de Eça a sorrir enquanto folheava Voltaire numa edi-

ção barata, o Deus de *Memorial do Convento* “não sorri, ele lá saberá porquê, talvez tenha acabado de se envergonhar do mundo que criou” (Saramago, 1982: 328).

Por seu turno, a suposta não divindade de Deus defendida por Vergílio Ferreira e, no contexto da sua ficção, também por algumas das suas personagens (a Guida de *Cântico Final*, o narrador Jorge de *Nítido Nulo*, Adalberto de *Estrela Polar* e, de certo modo, também a mãe de Cláudio, o narrador de *Até ao Fim*) resulta, em primeira instância, da necessidade primordial de existirem homens para que seja possível qualquer interrogação sobre Deus, até porque, na realidade, a questão da existência de Deus só se põe porque há homens para a pôr.⁵ Parece-me, pois, que é nesta premissa da obrigatoriedade do humano (prévia a qualquer impulso de interrogação) que Vergílio Ferreira assenta a sua argumentação sobre a não existência de Deus, argumentação essa que, à margem da ficção onde também se faz sentir, o autor desenvolveu em inúmeros textos inseridos nos volumes de *Conta-Corrente* ou de *Espaço do Invisível*:

Todo o mistério e enigma começa *com a existência* do homem. Mas e se o homem não existisse? Naturalmente dir-se-á que em tal caso não se podia pôr questão nenhuma. Mas eu, que existo, posso pô-la agora para um tempo em que *nunca* pela eternidade do cosmos, viesse a haver homens. Estou *cá apenas* para formular a questão do que poderia significar o problema de Deus no caso de não haver jamais seres humanos. E isto para tirar a conclusão de que se tal se verificasse, o problema de Deus não tinha sentido nenhum. (...) Um Deus para um mundo desabitado seria inconcebível como Deus na sua solidão absoluta e um acrescentamento ridículo de um cosmos de pedras. A ideia de Deus implica-se na ideia de uma necessidade da existência de homens. Mas o homem é acidental e não vamos deduzir a sua necessidade pelo facto casual de ter existido, porque a sua verdade está em *não* ter existido, exactamente porque só por um acaso (infinitesimal) ele existiu. Todas as nossas relações com Deus têm de estabelecer-se assim em face de um mundo em bruto. (...) Se o homem nunca existisse, é ridículo, imbecil, absolutamente incompreensível que se pusesse a seu respeito o problema de Deus. Porque um Deus que criasse um mundo de pedras seria um Deus idiota. (Ferreira, 1993, 396-397)⁶

Com efeito, em todos os textos onde Vergílio Ferreira reflete sobre a inevitabilidade racional da não existência de Deus, é o argumento da acidentalidade do homem

⁵ Cf. *Invocação ao Meu Corpo*: “o problema de Deus teve de esperar pelo homem para que pudesse ser posto. (...) Assim Deus teve de esperar pelo homem para que a sua existência fosse posta em causa, para que de facto existisse, se porventura existisse. Um Deus existindo apenas em si mesmo, precisaria ainda de alguém que o reconhecesse, lhe desse o estatuto de ser, como um homem isolado num deserto ou num mar. O absoluto de si, para que absoluto fosse, precisaria de um homem que o fixasse aí, o “limitasse” aí, para o definir, o determinar como tal” (Ferreira, 1969: 214).

⁶ Cf. *Espaço do Invisível 5*: “Que é que poderia significar Deus em face de um universo despovoado, sem a acidentalidade da existência humana num ápice brevíssimo da eternidade do universo? Porque seria então um Deus absurdo, sozinho no seu jogo infantil com as bolas de pedra perdidas no obtuso da eternidade de um mundo.” Veja-se ainda o fragmento 48 de *Pensar* (p. 51): “Que é que significa um universo feito provavelmente de simples bolas de pedra e fogo? E que tudo se afunde um dia em matéria inerte? Que é que significa, nesta absurdidade sem fim, a ideia incrível ou abdicativa da existência de Deus? Estás daí a vê-lo a contemplar da varanda do infinito os seus dinossauros durante 200 mi...i...lho...ô...es de anos? Ou a jogar pelo sem-fim com as suas bolas de pedra?” (Ferreira, 1998: 51).

que sustenta o desenvolvimento do seu pensamento questionador, sobretudo porque este argumento lhe permite pensar o absurdo que seria Deus sem um homem para o questionar. O absurdo de Deus, porém, mantém-se mesmo existindo o homem, porque ele podia perfeitamente não ter existido e isso faria da divindade uma criatura inútil, fora da esfera do divino, portanto, e eternamente rodeada de pedras, como antes o teria estado apenas de dinossauros. Conseqüentemente, a relação do homem com Deus deve, para o escritor, equacionar-se não no contexto de um mundo povoado pelo homem, mas no de um mundo só de pedras. Deus não pode, pois, ter criado o homem, uma vez que este último é um mero acidente na misteriosa história do cosmos e que por milhões de anos o mundo existiu sem que ele o habitasse. Para Vergílio Ferreira, Deus não é, afinal de contas, mais do que um nome “com que se responde à interrogação sobre o homem e o universo” (Ferreira, 1987: 364)⁷ e nasceu “da nossa absoluta incapacidade de imaginar o nada. A tudo chega a nossa imaginação. Excepto ao lado de lá da morte. Foi aí que pusemos os deuses para nos ajudarem” (Ferreira, 1980: 350). O milagre da criação tende, assim, a inverter-se e da ideia de um Deus criador do homem chegamos à ideia de um homem que é, afinal, o criador do próprio Deus, o deus de Deus, portanto, como já o Zaratustra de Nietzsche tinha sublinhado (“Ah, Meus irmãos, esse Deus que eu criei era obra humana e delírio humano, tal como todos os deuses!” (Nietzsche, 1996 [1891]): 34) – “Mas Deus”, escreve Vergílio Ferreira, “também não era nada antes / de eu conhecê-lo ou de inventá-lo em meus / sonhos de eternidade. Nos instantes / da vida inteira sou pois deus de Deus” (Ferreira, 1981: 80).⁸

Ora, algumas das personagens vergilianas vêm justamente sublinhar a não divindade de Deus e a realidade da sua matéria humana, tal como, num gesto autorreflexivo que lhe é tão caro, o próprio escritor confessa:

No meu *Cântico Final* Guida diz que os deuses não são divinos e que basta dizermos a palavra “Deus” para lhe sentirmos o absurdo. Em *Aparição* o narrador tem uns versos em que se diz que os deuses nascem do sangue e a ele tornam, porque só aí são eternos e que são assassinados pelas religiões. E no *Espaço do Invisível I* fala-se da voz excessiva do homem, da sua voz obscura, de um apelo ao máximo, do seu limite impossível, para se concluir que tudo isso é do próprio homem. (...) Fala-se nos três livros – e noutros – da mesma coisa e essa coisa é o limite que se corporiza na palavra “Deus”. (Ferreira, 1987, 447)⁹

⁷ Cf. *Carta ao Futuro*: “Deus não é um ídolo sonhado a ouro e a incenso, diante do qual nos sintamos redimidos pela renúncia e esquecimento, mas é antes o espelho da interrogação original que nos veio no sangue. (...) À medida que um deus existe, ele deixa de ser divino. Divino é só o alarme, a evidência do que somos, do sinal obscuro de tudo o que nos rodeia” (Ferreira, 1966: 52-53).

⁸ Cf. *Invocação ao Meu Corpo*: “Erguemos o deus ao seu trono de luzes, mas, mal ajoelhamos, sabemos que fomos nós a erguê-lo” (Ferreira, 1969: 41).

⁹ Nesta mesma página de *Conta-Corrente 5*, Vergílio Ferreira enuncia algumas das preocupações partilhadas pela personagem Ema de *Alegria Breve*, justamente por entender, tal como a referida personagem (que defendia uma espécie de panteísmo sem nome – o inominável, como ela dizia), que Deus não pode ter nome, porquanto um nome limita o nomeado e Deus, a existir, terá que ser o ilimitado de toda a realidade, mesmo a da pala-

Para lá de *Cântico Final e Aparição*¹⁰, vários outros romances insistem na ideia da humanidade de Deus, correlata, portanto, da impossibilidade de comunicação do homem com a (deste modo inexistente) transcendência divina. Quando, em *Estrela Polar*, Emílio exige que Adalberto dê um nome ao transcendente, ou a alguém que, como ele diz, unificasse todos os diálogos possíveis (Deus), Adalberto furta-se à verbalização desse termo pretendido pelo amigo, embora não por hesitação ou covardia, mas porque provavelmente pressente na divindade de Deus a verdade maior da mão do homem, concluindo por isso que não é divina, mas antes profundamente humana, a palavra onde Emílio julga poder Adalberto encontrar a salvação:

– Pois, pois. Tu dizes: há uma zona em nós inacessível. Aí o homem está só. Nenhum diálogo o atinge. Para salvar isso, para que isso se justifique, tem de haver alguém acima desse diálogo. Mas chegado aqui, tu paras. Tens o nome debaixo da língua para esse alguém. Um alguém que unifique todos os diálogos possíveis. Porque não és corajoso? Diz o nome e não há mais problemas. // Não acabará pois a obsessão do divino? (...) A palavra que nos queima a boca é uma palavra humana. As questões dos homens resolvem-se entre homens. (Ferreira, 2003: 71-72)

Por essa mesma razão vem defender o padre Bartolomeu Lourenço, em *Memorial do Convento* de Saramago, a dispensabilidade da bênção eclesiástica pedida por Bli-munda: “Deite-nos a sua bênção, padre, Não posso, não sei em nome de que Deus a deitaria, abençoem-se antes um ao outro, é quanto basta, pudessem ser todas as bênçãos como essa” (Saramago, 1982: 194). Foi esta também, aliás, a lição aprendida pelo narrador João de *Em Nome da Terra*, ao batizar a cabeça de Mónica com a água livre do rio, devotos ambos que o eram da religião profana do amor:

Por fim saímos da água e os deuses olharam-nos, humilhados na sua inutilidade. (...) Trazíamos a notícia de um corpo incorruptível e perfeito.

– Jura-me que nunca hás-de envelhecer – disse-te.

– Juro.

– E que nunca hás-de morrer.

– Sim.

– E que a beleza estará sempre contigo. E a glória. E a paz.

– Juro.

Então baixei-me ao rio e trouxe água nas mãos em concha. E derramei-ta na cabeça. E disse, e disse

vra – “Deus não é um boneco, Deus não tem nome, Deus é o que é” (Ferreira, 1991: 155). Por isso escreve o autor que a palavra Deus “torna-o já limitado, perceptível e de algum modo conceituável. Deus é realmente o limitado do ilimitado de nós, a resposta a uma interrogação que a não tem, a positividade do impossível de nós. Deus é a nossa criação no incompreensível de nós e do mundo, o indefinível da nossa indefinição, o repouso do que existe apenas como inquietação. (...) Mas dizê-lo real ou dizê-lo simplesmente é despromovê-lo, baixá-lo em relação ao indizível da nossa inquietação e do nosso impossível. Deus só é não sendo, porque só aí mantém o ilimitado da nossa procura, só aí mantém afinal a sua divindade” (Ferreira, 1987: 447).

¹⁰ Cf. *Aparição*: “Do sangue nascem os deuses / que as religiões assassina. / Ao sangue os deuses regressam / e só aí são eternos” (Ferreira, 1959: 38).

– Eu te baptizo em nome da Terra, dos astros e da perfeição.
E tu disseste João sacrílego. E eu disse agora podemos-nos vestir. (Ferreira, 1990: 16)

Em suma, coincidindo tanto Vergílio Ferreira como José Saramago no entendimento da religião apenas como um produto do apelo humano, é de facto com o Homem que começa o invisível como reduto da espiritualidade, tomando este invisível o nome de deus ou de outra coisa ainda – e, para estes dois autores, essa coisa é que é linda, quer se trate do amor, da arte, ou da razão inexpugnável da moral, todas elas visões alternativas ao Deus das alturas que a si próprio sempre se negou. Todavia, embora exista em Vergílio e em Saramago uma desmedida propensão indagadora, creio que, para este último, a ideia de um deus que o fosse apenas em terreno humano, uma espécie de deus de laboratório ou concebido em registo de distanciamento alegórico (plasmado, por exemplo, na observância social da ética ou na comunhão amorosa), cumpriria bem a sua função de deus para a necessidade horizontal do Homem; ao invés, para um romancista e um ensaísta com a vocação nostálgica de Vergílio Ferreira, a intrascendência de um deus concebido apenas na esfera do Homem, por via da sintaxe do seu gesto demasiadamente terreno, seria ainda e sempre o signo da sua orfandade metafísica, a criação substitutiva, mas do lado de cá, de uma instância para sempre ausente do lado de lá.

Ora, neste contexto, a propósito do apregoado (mas não necessariamente rigoroso) ateísmo de Saramago, parecem cobrar particular sentido as palavras de Manuel Frias Martins, que vem defender, relativamente ao autor de *Ensaio sobre a Cegueira* e na linha do pensamento de um Leonardo Boff), a existência de uma espiritualidade clandestina vivida à margem do princípio da transcendência religiosa e em contínua busca de uma linguagem capaz de dizer ao Homem “o sentimento do mistério do mundo, da profundidade humana” (Boff, 2010):

é como se a invocação do ateísmo funcionasse como uma espécie de ocultação tática de um *segredo autoral* que alguns romances, lidos a partir de um impulso muito particular, estariam dispostos a identificar e a revelar em termos de espiritualidade clandestina. (...) a espiritualidade atravessa os romances ao ritmo dúvida e do desassossego de um autor em busca de sentido para o humano e sobretudo para as construções humanas do divino” (Martins, 2014: 19).

Em ambos os escritores (Vergílio e Saramago), há de facto uma urgência espiritual a que a religião não sabe (ou não pode) dar resposta e que só encontrará na visão intrascendente do sagrado a palavra certa do repouso, pelo que o “ateísmo ético” de Saramago (cf. Boff, 2010) e a nostálgica retórica da descrença em Vergílio só poderão resolver-se no entendimento em experiência da moral, do mistério do amor, da beleza ou do sagrado da arte enquanto catacrese, quer dizer, enquanto um modo indefinido de empréstimo capaz de encontrar, para o sentido indagador do humano, o conforto ou a estabilidade conceptual de um nome a que o Homem possa acolher-se:

Olho-te agora na memória legenda e a beleza impossível existe, que para isso é que é impossível. Às vezes, no silêncio, por entre o rumor da folhagem – espera. Eu dizia-te espera e ficávamos ambos a ouvir quando não se ouve nada – que é que ouvíamos? Vou pensar. Uma música, não, não. Voz das coisas, da terra. Suponhamos a voz de Deus que é a mais provável quando não há nenhuma, nem a dele. (Ferreira, 1990: 12)

É assim, em função do proselitismo de ambos, que Saramago e Vergílio Ferreira propõem, nas suas respetivas ficções, a humanização da figura de Cristo: se Deus não existe, Cristo está entre nós, ama como nós, sofre na alma de que também é feito as mesmas agruras dos humanos. Deste modo, se bem que a humanização da figura de Cristo alimente todo o universo ficcional de *O Evangelho sobre Jesus Cristo*, a prova efetiva do entendimento crístico do Homem está, de um modo talvez mais eloquente, em *Memorial do Convento*, na figura humilde de Baltasar Sete-Sóis e na ausência de divindade do seu corpo aguardando a morte, como a do narrador João de *Em Nome da Terra*, também ele nada mais do que um corpo à beira do fim, olhando em espelho a imagem sem cruz do sofrimento de Cristo:¹¹

A queima já vai adiantada, os rostos mal se distinguem. Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. Talvez por ter a barba enegrecida, prodígio cosmético da fuligem, parece mais novo. E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda. (Saramago, 1982: 373)

3. O lirismo e o feminino

O *explicit* de *Memorial do Convento* acabado de transcrever é de um lirismo intenso, tal como o são tantos outros fragmentos da ficção saramaguiana, embora não possamos referir--nos à intensidade lírica do romance de Saramago do mesmo modo que defendemos a viabilidade analítica do romance vergiliano como romance lírico, porquanto me parece que o lirismo na obra de José Saramago é um lirismo sobretudo de situação, mais do que do discurso em que a situação se dá a ver: é um lirismo evanescente, impalpável, rondando sempre o corpo explícito da palavra, mas como que subtraído ao impudor do discurso por um narrador que aposta maioritariamente nos efeitos de uma poeticidade de caráter efabulativo, que não necessita de contaminar liricamente o domínio da linguagem para se fazer dizer. É assim que as palavras nos

¹¹ Cf. *Em Nome da Terra*: «hoje falei com o Cristo que tenho aqui. (...) O reconhecimento de um homem por outro homem, não do lado triunfante mas da humilhação, não do da alegria mas do sofrimento, não do da saúde mas de um corpo apodrecido. (...) E é só aí que me interessas. Na lástima desse teu corpo. Na amargura da solidão. Como te devias sentir só. É só aí que te entendo para me entender a mim. Só na dor absoluta de um homem sem divindade nenhuma». (Ferreira, 1990: 69-71)

dão a ver a beleza dos gestos de Baltasar e Blimunda, mas é para lá delas que essa beleza se dá a conhecer, porque a teia discursiva é como um vidro transparente sobre aquilo que a transcende e chega enfim até nós. Por outro lado, creio que, na ficção de Saramago, a visão lírica do humano está resguardada da face visível do discurso não apenas por uma questão de pudor da linguagem, mas também porque a exterioridade testemunhal do narrador inibe o seu acesso à intimidade verbal das personagens e ainda porque, num mundo em busca de solução para a deriva ético-moral do Homem, agir poeticamente (e por isso moralizando a sintaxe do gesto humano) é mais importante do que deixar falar o verbo lírico. Também por isso se constroem fábulas e alegorias na narrativa saramaguiana, já que estas funcionam como um expediente retórico de inibição de um *pathos* tendencialmente associado ao processo de discursivização lírica.

Necessitando o lirismo em José Saramago da exterioridade da ação para se manifestar, o Sr. José de *Todos os Nomes*, para devolver à vida a mulher desconhecida, foi forçado a refazer o verbete que lhe correspondia na Conservatória do Registo Civil, rasurando no dito verbete a data da sua morte; Vergílio Ferreira nunca o faria, até porque não precisaria de fazê-lo: a presentificação do feminino na narrativa vergiliana não se efetiva no plano do agir, mas no plano de uma dicção passível de dissipar (ou mesmo de contrariar) a face visível das verdades mais incómodas. Por isso a imposição da palavra lírica, porque só ela resta por sobre todas as ausências. Deste modo, a retração comunicativa da mulher e do mundo imposta a um narrador autodiegético e em situação de recolhimento existencial (a prisão, a velhice, o lar de idosos) abre espaço à eclosão do impudor irrefreável do verbo amante, porque este não encontrará já como direção preambular do seu dizer o horizonte discursivo do outro.

No entanto, a divinização liricizante da mulher no romance de Vergílio Ferreira (sobretudo em *Para Sempre* e nos romances subsequentes) atua quase como um filtro que instabiliza a defesa da prevalência moral do feminino (que José Saramago, por sua vez, empreende programaticamente). A personagem feminina em Vergílio é normalmente objeto de um amor intenso em forma de discurso, a cujo excesso ela própria procura por vezes furtar-se, mas não é nunca o agente ativo de um qualquer ensinamento capaz de guiar o homem no seu trajeto dificultoso pelo mundo: “Jamais Sandra teve para mim um gesto, uma palavra, uma atitude mais aberta de intimidade. Dominada controlada frígida de correcção. Eu explodia de expansão emotiva, ela tratava-me com uma palavra breve correcta neutral” (Ferreira, 1983: 204).

A este propósito, no seu iluminante texto sobre a questão do feminino em José Saramago (Macedo, 2017: 185-194), Helder Macedo invoca justamente as obras de Alves Redol e Cardoso Pires para lembrar que as mulheres em modo de personagem, reagindo muitas vezes contra o propósito de dominação masculina, acabam ainda por traduzir “as percepções masculinas da condição feminina” (*Ibidem*, 186). Creio que Vergílio Ferreira também não teria feito má companhia a Cardoso Pires e Alves Redol. Neste sentido, a mulher desconhecida de *Todos os Nomes* é talvez a mais vergiliana de

Saramago – deixa-se buscar e habita, ao contrário das outras, o lugar de todas as ausências: não fala, não alerta o homem para as coisas do mundo, apenas existiu na imobilidade do seu recuo para que um dia o Sr. José a procurasse.

Opostamente, na ficção de Saramago “a mulher é o agente activo do amor” (*Ibidem*, 185), até porque, como se afirma em *Memorial do Convento*, “Deus, quando quer, não precisa de homens, embora não possa dispensar-se de mulheres” (Saramago, 1982: 17). Na verdade, é Blimunda, “a mulher de olhos excessivos” (*Ibidem*, 184), que procura Baltasar no final do romance; é a morte em figura de mulher que procura o violoncelista em *As Intermittências da Morte* e é Maria Sara que procura Raimundo Silva em *História do Cerco de Lisboa*. Já em *Manual de Pintura e Caligrafia*, como o próprio escritor reconhece, “a mulher aparece como um forte elemento de transformação, porque sem ela, sem o “outro” que ela é (...) o pintor H. não chegaria a descobrir que os caminhos pelos quais transitava não o conduziram ao conhecimento de si mesmo como homem e como artista” (Saramago, 2013: 21).

No romance *As Intermittências da Morte* (místico como talvez nenhum outro do autor, até porque, no dizer de José Augusto Mourão, “o termo místico não é um predicado, quer dizer, não delimita uma classe de objetos, (...) é uma certa intensidade que pode percorrer qualquer outro domínio” (Apud Eiras, 2017: 139)), é como se a mulher desconhecida do Registo Civil fosse resgatada ao romance *Todos os Nomes* e aos ficheiros da morte para a humana experiência do amor junto de um homem que não é já o Sr. José, mas um violoncelista que aparece para vingar a infundada busca daquele. Aquilo que a peregrinação do escriturário do registo civil não conseguiu obter (a presença da mulher) conseguiu-o agora a música de Bach nos dedos de um violoncelista de meia idade que o narrador qualifica como um “sobrevivente de si mesmo” (Saramago, 2005: 158) – em primeiro lugar, porque pôde sobreviver à morte que lhe havia sido destinada por essa ordem obscura que a todos regula, mas ainda porque soube sobreviver ao fracasso da expedição do Sr. José, vingando o vazio da mulher desconhecida na cama deste último ao receber amorosamente a morte em figura de mulher, restituída esta à banalidade amorosa do mundo por ação de uma suite de Bach e de um fósforo humilde sobre um papel violeta de cuja combustão não restaram cinzas.

Como nas ficções de Vergílio Ferreira, onde o sagrado da música era por vezes a face mais visível da luz que o feminino expendia (“Mónica. Meu doce oboé” (Ferreira, 1990: 58)), o amor pôde vencer a morte em *As Intermittências da Morte* porque pôde contar com o poder redentor da música, explicado assim pelo narrador ao corpo renovadamente humano da morte: “Tu, que te havias habituado a poder o que ninguém mais pode, vias-te ali impotente, de mãos e pés atados, com a tua licença para matar zero zero sete sem validade nesta casa, nunca, desde que és morte, reconhece-o, havias sido a esse ponto humilhada. Foi então que saíste do quarto para a sala de música, foi então que te ajoelhaste diante da suite número seis para violoncelo de Johann Sebastian Bach” (Saramago, 2005: 162). Quanto não teria dado Vergílio Ferreira por fazer a

morte ajoelhar-se diante de uma peça de Bach, ele que tantas vezes o fez de modo simbólico, mesmo sem ter obrigado a figura nefanda da gadanha a dobrar em vénia o corpo descarnado.

Deste modo, embora num sentido diferente ao de Aida e Alda (as gémeas verdadeiras de *Estrela Polar*) e de Tertuliano e António Claro (de *O Homem Duplicado* e que bem podiam tê-lo sido, gémeos verdadeiros), creio que Vergílio e Saramago é isso que de certo modo são: gémeos espirituais, mas falsos – não partilham o mesmo *adn* filosófico, político e até mesmo literário, embora na sua folha de rosto continue bem visível a identidade familiar dos traços.

Resumo: O presente texto pretende questionar a defesa do impossível concílio existente entre Vergílio Ferreira e de José Saramago (comumente verbalizada por leitores e estudiosos das suas respetivas obras), procurando expor o modo como ambos, apesar de evidenciarem uma conformação estilística e filosófica razoavelmente distinta, privilegiam a problematização ficcional de questões afins.

Abstract: *This article aims to reexamine the grounds underlying the argument of the impossible reconciliation of Vergílio Ferreira and José Saramago (often voiced by readers and critics of their respective works), by seeking to show how both authors, notwithstanding their fairly distinct stylistic and philosophical leanings, give priority to the fictional enactment of similar questions.*

Palavras-chave: romance-ensaio; figuração do feminino; inexistência de Deus

Keywords: *Essay novel; feminine images; non-existence of God*

REFERÊNCIAS

- BOFF, Leonardo (2010), “Espiritualidade à mesa, em Estocolmo”. In <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,espiritualidade-a-mesa-em-estocolmo-imp,569005>
- CAMUS, Albert. *Carnets I*. Paris: Gallimard, 1962.
- EIRAS, Pedro. *Ensaio sobre os Mestres*. Lisboa: Documenta, 2017.
- FERREIRA, Vergílio. *Carta ao Futuro*. 2 ed. Lisboa: Portugália Editora, 1966 [1958].
- _____. *Alegria Breve*. 6 ed. Lisboa: Bertrand, 1991 [1965].
- _____. *Aparição*. 59 ed. Lisboa: Bertrand, 2001 [1959].
- _____. *Estrela Polar*. 5 ed. Lisboa: Bertrand, 2003 [1962].
- _____. *Conta-Corrente 2*. Lisboa: Bertrand, 1981.
- _____. *Para Sempre*. Lisboa: Bertrand, 1983.
- _____. *Conta-Corrente 4*. 2 ed. Lisboa: Bertrand, 1993 [1986].
- _____. *Conta-Corrente 5*. s.l.: Bertrand, 1987.
- _____. *Em Nome da Terra*. 2 ed. Lisboa: Bertrand, 1990 [1990].
- _____. *Conta-Corrente – nova série IV*. Lisboa: Bertrand, 1994.
- _____. *Espaço do Invisível 5*. Lisboa: Bertrand, 1998.

- GÓMEZ AGUILERA, Fernando. “A Estátua e a Pedra: o autor diante do reflexo da sua obra”. In SARAMAGO, José. *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013, p.45-59.
- LOURENÇO, Eduardo. “Saramago: um teólogo no fio da navalha”. *O Canto do Signo. Existência e Literatura*. Lisboa: Presença, 1993, p.184 –188.
- MACEDO, Helder. “José Saramago e os caminhos do amor”; “Oito séculos de literatura”. *Camões e outros contemporâneos*. Lisboa: Presença, 2017, pp. 185-194; 263-299.
- MARTINS, Manuel Frias. *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2014.
- NIETZSCHE, F. *Assim falava Zarathustra* (tradução de Paulo Osório de Castro e prefácio de António Marques). Lisboa: Círculo de Leitores, 1996 [1891].
- SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho, 1982.
- _____. *Cadernos de Lanzarote I*. Lisboa: Caminho, 1993.
- _____. *Cadernos de Lanzarote II*. Lisboa: Caminho, 1995.
- _____. *Todos os Nomes*. Lisboa: Caminho, 1997.
- _____. *O Homem Duplicado*. Lisboa: Caminho, 2002.
- _____. *As Intermittências da Morte*. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana. “S/título”. In SARAMAGO, José. *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013, p. 13-16.

DA BIKE AO MIRAGE E AO HELICÓPTERO: VERGÍLIO FERREIRA E HERBERTO HELDER

Maria Lucia Dal Farra*

Se não me engano, a única vez que toquei no nome de Herberto com Vergílio foi numa carta em início de 1974, quando lhe revelei que me dedicaria então à obra do poeta da Madeira no meu futuro doutorado a ser defendido na Universidade de São Paulo¹. E, de fato, em 1979, esse empenho resultaria num livro, publicado apenas em 1986 pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda, denominado *Alquimia da Linguagem (Leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder)*. Porém, naquela altura, eu vinha de defender, na mesma USP, o meu mestrado, dissertação que tinha por título *O Narrador Ensimesmado (O Foco Narrativo em Vergílio Ferreira)*, e Oscar Lopes, através do próprio Vergílio, havia demonstrado interesse em publicá-la pela Inova. Discutíamos, na nossa correspondência, justo tal possibilidade: se o original deveria seguir para o Porto ou para São Paulo – no caso, para a Ática, onde seria deveras editado em 1978 – quando lhe dei a notícia da minha decisão de estudar a obra poética do Herberto.

Vergílio foi receptivo à minha escolha mas, como me segredava, teria preferido que, em lugar de Herberto, eu me dedicasse à poesia de António Ramos Rosa, seu muito próximo amigo. E ele me afiançava em carta de 13 de Março desse ano que, “se Herberto Helder é um grande autor, o Ramos Rosa não o é menos – e para mim é mesmo maior (o que sem dúvida tem apenas que ver com uma questão de gosto pessoal).” Aliás, mais tarde, ele se aplicaria em frisar, no *Conta Corrente*, essa mesma predileção.

Estudiosos já sondaram a presença de Ramos Rosa na obra de Vergílio e vice-versa, e vislumbraram uma íntima cumplicidade entre romancista e poeta, numa verdadeira conversa entre textos. Luís Mourão, por exemplo, lê o romance de Vergílio, *Em Nome Da Terra*, através de *O Não E O Sim* do poeta, ambos publicados em 1990 (MOURÃO, 2001, p. 15-22). Tanto Vergílio quanto Ramos Rosa, a crer no ensaísta, teriam percorrido os seus próprios “passos místicos” que, por pura convicção, se desviavam igual e coincidentemente de quaisquer laivos divinos. Ana Paula Coutinho Mendes também lidou com essa contigüidade e pontua que cada um deles representava, para o outro, uma espécie de “horizonte ou estímulo de escrita”, ancorado numa “atração mútua pelo discurso da Filosofia”. Em escritos de Vergílio sobre Rosa ou de Rosa sobre Vergílio fica evidente que cada qual reflete, em última análise, a si próprio

* Professora Titular de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de Sergipe – UFSE e pesquisadora do CNPq.

¹ As trinta e quatro cartas de Vergílio Ferreira a mim endereçadas foram depositadas nos reservados da Universidade de Évora, no Centro de Estudos em homenagem ao romancista que, nessa cidade, foi, durante largo tempo, professor.

e escreve sobre si mesmo na medida em que reconhece a obra e os ditames estético-filosóficos do respectivo amigo (COUTINHO, 2005, 275-291).

Sobre Vergílio e Herberto, no entanto, o que me consta é que este assinou e dedicou pessoalmente ao romancista cerca de treze dos volumes da sua obra, como se pode constatar pelo espólio depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa. Os mais antigos registos datam de 1961, que são os de *Poemacto* e de *A Colher na Boca*, muito embora *O Amor em Visita*, obra inaugural de Herberto, lançada em 1958, também esteja presente no acervo de Vergílio, mas com anotação de 1974 e, como as outras, ostentando uma dedicatória do poeta. O que indicia, da parte de Herberto, um contínuo apreço ao romancista que, por sua vez, teria tomado contato com a poesia dele pelo menos desde que Ramos Rosa, também seu companheiro de tertúlias, lhe consagrara um estudo em julho de 1961. Trata-se do texto “Poeta Órfico”, publicado no *Diário de Lisboa* e, no ano seguinte, no livro *Poesia, Liberdade Livre*, de Ramos Rosa. Não esquecer que Ramos Rosa e Herberto se frequentavam, pelo menos até o final da década de 70.

No entanto, em *Conta Corrente*, Vergílio se declara desencantado com Herberto logo após o 25 de Abril, a quem, como assegura ali, considerava de fato o maior poeta do seu tempo “logo a seguir ao Ramos Rosa”. Ele supõe então, com certa ingenuidade ou malícia, que Herberto tenha deixado crescer a barba para encampar o tipo oficial dos camaradas do Partido Comunista Português que, aliás, na altura, e muito contrariamente ao que especula Vergílio, Herberto desbancava em carta.²

Vergílio era atacado deveras por tal gênero de fantasias quando se tratava da dita “esquerda” que, segundo se ressentia, lhe havia desferido profundos e injustos golpes. E acabava se maltratando e se atormentando com suposições políticas equivocadas que dum momento para outro se convertiam em paixão exacerbada e cega ou então em muxoxos ranzinzas, dos quais não escapavam nem mesmo os amigos mais próximos – Eduardo Lourenço incluído. Aliás, o temperamento constante de Vergílio é dotado de uma susceptibilidade sempre alerta, de repente arrepiada e irascível por qualquer pequena sombra de desconfiança que sinta pairar sobre a sua pessoa.

Na sua correspondência com Jorge de Sena, o nosso romancista não se intimida, em agosto de 1964, em revelar-se muito desgostoso e melindrado com o poeta exilado no Brasil. E tal ocorre simplesmente porque levava a sério (e de modo exaltado) um burburinho maledicente em que constava ter Sena afiançado ser Vergílio um escritor “mediocre” – fato que este situa nas tramas de “uma conjura” que se teria montado contra ele “através da querela do defunto ‘neo-realismo’”. Sena, em contrapartida, o redargui interrogando (atônito) se também ele “vai deixar que o lixo o submerja” (VERGÍLIO/SENA, 1987, p.90). Tal argumento parece ter sido sensível a Vergílio, ao

² Carta a mim dirigida e datada de 27/07/1975. O espólio das cinquenta e duas peças de Herberto Helder a mim endereçadas foi depositado nos reservados da Universidade da Madeira, pois que se destinam aos guardados em vias de fundar a Cátedra Internacional Herberto Helder, pertencente ao Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da mesma Universidade.

que tudo indica, pois que o devolve a si mesmo a ponto de se desculpar com o correspondente.

Não é o caso, agora, de defender de tais acusações injustificadas o Herberto (também ele desiludido com o PCP, conforme me relata nessa epistolografia de então, apodando ao Partido de “estalinista”)³, mas tão somente de conjecturar sobre alguns encontros – talvez fortuitos e em registros muito diversos – entre uma e outra obra. Penso, para o caso, e já que sou leitora assídua de ambos, numa das peças de *Os Passos Em Volta* (1963), em que o narrador nos explica, em primeira pessoa, como adquiriu o seu “Estilo” – esse o título do conto que, aliás, abre o volume.

Segundo sua explanação, o problema urgente da existência, a “desordem estuporada da vida”, nos obrigaria, diante de experiências torturantes e contínuas, transbordadas sobretudo em noites vazias e sem remissão, a buscar um jeito para poder suportar o peso de tal evidência. Infelizmente, nenhum recurso válido é oferecido, seja pelo médico de plantão (que só pode lhe receitar “barbitúricos”), seja pela lição alheia. Há gente, por exemplo, que cultiva orquídeas e que se salva por essa via. Mas esse não é o caso do nosso narrador, que se põe em campo para encontrar um específico “estilo” a fim de não dar “em pantanas”.

Nessa cruzada, ele ouve Bach e pratica matemática – descobrindo a semelhança entre a música e as equações a incógnitas que ele se põe a resolver nas insônias. Tais exercícios o nutrem de certo fôlego para enfrentar o terror noturno quando “as grandes sombras incompreensíveis” erguem-se no meio do quarto, quando “a imensa melancolia do mundo parece subir do sangue com a sua voz obscura.” (HELDER, 1985, p.7-12) Todavia, o que verdadeiramente o acode e o socorre é o “processo de esvaziar as palavras”.

Ou seja: o narrador toma uma palavra “fundamental” – não por acaso “Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose”. Depois, passa a articulá-la em voz baixa, uma, duas, três – vinte vezes! Ao fim desse processo, esclarece-nos ele, a palavra resulta como que desencarnada do seu significado, tornada alheia, sem sentido, de modo que lhe é possível apropriar-se dela à vontade. Essa é, segundo o narrador, uma das maneiras de obtenção do estilo, meio eficaz de se safar da loucura, da “tenebrosa loucura”: meio de conquistar “aquela maneira sutil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação”.

Ora, como nos evidencia o autor, a escrita da poesia é uma aquisição semelhante, do mesmo naipe – é uma maneira de “estilo”. E isso porque, na Arte, o poeta se livra das contingências, delegando-as às criaturas que a habitam e que nela são criadas. Assim, se no seu poema “Elegia Múltipla VI” de *A Colher Na Boca* (que Herberto cita nesse conto), as crianças enlouquecem, são elas, as “crianças”, que perdem a consciência – e não o poeta! E se isso se dá é porque, afinal, elas é que não conseguiram descobrir o seu próprio... estilo!

³ Na mesma carta de 27/07/1975 a mim dirigida.

Acontece que, malgrado a posse desse tal “estilo” (que, em contrapartida, pode nos encher desgraçada e desastrosamente de “parcimónia” ...), nunca se deve abdicar da verdadeira insanidade, daquela tão “tenebrosa e maravilhosa loucura” – essa sim mais condizente com a nobreza e com “o segredo da nossa humanidade”. De modo que, muito embora o poeta se esforce por discernir para si um esquema, um teorema de apaziguamento que lhe conceda enfrentar os avessos e desencontros da vida, evitando naufragar na desmesura e no desvario – ele, sem tal poderoso combustível, jamais produzirá coisa alguma digna da sua condição de homem.

O conto, logo se vê, prima-se pelo paradoxal. Por um lado, fornece o aceno para se buscar a notável equação capaz de redimir o homem da dor, do tormento e da alucinação, sem, no entanto, fazê-lo abandonar a estima pela “loucura”, aquela que nos salva da mediocridade e da bitola social.

De um ponto-de-vista, creio que essa peça de *Os Passos Em Volta* esclarece o caminho trilhado pela própria poesia de Herberto Helder, a sua maneira rigorosa de dizer o arbitrário, suas obliquidades e descontínuos, seu modus rimbaudiano de tornar a “alma monstruosa” – enfim, a sua prática poética de “assassino assimétrico”, tal como ele mesmo se denomina em *Retrato em Movimento* (1968).

Não esquecer, por exemplo, que, em *O Bebedor Nocturno* (que também é do mesmo ano), tal “estilo” de esvaziamento das palavras é cultivado como maneira de “tradução” poética. Herberto refere aí essa habilidade de pegar da palavra e vertê-la para quinze línguas diferentes. Tal ocupação acaba dotando o significado de uma velocidade impossível, transformando a “coisa”, que a palavra era, em uma “colorida e abstracta proliferação sonora”, que, assim transubstanciada, vai viver em permanente “estado de Babel”.

Na mesma linhagem do poeta de “Estilo”, o poliglota de Herberto é então concebido:

o seu pensamento, partindo do hebraico, dá um salto quase místico no latim e cai de cabeça para baixo no grego antigo. (...) Faz disparates destes: verte de *nauatle* para esquimó, emocionando-se em banto e pensando em chinês, um texto que o interessou por qualquer ressonância árabe. (HELDER, 1968.)

Esse processo aparentemente ingênuo de “estilo” pode, pois, deitar alguma luz não só sobre a linhagem das suas “versões” como também sobre da concepção de sua própria poética.

O bizarro é, quanto a Vergílio, que em *Aparição* (1959), há como que uma exposição dramática e à flor da pele dessa mesma contradição encontrada em Herberto que, aliás, também alimenta o filme *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini (1968). Chama a atenção que o título da obra do extraordinário diretor italiano, sendo posterior à de Herberto, possua uma aceção tão semelhante à que este faz transitar no seu conto, e pergunto (já agora) a que incógnita!

Em lugar do comedimento e da circunspeção doados pela prática de um “estilo”, o que se vê em Vergílio e Pasolini é o desregramento e o desvario ditados pela

descoberta da ausência de razoamento da vida. Seja numa dimensão filosófica que, no entanto, traz seqüelas graves e palpáveis, como ocorre em *Aparição*, seja em termos morais, quebrando tabus, como acontece em *Teorema*. A presença de um estranho que penetra num ambiente familiar burguês descerrando e praticando valores que submergiam escorados na sombra e na mudez, passa a decretar, da parte das pessoas concernidas, comportamentos díspares, desencontrados e inesperados, que afetam sobremaneira as suas relações pessoais e sociais, alçando-as a um absurdo paroxismo.

Em *Aparição*, é o ingresso de Alberto Soares como professor na sociedade tradicionalista de Évora que, com suas inquietações metafísicas, desencadeia uma reviravolta nos bens éticos e culturais, bem como um atordoamento de direções, incluindo patéticas fatalidades. Diante do flagrante, da evidência sem remissão da morte, Alberto sente a necessidade de incorporá-la à plenitude da vida, e essa mensagem, tão óbvia e ao mesmo tempo tão inocente e meritória, há de desarvorar as pessoas a sua volta.

Assim, no diapasão vergiliano que, para o caso, é muito semelhante ao do narrador de “Estilo”, Alberto constata que a certeza da vida que em nós se asila acaba por nos despertar abruptamente, ao mesmo tempo em que nos assusta e nos atordoia. Trata-se mesmo de um “vulcão brutal que sai de nós, o jacto do deus que nos habita”, uma espécie de “monstruosidade que nos adormecia dentro” (p.72). Ora, no intuito de conviver com tal atrocidade, faz-se necessário, para usar em Vergílio a nomenclatura de Herberto, enfrentar essa “desordem estuporada”, ou, no registro de Vergílio, “justificar a vida em face da inverosimilhança da morte” (p.49) – o que obriga tais personagens a inaugurarem o seu próprio “estilo”.

Interessa-me aqui, particularmente, a maneira como Carolino, vulgo Bexigui-nha, monta a sua equação, o seu teorema diante dessa “aparição” – como descobre o seu estilo. Botando-se no centro de si mesmo, crê Carolino que pode ver-se e sentir-se “de dentro para fora”, e que, desse modo poderá descobrir “a pessoa” que está em si – a pessoa que é ele. Confessando ao professor Alberto tal experiência, Carolino relata, então, o exercício que pratica para saber-se. E qual é ele?! O de “mastigar as palavras”! E repare-se, na justificativa de Carolino para Alberto, a semelhança de concepção de método, a perspectiva muito próxima à do poeta de “Estilo”.

Explica o jovem aluno ao professor:

– Bem... É assim: a gente diz, por exemplo, pedra, madeira, estrelas ou qualquer coisa assim. E repete: pedra, pedra, pedra. Muitas vezes. E depois, pedra já não quer dizer nada. (p.78)

Carolino, no entanto, acabará por se enveredar na sedução da “loucura” e cair nas suas malhas – bem ao contrário do poeta de Herberto Helder que, encontrando um estilo mais produtivo, será capaz de coabitar com ela. No caso de Vergílio, há como um descambar para a desregração da consciência, que culmina com uma perda total do instinto de civilidade, de fraternidade, na experimentação de um egocentrismo agudizado, coroado pelo ato de assassinato. Em Herberto, o personagem-narrador descobre

produtivamente a poesia e a criação artística, muito embora não deixe de conviver (saudavelmente?) com a desmesura.

É possível supor, numa hipótese ousada (apenas para aproximarmos os dois autores), que esse método pode também estar na base da formulação da personagem Cristina de *Aparição*. Delineio tal proposição porque creio que os personagens ao redor de Cristina vêem nela justo essa possibilidade: a de “salvação” (por mais fortuita que seja) através da arte. De resto, a interpretação que ela confere às peças que toca ao piano permite que eles comunguem em Cristina a mais alta sensação estética – a da visão, do flagrante de algo que, nessas circunstâncias, “abusa” dela e a ultrapassa, elevando os seus espectadores a um clímax impossível de evidência da vida e da morte – a que Vergílio chamará de “aparição”, e que, em outro registro, busquei entender como semelhante à “aura” definida por Walter Benjamin.⁴

Nesse contexto, o torto caminho de Carolino terá sido o de ter concluído que, se já não há mais deuses para criarem, o homem é quem deve ocupar esse posto vacante, ainda que proceda ao contrário, destruindo. Aliás, bem sabemos, essa é uma das versões flexionadas por certa “insanidade” desocultada pelos Existencialismos, e bem ilustrada em alguns personagens de Sartre, por exemplo, cuja linhagem parece inspirada em Dostoiévsky. Como o homem não pode criar (e essa é a imensa diferença entre o personagem de Vergílio e o de Herberto), ele pode, no entanto, matar – o que seria um gesto tão poderoso quanto o do Todo Poderoso. De modo que Carolino se transforma em “deus” através da patética morte que impõe à Sofia. Assassinando-a, ele supõe recuperar para si (canibalisticamente) o poder que ela detinha, a grandiosidade do que ela era, a sua magnitude. Matando-a, ele se alça a uma altura que a transcende! E é assim que tal método acaba por destruí-lo, em lugar de redimi-lo.

Mas o curioso nessa aproximação entre ambos os autores é que o processo descrito nas duas obras, buscando para o absurdo da vida e da morte uma solução – é exatamente o mesmo: o de esvaziar as palavras, o de mastigar as palavras, o de perscrutar aquilo que as palavras ignoram a respeito do oculto que nos habita! No entanto, se é possível aqui a hipótese de compreensão catártica da arte (e aplicando a Vergílio a equação de Herberto), poderíamos cogitar que Carolino realiza para Vergílio uma das suas próprias maneiras de lidar com a loucura, tal como Herberto as realiza em seu poeta-narrador.

Um outro componente que surpreendo tanto em Vergílio quanto em Herberto diz respeito ao uso desportista da... “bicicleta”. Em Herberto, esse meio de locomoção busca dar familiaridade a uma perscrutação espacial e semântica completamente desprovida de perspectivas e de módulos referenciais – a esmo, desorientada e vagante: errante. Ou seja: a bicicleta em Herberto é a maneira de o poeta demonstrar que não pilota uma bike, que é ela quem o dirige e maneja o poema para avançar pela lua, pelos satélites, pela memória, pela neve – pelo nome:

⁴ Remeto ao meu texto “A nostalgia da aura”, *In Memoriam de Vergílio Ferreira* (org. Maria Joaquina Nobre Júlio). Lisboa: Bertrand Editora, 2003, pp. 168-178.

A bicicleta pela lua dentro – mãe, mãe –
 ouvi dizer toda a neve.
 As árvores crescem nos satélites.
 Que hei-de fazer senão sonhar
 ao contrário quando novembro empunha –
 mãe, mãe – as telhas dos seus frutos?
 Novembro – mãe – com as suas praças
 descascadas.
 (HELDER, 1990, p. 251)

Num processo combinatório ao gosto de *A Máquina De Emaranhar Paisagens* (1964), de *Comunicação Académica* (1965), este poema de *Electronicolírica* (1964), nascido sob a égide de sua versão anterior em *A Máquina Lírica* (1963) – utiliza, como elucida o próprio Herberto, “um limitado número de expressões e palavras mestras”, a fim de promover “a sua transferência ao longo de cada poema”. Sublinho que os textos desse livro são produzidos graças a signos submetidos a uma dissolução semântica que ocorre por meio de um jogo de permutações entre tais elementos constitutivos. Ou, como me explicaria o próprio Herberto em carta, o livro utiliza

vários planos imagéticos e vocabulares simultâneos, reiteração verbal, constituição de diversos centros de percepção visual: mas, repara, cada poema possui um centro fundamental, e toda a matéria que o forma reflui para esse centro, depois de se desdobrar.⁵

Ora, voltando aos termos do narrador de “Estilo” ou aos do Carolino de *Aparição*, trata-se, de novo, do processo de esvaziamento de palavras, do processo de mastigação delas. O fito do poeta de *Electronicolírica* é, de novo, fazer as palavras perderem o seu significado, deixar vagar nelas o significante em busca de um novo sentido.

E é assim que, depois de a “bicicleta” de Herberto percorrer ao léu grandes espaços de significantes alheios, inusitados e dissonantes, ela acabe se vergando ao peso – desculturalizado! – de um “grande atum negro”. De maneira que um outro e inaugural significado nasce cavalgando o significante “bicicleta”, depois de esta errar pelas distâncias entre palavras, versos, estrofes, exibindo saltos de obstáculos pelos planetas e pela memória (no transcorrer das veredas selvagens do poema). E esse novo significado, atingido pelo esvaziamento do significante, torna-se, de fato, absolutamente insólito e imperscrutável: ora, a “bicicleta” se transforma nesse grande e negro “peixe”. Curioso como a imagem de “um grande atum negro” pilotando uma “bicicleta” nos remete de imediato a um Hieronymus Bosch da palavra. E a um Bosch tão contemporâneo!

Dessa forma, tal como o constata já um outro poema intitulado decididamente “Bicicleta” (e que está em *Quatro Canções Lacunares* que, em 1965, eram *Cinco*) – lá “vai [deveras] a bicicleta do poeta em direção/ao símbolo”, em direção “aos seus sinais”:

⁵ Carta a mim dirigida, datada de 04/08/1979.

De pulmões às costas e bico
no ar, o poeta pernalta dá à pata
nos pedais. Uma grande memória, os sinais
dos dias sobrenaturais e a história
secreta da bicicleta. O símbolo é simples.
Os êmbolos do coração ao ritmo dos pedais –
lá vai o poeta em direcção aos seus
sinais.
(HELDER, 1990, p. 143-144)

Já em Vergílio, a “bicicleta” não é índice dessa velocidade que adquire em Herberto, vertigem que vai triturando e modificando o significado. Ao contrário, é movimento sim, mas muito mais um bulício interno, de rememoração e de reinvenção, muito mais vagar, mergulho lento na paisagem e na memória – morosidade que vai colocar, em *Para Sempre* (1983), Alexandra contra Paulo.

A jornalista Xana, enquanto representante da contemporaneidade, há de praticar a bicicleta, então, como o símbolo que a distancia do seu pai (Paulo), arqueado, segundo ela, sob o peso do passado. Este é bibliotecário e, ao mesmo tempo, narrador do romance em pauta e também alvo da virulência jocosa e das chacotas da filha moderna, que se dizia pertencer a outro universo cultural, mental e temporal que não o dele. No dela, há pressa, há urgência. No de Paulo (via Xana), há apenas excessivo deambular – e a bicicleta o metaforiza.

Só que a preponderância desse exercício moroso em Vergílio Ferreira dá-se como mola para as verrumações estéticas e humanistas que caracterizam o teor pessoal e único do seu romance lírico-problemático. Como propõe Luís Mourão, se de fato há alguma “velocidade” em toda a obra do Vergílio, esta se deve antes a uma “metafísica dos meios de transporte”. Em *Para Sempre*, a “bicicleta” é a “emblemática do andamento silencioso e despojado”, que funciona como um modo específico de conhecimento das coisas e do mundo. (MOURÃO, 2001, p. 43)

Para Xana, no entanto, a bike do pai não passa de uma versão do... carro-de-bois! Ela se crê (supondo-se muito diferente dele) representante de um mundo “revolucionário”, do presente e do agora, que empunha como garantia de realidade o “gravador” e aquilo que este relata e comprova. Essa técnica substitui o lugar do testemunho mobilizado pela memória meritória que o perpetua, e da qual se vale o narrador de *Para Sempre*, assim como o emissor das *Cartas a Sandra* (1996) – o mesmo Paulo bibliotecário, o frisado pai de Alexandra.

Enquanto Paulo deplora intimamente em Xana um ar “fadista” de desleixo e displicência, assumido por ela no agito de trabalhar, como jornalista, em algum inquérito ou reportagem, ela o acusa caricata e risivelmente de “múmia”, de recender “a mofo”, de ter a alma em “in-fólio”, de expor uma “vida trabalhada a traça e a bafio”. E isso porque a filha acredita que a escrita do pai nasça do hermetismo dum gabinete tumular, rodeado de quadros e de livros, de estantes que não passam de cadáveres “em

jazigo”, onde ele, sequer, pode-se dar conta do que ocorre para além das paredes que o fecham. O tempo do livro, ao qual o pai se dedica, escrevendo ou trabalhando, é, para ela, “o tempo da morte”, do “candeeiro de petróleo”, “do óleo de fígado de bacalhau”, “dos botins, das cuias, dos palitos”, das “perucas, das lamparinas e dos penicos”. Contrariamente, os “modernos” (segundo Xana – os seus pares) estão “vivos e cheios de coisas a fazer. O tempo do livro é o da imaginação trabalhosa e nós estamos cheios de realidade. (...) O tempo do livro é o do carro de bois”. (FERREIRA, 1983, p. 107-108)

Como busco ressaltar, do ponto de vista de Alexandra, o que Paulo produz não vai além de uma atividade ultrapassada, emanada do domínio do arcaico, do que saiu fora de circulação e do que não mais interessa, pois que caducou. O universo do pai é um inútil *demodé*. Paulo representa o que a sociedade refugou, o que se situa no estágio antigo do artesanato relegado hoje às traças, ao tempo dos vagares, e está em definitivo sepultado no magnífico monumento-mausoléu que o representa: a Biblioteca. Em compensação, para Xana (e ela se ufana disso), escrever

É diferente. Escreve-se um artigo como se toma um café. As pessoas lêem e deitam fora. Se alguém o apanha, é para uma necessidade de momento. Para embrulhar castanhas. Para utilizar na retrete, quando não há papel. (FERREIRA, 1983, p.106)

O que ela realiza tem sempre como fito uma necessidade instantânea, fortuita, logo substituída por outra, índice do sinal fluido e líquido da modernidade. E não é nem um pouco pejorativo, para ela, que o uso do jornal, mesmo quando reduzido apenas a papel, faça parte da latrina ou do lixo. Tudo nela diz respeito ao “momento”, ao que se usa e se joga fora – ao consumo. A sua geração é a “contemporânea”, visto que se move pela agilidade do pensamento, em ritmo de pressa para acompanhar o compasso dos tempos que seguem, em que a palavra nada retém do sagrado que um dia a prodigalizou. Ocorre que Xana não se dá conta de que, praticando esse ritmo de “bicicleta”, o pai escreve da maneira a mais “contemporânea” possível!

Em Vergílio, a situação do narrador é quase imóvel, porque ele sempre se encontra, no presente, em estado de rememoração e de escrita. Lembro que ele se acha, por exemplo, “num quarto nu” (em *Manhã Submersa*), numa “sala vazia” (em *Aparição*), numa “cela de prisão” (em *Estrela Polar* e em *Nítido Nulo*), na aldeia vazia (em *Alegria Breve*), na casa vazia da infância (em *Para Sempre* e em *Cartas A Sandra*), num “Lar” (em *Em Nome Da Terra*) e assim por diante. É a posição solitária de ensimesmamento, de aparente paralisia física, temporal e espacial que lhe propicia a mistura (quase imperceptível e, em seguida, progressivamente indiscernível) do presente e do passado lembrado (e mesmo de um futuro a projetar-se), graças à comoção que a revivescência provoca sobre a escrita, mercê das conseqüentes distorções que a narrativa acaba exercendo sobre o discurso. Esse encontro de escritas produz aquilo a que chamei (em 1973) de “intersecção entre discurso e narrativa” – de “escritura”. E creio que vem daí – para definitivamente polemizar com Xana! – o caráter invulgar e *vanguardista* da escrita de Paulo, figuração do próprio *modus vergiliano*.

Vergílio Ferreira é o responsável, no moderno romance português, pela adoção inovadora e atualizadora (em prosa) daquilo que Fernando Pessoa supôs e executou em verso – da sua lição de “estilo” – da sua “chuva oblíqua”, ou seja, do “interseccionismo”. E, nesse sentido, a escrita de Vergílio ganha uma dimensão supersônica – quebra a barreira do sentido. A bem da verdade, nem sei dizer que tipo de jato Vergílio pilota então. Um “mirage”? Uma miragem, um milagre!

E uma solidão angustiante – como pude admitir que me esperassem? – sufoca-me quando chego à cidade. Subitamente, na noite imensa. Tráfego cego, submerso, como periscópios as luzes, traçam à superfície as linhas, o emaranhado da sua procura. Os reclamos luminosos no ar crepitam, fazem sinais à noite, fazem sinais ao silêncio, cintilam no mar, miríades de partículas de sol. Ouço a música ainda – ouço-a ainda? para lá das arribas marcando o ritmo da ondas, balanceando na noite e a minha solidão. Como a obsessiva memória do que nos feriu, cresce, independente, vem à superfície, mergulhamo-la à força, vem à superfície como um pedaço de cortiça. Por fim resigno-me vou com ela pelas ruas atrás de mim como um cão – o cão desapareceu no extremo da praia. (FERREIRA, 1971, p. 71-72)

Em *Photomaton & Vox* (1979), Herberto nos esclarece que essa idéia da “bicicleta” já estava, há séculos, em Fra Angelico. Na *Anunciação*, o Arcanjo São Gabriel deveras dirige uma bike: como **não** se vê, o fato de pedir desculpas com muitas cores (em azul, ouro e prata), mostra que o pintor está manipulando a metáfora das asas nas costas do anjo para o anúncio da gravidez de Maria, ou seja, para a “subversão da natureza”. Segundo Herberto, foi preciso decifrar completamente essa metáfora para inventar a... bicicleta!

Não esquecer que, muito tempo depois (em Hollywood), Marilyn Monroe haveria de assegurar que é de cima de uma... bicicleta, que se pode ver melhor a natureza! Marilyn procede tal e qual o poeta de Herberto que, por sua vez, da bike passará para o skate, e deste, atravessando já convicções motociclistas e automobilísticas, irá desembocar no tráfego aéreo verticalizado. E tudo isso num enorme esforço de “contemplar” a natureza, de capturá-la. Ah, o “estilo”! (HELDER, 1979, “motocicletas da anunciação” p. 110-112 e “a paisagem é um ponto de vista” p. 63-71)⁶

Vê-se, pois que, nesse rumo, Herberto acaba saltando da “bicicleta” para o helicóptero – na verdade para um dispositivo comandado por Rimbaud, um herbertiniano “helicoptère ivre”. Afinal, convenhamos, é preciso usar uma máquina adequada ao aprisionamento contemporâneo de um real a cada dia mais arisco!

Assim, no afã de atualizar esse grande inventor da visão abissal, tornou-se urgente, para Herberto, substituir o tal “bâteau” por essa estonteante máquina. Herberto pilota então um helicóptero que tende a tornar-se ainda mais eficaz e poderoso quanto mais “bêbado” estiver!

⁶ O texto do Marilyn, foi publicado antes com o título “Declaram que...” no *Nova 1 (Magazine de Poesia e Desenho)*. Lisboa: Jornal do Fundão, inverno 1975-1976.

Digamos, já agora para concluir, que a mesma bike providenciou destino diverso a seus dois usuários. De um lado, conduziu Vergílio ao mirage supersônico que presenciávamos; de outro, transportou Herberto ao mais embriagado dos helicópteros! E observe-se se não é mesmo disso que se trata:

Queria tocar na cabeça de um leopardo louco, no luxo
mandibular. Sentir os dedos tornarem-se
de granito. Sentir a deslumbrante
ressaca de pêlo
baixo arrebatá-los furiosamente os cinco dedos.
Como cinco balas de granito.
Uma estrela voltaica.
E tragá-la. E de súbito toda aquela púrpura nocturna
entrar em mim dentro, da mão à cara.
Ou uma ferida que me apanhasse de perna a perna.
Entrar em mim
a fábula da demência e da animal
elegância. Sei que o sangue me pontua, e estremeço
de poro em poro
com tanto ouro suado que me envenena.⁷

REFERÊNCIAS

- FERREIRA, Vergílio. *Nítido Nulo*. Lisboa: Portugalia, 1971.
- _____, Vergílio. *Para sempre*. São Paulo: Difel, 1983.
- _____ & SENA, Jorge de. *Correspondência* (Org. e notas de Mécia de Sena, intr. Vergílio Ferreira). Lisboa: INCM, 1987, p. 86.
- HELDER, Herberto. *O Bebedor Nocturno*. Lisboa: Portugalia, março de 1968.
- _____. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1979.
- _____. Estilo. *Os Passos Em Volta*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985, p. 7-12.
- _____. A bicicleta pela lua dentro – mãe, mãe –. *A Máquina Lírica. Poesia Toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990, p. 251–254.
- JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (Org.). *In Memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 2003.
- MENDES, Ana Paula Coutinho – Vergílio Ferreira e António Ramos Rosa: o encontro entre o romancista e o poeta. *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXII, Porto, 2005, pp. 271-290.
- MOURÃO, Luís. *Em Nome da Terra* ou O não e o sim. *Vergílio Ferreira: Excesso, Escassez, Resto*. Braga: Angelus Novus, 2001, p. 15-22.

⁷ Abro a esmo o **Ofício Cantante. Poesia Completa**, de Herberto Helder. Lisboa: Assírio & Alvim, janeiro de 2009, p. 358. O poema pertence a *Flash* e não tem título.

NA TUA FACE DE VERGÍLIO FERREIRA – UMA MEMÓRIA TERNA DE AZUL NO TEMPO DO FEIO

Jorge Costa Lopes*

I

“– Bárbara! e ela estacou instantânea, a entender. (...). Ficou ainda imóvel, à procura de uma razão de eu estar ali a chamá-la. E foi esse breve instante que se me gravou para a vida inteira.” (Ferreira 1995: 7)

A partir do romance simbolicamente intitulado *Mudança* (1949), Vergílio Ferreira enceta a despedida do neorrealismo e prepara o caminho para a entrada no romance de ideias ou romance-problema. *Na tua Face* (1993) será, assim, o derradeiro capítulo¹ do programa estético de um escritor que nunca deixa de debater, seja na ficção, seja no ensaio ou no diário, as grandes questões que assolam o seu e o nosso tempo. Neste romance deparamo-nos com a celebração do feio que irrompe, de forma espetacular, segundo Vergílio Ferreira, no início do século XX, com *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso, quadro que manifesta, afirma Kenneth Clark, o “triumfo do ódio [e] um protesto contra a beleza” (*apud* Ferreira 1995-a: 118).

Daniel, narrador-protagonista de *Na tua Face*, é médico de profissão e desenhador satírico. Também pinta, mas vai adiando sucessivamente o seu quadro maior. Casa com Ângela – professora e investigadora de literatura greco-latina (apaixonada pela obra *De Rerum Natura* de Lucrecio) –, que lhe dá dois filhos, Luzia e Lucrecio². No presente da escrita encontra-se viúvo e já perdeu igualmente o filho que se suicida pouco depois de atingir a maioridade, seguindo de forma trágica, o destino do poeta latino de sua mãe. Luzia é fotógrafa de profissão, trabalha para a imprensa e expõe alguns trabalhos fotográficos. Neste *romance do feio*, como lhe chamou o autor, detetamos uma construção sob o signo da dualidade. O narrador-protagonista tem, pois, dois filhos; duas profissões (médico e caricaturista); duas casas (em Lisboa e na praia da Aguda, em Sintra), duas mulheres na sua vida, ambas antigas colegas da Faculdade

* Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade do Porto e Pesquisador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da mesma Universidade.

¹ Consideramos *Cartas a Sandra* (1996), livro editado na semana seguinte ao falecimento de Vergílio Ferreira, uma continuação epistolar de *Para Sempre* (1983) e não propriamente um título autónomo na sua criação romanesca.

² Como será óbvio, o nome do filho resulta da admiração de Ângela pelo poeta homónimo.

(Bárbara e Ângela) e duas mortes traumáticas (filho e mulher). A esta dualidade podemos ainda associar uma estética dicotômica que nunca esquece, como veremos, a beleza de Bárbara, o *to kalon* platónico por antonomásia, no *seu* mundo do feio. Na nossa perspectiva, Bárbara e Ângela simbolizam, por essa razão, o pensamento estético do autor e do narrador-protagonista de *Na tua Face*. Ambas são belas, mas enquanto Ângela sofre a erosão do tempo, Bárbara só de forma alucinada e por breves momentos surge, no *explicit* do romance, envelhecida. Logo, porém, recupera todo o esplendor, porque Bárbara não é de tempo algum, mas do incorruptível espaço imaginário. Ora, segundo Murielle Gagnebin, o feio é o “produit de l’irrévocable pression du temps sur l’être humain, aujourd’hui appelé à naître, demain à mourir.” (1994: 47).

II

“Em todo o caso, a sua beleza existia e era insuportável e tive mesmo de lhe dizer como você é bela.” (FERREIRA, 1995, p. 23)

Nos últimos dois volumes de *Conta-Corrente Nova Série*, Vergílio Ferreira franqueia as portas da oficina da escrita de *Na tua Face*, assumindo que o seu tema principal é a “significação da arte ‘feia’, ou (...) do nosso mundo ‘feio’, que é um dos aspectos visíveis e fortemente significativo da condição do nosso tempo.” (FERREIRA, 1994-a, p.84). Em *Escrever*, livro de reflexões iniciado após a publicação de *Na tua Face*, regressa a esta *estética do feio*, salientando a íntima relação que mantém com a nossa contemporaneidade:

O nosso tempo é o do feio *naturalizado*. E isso é de nos arrepiar. O século abre espectacularmente em 1907 com as *Demoiselles d’Avignon* de Picasso em que esse feio é intrínseco à natureza. E termina com a pintura do horrível de Francis Bacon que um pouco antes da morte dissera pintar assim porque justamente o horrível era a marca deste século que chega ao fim. E pelo meio dele houve a pintura expressionista que pôs em relevo a mesma significação, resumida talvez no *Grito* de Munch. O profeta do nosso tempo em vários motivos dele foi o Goya dos *Caprichos* e da *Casa do Surdo*, senão mesmo, de um modo geral, de toda a sua pintura. O feio. O horrível. Decerto houve sempre pintura feia, como a da simples caricatura, mas que remetia sempre para o que não era. Da Vinci conheceu o desenho teratológico como Bosch a pintura do pesadelo. Mas nunca o feio foi *natural*, implícito à verdade da Natureza como hoje. Foi depois de Picasso nascer que o belo ideal de Rafael morreu. Jamais como hoje se questionou a beleza em função do que o não era. Jamais admitimos que a beleza era um valor imposto à verdade do ser. A natureza ignora essa distinção quando produz seres ditos belos e ditos monstruosos. (FERREIRA, 2001, p. 117-118)

Para Bataille, que Vergílio Ferreira segue de perto neste fragmento, como “concept esthétique, la laideur est un acquis du XVIII siècle, elle est cette notion nouvelle, incroyable, précise et peu définissable, tombée comme une pluie tenace, recouvrant

tout” (*apud* RIBON, 1995, p. 51). Ninguém melhor que Goya, diz-nos Murielle Gagnebin,

ne semble avoir compris l'essence de la laideur. Nous avons vu la place capitale qu'occupent dans son oeuvre, respectivement, le laid et le temps. On peut dire que Goya a quasi épuisé les formes de la hideur. En effet, il faudra attendre le XX siècle pour voir cette catégorie s'enrichir et se transformer.” (GAGNEIN, 1994, p. 73)

O programa de Daniel interliga-se, assim, com uma fenomenologia estética, em que o feio e o belo são o resultado da consciencialização do objeto, cujos princípios “*são lá postos por nós, são intrínsecos à coisa e todavia não estão lá*” (FERREIRA, 1978-a, p. 25), isto é, são criados pelo homem para dar um sentido ao que, afinal não tem sentido nenhum. Não fica nada de fora, pois tudo cabe “no mesmo saco desde o mais alto que se chama a beleza virtude perfeição, até ao mais baixo que se chama ordinário e excrementício.” (*ibidem*). Critério estético inspirado, como sabemos, no excerto bíblico, extraído do Génesis 1.31, da epígrafe deste romance (*Deus, vendo toda a sua obra, considerou-a muito boa*). Para Isabel Cristina Rodrigues, “o universo da mutilação e da deformidade adquire uma espécie de verdade natural de ser e essa sua incontornável evidência como que suspende a parte de desvio ou erro que, instintivamente, somos levados a encontrar no feio.” (RODRIGUES, 2002, p. 181)

O questionamento estético de Daniel dialoga com o excerto bíblico citado e com esta reflexão da novela de Büchner sobre o escritor Lenz: “What I look for in everything is life, the possibility of existence, and then I am satisfied. Then we must not ask whether life is beautiful or ugly. What truly matters is the awareness that life inheres in all created things, and that should be our sole esthetic criterion.” (*apud* KAYSER, 1966, p. 89, itál.nosso). Relaciona-se ainda intertextualmente com o célebre verbete, consagrado ao Belo, do dicionário de Voltaire: “demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le *to kalon*? Il vous répondra que c'est sa crapaude avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun...” (VOLTAIRE, 1819, p. 314)³.

Kant considera que, apesar de as belas-artes “donnent une description belle de choses qui, dans la nature, seraient laides ou déplaisantes” (Kant 2003: 267), existe, contudo, uma exceção: o feio “qui provoque le *degoût*.” (*ibidem*). É esta fealdade, recusada pelo filósofo alemão, que se imiscui com as grandes ruturas estéticas nascidas nos primórdios do século XX, em conjunto com o desgaste e a corrosão do Belo. Também

³ “Há um sapo na minha obsessão e é muito feio. Chato pardo viscoso. Então uma fêmea passou e ele sorriu altaneiro. Via-se-lhe o orgulho machista no sorriso superior. E a fêmea corou. Então muitos sapos, à vista da fêmea, acorreram à uma cheios de conquista. E a fêmea disse-lhes que feios. E voltou-se para o outro e disse-lhe tu.” (FERREIRA, 1995, p. 20).

“Nada é feio ou bonito, tudo é só o que é, meu Luc. Porque é que o hipopótamo há-de ser mais hediondo do que o cavalo ou o homem?” (FERREIRA, 1995, p. 156).

a figura de Deus, segundo Michel Ribon, é monótona, se comparada com a diversidade da figura do Diabo:

On comprend la fascination esthétique exercée par Satan et le cortège de ses figures. Certes, nul ne conçoit qu'on puisse le représenter – sauf à la revêtir quelquefois d'un banal déguisement de séducteur – sous une forme avenante ou charmante. Au contraire, il est significatif que la laideur morale du Malin, en s'opposant à la beauté spirituelle dont Dieu est la source, se plaît à revêtir les mille et une figures de la laideur physique qui en sont les symboles. (...) Si la représentation de Dieu est codifiée, pauvre, stéréotypée, celle du Diable ne l'est guère, faute d'un modèle convenu et obligé – sinon c'eût été lui reconnaître un statut ontologique. (1995: 127)

Uma resposta possível para o desgaste do Belo detetamo-la, desde logo, na célebre frase de Vítor Hugo que refere que o Belo “n'a qu'un type; le laid en a mille” (HUGO, 1854, p.162). Este *modelo único* do Belo entra em crise na modernidade – porque incapaz de sustentar o cansaço da harmonia e da perfeição milenares, bem como da Unidade grandiosa do Belo de Plotino – e cede, agora na perspectiva de Vergílio Ferreira, o lugar primordial ao feio transmutado em legião. O Belo para Robert Blanché possui, aliás, “quelque chose de monotone, et ce que nous apprécions aujourd'hui chez l'artiste c'est son pouvoir créateur dans ses singularités.” (BLANCHÉ, 1979, p.150). E contém, por essa razão, “les germes de sa propre dissolution. Son souci de la normalité, de l'universalité, l'expose à l'uniformité. La danger qui la guette c'est la monotonie, la fadeur: tout va finir par s'y ressembler.” (*Idem*, p. 151). A estética como *ciência do Belo*, aliás, cedo perde fulgor. Karl Ronsenkranz escreve, ainda no século XIX, uma *Estética do Feio*. E para Souriau, a estética é a ciência da arte e não do Belo (*vd.* 1956, p.12).

Toda a visão da fealdade, diz Luís Adriano Carlos, “é uma fidelidade da visão: quando o feio está invisível, encontra-se algures escondido atrás de uma aparência de beleza. Ver o feio é ver a nudez em toda a sua pureza, por mais impura que aparente ser.” (CARLOS, 2004, p. 23). O feio resulta igualmente, como salienta Murielle Gagnebin, da ação do tempo. Assim, apesar de não se lhe conhecer qualquer doença, Ângela envelhece, ficando praticamente cega antes de morrer, enquanto a beleza de Bárbara só num *inverosímil* episódio sofre a ação corrosiva do tempo. Mas logo rejuvenesce, readquirindo todo o seu esplendor que, como observámos, não é de tempo nenhum, mas da imaginária cartografia emotiva de Daniel:

A sua face. Vinham-lhe dos olhos, dos cantos da boca até ao queixo, o pescoço, estriadas gravadas fundo ao longo da testa rugas de uma velhice de maldição. Cara gretada requeimada de segura aridez. Duas pelangas caídas do queixo até aos nódulos das clavículas. E as mãos ósseas um pouco enegrecidas, pareceu-me, pousadas mortas na mesa. E um certo horrível naquele todo encarquilhado. Só os olhos, sempre. Vivos luminosos. Sérios. (...) E a certa altura eu disse Babi e ela sorriu e houve a falta de um dente no sorriso. (...) Levantámo-nos e de súbito eu vi, eu vi o rosto de Bárbara rejuvenescer, a face lisa de esplendor. E imprevisivelmente *era aí que eu repousava, na tua face, na imagem final do meu desassossego.* (FERREIRA, 1995, p. 225-227, itál. nosso)

A proposta de Daniel não se distancia da definição de beleza segundo Mikel Dufrenne, autor muito lido e apreciado por Vergílio Ferreira. Na realidade, para o filósofo francês a beleza não se separa do que culturalmente se costuma associar ao feio. Deste modo, lemos num trecho destacado pelo escritor português, no seu exemplar de *Art et Politique*⁴:

Mais alors ne peut-on tenter de définir la beauté? Pourtant elle n'est pas conceptualisable parce qu'elle n'est pas généralisable: toujours singulière, comme Kant l'a enseigné; ce n'est pas la tulipe qui est belle, c'est cette tulipe. Du moins ne peut-on décrire cela qui est beau? Oui, mais à condition de ne pas opérer la sélection préalable qu'exige la culture, à condition d'accorder que la beauté puisse être bizarre comme disait Baudelaire, amère comme disait Rimbaud, convulsive comme disait Breton, qu'elle soit même parfois indiscernable de ce que la culture désigne comme laid: du point de vue de Poussin, dont pourtant elle s'inspire, la peinture de Cézanne qui, comme dit Merleau-Ponty, "révèle le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe", est laide. A cette condition, nous pouvons même risquer une définition – non normative – de la beauté: n'est-elle pas, dans les choses et dans les événements, l'éclat ou l'intensité de l'apparaître? Une apparaît en acte, tel que le surgissement de la figure s'y donne comme l'acte du fond. (...) Il faut comprendre la beauté d'une oeuvre par la grâce du geste: le geste pleinement geste, qui se donne à voir (et à imiter) comme nécessaire et suffisant, de l'acrobate⁵ ou de l'athlète; et sans doute le geste peut-il être entravé et violent: beau encore, si son impuissance même est promue à l'apparaître comme dans *les Esclaves* de Michel-Ange. (DUFRENNE, 1974, p. 240-241)

A beleza segundo os autores citados por Dufrenne, comumente associada ao feio, manifesta-se nos mundos imaginário e possível de Daniel, opondo-se, todavia, à beleza absoluta de Bárbara.

III

"Pensar a tela no ponto exacto exclusivo em que se encontra todo o invisível. (...) Um sorriso, donde vens? O primeiro da civilização ocidental" (FERREIRA, 1995, p 192)

A especialidade médica de Daniel possui uma íntima relação com o "baixo corporal". Enquanto o falecido avô de Daniel personifica os preconceitos e a repugnância

⁴ Trata-se de um traço vertical, a lápis, na margem direita da página 241, com a seguinte nota, no topo dessa página, de Vergílio Ferreira: "O que / é belo".

⁵ Lembremos a beleza da graciosidade dos movimentos de Mónica no ginásio, registada pelo narrador-protagonista de *Em Nome da Terra*: "Dás uns passos, bates uma palmada no chão e sobes alto e lá no ar dás uma volta sobre ti, mas antes de caíres de pé, imóvel, fico a ver-te parada no ar. Corpo elástico, esguio, fico a ver-te. Flutuas imponderável, a Terra não tem razão sobre ti. (...). Queria dizer-te como isso me maravilhou, o teu corpo poderoso, desprendido das coisas, liberto da sua condição bruta, feito de um esplendor material." (FERREIRA, 1991, p. 26).

tradicionais do povo quanto às doenças do “baixo corporal”, demonização transmitida de pais para filhos como verificamos no desagrado, assumido como uma humilhação familiar, da mãe de Daniel pela opção clínica do filho:

Ângela aprovou a minha especialização, o consultório do Zamith estava sempre cheio de estudantes com gáliqueiras demoradas, foi com ele que me especializei nas lavagens de permanganato. Quando informei a minha mãe do projecto de especialização, ela ficou consternada e em silêncio, disse-me depois – pensa só o que diria o teu pobre avô se fosse vivo. (FERREIRA, 1995, p.70)

No seu estudo sobre Rabelais, Bakhtin inclui as doenças venéreas no conceito de *realismo grotesco*: “ele [*Rabelais*] evoca finalmente a imagem da sífilis, *doença* alegre, ligada ao ‘baixo corporal’ (BAKHTIN, 1987, p. 289) Em *Esthétique du Pathologique*, Gabriel Deshaies considera, contudo, que um médico pode igualmente “admirer de belles maladies, de belles monstruosités, et les horreurs mêmes que révèlent parfois les dissections.” (*apud* Souriau 1956:25). Ora, na tradição ocidental, tanto helénica como judaico-cristã, o feio conjuga-se, quase sempre, com o mal. Assim, para Platão, “a fealdade, a arritmia, a desarmonia, são irmãs da linguagem perversa e do mau carácter; ao passo que as qualidades opostas são irmãs e imitações do inverso, que é o carácter sensato e bom.” (PLATÃO, 2008, p. 131). Nesse sentido, Byung-Chul Han anota que a “metafísica platónica do belo contrasta em grande medida com a estética moderna do belo enquanto estética da complacência, que confirma o sujeito na sua autonomia e autocomplacência em vez de o comover.” (HAN, 2016, p. 28). Esta metafísica encontra-se, como assinalaremos, com a demanda do belo, protagonizada por Daniel, no reino do feio. Também a mulher resgatada do reino dos mortos no universo ficcional vergiliano é *dolorosamente bela*, parafraseando o Pseudo-Longino citado por Byung-Chul Han. Retornando a Platão, “a experiência do belo” (*apud* HAN, 2016, p. 89) metamorfoseia-se numa “repetição do que foi, um *reconhecimento*.” (*ibidem*), como sabemos da ficção vergiliana.

O feio do “profeta” Daniel enceta um curioso diálogo com os desenhos satíricos de Vasco de Castro. Pela leitura da dedicatória que Vergílio Ferreira escreveu no exemplar de *Na tua Face*, oferecido ao amigo de Fontanelas, concluímos que este *participou* na criação da personagem central do livro em questão: “Ao / Vasco / em agradecimento / da sua colaboração involuntária / para certa personagem / deste livro, / com o abraço companheiral [?] / do / Vergílio Ferreira / Fontanelas, 23 Setº, ‘93” (2001, p. 27). O desenhador satírico e pintor testemunhou posteriormente o modo como acolheu a notícia do amigo e escritor acerca da génese deste romance:

Um dia dei-lhe a ver duas cassetes-vídeo sobre o pintor Francis Bacon. Ficou impressionado, e tornou a ver as cassetes nos dias seguintes. Um tempo mais e disse-nos “sabe, comecei um novo romance... é com alguém que vive dos desenhos que publica nos jornais e faz pintura umas pinturas muito feias” (sic). Sorri largamente, Vergílio quase se desculpava da inconfidência. Seria o romance “Na tua Face” onde, obviamente, não fui modelo, apenas o ponto de partida ocasional. (CASTRO, 2016, p. 24)

A caricatura de Daniel, como sucede em muitos desenhos satíricos de Vasco de Castro, serve de modelo para os bonecos de políticos e outras *vítimas* da sua arte satírica:

Levava comigo os bonecos, ele sorriu de um que tinha o feio de um caracol e era um ministro que ele odiava com um ódio canino por ser da oposição. (...). Depois olhou para mim muito sério com dois olhos grandes e redondos como dois ovos estrelados, pensei, para o caso de lhe fazer da cara um boneco. (...) Que é que lhe caiu mal? perguntei e ele disse é curioso, você faz sempre a sua caricatura nas caricaturas dos outros. Nariz pingado, olhinhos mortais, disse eu para ele não dizer e eu assumir, como se dissesse assim é que eu quero ter o nariz e os olhos.” (FERREIRA, 1995, p. 107-108)

Vergílio Ferreira escreveu ainda o texto de apresentação para o catálogo de uma Exposição de Vasco sobre Fernando Pessoa, inaugurada em 1985. Sem surpresa, constatamos que se refere aí, de igual modo e *avant la lettre*, à arte praticada por Daniel:

Vasco não pratica bem a teratologia que rebaixe, mas só a que desorganiza o modelo na sua pompa. Trata-se de corromper um pouco os traços em que definitivamente julgámos organizá-lo. Uns olhos como botões ou corda de relógio, um chapéu que descai até ao desalinho, um certo tratamento em folhas de metal, um nariz que se prolongue até à anormalidade, um certo tratamento mesmo do célebre retrato do poeta por Almada e que é a matriz obrigatória da nossa habitual visão de Pessoa – são entre outros os motivos da audácia leve de Vasco.” (FERREIRA, 1987p. 369)

Como vemos, o desenho satírico interliga-se com a estética do narrador-protagonista de *Na tua Face*. Já o feio da sua pintura possui evidentes reminiscências de Francis Bacon. O desgaste do Belo surge igualmente na arte *Kitsch* da D.^a Juvência, vizinha de Daniel, pintora de domingo que ignora todas as convulsões por que passaram as artes plásticas desde, pelo menos, o final do século XIX, e pinta girassóis de um amarelo muito vivo. D.^a Juvência pratica, pois, uma arte *Kitsch*, de uma beleza industrial (vd. FERREIRA, 1995, p. 152-154).

Para Murielle Gagnebin, o *Kitsch* habita, quase sempre, o reino do mau gosto, afastando-se, deste modo, do feio dominado pela questão do tempo e da metafísica (Vd. Gagnebin, 1994, p. 211). Ora, é este *belo* da pintura *Kitsch* de D.^a Juvência que se transfere, na análise de Luís Adriano Carlos, para o domínio da publicidade:

Por esse motivo evidente, não será exagero afirmar que o belo ideal, na modernidade, ficou a cargo da arte de qualidade inferior. Nos tempos ‘pós-modernos’, tornou-se a imagem de marca do *Kitsch*, o engodo resplandecente da publicidade, a mais refinada expressão do mau gosto: um *Ersatz* do feio absoluto desprovido de autonomia ontológica, a frígida alergia do mal, a astenia do lugar-comum e a insipidez langorosa, a passividade sem vida, o insignificante. (2004:15)

Byung-Chul Han pensa sensivelmente o mesmo ao considerar que a “cultura de consumo submete cada vez mais a beleza ao esquema do estímulo e da excitação. O ideal do belo subtrai-se ao consumo. É por isso que elimina qualquer mais-valia do belo. À falta desse ideal, o belo torna-se liso e polido e submete-se ao consumo.” (HAN, 2016, p. 61).

O traço da caricatura de Daniel assenta no cómico do estropiamento. A *vítima*, colega de curso ou político, sofre uma amputação ou uma deformação que provoca o riso. A “modernidade trouxe esta ideia (...) da deformação, e isso é a essência da caricatura” (CASTRO, 2001, p. 13), diz-nos Vasco e, antes dele, Bergson e Rosenkranz. De facto, a deformação e o riso *amortecem* o impacto da violência através da denúncia e da crítica mordazes. Como assinala Daniel, na “caricatura há sempre um limite que trava a hemorragia do horror.” (FERREIRA, 1995, p. 151) Não assim na pintura. A personagem central de *Na tua Face* assume, aliás, que a história da pintura esteve quase sempre ao lado “da complacência agradabilidade, para nos deitarmos nela e dormir uma sesta.” (*idem*:151). Mas não agora. Hoje o nosso tempo é o do horror e da ferocidade e a arte deu logo conta disso, como observámos, no século XVIII, com Goya e durante todo o século XX. O mundo greco-latino inventou uma vasta galeria de monstros, mas apenas porque necessitava de esconjurar, ao matá-los, os males que deles emanavam, como acontece quando Alcides mata o monstro de Creta, na versão de Ângela. Por isso, a pintura de Daniel é profundamente devedora da arte de Picasso e, sobretudo, de Francis Bacon. Do primeiro tem uma reprodução de *les Demoiselles d’Avignon* nas duas casas⁶. Este quadro representa, por antonomásia e segundo o autor, o feio na arte moderna, como observamos neste trecho ecfrásico:

Numa das paredes tinha uma grande reprodução de um quadro famoso de um pintor e às vezes eu via-o. (...) Era um grupo de mulheres feias, mas de uma fealdade da sua natureza de ser e não do que a Natureza desnaturou. Era uma fealdade intrínseca à sua verdade original como a de certas flores que são feias de si mas recuperam em si a beleza de serem, como a têm as flores estatutariamente belas. Caras de bichos, nariz torto, mulheres-cabras. *Não há a deformação do que seriam sem ela*, têm a deformação da sua origem. Não saíram da humanidade comunitária, *são assim, nascidas assim, de uma humanidade que é já assim na sua origem humana*. E são assim belas numa outra ordem da vida.” (*idem*, p.77, itál. nosso)⁷

IV

“e eu aprendia com ela que a beleza talvez existisse mas não sabia por que razão.” (FERREIRA, 1995, p. 164)

⁶ Apesar de o narrador não se referir, em nenhuma ocasião, a esta duplicação de reproduções do quadro de Picasso, a verdade é que uma vez fala da sua existência na casa de Lisboa e, pouco depois, na casa de praia (*vd.* FERREIRA, 1995, 77-88). Também poderia, é certo, transportar essa reprodução de uma casa para a outra, mas parece-nos mais credível a existência de duas reproduções, atendendo à paixão que Daniel nutre por este quadro.

⁷ Daniel parece, segundo o nosso ponto de vista, aproximar-se da conceção do fluxo contínuo da natureza em Diderot: “la nature ne fait rien d’incorrect’, c’est-à-dire d’inconséquent; ‘toute forme, belle ou laide, a sa cause, et dans tous ces êtres qui existe, il n’y en a pas un qui ne soit comme il doit être’”. (*apud* RIBON, 1995, p. 246).

São inúmeros os quadros narrativos em que o “profeta” Daniel celebra a vitória do feio, a saber: os jogos para deficientes, onde Serpa sapo vence todas as provas nas quais participa; os pedintes com uma “bolsa de papeira suspensa do pescoço.” (*idem*, p. 67) que aparecem, intervaladamente, no relato de Daniel e nos trazem à memória as personagens mascaradas dos grotescos de Jacques Callot; a multidão de aleijados, “só com o tronco como o Serpa sapo, de caras disformes de aleijões” (*idem*, p. 68); o cortejo de esqueletos que, de súbito, se cruzam com Daniel numa rua da baixa, a fazer gestos, “alguns param para uma troca óssea de impressões, houve um que se riu imensamente com a caveira para trás, as duas ferraduras dos dentes abertas na gargalhada” (*idem*, p. 82); o Chiado invadido por uma galeria de animais, surgindo aí o comparsa de Coimbra, Cheribibi, metamorfoseado em bode (*idem*, p. 111); o quadro que Daniel pinta do rosto deformado de Ângela (*idem*, p. 150); e, por fim, a exposição de Luzia com as fotografias do concurso de Carantonhas (*idem*, p. 167).

Em contrapartida, *Na tua Face* inclui um dos mais emotivos capítulos, em nosso entendimento, sobre a importância do olhar na prosa lírica de Vergílio Ferreira⁸. Falamos do capítulo XXIV, no qual Ângela, quase cega, pede a Daniel para ver o mundo por ela:

Dani, diz-me o que vês. Vejo o mar. Vejo-o até à linha do horizonte, uma linha muito nítida a toda a volta. Fala-me do mar. Está azul, muito azul. Às vezes tem manchas esverdeadas ou assim. Hoje não tem. É um azul novo, não o deve ter ainda usado. (...) Se prestares atenção, ouve-lo respirar. E vejo as ondas lá em baixo, são ondas pequenas infantis, babam o leite da boca na praia.

(...) Dani, vê uma criança que já ande pelo seu pé e os pais atrás a vigiarem para a apanharem do chão. Vou ver para ti, uma de propósito para ti. Uma criança. Veste um vestido de malha cor-de-rosa, veem-se-lhe as fraldas a saírem das perninhas toscas. A criança avança a passos trémulos depois cai de rabinho no chão, a mãe levanta-a, avança de braços estendidos, vai colher uma flor.

(...) Dani, vê se vês. (*idem*: 198-203)

O discurso estético do narrador-protagonista deste romance dá prioridade, como anotámos, ao triunfo do feio com a conseqüente deterioração do belo provocada por um *código penal da estética* (Adriano Carlos) tornado anacrónico: “Trago-vos a mensagem da vossa redenção, do vosso lugar na vida, onde não tínheis lugar nenhum, da verdade do vosso horror que é a da Natureza inteira, da beleza que é vossa e é igual à outra que já não existe” (*idem*, p. 68). É, pois, chegada a hora de lançar na lixeira municipal “a beleza raquítica e pindérica, da harmonia pirosa convencional” (*ibidem*), para glória do grotesco e do feio que regressam após a ordem de despejo da estética kantiana.

Pouco depois da morte de Ângela, Daniel sabe que a filha está grávida. Há mesmo a suspeita de o Serpa sapo ser o pai da criança, ele que escreveu o catálogo da última

⁸ Concordamos, assim, com António Gordo quando afirma que esta cena de *Na tua Face* “constitui, também na nossa maneira menos apressada de ver, a mais bela dramatização da metafísica vergiliana do *olhar / ver*.” (2004, p. 496).

exposição de fotografias de Luiza.⁹ Mas Serpa morre, supostamente, em circunstâncias estranhas. Deste modo, o anúncio da gravidez de Luzia será, talvez, um grito de esperança num homem novo, como sucede em *Cântico Final* e *Alegria Breve*. Esperança reavivada no último capítulo, quando Daniel reencontra Bárbara. Apesar de assistir a uma inicial e rápida degradação do seu rosto, isto é, a um *impossível* envelhecimento, imediatamente Bárbara recupera a “face antiga intangível que estava do lado de lá e não nela” (*idem*, p. 226). Bárbara desaparece no nevoeiro, na foz do Porto, deixando o seu filho deficiente nas mãos de Daniel. É agora a altura dele retomar a demanda do sorriso que preenche a presença de Bárbara na sua evocação comovida. É esse sorriso, procurado no interior do nevoeiro, que parece acompanhar a génese de *Na tua Face* em conjunto com a busca, não da palavra essencial e única, como sucede em *Para Sempre*, mas do rosto que personifica toda a beleza do mundo, isto é, a beleza absoluta, o *to kalon* platónico: “Gostaria sobretudo de atravessar o livro todo da eternidade de uma beleza e fascinação que mora no absoluto de uma juventude que passou.” (FERREIRA, 1994, p. 112). A busca do Belo transmuda-se, assim, numa epifania similar ao desejo de Daniel de entrar na catedral de Penalva (Guarda): “Querida era ir a Penalva e entrar na catedral deserta, iluminada dos vitrais. E reabsorver em mim o sagrado da vida. A beleza, pois, e o que é? Aprender a verdade do ser que tem a beleza no infinito, suponho.” (*idem*: 21).

Vergílio Ferreira, como Kant e Baudelaire, acredita na redenção do Belo pelo milagre da Arte e, com ele, como consideramos, o protagonista de *Na tua Face*. Desse modo, apesar do domínio avassalador do feio na nossa contemporaneidade irrompe, todavia, uma “memória terna de azul” (FERREIRA, 1995, p. 90), como assinala o último em relação a *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Em nosso entendimento, e contrariamente ao observado pelo autor numa entrada do diário¹⁰, será o regresso ao primeiro sorriso do Ocidente, ou seja, ao sorriso perfeito de Bárbara, que figurará no futuro quadro grande que Daniel sucessivamente vai adiando. Pois quando esse sorriso passa a riso bestial e daqui a grito horrísono, podemos dizer que há demasiadas reminiscências de Francis Bacon e de Munch (*O Grito*), respetivamente, para ser a opção final de Daniel. Entretanto, para que a harmonia invisível – mais forte, segundo Heraclito, do que a visível –, tome conta do seu mundo possível basta escutar, numa revoadada de emoções, uma balada de Coimbra, e eis logo aí a imagem incorruptível da graça feminina, nascida na evocação de um tempo mítico¹¹, onde um outro tempo, devorador e que trabalha a favor do feio (Gagnebin), cede o lugar ao instante da indi-

⁹ “Também já me ocorreu fazer do Serpa um amante da Luz” (FERREIRA, 1994-a, p. 177).

¹⁰ “Daniel tenta a pintura. Nunca expõe. Inicia um grande quadro do horrível, que é a finalização, afinal, dos seus desenhos.” (FERREIRA, 1994, p. 79).

¹¹ “Le beau nous fait oublier le temps, parce qu’il est éternel, parce qu’il se suffit à lui-même, et que par conséquent il nous place aussi dans l’éternité et nous emplit de félicité.” (ROSENKRANZ, 2004, p. 271).

zível leveza e da etérea perfeição.¹² Como sucede em *Para Sempre*, também neste romance a música consegue trazer de volta Bárbara. O narrador-protagonista de *Na tua Face* escuta o retinir da guitarra de uma balada de Coimbra e entra, de novo, na cidade estudantil como se entrasse na catedral deserta de Penalva, para se encontrar com a face de Bárbara que dá o título a este romance, ou seja, e em conclusão, com a essência do Belo por antonomásia:

Gostava tanto de fazer uma bela serenata a Bárbara – a Babi. Gostava tanto que ela fosse o contraponto irreal da beleza que desmentisse a promoção da fealdade pelo narrador. Gostava tanto que ela fosse o impossível que se não desiste de possibilitar. Houve já um acorde de guitarra no começo do capítulo. (...) Música pobre, pois. (...) Picasso disse mais ou menos que toda a gente pretende explicar a pintura, mas que ninguém pretende explicar o cantar de uma ave. É isso.” (FERREIRA, 1994-a, p. 94).

REFERÊNCIAS

- AAVV., *Vasco – Desenhos Satíricos, 1955-2000*. Museu Nacional da Imprensa, 2001;
- BACON, Francis, *In conversation with Michael Archimbaud*. Phaidon, 2000;
- BAKHTIN, Mikhail, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BLANCHÉ, Robert. *Des catégories esthétiques*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979;
- CARLOS, Luís Adriano, “Fisiologia do Gosto Literário”, in EMÍLIO-NELSON, José. *A Alegria do Mal – Obra Poética I 1979-2004*. Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2004, pp. 11-37.
- CASTRO, Vasco, “O meu amigo Vergílio”. In: *Vasco de Castro – Desenho Satírico e Pintura ou Riso e Inquietude*. Município de Gouveia, 2016.
- DUFRENNE, Mikel. *Art et Politique*. Paris: Union Générale d’Éditions, col. 10/18, 1974, *Exposição Bibliográfica e Documental*, Catálogo, Museu Ferreira de Castro, 16 de Outubro / 31 de Dezembro 2001.
- FERREIRA, Vergílio. *Cântico Final*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1982.
- _____. *Cartas a Sandra*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997.
- _____. *Conta-corrente 4*. Lisboa: Bertrand, 1986.
- _____. *Conta-corrente 5*. Lisboa: Bertrand, 1987.
- _____. *Conta-corrente nova série II*. Venda Nova: Bertrand, 1993.
- _____. *Conta-corrente nova série III*. Venda Nova: Bertrand, 1994.
- _____. *Conta-corrente nova série IV*. Venda Nova: Bertrand, 1994-a.

¹² “(...) um dia hão-de perguntar-me como ousaste respirar sobre a sua face? como ousaste demorar nela o olhar? É a essência do impossível, não a posso perder. (...) Está nela o infinito da beleza e da morte, que é o impossível maior. Do imaginário do dia e da noite. Da confusão do enigma. Do desespero terno.” (FERREIRA, 1995, p. 64) Em *Cartas a Sandra*, Vergílio Ferreira confessa à sua interlocutora morta (a Sandra de *Para Sempre* que se desdobrou na Bárbara de *Na tua face*): “E o teu envelhecimento não me é possível lembrá-lo. Porque tu foste de

- _____. Da Fenomenologia a Sartre. In: SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um humanismo*. 4 ed. Lisboa: Editorial Presença, Livraria Martins Fontes, 1978-a.
- _____. *Em Nome da Terra*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991.
- _____. *Escrever*. 2 ed. Lisboa: Bertrand, 2001.
- _____. *Espaço do Invisível*. 2 ed. Venda Nova: Bertrand, 1995-a.
- _____. *Invocação ao meu corpo*. 2 ed. Amadora: Bertrand, 1978.
- _____. *Na tua face*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- GAGNEBIN, Murielle. *Fascination de la laideur*. Nouvelle edition: Seyssel, Champ Vallon, 1994.
- GORDO, António. *A Arte do Texto Romanesco em Vergílio Ferreira*. Editora Luz da Vida, 2004;
- HAN, Byung-Chul. *A Salvação do Belo*, trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2016;
- HUGO, Victor. *Théâtre*, Paris, Victor Legou / J. Hetzel et C^a., 1854;
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, trad. de Luc Ferry et alli. Paris: Gallimard, folio essais, 2003.
- KAYSER, Wolfgang. *The grotesque in art and literature*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1966.
- PLATÃO. *República*. 11 ed. trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- RIBON, Michel. *Archipel de la laideur*. Paris: Éditions Kimé, 1995.
- RODRIGUES, Isabel Cristina. Uma liturgia invisível: arte e sacração em Vergílio Ferreira. In: *Vária Escrita* n.º 9, 2002, Sintra, 171-186.
- ROSENKRANZ, Karl. *Esthétique du laid*, trad. Sibylle Muller. Paris: Circé, 2004.
- SOURIAU, Étienne. *Les Catégories Esthétiques*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1956;
- VOLTAIRE. *Oeuvres de Voltaire*, ed. de M. Beuchot. Paris, 1829; <disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k37534z/f317.image.r=Dictionnaire+philosophique+Voltaire.langPT>, consultado em 17.05.2017>

ESCRITOS DE “VÉSPERA” – OS PRIMEIROS ROMANCES DE VERGÍLIO FERREIRA

Luci Ruas*

Não escrevo para ninguém, talvez, talvez: e escreverei sequer para mim? O que me arrasta ao longo destas noites, que, tal como esse outrora de que falo, se aquietam já em deserto, o que me excita a escrever é o desejo de me esclarecer na posse disto que conto, o desejo de perseguir o alarme que me violentou e ver-me através dele e vê-lo de novo em mim, revelá-lo na própria posse, que é recuperá-lo pela evidência da arte. Escrevo para ser, escrevo para segurar nas minhas mãos inábeis o que fulgurou e morreu. (*Aparição*)

Tendo nos deixado em março de 1996, Vergílio Ferreira legou não só ao público leitor, mas também, e sobretudo, aos seus entusiastas e fiéis críticos, um vasto conjunto de obras, entre romances, contos, ensaios e diários, que nos dão conta da longa trajetória do autor, um longo caminho percorrido desde a publicação do que seria, pelo menos até 2010, o seu primeiro romance – *O caminho fica longe*, de 1943 – até a publicação de *Cartas a Sandra*, que vem a lume depois de sua morte, ainda em 1996. São 18 romances, dois volumes de contos, 13 volumes de ensaios, nove volumes de diários – e pasme-se: isto porque disse certa vez que não pretendia escrever nenhum – e um volume de fragmentos a que intitulou *Pensar*. Escrever foi seu modo de estar vivo, de afirmar-se como eu reafirmando o “alarme que o violentou” e através da Arte segurar “o que fulgurou e morreu”. É o que afirma Alberto Soares, em *Aparição*. Talvez tenha sido esta a razão pela qual nos legou a variada e não menos significativa gama de escritos.

Organizado em seus apontamentos, embora tivesse uma letra muito pequena e às vezes praticamente indecifrável, Vergílio Ferreira deixou em seu espólio outros tantos escritos que a equipe responsável pela leitura desses originais, escritos à mão ou datilografados, se encarregou de editar, no intuito de recuperar e completar uma obra que, sob esse olhar, parecia incompleta. Assim, recebemos mais um volume de ensaios (*Espaço do invisível V*), um outro intitulado *Escrever* e mais um ainda, a que foi dado o título de *Diário inédito*.

Todavia, não param aí as descobertas da equipe Vergílio Ferreira. Em 2010 encontram-se dois volumes de narrativas inéditas. Uma novela de cerca de sessenta páginas, escrita em 1938, intitulada *A curva de uma vida*, e um romance de mais de duzentas páginas, escrito em 1947, e intitulado *Promessa*. São edições críticas cuidadosamente anotadas, cuja importância está no objetivo de “ampliar o conhecimento” de uma fase

* Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro/ UFRJ. Doutora em Letras Vernáculas (Literatura portuguesa), pela UFRJ.

decisiva da carreira de Vergílio Ferreira como romancista, mostrando-nos “como ‘hesitou’ mas sobretudo como progrediu”. Se *A curva de uma vida* destrona de seu lugar inaugural o romance *O caminho fica longe* (1943), *Promessa* assumirá para si a tarefa de romper com o romance neorrealista, transitando para o romance de temática filosófica e existencial, assim o afirmam Fernanda Irene Fonseca e Helder Godinho, responsáveis pela edição. Seria, em verdade, o primeiro “romance de ideias” de Vergílio Ferreira, lugar até então ocupado por *Mudança*, de 1949.

Ampara a decisão dos responsáveis pela edição um comentário do próprio Vergílio Ferreira, publicado em *Conta-Corrente III*, a propósito da publicação d’ *A tragédia da Rua das Flores*, de Eça de Queirós. Assim se manifesta o romancista:

Mas o grande objecto de discussão, sobretudo entre mim e a Regina, foi sobre se é lícito ou não publicar-se o que um autor rejeitou. A opinião do próprio Eça era que se deviam publicar de um homem célebre até “as contas do alfaiate”. E a minha opinião é que um autor não dá garantias quase nenhuma (mormente quando grande autor) sobre a valia do que realiza. (...) E não há obra medíocre alguma de um autor que lhe destrua a obra superior. Mas há mil problemas a seduzir-nos, para lá dos que têm que ver com uma grandeza – mesmo no campo estético. Saber como se errou, progrediu, hesitou – tudo são modos de ampliar o conhecimento de um autor. De qualquer modo, se um artista não quer que se lhe conheça a obra, destrua-a ele.

Não sei afirmar com precisão se estou de acordo, pelo menos por enquanto, com o ponto de vista de Vergílio Ferreira. Verdade é que o autor não destruiu os originais, o que não necessariamente confirma a intenção de os publicar, embora não o desminha. Todavia, a equipe, no afã de legitimar a edição das duas obras, toma por declaração de concordância *post mortem* a declaração do autor. Também pode levar-se em consideração o fato de que o material datilografado estava cuidadosamente organizado e anotado, corrigido mesmo, e foi levado à mão dos críticos pela própria viúva. Certo foi então que passamos a conhecer as duas obras até então inéditas – as únicas narrativas completas constantes do espólio.

Ora, até 2010, sabíamos da existência de três romances publicados pelo autor, todos seguidores do programa neorrealista: *O caminho fica longe*, *Onde tudo foi morrendo* e *Vagão J*. Compunham, como anota o escritor, os seus “Escritos de Véspera”, forma de dizer que não ocupariam a ordem do dia da criação, o que efetivamente ocorreu quando passou a adotar uma nova perspectiva de humanismo.

Direcionando esses romances para uma temática a que chamou socioeconômica, o escritor procurou cumprir um programa: o de pôr em prática as questões que mais angustiavam o homem – sua condição de dominado, de escravizado, de oprimido. Ressalta que, embora restrita a aspectos socioeconômicos, a sua problemática, evidentemente neorrealista, se tornou válida sobretudo por quebrar interesses estritamente individualistas, alargando-os para uma problemática mais geral. Do homem-indivíduo, e o protagonista de *O caminho fica longe* cumpre esse processo de passagem, passou a considerar o homem-coletivo, alargando o domínio do humanismo e ampliando

sua função. Entretanto, subordinado ao cumprimento de um programa – ou de programas –, diz-nos Vergílio Ferreira que o movimento acaba por não se realizar em termos de Arte e passa a ser uma “forma canônica de se ser escritor bem comportado”. Não cabe aqui contestá-lo, embora com ele eu não esteja cem por cento de acordo, porque o neorrealismo, sem dúvida, nos legou alguns dos mais importantes romances e romancistas do século XX em Portugal (Carlos de Oliveira e José Cardoso Pires são exemplos do que afirmo, e não são os únicos). Certamente por isso chamou “de Véspera” aos seus escritos iniciais, àqueles que escreveu na década de 40: os que publicou ou não, os que deixou incompletos e os que não passaram de projetos, “o que permite encarar a uma nova luz a fase inicial da sua actividade como romancista”. Esse nome poético aparece no paratexto “Do Autor”, na primeira edição de *Mudança*, e na segunda página dos originais de *Promessa* – afirmam os pesquisadores.

Segundo os editores de *Promessa*, embora Vergílio Ferreira não tenha conseguido conferir a esse conjunto inicial de sua obra a unidade desejada, “sob a égide do título *Véspera*”,

A análise e edição dos inéditos de Vergílio Ferreira dessa época permite avaliar a relação entre essa ‘véspera’ e o dia seguinte, tendo por isso repercussões importantes no trabalho da biografia literária de Vergílio Ferreira num período que tem sido algo apressadamente etiquetado e arrumado como fase neo-realista ultrapassada com uma transição, quase ao virar da década, para o romance existencialista ou “romance de ideias”. (*P*, p. 14)

O que os editores chamam “apressadamente etiquetado” parece justificar-se, uma vez que Vergílio Ferreira nunca foi neorrealista dos mais radicais. Basta que se examinem as páginas de *Vagão J* para perceber como o pensamento reflexivo se manifesta, seja na voz do narrador, seja nas reflexões de um professor não nomeado, que inaugura o itinerário da personagem que, mais amadurecida, mas não menos polêmica, se reapresentará como o Alberto, de *Aparição*, a despeito do olhar que nos orienta para um conjunto humano totalmente marginal, não qualificado, imerso numa miséria extrema que condiciona e inclusive determina todos os seus atos. Gavilanes Laso diz-nos:

Meio docente e meio filósofo, é um personagem-prólogo do herói vergiliano de romances como *Cântico Final*, *Aparição* e *Alegria Breve* e, por outro lado, uma projecção autobiográfica, pois reflecte a profissão do autor que passa toda a sua vida a ensinar em liceus. Frente aos seres elementares, primitivos, completamente absorvidos pela procura insatisfeita do seu estômago, aparece o indivíduo sem problemas materiais, que utiliza o seu espaço vital para a contemplação, a reflexão e a interrogação metafísica. É, pois, uma antecipação do herói existencialista que se interroga sobre o que é o mundo e sobre o destino dos homens; mas o professor, da sua atalaia intelectual, não consegue incutir em ninguém a sua inquietação e permanece isolado num espaço cujos habitantes só esperam sair da fome e da miséria. (GAVILANES LASO, 1989)

Para além da construção de personagens como o professor, cujas atitudes contrastam com a alienação do povo da aldeia, interessa dar destaque às inovações formais da

narrativa. Observa-se que, neste romance, estão em evidência determinados princípios que o norteiam numa perspectiva socioeconômica, fundamentais para a proposta neorrealista que ainda o orientava. Não obstante, no prólogo em que intenta justificar a segunda edição do romance, aponta-nos a real “virtude” da narrativa: o processo de construção discursiva. «Sem dúvida seduziu-me fortemente a escrita popular com a sua desordem sintáctica, a distribuição inesperada dos valores nos períodos gramaticais, a imprevista pontuação (...) Este interesse (...) teve o seu ponto de partida noutra lado, talvez (não sei bem) em certos escritores americanos» (FONSECA & GODINHO, 2010, p. 33-34).

Em *Vagão J*, Vergílio Ferreira já discute a linguagem do romance tradicional: observa-se a relação entre discurso direto, indireto e indireto livre, este último encaminhando o leitor à percepção de que o autor caminha a passos decisivos para evidente manifestação da subjetividade, da reflexão que ganhará importância definitiva no romance de ideias que ainda não tinha aflorado, mas cuja semente ali já se instalava, anunciando também o “romance lírico” de que nos fala Rosa Maria Goulart.

E o que significarão para o conjunto da obra vergiliana os dois inéditos?

A curva de uma vida é uma novela de um tempo de juventude – Vergílio Ferreira tinha apenas 22 anos. Epigrafa a novela trecho do texto intitulado *Ámen*², publicado n’*As encruzilhadas de Deus*, de José Régio. É preciso ressaltar que várias epígrafes de Régio constam nos manuscritos, mas não comparecem no impresso. E de que nos fala o poeta da *Presença*, senão da grande tragédia humana apresentada na arena do mundo por um palhaço que convida o grande e variado público a contracenar e experimentar no grande palco a dança da vida? Uma bailarina, um acrobata, uma figura “Mascarada de silêncio,/ De serenidade e enigma.”, os pais mortos, a solidão. Não quero dizer com isto que a primeira obra de Vergílio Ferreira tivesse acentos presencistas (e que mal seria se os tivesse?), mas acentuar que, numa novela de juventude, longe ainda do perfil dos grandes romances vergilianos, já se registram alguns dos temas e problemas que marcarão o percurso da obra do autor, herdadas (aí, sim!) de Raul Brandão: a solidão, a tragédia, a morte, a ironia frente ao espetáculo de um mundo em que se ri e onde dança a própria vida, a antevisão dos pais mortos, que atravessa essas narrativas, para mostrar-se na sua forma mais dolorosa em *Nitido nulo*, em que o então menino Jorge presencia o momento em que os pais o abandonam: “Sentei-me à berma da estrada. Estava só.” (*NN*, p. 48)

Vergílio Ferreira conta-nos a história de Amadeu, personagem que descobre não ser quem pensa que é, ao descobrir que o homem que imaginava ser seu pai não o é, já

² Na arena,/ Está toda a companhia./ E o público contracena/ Com a arena,/ Como a arena com o público,/ Agonias de alegria... //Uma bailarina dança.// A bailarina que dança /Já correu França e Aragança/Dançando do mesmo modo/ Com todo o seu corpo todo./ Mas sempre, de cada vez,/ Seus pés,/ Seus voláteis pés,/ Tiveram diverso modo/ De raptar da mesma forma/ Seu corpo todo!// Os seus movimentos de hoje/São, talvez, iguais aos de ontem./ Aos olhos de quem não vê/ Que o gesto feito uma vez/ Já se não faz como fez.// Ail, a vida!/ E eu que ouvi que a vida é um dia [...]

que a mãe é amante do cunhado, de quem o jovem realmente é filho. Graves são as consequências disso: a avaliação que faz da mãe leva-o a adotar um comportamento eticamente reprovável e a cometer um crime: o estupro da irmã adolescente do seu melhor amigo do liceu, que se tornou advogado, e que Amadeu contrata para o defender em tribunal. É importante ressaltar que o jovem Amadeu desconhece a identidade da moça, o que mais agrava a situação experimentada. A violência da descoberta faz com que nutra um sentimento de revolta. Cego frente ao mundo que o cerca, desenvolve em relação às mulheres um sentimento que beira a irracionalidade: todas as mulheres serão projeções da imagem da própria mãe; daí que não mereçam consideração e respeito.

O que há em *A curva de uma vida* e não mais deixaria de haver em toda a obra de Vergílio Ferreira é a descrição essencial da vida e do homem, os medos, as angústias que afligem esse homem, tantas vezes a incapacidade de ver com lucidez o mundo que o cerca (Carolino, o Bexiguinha, de *Aparição*, é exemplo dessa atitude). Por isso, talvez, ao descobrir a atitude da mãe, que considera indesculpável, o rapaz tenha sido tomado de fúria e desejo: “Surpreendendo a mãe na cama com o seu próprio cunhado, Amadeu, o olho furioso, na ânsia de se faltar de verdade conta: não via minha mãe, via uma mulher e admirei-lhe os contornos mal cobertos. Pelos meus nervos andaram gozo infernais”.

O que se encena é uma tragédia que deriva do modelo clássico, mas é representada num tom que apela ao trágico romântico. Frente a uma situação que não tem ou não sabe decifrar, o protagonista incorre no erro fatal que certamente há de condená-lo. Um tom sarcástico vinca a narrativa da personagem. A descoberta da identidade da jovem vítima da violência virá na última página, quando o perplexo amigo for juntando as peças do quebra-cabeça e desenhar no seu todo a figura da própria irmã. Mas o desfecho, patético, assume um tom que evoca o trágico de herança camiliana: “Desgraçado... Vou te matar.” Se mata o ex-colega de liceu a narrativa não nos conta. O que se sabe é de vidas abortadas pela violência: a primeira, quando a menina se torna vítima de Amadeu e tem o corpo violado pelo desejo de vingança do jovem; a segunda, a do próprio Amadeu, ao ver perdidos os sonhos de adolescente; a terceira, a do amigo de escola, advogado a quem cabe zelar pelo cumprimento da lei, que se vê compelido a praticar outra violência.

Não me parece uma narrativa bem conseguida, e eu me pergunto se deveria realmente ser publicada. A justificativa dos editores vem da necessidade de trazer a público tão-somente o primeiro documento do processo criativo de Vergílio Ferreira. “A ideia é partilhar [o romance] com o público especializado, bem como o público admirador fiel e crítico dos primeiros passos do artista pelos caminhos da literatura.” De mais a mais, a declaração do escritor sustenta a decisão. Se não desejava que o texto fosse publicado, deveria tê-lo destruído ou pelo menos deixado claro o desejo de não o trazer a público, tal como afirma na sua *Conta-Corrente*, observação que serve de epígrafe à introdução ao estudo crítico que precede o texto de *Promessa*: “Saber como

se errou, progrediu, hesitou – tudo são modos de ampliar o conhecimento de um autor. De qualquer modo, se um artista não quer que se lhe conheça a obra, destrua-a ele.” (FONSECA & GODINHO, 2010, p. 7) Não o fez. Além do mais, acaba por ser um trabalho fascinante, esse de recuperar um escrito de juventude, em que se constata a presença dos *topoi* da escrita vergiliana. Fundamentados nessas ideias, os editores pedem aplausos para a edição, já que “Vergílio Ferreira regozijou-se sempre com o conhecimento da gênese literária alheia, demonstrando uma espécie de fascínio pela presença das marcas autorais persistentes no espaço e no tempo.” (FONSECA & GODINHO, 2010, p. 13) Mais ainda: o primeiro escrito de Vergílio Ferreira incluía o registro epistolar, o diarístico e o lírico, numa referência ao “livreto” de poemas da personagem Amadeu, o que vai se manifestar de modo mais seguro em *O caminho fica longe*, o agora segundo texto do escritor.

Vergílio Ferreira assim se manifesta na margem inferior do fólio: “Propriedade do autor.../ enquanto não houver um parvo que a compre.” De modo algum terão sido “parvos” os que se incumbiram da publicação, que justificam a importância da decisão ao afirmar que “está em relação directa com a existência dessa obra edita e justifica-se precisamente em função de sua grandeza” (FONSECA & GODINHO, 2010, p. 14). É sem dúvida uma manifestação de autocondescendência do jovem escritor para com a sua obra inaugural.

Quanto a *Promessa*, a situação é outra. Trata-se de um romance em que se assinalam, na sequência das questões postas em *Vagão J*, as que decidiram a mudança do caminho traçado por Vergílio Ferreira em sua obra. Em defesa da edição, cite-se a declaração de Vergílio Ferreira, que serve de epígrafe – “É na vida de um povo que o conceito da actualização da razão consciente tem a sua perfeita realidade (Hegel)” – e o cuidado exaustivo com que guardou e organizou “manuscritos e dactiloscritos”. Em favor da edição, os pesquisadores garantem cumprir “o dever de corresponder a uma vontade implícita de que os seus inéditos fossem analisados e dados a conhecer.” Além disso, foi o próprio Vergílio Ferreira quem entregou os originais a Helder Godinho. Tal atitude comprova, segundo Fernanda Irene Fonseca e o próprio Helder Godinho, a intenção do autor de que seu romance fosse conhecido do público e sobretudo da crítica, a que caberia considerá-lo no conjunto e dos estudos sobre a obra em sua totalidade.

Momento de experimentação e inovação rumo ao romance-problema, “*Promessa* é a primeira tentativa incompleta” desse processo, antes de *Mudança* e *Aparição*. Mesmo que se justifique a ideia de que Vergílio Ferreira “Não tinha ainda encontrado o tom, o vigor emotivo e poético da indagação filosófica que se tornar[ia] marca inconfundível dos seus romances (e dos seus ensaios poéticos)” (FONSECA & GODINHO, 2010, p. 11). Ainda que os editores o reconheçam como um “romance datado”, o que poderia “dificultar uma fruição imediata por parte de um leitor actual” (p. 10-11), a epígrafe hegeliana condiciona a escolha temática que se prolongará pela obra vergiliana, principalmente em *Mudança*, o livro publicado em 1949.

[...] é *Promessa* (1947) que realmente marca a ruptura de Vergílio Ferreira com o romance neo-realista e a transição para o romance de temática filosófica e existencial. É o seu primeiro romance de “ideias”, para que escolheu uma epígrafe de Hegel, reveladora do influxo das leituras de obras filosóficas que tinha começado a fazer nessa época.

Trata o romance do conflito entre Sérgio, professor e intelectual, que se caracteriza pela acomodação e por isso mesmo sem qualquer responsabilidade sobre a transformação social do mundo, e Flávio, filho de um ativista político, comprometido com o desejo de mudar a sociedade. O confronto entre os dois vai marcar todo o romance e determinar o distanciamento entre eles, apesar da gratidão que o jovem deve ao professor que o acolheu quando o pai desse jovem passou à clandestinidade. É importante notar no romance a ausência do pai (uma constante na obra vergiliana), substituído, nesta situação específica, pelo professor (presente já em *Vagão J*), que, embora marcado pela inação e pela irresponsabilidade frente aos reclamos da história, demonstra “um afecto quase paternal” pelo jovem, “antecipando, pela sua complexidade, o que virá a ser o herói existencialista de *Mudança*.”

Vale, nesse ponto, citar os editores de *Promessa*, quando afirmam que, não obstante o carácter gestacional do pensamento e da reflexão vergiliana, em que ainda não há o “a dimensão individual e trágica da indagação a partir das origens do eu”, uma referência bastante significativa a um diálogo entre Flávio (o narrador-personagem) e Sérgio (professor e tutor), que reproduzo aqui. Diz o texto:

- Que está a fazer? – perguntei, com estupidez.
- Nada. Estou a sofrer.
- Sentei-me, puxei de um cigarro. Reparei que me chocava menos aquele desvario.
- Aconteceu alguma coisa?
- Que coisa?
- Alguma coisa que o magoasse, evidentemente.
- Não.
- Então porque sofre?
- Isso é uma pergunta idiota, meu filho. Alguém pergunta porque é que a noite é triste e o sol alegre? Sofrer é tão naturale espontâneo como existir. Só os insuficientes é que procuram uma causa para serem felizes ou infelizes. (FERREIRA, 2010, p. 83-84).

Começo por observar a última resposta de Sérgio, quando associa o sofrimento à existência, trazendo para si mesmo a experiência do eu em relação ao outro e ao mundo. Chama a atenção, ainda, o fato de associar o desconhecimento daquilo que lhe parece tão natural aos insuficientes, que procuram fora de si uma causa para o sofrer. Decerto, o desconhecimento está em Flávio, que precisa aprender a deixar de ser ingênuo. É importante notar que Flávio reconhece estúpida – agora na função de narrador, que vê, a alguma distância, a sua condição de iniciante – a pergunta que faz ao outro. Sofrer não tem porquê.

Curiosamente, a alteração de tom que levará *Mudança* a uma prosa mais poética irá de par com a alteração de ponto de vista da personagem a que o autor “adere”: em *Promessa* é Flávio, ligado ao valor

'acção'; em *Mudança*, é Carlos Bruno, herdeiro das hesitações e angústias existenciais de Sérgio, opondo-se à "linearidade" não-angustiada de seu meio-irmão Pedro que consegue ler absoluto no relativo e viver o seu tempo sem pensar que o seu momento e os valores que o regem hão-de ser superados e não definitivos. (...) Tratava-se, sem dúvida, do Flávio de *Promessa*, o que estabelece um elo intertextual entre os dois romances. (FONSECA & GODINHO, 2010, p. 14)

Não resta dúvida de que Sérgio experimenta uma "consciência infeliz" em relação aos valores que professa, fonte da angústia que o levará à morte, quando parece reconhecer muito hegelianamente que a vida é "paixão inútil". Tem razão Fernanda Irene Fonseca, quando o aproxima do Carlos de *Mudança* e de Adriano de *Apelo da Noite*. Todos são incapazes de encontrar um valor em torno do qual organizem a vida. Daí a impossibilidade de firmarem uma relação afetiva, sensação experimentada pelas três personagens: o suicídio de Sérgio e o fracasso de Carlos, cujo casamento se desfaz, a que se soma o suicídio da amiga de Adriano. A morte é a confirmação do fracasso de todos. Mas, por outro lado, muito jasperianamente, revela o que define o modo ser de cada um, assim como o seu "estar no mundo".

É evidente, na narrativa, que o professor demonstra ter afeto pelo discípulo. Mas não é menos evidente que exerce sobre ele um domínio, como se entre eles se consubstanciasse a relação hegeliana entre senhor e escravo. O fato de declarar que a pergunta do discípulo é "idiota" coloca o rapaz em situação de desvantagem. No mesmo capítulo discutem o conceito de valor, e a necessidade de romper com essa categoria: era necessário "arrasar a 'hierarquia de valores'", responsável por toda a sorte de conflitos: "Nivelados os valores, tudo se misturava". Também discutem as mudanças que continuamente ocorrem no ser humano, que fazem do "agora" diferente do "há pouco", fazendo que o homem não seja o mesmo. Verdades são para um momento: "Se quisesse, destruíra tudo já com outra verdade" (p. 87). Este problema vai reaparecer em *Nítido nulo*, como razão fundamental da condenação do protagonista que, ao descobrir-se uma estátua em praça pública, já aí não se reconhece. Por isso mesmo vai indagar como toda a sua mobilidade pôde ser contida na imobilidade da pedra. A consequência é explodir o monumento, como num desafio que, logicamente, será punido. Mas em *Promessa* o protagonista ainda vivia um estágio de aprendizagem, o que confere ao romance essa tipologia: é evidentemente um romance de aprendizagem. Lê-se no texto: "Extraordinário. Tinha de prolongar e aprofundar a minha aprendizagem. Sérgio era-me um homem criado em cada instante". (p. 86)

Ora, é evidente que o itinerário de Flávio, nesse romance, ainda está longe de alcançar a dimensão das personagens de romances posteriores, mas dele pode dizer-se que é uma personagem em movimento de aprendizagem. Mas Sérgio, a despeito de não ser ainda o pensador introspectivo que vai aparecer já em *Mudança* e aprofundar-se em *Aparição*, já demonstra claramente essa tendência. Entretanto, a leitura de *Promessa* traz à tona um dos temas fundamentais da obra de Vergílio Ferreira, o herói em que se manifesta a razão de existir: são permanentes os conflitos interiores, o a luta pela

liberdade e pela generosidade, o confronto com o racionalismo. O conflito entre ideia e ação, liberdade e submissão se efetiva no romance. Todavia, o que se verifica nas atitudes de Flávio em relação ao professor-tutor é um progressivo distanciamento, provocado pelo fato de o rapaz preferir seguir as ideias do pai (um ativista) a acompanhar Sérgio (que se caracteriza por não assumir uma responsabilidade frente ao social).

Nesse itinerário que se define por um processo de observação-assimilação de contradições-amadurecimento das ideias e das ações que desempenharia mais tarde, não há outra possibilidade senão a de se afastar de Sérgio. O mesmo ocorre com o professor em relação ao aluno. Há uma inevitável ruptura que Ricardo Sangiovanni, ao estudar a estrutura e a temática hegelianas no romance, assim nos apresenta:

Sobretudo Sérgio – a cuja imagem de artista e intelectual agrega-se à de um *bon vivant* que se alimenta do ar de superioridade que trouxera de seu povoado (que por acaso chama-se Churrasco, nome que parece denunciar um lance de ironia de Vergílio Ferreira...) – vai perdendo, diante dele, a aura de superioridade que um dia teve.

Por outro lado, o «homem» que Sérgio vira um dia em Flávio parece, em algumas das discussões entre os dois, já não mais existir, ao menos não de forma tão evidente. Sérgio em mais de um momento chega a tratar Flávio por «imbecil», e a relação com o garoto passa da ligação visceral dos primeiros tempos a esporádicos, dispensáveis e até irritantes encontros, mesmo vivendo os dois na mesma casa. (SANGIOVANNI, p. 102)

Por fim, em seu processo de aprendizagem, Flávio já não teme o professor, “pois superou a angústia oriunda do medo da morte, que o prendia a ele”; “já consegue, por meio do produto forjado a partir de si mesmo, obter a estabilidade e, por fim, o reconhecimento que lhe proporciona a satisfação necessária para viver, sem para isso depender de reconhecimento exterior”. Para o mesmo estudioso, “O sábio hegeliano (...) está plena e definitivamente reconciliado com tudo o que é: ele se entrega sem reservas ao SER e se abre inteiramente ao real sem lhe opor resistência. A aversão de Sérgio ao trabalho, demonstrada em mais de um momento ao longo do texto, reforça a ideia de que ele tem uma falsa consciência-de-si.” E diz mais, que em Hegel, o primeiro estágio do reconhecimento do ser é o de nomear a si próprio – ou seja: é ao dizer “eu” que o indivíduo começa a existir. “Entretanto, como vimos, a consolidação da plenitude dessa existência (a consciência-de-si) só será conquistada após a superação da condição de Escravo. Antes que esse processo se conclua, o ser é incompleto enquanto consciência, muito embora creia, de si para si, possuir tal completude desde muito cedo”. Isto, a personagem vergiliana só vai descobrir anos depois, quando Alberto, protagonista de *Aparição*, descobrir-se EU ao deparar-se com a própria imagem frente a um espelho.

Para concluir seu raciocínio, Sangiovanni declara, na esteira do que afirma Fernanda Irene Fonseca, que, em *Promessa*, pode verificar-se forte influência hegeliana em vários aspectos: na estrutura narrativa baseada na dialética do Senhor e do Escravo; na crítica hegeliana ao conflito ideia x ação e na conseqüente simbolização literária do surgimento do “sábio hegeliano”, representado pelo Flávio narrador que, ao lembrar-se

da própria história, “desvela uma espécie de microfísica do surgimento de tal sábio; no papel do trabalho (ou falta dele) como elemento criador (ou impedor, para quem não trabalha) de estabilidade do espírito, sem a qual a consciência-de-si não se edifica”; e, por fim, na questão do nome, espécie de rótulo do “eu” que cada indivíduo vê em si e nos outros, de que é preciso tomar consciência.³

O leitor de Vergílio Ferreira certamente reconhecerá em seus livros a presença constante do pensamento hegeliano, a par da evocação de outros filósofos (Sartre, Jaspers, Heidegger) que dialogam com um modo peculiar de o romancista viver e entender o mundo. O próprio Vergílio Ferreira o reconhece, quando afirma em entrevista, em que cita o próprio Hegel: “Devo dizer-lhe que eu sou genericamente um hegeliano, como praticamente sempre fui (...) Passei de Hegel ao existencialismo fundamentalmente através da consciência infeliz, que é a consciência das contradições, e genericamente não saí ainda de lá” (FERREIRA, 1980, p. 389).⁴

Creio que, por tudo o que se afirma, e a despeito do uso em demasia do diálogo, que em *Vagão J* já se havia reduzido; do tom demonstrativo e explicativo do discurso, por sua opção pelo pensamento filosófico hegeliano, é possível reconhecer o caráter inovador da narrativa, e por tudo o mais que afirmam os pesquisadores, *Promessa* deveria ter sido publicado. As próprias revisões que fez por duas vezes, em 1956 e em 1980, denunciam a intenção de o publicar. A própria publicação do primeiro capítulo do romance na revista *Seara Nova* (informação gentilmente passada aos pesquisadores por Jorge Lopes, pesquisador inofensível da obra vergiliana) aponta para essa vontade. Por que não o fez, já agora será impossível responder. Já era, àquela época, escritor reconhecido. Verdade é que incluiu o romance, que se chamava *Sequência* (felizmente Vergílio Ferreira optou pelo título com que foi publicado), no paratexto em que enumera as obras “Do autor”, na 1ª edição de *Mudança* (1949). Escreveu um Prefácio, assinado por Flávio, para explicar e justificar a obra, processo de que vai fazer uso em *Apelo da noite* e em *Manhã submersa*, que António Lopes, dizendo em primeira pessoa as suas razões para escrever o romance (também um romance de aprendizagem, mas em que o trágico da existência ganha uma dimensão muito mais acentuada), vai apresentar.

É fundamental que se diga de Vergílio Ferreira que foi ainda no tempo de *Vagão J* que o escritor descobriu a filosofia hegeliana, na sua perspetivação pessimista, a da consciência infeliz. As duas vertentes hegelianas, a otimista e a pessimista, vão manifestar-se em *Mudança*, nas figuras dos dois irmãos: Pedro, representação “otimista e progressista do marxismo”, e seu antagonista, Carlos, o protagonista, representação da consciência trágica ou “consciência infeliz” do existencialismo (Cf. Gavilanes-Laso).

³ SANGIOVANNI, Ricardo. Cadernos do CEIL. Revista multidisciplinar de estudos do imaginário. A estrutura e temáticas hegelianas em *A Promessa*. Número 1 (2011) – Narrativas e Mediação, Figuras, p. 100-108.

⁴ “A Consciência Infeliz é o destino trágico da certeza do si que aspira a ser absoluto. É a consciência da perda de todo o ser essencial na sua certeza de si-mesmo, e da perda até mesmo deste conhecimento sobre si-mesmo: a perda tanto da substância como do Si, esta é a dor que se expressa a si mesma através da frase dura: Deus está morto.” (Hegel, *Fenomenologia do espírito*, parágrafo 57.)

Desencantado com a situação presente, oprimido pelas contingências socioeconômicas, determinantes da perda de seus bens materiais, vivendo um tempo de intensa expectativa, quando tudo poderia acontecer, quando todas as relações, inclusive as conjugais, são postas em xeque, sem aceitar nem compreender a instabilidade, a mudança permanente dos homens e das coisas, o Carlos, de *Mudança*, vê despertarem nele sentimentos contraditórios: por um lado, a desgraça que sobrevém à crise econômica que vive; por outro, o súbito aflorar de um eco de infância, lugar da alegria, mundo da harmonia, antes seguro, agora abalado pela ruína.

Pesa na casa da Beira, a sua casa, uma ameaça, uma tristeza sombria de um agora com que contrasta a serenidade, a paz de uma paisagem de origens que aflora à memória. Dir-se-ia que a consciência trágica do existir humano aflora com mais intensidade. Angustiado diante da realidade opressora de uma sociedade decadente e aprisionada pelos elos de uma revolução que excluía o povo de seu processo; despertado pela realidade exterior para a necessidade de pensar-se, uma vez que o pai, os bens materiais, tudo o que o sustentava estava perdido; salva a casa, a velha casa de Vilarim, é para lá que vai Carlos. E lá, na velha casa plena de memórias, no velho espaço onde os fantasmas do passado são presenças vivas, a hora do assombro: o lugar da infância é aquele em que a memória faz aflorarem, comovidas, as lembranças. É o lugar onde a consciência se ativa e se revela, na solidão absoluta de um homem. É onde se faz nítida a impossibilidade de refazer/retornar o passado. Caracteriza-se, aí, e em outros muitos momentos do romance, o que o autor mesmo chama de tempo mítico, o nunca mais revelado em saudade, lugar primeiro a que o homem tenta retornar para encontrar-se. Podemos reconhecer estar ocorrendo aí a manifestação de um pensar existencial. É a realidade, aqui e nos outros romances seguintes, que invade o olhar do personagem, desencadeando a atividade de pensar. Só então Carlos é capaz de se conscientizar da inutilidade da guerra, do partidarismo, diante da importância de ser. E a natureza se torna então, lírica, dói, faz sentir, comove.

O frio de março desenrolou um toldo cinzento sobre a desolação da montanha. Era um frio diferente, inquietante, com silêncio e aridez nos corações. O vento largo e calmo, o gorgolar da ribeira traziam a Bruno agora de novo no casarão de Vilarim, um novocismar de todos os invernos de criança [...] Havia no sótão um largo vazio escuro, onde arrumara o cavalo de pau, o arco, todos os sonhos de pequeno. Carlos subiu aí e outra vez, com espanto, os sonhos de outrora lhe couberam num simples olhar, corrido pelo telhado, pelo forro [...] Doía-lhe esse desencontro entre a real imobilidade de tudo e a lembrança que de tudo nele crescera consigo.

Em *Mudança*, o diálogo cede à reflexão; a terceira e a primeira pessoa imbricam-se, cedendo ao discurso a sua manifestação como discurso indireto livre. É o momento em que a constatação da realidade abre espaço para que o olhar de Carlos, que atravessa a paisagem, a reconstrua, com o espanto de quem talvez a veja pela primeira vez. E a consciência dessa realidade dói-lhe, comove-o. Mais próximo de *Promessa* (1947) que de *Vagão J* (1946), *Mudança* é um romance que avança na perspectiva do

romance de ideias ou romance-problema, que é como Vergílio Ferreira nomeia os seus romances, embora haja quem opte por chamá-los romance-ensaio, o que não deixa de ter razão de ser, tendo em vista que o autor faz confluírem para a sua narrativa as reflexões de natureza filosófica, o que não lhe rouba a importância de ficcionista da condição humana – nem poderia.

Ocorre, no entanto, que, a partir da publicação de *Promessa*, é preciso reler o prefácio a *Mudança*, em que Eduardo Lourenço anuncia a “viragem”, no romance de Vergílio Ferreira. É preciso dizer com os demais críticos que *Promessa* é mais que uma promessa: é a manifestação do problema que não mais abandonaria o seu autor: a da condição humana frente ao paradoxo que se enunciaria claramente em *Aparição*: o milagre da vida frente à inverossimilhança da morte.

Por tudo isso – e ainda que a sombra neorrealista atravessasse esse romance e os seguintes – *Promessa* é um romance de *Véspera*. Quanto ao primeiro – *A curva de uma vida* – talvez seja um romance de antevéspera, que, afinal, se publicou.

Resumo: O presente ensaio tem por finalidade apresentar em perspectiva crítica as narrativas inaugurais da obra de Vergílio Ferreira – *A curva de uma vida* (novela escrita em 1938 e publicada em 2010, quatorze anos depois da morte do escritor) e *O caminho fica longe* (publicado em 1943 e considerado o seu primeiro romance) – a que se acrescentam *Vagão J* (1946), *Onde tudo foi morrendo* e *Promessa* (1947/2010), formando um conjunto chamado pelo próprio autor de *Véspera*, título que encontrou para reunir sua produção inicial, conhecida de seus leitores e críticos como fase neorrealista. Nessas narrativas é possível já reconhecer os grandes problemas que marcariam a obra de Vergílio Ferreira. Os temas obsessivos – a morte, a descoberta de quem é, a ausência do pai,

as ideias que o inquietaram desde sempre – aí já se anunciam e ganham, com a publicação de *Promessa*, novos contornos, uma vez que o até então considerado romance de “viragem” – *Mudança* (1949), cede seu lugar ao mais recentemente publicado, que passa a ser considerado o primeiro romance de ideias (ou romance-problema) de seu autor. Para ratificar o que proponho, pretendo estabelecer um diálogo entre a ficção vergiliana (excetuando-se *Onde tudo foi morrendo*, a que não tenho acesso) e alguns de seus ensaios em que essas questões se fundamentam.

Palavras-chave: O romance de Vergílio Ferreira; Romance-problema; Ficção neorrealista/ preocupação ontológica; Literatura Portuguesa do século XX.

Referências

- FERREIRA, Vergílio. *Nitido nulo*. Lisboa: Portugália, 1971.
 _____. *Mudança*. 4ed. Lisboa: Bertrand, 1978 (1949).
 _____. *Aparição*. 14 ed. Lisboa: Bertrand, 1979 (1959)

- _____. *Um escritor apresenta-se* (Org. Maria da Glória Padrão). Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1980.
- _____. *A curva de uma vida*. Lisboa: Quetzal, 2010 (1938).
- _____. *Promessa*. Lisboa: Quetzal, 2010 (1947).
- FONSECA, Fernanda Irene & GODINHO, Helder. Introdução. In: FERREIRA, Vergílio. *Promessa*. Lisboa: Quetzal, 2010.
- GAVILANES-LASO, José Luís. *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- LOURENÇO, Eduardo. Prefácio. In: FERREIRA, Vergílio. *Mudança*. 4ed. Lisboa: Bertrand, 1978.
- SANGIOVANNI, Ricardo. A estrutura e temáticas hegelianas em *A Promessa*. *Cadernos do CEIL*. Revista multidisciplinar de estudos do imaginário. Número 1, Narrativas e Mediação, Figuras, 2011, p. 100-108. Disponível em: http://ceil.fcsh.unl.pt/cadernos/PDF/10_ricardo_sangiovanni.pdf

MUDANÇA DE VERGÍLIO FERREIRA: A GUINADA SUBJETIVA

Madalena Vaz Pinto*

Dedico esta apresentação às alunas do grupo de pesquisa sobre Vergílio Ferreira da Faculdade de Formação de Professores, em S. Gonçalo: Leticia Alves, Nathalia Andrade, Nathalia Nunes, Fabiana Decker.

Evolução não parece ser uma boa palavra para falar de projeto literário. Mesmo em um escritor como Vergílio Ferreira em cuja obra é possível assinalar não só modos de escrita distintos como distintas concepções teóricas que orientam essa escrita, mesmo assim é preferível, e mais exato, afinal, referirmo-nos a deslocamentos, ajustes, mudanças. Isto já situa a escrita ficcional em um lugar diferente da investigação de caráter pragmático e objetivo onde se abandonam procedimentos por não servirem ao propósito que se pretende alcançar. Mesmo que o escritor faça acompanhar a produção da obra ficcional de escritos sobre essa mesma produção, ensaios e diários que são também espaços de reflexão, escrever, ao que parece, não acontece antes, acontece durante, caminho que só se percebe a posteriori.

Sobre os motivos da escrita deste texto: ele se insere na pesquisa que realizo sobre Vergílio Ferreira, orientada pela convicção de que se trata de um autor incontornável para pensar os modos de construção da subjetividade na literatura portuguesa moderna e contemporânea. O motivo de concentrar este comentário em *Mudança* (1949), quarto romance do autor, deve-se ao fato de ser aquele em que Vergílio Ferreira começa a ensaiar o seu afastamento do neorealismo, ou seja, de uma literatura orientada a partir de valores ideológicos, em direção a uma literatura sobretudo interessada no valor da liberdade do homem, isto é, existencialista. Dito de outra maneira: onde o autor começa a afastar-se do romance-espetáculo em direção ao romance-ensaio ou romance-problema.

A experiência de ler Vergílio Ferreira é contraditória: reconfortante porque legitima uma temporalidade reflexiva; estranha, porque essa temporalidade parece se constituir à revelia do mundo em que se vive, numa espécie de realidade suspensa, longe dos

* Professora Adjunta da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – FFP-UERJ e Diretora do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura.

efeitos da aceleração da vida e consequentes alterações da percepção. A comprovar esta afirmação, atente-se para o fato do espaço, na maioria dos romances do autor, ser o da aldeia, da vila ou da pequena cidade. Trata-se, portanto, de uma escolha autoral, a reforçar o pacto de leitura que tais textos demandam: um afastamento do mundo objetivo e o assumir de uma atitude predominantemente reflexiva. O que cabe indagar é se reflexão e ação precisam ser de tal forma apartadas, se a construção de uma subjetividade atenta ao seu processo de pensamento e devir, deve assentar em tais parâmetros.

Mudança, ao contrário do que acontece em grande parte da produção posterior de Vergílio Ferreira, não se fez acompanhar de ensaios ou diários a partir dos quais seja possível acompanhar a reflexão que esteve na base de sua construção. O primeiro dos cinco volumes de *Espaço do invisível* (coletânea de ensaios), é publicado em 1965, isto é, dezesseis anos depois da publicação de *Mudança*; *Conta Corrente*, série de diários do autor, começa em 1969. À data de publicação do romance, portanto, só o primeiro de seus ensaios, dedicado a um só autor ou problema – *Sobre o humorismo em Eça de Queirós* (1943) – tinha sido publicado. Esta situação alterou-se em 2008, ano em que foi publicado o *Diário Inédito*, escrito entre 1944-1949, dos vinte e oito aos trinta e três anos do escritor, e que inclui o período de escrita de *Mudança*. Cito uma passagem:

Acabei hoje mais um romance. *Mudança*, lhe chamei eu. Não sei bem se o seu tema interessará. A mim diz-me muito, talvez por ter ainda à sua roda o calor com que o escrevi. Em arrefecendo, verei. Põe-se-me, de facto, como problema agudo, **a luta entre realidade fluente e a necessidade de uma regra**. Se o homem pretendesse agir em absoluta coerência com a verdade de cada momento, teria de cruzar os braços. Porque em cada instante a vida está negando a verdade que nela descobrimos. (FERREIRA, 2010, p. 140-1). Grifos nossos

É possível depreender pelos apontamentos aqui reunidos que desde cedo Vergílio Ferreira lia filosofia, e não só lia como orientava a construção dos seus romances a partir de ideias que lhe chegavam via filosofia. O que o Diário não mostra, e *Mudança* é um bom exemplo disso, são os modos próprios da escrita ficcional, não orientados segundo determinações prévias. Que existe o “saber mais do romance” (MOURÃO, 2001, p. 56). Por outro lado, se no processo da escrita ficcional nunca se sabe bem onde ela vai dar “Isto não significa que não possa haver, por parte do autor, uma intenção global acerca da distribuição dos valores num dado romance, nomeadamente através de personagens mais ‘positivas’ ou mais ‘negativas’” (MOURÃO, 2001, p. 51).

Passemos agora à nossa leitura. Na primeira cena de *Mudança* assiste-se à descrição de um fim de tempestade, em uma vila do norte de Portugal, e à sensação de paz que provoca no protagonista: “Tudo está certo no mundo”, “Tudo está no seu lugar.” (M, p.6)¹ Mas, como a epígrafe do livro anuncia, a partir de um verso de Camões – “Todo mundo é composto de mudança” – a narrativa vai apresentá-la em vários sentidos, sempre em uma relação dialética entre o fora, dos acontecimentos, e seus efeitos

¹ As referências ao romance serão identificadas com a abreviatura M, seguida do número da página.

no interior do protagonista. A sensação de harmonia experimentada por Carlos Bruno e assente na experiência de proximidade com a natureza, vai repetir-se várias vezes durante o romance e funcionará como uma referência estável, uma espécie de refúgio, em contraste com os acontecimentos que se sucedem ao longo da narrativa: crise do capitalismo mundial em 29, segunda guerra mundial e seus efeitos em Portugal e diretamente na vida de Carlos: falência da fábrica do pai, suicídio deste, saída de Carlos e da mulher da aldeia de Vilarinho, para a cidade de Castanheira. Juntam-se a estes fatos o enriquecimento do pai de Berta – que, entretanto, compra a antiga casa do pai de Carlos e restaura a fábrica de tecelagem que volta a ser lucrativa – e sua consequente ascendência social. Esta alteração tem efeitos na relação de forças do casal e será mais um fator de angústia para Carlos.

Mas, se se reparar bem, a citada harmonia do começo da narrativa já era então percebida por Carlos como sensação rara, incomum, embora essencial: “São-me boas estas horas, esta paz. Boas. Como eu sei. [...] – Tornava-me um dragão, Berta, palavra de honra, se não fossem estas horas de paz, de vez em quando, esta coisa de fora a calcar, a esmagar as forças de dentro.” (*M*, p. 6-7) As “forças de dentro”, a que a narrativa tantas vezes fará referência, sinalizam um estado de inquietude quase permanente em Carlos, provocado pela situação política conturbada, mas, sobretudo, por seu modo particular de agir, preocupado com princípios, linhas gerais de orientação que se pretendem permanentes: “Carlos não compreendia a vida sem um domínio pessoal. Porque estar vivo era decifrar o mundo com seus próprios olhos [...]” (*M*, p.14)

Este embate vai gerar uma atmosfera de conflito entre Carlos e todos os que o rodeiam, inclusive a mulher. A questão política nunca se lhe colocara. Dada a sua situação privilegiada, de posições sociais definidas, nunca lhe tinham exigido um posicionamento, nunca tivera necessidade de avaliar seus princípios, sua validade e repercussão, como fica claro em um de seus solilóquios: “Decerto ele tinha uma política, nunca a discutira, como as verdades do senso comum.” (*M*, p. 43)

Carlos defende os valores da consciência, os princípios morais, insiste na correspondência entre o público e o privado, o que o impede de responder às situações que a vida apresenta e à consequente necessidade de sua atualização destes, na ação: “Carlos, porém, não tinha olhos para fora de si. A guerra paralisava-o, de novo, à roda da força da sua certeza. [...] Mortos, cidades arrasadas, eram tinta de imprensa sem corpo nem voz. Por cima, cruzavam-se as vigas de um mundo definitivo.” (*M*, p. 43) Sua atitude contrasta com a de Pedro, meio irmão, filho bastardo de seu pai, marxista convicto, envolvido na política, que assume atitudes de luta, de ação, convicto de que o absoluto se resolve no relativo:

Toda a verdade, a mais profunda, tratada em termos de catecismo torna-nos logo ridículos, faz de nós bonecos de petulância. Mas acabou-se. Não tenho agora à mão outro modo de falar. Admite, pois, que a História é feita pelas necessidades imediatas. Talvez te sirva. História, claro, não são só guerras. É um pouco mais. Leis, moral, literatura. Cada época, cada necessidade. (*M*, p. 132)

Se retomarmos o problema que Vergílio Ferreira pretendia investigar, “luta entre realidade fluente e a necessidade de uma regra.” (*M*, p. 140-141), é agora necessário investigar melhor, perceber os significados desses termos “realidade fluente” e “regra”, pois eles podem ser enganadores. Se a realidade fluente é a História, e esta não está determinada pela regra, cabe acentuar que se trata de uma fluência orientada por conceitos ideológicos precisos, neste caso, marxistas e, portanto, não pode ser confundida com uma abertura em busca da melhor forma de agir à medida que os acontecimentos se apresentam. De acordo com a fenomenologia que Vergílio Ferreira já investigava, e mais exatamente da *Fenomenologia do espírito*, de Hegel, as posições de Carlos e Pedro correspondem a dois posicionamentos: aquele em que o Absoluto se reconcilia consigo mesmo, onde é possível ler o absoluto no relativo, posição de Pedro; e o que vive na perspectiva da consciência infeliz, orientado por princípios rigorosos e imutáveis, como parece ser o caso de Carlos,

Hegel, naturalmente o da *Fenomenologia*, propunha-me duas soluções: uma, que era a dele e a de Marx, era a do panlogismo otimista que se terminava na união do Absoluto consigo mesmo, ou seja, para Marx, num talvez remate da História pelo triunfo do proletariado; outra, a do pantagrismo, que é o caminho doloroso para lá. Naturalmente, escolhi a pior, ou seja, a do pantagrismo – e daí nasceu o meu livro *Mudança*. (FERREIRA, 1976, p. 13-14).

Para Hegel, a consciência infeliz, isto é, a consciência das contradições, constitui a mola central da fenomenologia. Essa contradição, entretanto, é um estágio passageiro para ir mais longe. A tese gera a sua negação, a antítese, e, por último, a síntese. A síntese firmará uma nova tese a qual, por sua vez, se desenvolverá em uma nova antítese; estas serão superadas em uma nova síntese e assim sucessivamente, de modo a atingir a consciência total do Absoluto consigo mesmo. Mas esta lógica pode ser vista sob a perspectiva não de um remate ideal, mas sim pelo que implica de doloroso. Isto é: a consciência infeliz e a angústia podem ser entendidas como ponto de passagem ou como parte inerente da vida. Panlogismo e pantagrismo denominam cada uma das atitudes. Pedro vive de acordo com panlogismo otimista, vê o absoluto no relativo; Carlos, ao contrário, é a expressão da consciência infeliz.

Na narrativa propriamente dita, o conflito entre as duas atitudes manifesta-se pela alternância entre o espaço exterior, em que se desenvolvem as ações e onde é necessário assumir posições, políticas, principalmente, dado o contexto; e o espaço interno, da consciência, que começa a adquirir um lugar de predominância. Em termos gerais, entretanto, este contraste não é bem resolvido. A atitude de Carlos, que beira a paralisção em muitos momentos, está dubiamente caracterizada. Destaco algumas passagens do texto: “A própria existência do universo decidia-se-lhe na existência de si mesmo. Era homem nos limites do seu tamanho. E 2+2 só eram quatro, *depois* de ele o saber. Que importavam os outros?” (*M*, p. 72); “Acreditava agora que uma ideia tinha o direito a cerrar a ira de um punho, que a justiça tinha direito à violência. Porque

a violência, a ira não eram então de um homem, da sua pequenez suficiente, mas da sua grandeza, daquilo que o transcendia [...]” (*M*, p. 72)

Trata-se de fato de uma dificuldade de atualização do pensamento na ação, ou antes de um ‘amuo’ de burguês, da impossibilidade de relacionamento (e o problema de casal mostra bem isso) de um sujeito para quem a vida mudou repentinamente, retirando-o de uma posição privilegiada? A ambiguidade que resulta da leitura parece não funcionar inteiramente como valor, dada esta hesitação na construção da personagem, a oscilar entre a crítica e a salvaguarda de uma conduta pautada pelos valores da consciência, mas que tantas vezes se manifesta como impossibilidade de agir. Se existe em *Mudança* o começo de uma maior valorização da questão da liberdade, o desejo de pensá-la segundo coordenadas mais amplas não exclusivamente determinadas histórica e ideologicamente, poder-se-ia entender a importância da infância em Carlos Bruno como o lugar de restauração de uma ‘verdade’ intocada pelos acontecimentos da História. Na narrativa, entretanto, a volta de Carlos ao sótão da antiga casa, soa como um gesto forçado e de efeitos dúbios, uma vez que tal reencontro com uma possível singularidade está *a priori* negado a Pedro, o filho bastardo, aquele ‘sem casa’.

Talvez seja possível pensar que Vergílio Ferreira experimenta neste momento uma hesitação entre a recusa e a valoração de um modo mais “complexo” de pensar a existência, provocando, via ficção, furos no edifício concreto neorrealista, para o qual a subjetividade é coletiva e onde a interioridade é vista como luxo burguês. O mais curioso sobre *Mudança*, entretanto, é que a mudança que aí começa a tomar forma só será percebida pelo autor anos mais tarde. Antes dessa releitura, *Mudança* é um romance neorrealista, fundado na oposição de duas personagens, Pedro, marxista, personagem de valor positivo; Carlos, hesitante, personagem de valor negativo. É esta disposição, aliás, que explica sua inserção pacífica no neorrealismo. O fato de não ter sido imediatamente percebida pelo escritor, de não ter sido intencional, leva obrigatoriamente a modalizar a questão do romance de tese, a recolocar o problema da orientação prévia do romance a par da força exercida pela autonomia que a escrita ficcional adquire frente a ela. Esta hipótese encontra fundamento em um comentário do autor, anos mais tarde:

Hoje, *relando o livro*, eu sint[o] que havia aí um pouco de má-consciência, isto é, o Carlos, apesar do sinal negativo que eu desejaria imprimir-lhe, acabou por ser para mim, quando releio hoje o romance como qualquer leitor, um sinal positivo, não pejorativo. (FERREIRA Apud MOURÃO, 2001, p. 52.)
Grifo nosso

Esta releitura implica por sua vez uma outra revisão, aquela da sua adesão ao neorrealismo:

Eu entrei no neorrealismo, ou seja, na arte “social”, como quem entra em convento, ou seja pela abdição. Recordo o meu primeiro livro [O caminho fica longe, 1943] (...) mas a arte de compromisso, engagé, é isso mesmo: o esquecimento de que uma obra de arte é antes de mais uma obra de arte (...)

Além de que toda a arte está comprometida com o seu tempo; logo, não deve comprometer-se. (FERREIRA, 1976, p.12-13.)

Eduardo Lourenço, na releitura que faz do romance (1968) vai apontar as mudanças de *Mudança*. Apesar de reconhecer imperfeições na sua construção, “um romance ainda escravo de um passado que ele ajudaria a sepultar.” (LOURENÇO, 1969, p. IX.) Lourenço aponta como seu maior valor a instauração da ambiguidade em uma literatura pautada pelos valores da clareza e transparência da linguagem. Tal clareza, é claro, não se pode desvincular de uma concepção de história em direção ascendente, rumo à superação e em relação à qual Vergílio Ferreira se distancia: “Não chegou ainda ao mundo o reino da justiça do mundo. Mas que fazer se nem todos descobrem aí um limite?” (FERREIRA, 1990, p. 176-177)

A opção pelo monólogo que vai tomando cada vez mais espaço nos romances de Vergílio e se tornará a sua característica principal, corresponde à tentativa de mostrar os acontecimentos tal como vividos internamente pela personagem, não regidos pelo tempo cronológico. Como se poderá verificar pelos romances que se seguem a *Mudança*, o narrador assumirá uma posição totalizante, o espaço dos acontecimentos será progressivamente reduzido a par da ampliação de um olhar sobre si, por parte do narrador. Para Eduardo Lourenço, uma diferença começa a operar-se na literatura portuguesa: enquanto no Novo Romance a opção pela primeira pessoa correspondia ao questionamento radical do gesto romanesco, Vergílio Ferreira é capaz de manter o mínimo de ‘ilusão realista’ de modo a não sucumbir à morte do gênero que então se anunciava. Mas não só ele, também os desvolto filhos de Álvaro de Campos (LOURENÇO, 1993) – Agustina, Almeida Faria, Maria Velho da Costa, Cardoso Pires, entre outros – ao resolver positivamente “aquela espécie de contradição nacional entre o projecto romanesco tal como a grande tradição europeia o configurou e o irresistível pendor subjetivista da nossa literatura.” (LOURENÇO, 1969, p. IX-X). Tal análise fez história e mantém-se fundamental na pesquisa sobre formas de construção de subjetividade na literatura portuguesa. Entretanto, não obstante sua pertinência histórica e crítica, ela poderia, aos poucos, começar a ser confrontada com algumas outras – Eduardo Prado Coelho, José Gil – para quem tal singularidade se construiu à custa de uma atitude refratária em relação a linhas de pensamento que alteraram concepções de sujeito e de linguagem. Este reposicionamento crítico foge ao escopo deste texto, ficando para outra ocasião.

Resumo: O artigo propõe uma análise do romance *Mudança*, de Vergílio Ferreira, considerado como aquele em que o autor se afasta do neorealismo rumo a uma literatura de cunho reflexivo. Sugere-se que tal opção aponta para um traço re-

corrente na formulação da subjetividade na literatura portuguesa.

Palavras-Chave: *Mudança*, Literatura Portuguesa, Vergílio Ferreira, subjetividade.

Abstract: *The article is focused in the novel *Mudança*, by Vergílio Ferreira, considering it as a turning-point in his work, moving from a neorealist perspective into a more self-reflexive literature. This change can be seen as a paradigmatic subjective feature in Portuguese literature.*

Keywords: *Mudança, Portuguese Literature, Vergílio Ferreira, Subjectivity.*

REFERÊNCIAS

- FERREIRA, Vergílio. *Diário inédito*. 2 ed. Edição de Fernanda Irene Fonseca. Lisboa: Quetzal, 2010.
- . *Espaço do invisível I*. Lisboa: Bertrand, 1990.
- . *Espaço do invisível II*. Lisboa: Arcádia, 1976.
- . *Mudança*. 3ed. Lisboa: Portugália, 1969.
- LOURENÇO, Eduardo. Acerca de *Mudança*. In: FERREIRA, Vergílio. *Mudança*. 3ed. Lisboa: Portugália, 1969.
- MOURÃO, Luís. Panlogismo, pantagrisimo e o saber mais do romance. Uma leitura de *Mudança* de Vergílio Ferreira. In: *Vergílio Ferreira: excesso, escassez, resto*. Braga: Angelus Novus, 2001.

O CAMINHO FICA LONGE E FOGO NA NOITE ESCURA – UMA RELAÇÃO INTERTEXTUAL

Ana Carla Pacheco Lourenço Ferri*

“O Fernando anda a escrever um romance novo com o sangue em fogo que lhe queima as veias. /.../ E parece que só ele o entende. Todas as escolas literárias se tinham esquecido da nobre missão da Arte, descurando a realidade viva dos interesses colectivos¹ e a sua interpretação rigorosa. Como se a Arte se bastasse a si mesma”.

(*O CAMINHO FICA LONGE*)

“Hoje, a literatura, a arte, afinal – divagou ainda Luís Manuel –, só se justifica quando se revela atuante, direta, intencional. Os valores artísticos dependem, evidentemente, da época, que os determina”.

(*FOGO NA NOITE ESCURA*)

O conceito de intertextualidade², tão caro a este artigo, pode ser entendido como o diálogo entre novos discursos e discursos já existentes. É o conhecimento que o leitor tem sobre esses discursos que lhe possibilita perceber esse entrecruzamento textual. Estou pensando com Linda Hutcheon quando afirma que

A intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso. Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância. (HUTCHEON, 1991, p. 166)

* Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Professora de Língua Portuguesa e Literaturas da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro.

¹ Procurei respeitar, nas citações, a ortografia original dos textos.

² Intertextualidade é o termo utilizado por Julia Kristeva, a partir de 1969, para explicar as relações intertextuais entre obras e autores. Corresponde ao que Mikail Bakhtin chamou de dialogismo já na segunda década do século XX.

Como leitora dos romances *O Caminho Fica Longe* (1943), de Vergílio Ferreira, e *Fogo Na Noite Escura* (1943), de Fernando Namora, quero propor um diálogo entre os dois textos. Deixo claro que não pretendo analisar os dois romances, mas fazer um corte proposital de cenas que considero fundamentais nas duas narrativas³. Corte provocado pela ligação intertextual entre dois autores que se aproximam intelectual e cronologicamente. Vergílio Ferreira (1916-1996) e Fernando Namora (1919-1989) fazem parte de uma geração de intelectuais, a Geração de 40, que ajudou a consolidar o movimento neorrealista português, movimento que se preocupou em interpelar e procurar modificar uma realidade histórico-social injusta e cerceadora.

O Caminho Fica Longe, escrito em 1939, foi o primeiro romance publicado por Vergílio Ferreira, em 1943.⁴ Poucas pessoas tiveram oportunidade de ler esse livro porque, assim como outros publicados nessa época, a obra enfrentou o rigor da censura fascista do governo de Salazar e teve grande parte de sua edição apreendida ainda na tipografia – exemplares que chegaram às livrarias foram logo recolhidos. O romance tem como cenário a cidade de Coimbra, reduto de estudantes universitários. Através de um narrador extradiegético, o leitor conhece a história de estudantes como Amélia, Rodrigues, Catarina, Luísa, Fernando; entretanto, a narrativa se concentra em torno das angústias e incertezas de Rui, jovem de origem humilde e camponesa. Segundo Aniceta de Mendonça, se considerado em relação ao contexto histórico em que foi escrito e publicado, *O Caminho Fica Longe* “é obra fundamental para o equacionamento do romance português contemporâneo”. (MENDONÇA, 1980, p. 36)

Fogo Na Noite Escura, escrito em 1942 e publicado também em 1943, é o segundo romance de Fernando Namora – o primeiro foi *As Sete Partidas do Mundo* (1938). A narrativa procura retratar a rotina dos jovens acadêmicos de Coimbra e, embora não tenha um único protagonista – o narrador traz à cena histórias de jovens como Abílio, Mariana, Luís Manuel, Rita, Seabra –, é possível destacar o perfil contestador e político do aventureiro Júlio e o do conflituoso Zé Maria; este tem uma origem familiar muito semelhante à de Rui, de *O Caminho Fica Longe*. Para Mário Sacramento, *Fogo Na Noite Escura* constitui-se como “um depoimento inestimável em torno das coordenadas coimbrãs da geração de 40”. (SACRAMENTO, 1967, p. 75)

A breve apresentação desses dois romances já poderia sugerir um diálogo entre eles, porém, para além da semelhança temática, a própria estrutura das narrativas, especialmente a escrita por Vergílio Ferreira, justifica a leitura intertextual que aqui estamos propondo. *Fogo Na Noite Escura* não apenas se refere a produções literárias e jornalísticas; também abre espaço para a música, para as artes plásticas – na figura do significativo personagem Carlos Nóbrega, um escultor. Além do romance, da poesia,

³ Recorto cenas que considero significativas para sugerir não só o diálogo entre as duas narrativas, mas também o início da convergência de seus autores para o movimento literário neorrealista.

⁴ Recentemente (2010) a equipe responsável pelo espólio de Vergílio Ferreira publicou a inédita novela *A Curva de uma vida*, escrita em 1938, e o romance *Promessa*, de 1947.

da música, *O Caminho Fica Longe* tangencia outra forma de expressão artística, o cinema. Ao chegar a meio da narrativa, a um capítulo intitulado “Intervalo”, o leitor descobre que tudo que leu até então – enredo, personagens – faz parte de um filme, cujo argumento é de autoria do próprio narrador.⁵

Essa mistura de gêneros discursivos também constitui uma forma de intertextualidade. Em seu artigo “Intertextualidade: considerações, em torno do dialogismo”, Ricardo Zani⁶ explica que

(...) o conceito de dialogismo vai além da literatura e das histórias de suas fontes, trabalha e existe dentro de uma produção cultural, literária, pictórica, musical, cinematográfica e define o que se entende por uma relação polifônica, onde vozes subexistem, como uma relação intertextual que se estende por vários meios e períodos. (ZANI, 2003, p. 126-127)

Recuperando o comentário de Aniceta de Mendonça sobre *O Caminho Fica Longe* e o de Mário Sacramento sobre *Fogo Na Noite Escura* – ambos destacando a importância histórica desses dois romances –, cito duas passagens que retratam o desejo dos jovens estudantes de construir uma arte mais engajada, solidária com a miséria do povo:

A gente o que pretende afinal é... é... (como dizer?) é interpretar, traduzir em palavras o que os pobres sentem e não podem manifestar... Por consequência (agora já apanhou o fio) a arte não é nossa, propriamente não é nossa, mas deles. De resto nem há arte nenhuma no caso. Nem isso se pretende fundamentalmente. Diz-se o que se sente, o que se vê... (CFL, p. 89)

Júlio rematou por fim a conversa:

– Não me falem mais de literatos. Falem-me de gente que não se furte à intervenção direta nas responsabilidades que lhe competem.

– É o que todos, incluindo os literatos, se estão esforçando para fazer – retorquiu Seabra, achando-se atingido. (FNE, p. 293)⁷

Vergílio Ferreira e Fernando Namora retratam em seus romances uma geração que cresceu sob os ecos das duas grandes guerras mundiais, que vivenciou um contexto de crise e de recrudescimento de governos ditadores e fascistas. Naturalmente, esses jovens também sentiram a necessidade de tomada de consciência, uma necessidade que

⁵ Nessa parte do livro, o narrador extradiegético transforma-se em narrador-personagem, protagonizando o diálogo que mantém com um crítico de cinema.

⁶ O professor Ricardo Zani salienta, no artigo, a importância das relações intertextuais, baseando-se em muitos estudiosos que se dedicaram a pesquisar sobre o assunto – desde o precursor Mikail Bakhtin, passando por Julia Kristeva, Robert Stam, Julio Plaza, entre outros.

⁷ Para as citações dos romances, utilizarei as siglas CFL, para *O Caminho Fica Longe*, e FNE, para *Fogo Na Noite Escura*, seguidas do número da página.

crescia em diversos segmentos da sociedade em todo o mundo⁸ e que veio na esteira do Novo Humanismo – movimento artístico de raízes marxistas, que procurou questionar os valores burgueses e problematizar a alienação do homem, denunciando as desigualdades socioeconômicas.⁹ O envolvimento dos dois romances com o contexto histórico em que estão inseridos corrobora o discurso de Mikail Bakhtin quando afirma que todo enunciado toca em fios dialógicos já existentes e de alguma forma é afetado pela consciência ideológica que orienta o seu tempo:

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica /.../. (BAKHTIN, 1988, p. 86)

O processo de desalienação e de consolidação de novas diretrizes literárias ou artísticas enfrentou muitas dificuldades em Portugal. Além do crivo da censura, da alta taxa de analfabetismo do povo, também sofreu com a desconfiança das classes desfavorecidas e mesmo com o sentimento de descrédito vindo de muitos dos jovens intelectuais. Essa questão não foi negligenciada por Vergílio Ferreira e Fernando Namora nos romances aqui cotejados. Os personagens Rodrigues, de *O Caminho Fica Longe*, e Júlio, de *Fogo Na Noite Escura*, atacam com vigor as intenções literárias de alguns jovens escritores. Esses dois personagens assumem, em muitos momentos das narrativas, a voz que questiona a eficácia prática das atividades intelectuais dos colegas. Rodrigues faz o tipo extrovertido que parece estar sempre de bem com a vida e surpreende quando se posiciona seriamente em relação a questões sociais e ideológicas. Júlio é mais introspectivo e, embora mais jovem, angustiado e impaciente, faz lembrar um certo ceifeiro rebelde¹⁰ – sugerindo aqui mais um diálogo intertextual:

– A literatura moderna? Uma estupidez... Andam para aí vocês a armar que sofrem com os pobres e o diabo a quatro... Qual sofrem nem qual carapuça? O que vocês querem é explorar a desgraça dos outros para fazerem arte com ela. Arte... Mas que raio de arte terá a vida de um desgraçado? E, depois, que é que vocês sentem? Que é que vocês remedeiam? Isso é uma grande cantiga! Bananas, menino, para tal arte social!

⁸ Essa necessidade de intervenção tornava-se ainda mais urgente numa intelectualidade que, como as de outras gerações de portugueses, vivia sob o estigma de ocupar um não-lugar na Europa, sentimento tão bem explicado por Boaventura de Sousa Santos: “/.../ os portugueses nunca puderam instalar-se comodamente no espaço-tempo originário do Prospero europeu. Viveram nesse espaço-tempo como que internamente deslocados em regiões simbólicas que lhes não pertenciam e onde não se sentiam à vontade. Foram objecto de humilhação e de celebração, de estigmatização e de complacência, mas sempre com a distância de quem não é plenamente contemporâneo do espaço-tempo que ocupa.” (SANTOS, 2001, p. 53-54)

⁹ Em Portugal, o movimento denominou-se Neorealismo e se consolidou através das obras de escritores que formaram a chamada Geração de 40.

¹⁰ Personagem que lutou pela desalienação dos companheiros plantadores de arroz no romance *Gaibéus* (1939), de Alves Redol.

É boa! O Rodrigues nunca tinha dito destas coisas tão sérias e, aparentemente, pelo menos, tão verdadeiras! /.../ (CFL, p. 88-89)

Júlio sorriu. Palavras, artifícios, ingenuidade. Sentia lástima por esses letrados, incapazes de aguentar um murro ou um copo de aguardente e que vociferavam contra as fórmulas do passado, substituindo-as, afinal, por outras não menos convencionais. Não podia acreditar nos homens que berravam de longe. E, para ele, a única identidade consciente com os problemas era experimentá-los na carne. /.../ Em que altura a vida lhes deitaria por terra, ao primeiro sopro, as intolerâncias, a pitoresca inflexibilidade que os fazia sancionar de geniais os poemas que falavam em batatas e de nulidades fúteis todos os outros? Eram esses poemas, que não passavam das mesas dos cafés, toda a sua contribuição de homens ardorosamente interessados num mundo melhor? Apetecia perguntar-lhes se eles saberiam, sequer, identificar uma cultura de batatas... (FNE, p. 180-181)

O discurso inflamado de Rodrigues direciona-se aos novos literatos em geral, mas procura atingir principalmente o personagem Fernando, que pretende escrever um novo romance, “cheio de força e heroísmo”. Júlio também ataca os jovens escritores, mas sua indignação se volta principalmente para Luís Manuel, jovem rico e bem intencionado que sofre com a aversão e a desconfiança dos estudantes mais radicalmente envolvidos em atividades sociopolíticas. A postura de Júlio é de uma militância mais austera pelas causas sociais.

No prefácio à segunda edição do romance *Vagão J*, Vergílio Ferreira aborda esse problema e questiona se os escritores – quase todos oriundos de famílias economicamente mais abastadas, famílias que nunca sentiram na pele a miséria e a fome – teriam legitimidade para se autoelegerem justiceiros e protetores dos pobres e dos humilhados. O autor duvida de que as boas intenções, repletas do espírito de solidariedade, seriam capazes de superar a falta de experiência vivida:

Porque a verdade proletária só mesmo a poderiam enunciar uns lábios proletários. Que sabíamos nós, com efeito, das fomes e misérias de que só morríamos nos livros? E que direito tínhamos nós de extrair da fome alheia a nossa <<honra e proveito>>? Pois que era isso, afinal, o que no escuro da consciência todos nós desejávamos e alguns vieram a alcançar. (FERREIRA, 1982, p.16-17)

Outro aspecto social presente nos dois romances refere-se ao novo quadro de estudantes das universidades portuguesas, um quadro que não era mais formado apenas por filhos de fidalgos ou burgueses: “/.../ nos últimos tempos, esse estudantezinho já não era apenas o rebento de um berço fidalgo ou burguês. Vinham também os filhos da pequena burguesia, do proletário camponês” (FNE, p.63). A Universidade passa a conviver com classes que antes tratou de deixar do lado de fora de seus muros, passa a conhecer os desejos e a pobreza desses novos estudantes.¹¹ Tanto em *O Caminho Fica*

¹¹ Aspecto bastante atual para nós brasileiros, se pensarmos no sistema de cotas sociais e raciais que vem ampliando o acesso de estudantes de classes menos favorecidas economicamente às universidades públicas. Uma política social que por um lado democratiza a universidade pública; por outro, muitas vezes cria um enorme

Longe como em Fogo Na Noite Escura, são vistos personagens saídos dessas classes mais humildes e destaque, entre eles, Rui (CFL) e Zé Maria (FNE).

O Rui não quer que a mãe venha para Coimbra. Antes desistir do curso e trabalhar! Pensa que seria mais humano pegar numa enxada e rasgar a terra como qualquer labrego. Terra que ele rasgaria com o ódio acumulado desde que se reconheceu nascido pobre e doente. O que não pode tolerar é a ideia de que amanhã tem de dizer aos seus colegas:

– É minha mãe!

A mãe dele. Gorda, de andar pesado e um lenço atando-lhe o queixo papudo.

Rui conhecia as mães de alguns colegas. (Senhoras. Chapéu. Piano).

(CFL, pp. 85-86)

Às vezes, levantava uma pálpebra e só a visão daquele quarto sórdido, onde os sonhos vagueavam como náufragos, era suficiente para que ele mergulhasse de novo a cabeça nos lençóis. A verdade é que só um pobretana como ele poderia tolerar que lhe tivessem destinado um quarto que o vento devassava livremente de um lado ao outro, assobiando de escárnio na travessia. A sua vida era feita de desencontros e contrastes – e tudo isso se resumia, ao fim e ao cabo, em flagelações. Tinha ainda nos músculos a brandura das poltronas de Luís Manuel e na boca o tempero das iguarias exóticas que se serviam em casa do amigo; /.../ Depois das ceatas como a da noite anterior, o despertar era sempre mais penoso, pois durante alguns dias tudo nele teimava em se sentir participante dessa existência confortável. (FNE, pp. 48)

Embora tenham personalidades muito diferentes – Rui é introvertido e, por ser muito magro, aparenta fragilidade; Zé Maria apresenta um temperamento mais explosivo e se impõe pelo forte físico de montanhês –, esses dois personagens têm a mesma origem pobre e camponesa¹², e vivem conflitos muito semelhantes: enfrentam grandes dificuldades financeiras para se manterem na universidade; conhecem, através de alguns colegas ricos, as seduções de uma vida confortável; envergonham-se da origem pobre; sentem uma grande culpa e um ódio ancestrais.¹³

E todavia Rui sente bem que essa mulher gorda, de andar pesado, trabalha até alta noite. Por causa dele. E manda moedas ao fim do mês para Rui pagar a pensão e tomar café no Pirata. Ela trabalha, caramba!

fosso entre estudantes pobres e ricos, uma vez que os mais pobres enfrentam grandes dificuldades financeiras e mesmo de base educacional para se manterem na universidade.

¹² Por vários motivos, o movimento neorrealista português se voltou para o homem do campo: um sistema agrário arcaico e desigual que beneficiava os grandes proprietários e oprimia os trabalhadores assalariados e os pequenos donos de courelas; a falta de desenvolvimento industrial que resultava em uma classe operária reduzida. Esses dois romances levantam um problema que afetou significativamente as famílias camponesas; pois, para que seus filhos pudessem cursar a universidade, trabalhavam em ritmo desumano, faziam empréstimos junto a agiotas e, em grande parte, viam-se obrigadas a sair da aldeia e a tentar a sorte na cidade – muitas, por exemplo, montavam pensões que hospedavam estudantes.

¹³ O ódio é ancestral porque a dívida com os pobres é ancestral e, por isso, a luta que se exige é histórica. Há personagens memoráveis da literatura portuguesa que precedem Rui e Zé Maria no ódio contra a ignomínia a que os pobres sempre estiveram sujeitos, basta lembrar a insuperável Juliana de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós.

Ela sofre. Por causa dele... E ele não consegue amá-la, ser agradecido, ter a coragem de passear na rua da cidade de braço dado com ela. Não consegue! O defeito não é dele. É da natureza. A natureza fizera-o assim! (CFL, p. 86)

Lembrava por exemplo, a última carta do irmão: “Padrinho: quando vou para Coimbra? Padrinho: também aprendo leis quando for para aí?” Essas frases eram um cutelo necessário para que ele não viesse a regenerar-se. O irmão, o pai. O pai via-o de longe através dos comentários da aldeia (“Vosse-mecê está a despir a camisa por um filho que amanhã até se envergonha da família”), através da dívida ao Chiolas e da suspeita de que ele era um perdulário a desbaratar em prazeres o esforço dos pais e dos irmãos. Ainda se Zé Maria pudesse dizer-lhes, sem que as palavras enxovalhassem a pureza das intenções: Meu pai: lutarei por todos e por mim /.../. (FNE, p. 265-266)

Rui e Zé Maria vivem uma verdadeira batalha interior para encontrarem a essência de suas existências, para descobrirem um objetivo pelo qual fossem capazes de lutar com ímpeto e convicção. Aniceta de Mendonça afirma que *O Caminho Fica Longe* é um romance presencista e aponta as características psicológicas de Rui como índices do presencismo: “a luta interior permanente consigo mesmo e com os outros, as suas ambiguidades, indecisões, fracassos e fraquezas, misturadas com acções intempestivas”. (MENDONÇA, 1980, p.38) Todas essas características também poderiam ser atribuídas a Zé Maria; logo teríamos mais um herói presencista. Vejo-me obrigada a discordar dessa opinião, porque essas características estão presentes em quase todos os personagens construídos por esses dois romancistas, mesmo naqueles que foram considerados mais “enquadrados” na estética neorrealista.¹⁴

Considero Rui e Zé Maria uma grande síntese do perfil que Vergílio Ferreira e Fernando Namora deram à grande maioria de seus protagonistas. E são as atitudes desses dois personagens que darão o tom mais social de *O Caminho Fica Longe* e de *Fogo Na Noite Escura*, marcando o início da convergência de seus autores ao novo movimento literário. Rui transforma-se em um médico dedicado aos pobres e convence-se de que não poderia viver isolado, chorando suas próprias lágrimas. Zé Maria livra-se de suas hesitações e amarguras e encontra a paz quando abraça verdadeiramente a causa de seus companheiros universitários:

Vieram-lhe, num repente, os estremecimentos antigos, porque a lembrança da vida, que fora sua, o fez recuar e perder a experiência acumulada. Mas Rui não é mais criança. Não! *Ele sabe que a luta é de todos*, que a vida se não parte pelos homens mas os absorve a todos por igual, num interesse único, numa força indivisível. *Nunca mais os seus olhos chorarão a própria desventura, fechados na tristeza de um viver isolado.*

Sim, tudo passou. Porque o peito da pobre tísica continua estalando com a tosse, pelo tempo fora, porque o cavador se desmembra removendo o pedregulho, e o portão da fábrica engole, cada manhã,

¹⁴ Lembro aqui das indagações interiores de Manuel Borrhalho, personagem do romance *Vagão J*, considerado, por Vergílio Ferreira, o que melhor representa sua inserção no movimento neorrealista. Lembro também do sonhador Loas, pequeno courelheiro do romance *O Trigo e o Joio*, de Fernando Namora.

centenas de operários. *Rui não pode ficar-se mais a chorar as próprias dores que se afundam no sofrimento da humanidade. /.../ Seu rumo já foi traçado. E agora, nem que os ventos soprem rijo, e os raios se cruzem e os homens o desfibrem, nem que o céu se rasgue e a terra vomite castigos desconhecidos, Rui não se desviará daquele caminho recto que sua razão traçou. Nem que estoure!* (CFL, pp. 316-317)¹⁵

/.../ Zé Maria, por detrás deles, tinha os lábios escuros. A luz envolvia-o cruamente, fazia dele uma dura estátua. Ainda fixava Júlio, numa impotente reprovação, e depois respirou com desalento. Sentia-se agora perfeitamente lúcido e calmo. Chegara a sua hora. /.../ Livre de todas as hesitações e amargores, de um drama íntimo que não conseguia controlar racionalmente. Conciliado consigo próprio, esclarecido. E tão ágil como se tivesse despido uma couraça. Iria desviar a atenção dos guardas e de todos os que procuravam ver Júlio caído na armadilha. Nem era por Júlio que o faria; era por si.

E foi dele que partiu a primeira agressão. Os guardas correram para esse foco inesperado da luta, donde uma voz bradava sem descanso: “Foge! Foge, imbecil!” Mas a voz calou-se, por fim. Zé Maria não conseguia forças para gritar. Tinham-no atingido no olho esquerdo, na boca, no ventre; furava-o uma dor atroz misturada com náusea. Por último, uma pancada na cabeça atordoara-o. Era o vácuo, onde se abria uma cratera imensa. *Antes de perder os sentidos, correu-lhe sobre os músculos a carícia de uma paz havia muito desejada. Sabia que não era uma paz súbita, mas que só agora, conscientemente, soubera reconhecê-la.* (FNE, p. 471-472)¹⁶

A trajetória de Vergílio Ferreira e a de Fernando Namora demonstram que, embora tenham seguido seus próprios caminhos e respeitado suas individualidades, não deixaram de ser participantes do discurso de uma geração que primou pela intenção de transformar o seu tempo histórico em um tempo mais humano e justo. Assim como outras vozes já fizeram, procurei ressaltar, com esta leitura intertextual, a importância que o Neorrealismo teve em Portugal – mais do que um movimento, representou uma inquietação intelectual que permanece até hoje entre os que acreditam na Literatura e na Arte como instrumentos de transformação da sociedade.

¹⁵ Grifos meus.

¹⁶ Grifos meus.

Resumo: Este artigo propõe uma leitura intertextual dos romances *O Caminho Fica Longe* (1943), de Vergílio Ferreira, e *Fogo na Noite Escura* (1943), de Fernando Namora. Os dois romances retratam a rotina de jovens acadêmicos portugueses que cresceram sob os ecos das duas grandes guerras mundiais, que vivenciaram um contexto de crise e de recrudescimento de governos ditadores e fascistas. Essa geração de jovens intelectuais sentiu a necessidade de uma tomada de decisão e iniciou um movimento artístico voltado

para a luta pela transformação política e social de seu país. O artigo pretende mostrar, através de um recorte de cenas das duas narrativas, alguns dos conflitos e obstáculos enfrentados na consolidação do movimento neorrealista: além da dificuldade de conciliar a criação estética e ideológica, enfrentou o crivo da censura, da alta taxa de analfabetismo do povo, também sofreu com a desconfiança das classes desfavorecidas e mesmo com o sentimento de descrédito vindo de muitos dos jovens intelectuais. Com o cotejo

de passagens de *O Caminho Fica Longe* e de *Fogo na Noite Escura*, este trabalho procura reforçar o pensamento crítico de que o Neorealismo, mais que um movimento, representou uma inquietação intelectual que permanece até hoje entre os que acreditam na Literatura e na Arte como instrumentos de transformação da sociedade.

Palavras-chave: Vergílio Ferreira, Fernando Namora, intertextualidade, Neorealismo português.

Abstract: This article proposes an intertextual interpretation of the novels *O Caminho Fica Longe* (1943), by Vergílio Ferreira, and *Fogo na Noite Escura* (1943), by Fernando Namora. Both novels portray the routine of Portuguese young scholars who have grown up under the atmosphere of the two World Wars and experienced a context of crisis and resurgence of fascist dictators and governments. This generation of young intellectuals started

an art movement focused on political and social transformation of their country. Through some scenes of the two selected novels, this article aims to show some conflicts and obstacles in the consolidation of the neorealist movement: in addition to the difficulty of reconciling the aesthetic and ideological creation, neorealist movement faced the scrutiny of censorship, population's high illiteracy rate and also suffered from the mistrust of the lower classes and even with a sense of disbelief from many of the young intellectuals. Comparing some passages of *O Caminho Fica Longe* and *Fogo na Noite Escura*, this work seeks to strengthen the critical analysis that neorealism, more than a movement, represented an intellectual inquietude that remains today on whose believe in Literature and art as an instrument of social transformation.

Keywords: Vergílio Ferreira, Fernando Namora, Intertextuality, Portuguese Neorealism.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética. A Teoria do Romance*. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- FERREIRA, Vergílio. *O caminho fica longe*. Lisboa: Inquérito, 1943.
- _____. Prefácio do Autor. In: FERREIRA, Vergílio. *Vagão J*. Amadora: Bertrand, 1982, p.9-31.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo – História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MENDONÇA, Aniceta de. *O Caminho Fica Longe* de Vergílio Ferreira e o romance dos anos 40. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 57, set. 1980, p. 36-44.
- NAMORA, Fernando. *Fogo na noite escura*. 12 ed. Amadora: Bertrand, 1979.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1992.
- ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*. v. 9, n. 1, 2003. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/65>

ENTRE PENSAR E AGIR: UMA LEITURA DE *MUDANÇA*, DE VERGÍLIO FERREIRA

Maíra Contrucci Jamel*

*Pensar é fácil. Agir é
difícil. Agir conforme o
que pensamos, isso ainda
o é mais.*

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Mudança, romance publicado em 1949, é considerado por muitos críticos um marco na criação literária de Vergílio Ferreira. A narrativa apresenta ao mesmo tempo questões sociais, caras ao movimento neorrealista, e uma elaborada problemática existencial. Não se pode ignorar o fato de que em suas obras anteriores, Vergílio Ferreira já refletira acerca de questões que estavam para além das necessidades básicas do homem. No entanto, é com a narrativa de *Mudança* que se inicia uma transformação estética, que será desenvolvida ao longo de sua bibliografia.

Vemos o quão representativo é esse livro no conjunto da obra de Vergílio Ferreira, através das palavras do próprio autor:

Este meu livro é um livro ambíguo, preso ainda a valores de que eu queria desembaraçar-me, sem todavia ter a coragem de o fazer claramente. [...] verifico que houve em mim uma luta entre duas forças opostas: a que me exigia uma 'fidelidade' ao neo-realismo e ideologia conexa, e a que profundamente me incitava a mudar de rumo. (FERREIRA *apud* WOLFF, s/d, p.73)

Diferentemente de suas obras posteriores, nas quais o tema existencial é mais desenvolvido, a narrativa é construída em 3ª pessoa. Nela encontramos diversas questões acerca de posse de terra, consciência de classe e decadência dos estratos sociais dominantes, porém também há a alternância de longos períodos descritivos com fluxos de pensamento do personagem principal. Para Eduardo Lourenço, *Mudança* é o livro que ampliou o horizonte de escrita de Vergílio Ferreira, já que "abre caminho através da sua própria construção, caminho que é ruptura ou, em todo caso desconfiança em

* Doutora em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES.

relação à luz excessivamente clara que banhava então nosso universo romanesco” (LOURENÇO, 1978, p.9). Lourenço conclui que o autor nunca escreveu melhor romance neorrealista que *Mudança*, ao mesmo tempo em que nas suas páginas já agoniza a forma habitual desse neorrealismo.

É sobre a ambiguidade desse romance que iremos tratar nesse artigo, verificando como se dá, na trajetória do personagem principal, o conflito existencial entre pensar e agir e a oscilação entre as estéticas neorrealista e existencialista. Se o neorrealismo foi, como uma proposta global, uma intenção de aprendizado, baseando-se em divulgação das ideias e questionamento social, *Mudança*, na contramão do romance de aprendizagem, é construído sobre um personagem incapaz de aprender. Essa incompetência de aprendizagem vem do desequilíbrio do pensar e na inapetência do agir.

A maior parte da fortuna crítica acerca do neorrealismo português costuma dividir esse movimento em duas fases. A primeira, que compreende o período do final dos anos de 1930 até os anos 50, apresentava uma intenção de conscientização coletiva através da abordagem de conteúdos de cunho social, revelando “uma manifesta vontade de intervenção transformadora” (RODRIGUES, 1981, p.13).

Em sua segunda fase, a partir de 1950, o projeto artístico do neorrealismo português sofreu um processo de refinamento estético. Se inicialmente os escritores neorrealistas estavam empenhados, como militantes, em propagar seu programa de desalienação coletiva, na segunda fase do movimento, há uma evolução nas composições literárias, sem deixar de lado os pressupostos ideológicos antes pregados. Dessa forma, as possibilidades de escrita são ampliadas, pois como declara o autor de *Aparição*: “Se o meu ponto de partida era a defesa do humanismo, eu entendo hoje que o humanismo não se pode cifrar apenas a uma problemática sócio-econômica, mas que tem que se estender a outros aspectos” (FERREIRA *apud* RUAS, 1990, p.586).

Guiando-se por uma poética de denúncia social e através de expressão marxista, a narrativa neorrealista procurou orientar o leitor a ver o mundo de forma específica. Segundo Carlos Reis, se o neorrealismo foi capaz de eliminar o posicionamento paternalista do escritor realista para com o leitor, não teve o mesmo êxito em eliminar o caráter subjetivo de suas criações literárias que buscavam tratar da realidade:

De fato, a escrita totalmente neutra constituía não só, em certa medida, uma limitação da militância pressuposta no citado empenhamento literário, como sobretudo a expressão verbal do fenômeno literário inviabilizava, desde logo, um discurso desprovido de subjetividade. (REIS, 1981, p.15)

De certa forma, o aprofundamento maior da subjetividade por parte dos escritores foi um dos fatores responsáveis pela evolução do movimento neorrealista. Ainda assim, alguns escritores romperam as amarras do movimento, como é o caso de Vergílio Ferreira, afinal “sua obra tanto mais se afirma quanto mais se afasta da práxis neorrealista” (RUAS, 1990, p.587).

Mudança foi publicado poucos anos depois de o neorealismo começar a fincar suas bases na literatura portuguesa, no entanto já aponta para uma intenção literária diferente da que antes fora apresentada por seu autor. A narrativa se desenvolve sobre a trajetória de vida de Carlos Bruno, filho do dono de uma fábrica de tecidos, e todas as mudanças sociais e pessoais que o afetam após a crise de 1929. Nesse sentido, podemos afirmar que, assim como acontece nos romances de aprendizagem, *Mudança* acompanha o percurso do desenvolvimento da identidade de um personagem. No entanto, a integração harmônica entre sujeito e mundo, proposição fundamental do romance de formação, não acontece.

Em sua *Estética da Criação Verbal*, Mikhail Bakhtin divide o romance de aprendizado ou formação em cinco categorias, dentre as quais destaca como mais relevante a que afirma que a evolução do homem está intrinsecamente ligada à evolução da história. Sobre isso, afirma:

A formação do homem efetua-se no tempo histórico real, necessário, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico. O homem se forma ao mesmo tempo que o mundo, reflete em si mesmo a formação história do mundo. Ele é obrigado a transformar-se em um novo tipo de homem, ainda inédito. A imagem do homem e devir perde seu caráter privado e desemboca na esfera espaçosa da existência histórica (BAKHTIN, 1992, p.240).

Nesse sentido, o romance de formação, assim como a estética neorrealista, apresenta aspectos de cunho social, abordando questões suscitadas pelo embate entre indivíduo e a realidade que o cerca.

Ambos, o movimento neorrealista e o romance de formação, possuem tendências didáticas, buscando contribuir para a formação do leitor. Em *Mudança*, Vergílio Ferreira começa a se afastar da estética neorrealista e, ao construir um tipo de romance de formação, sua pena começa a tratar dos embates e dificuldade do processo de desenvolvimento interior do ser humano perante os acontecimentos que lhe são exteriores. Esse conflito fica muito claro no dilema vivenciado por Carlos ao se sentir dividido entre o agir e o pensar. Ao elaborar a tensão desse descompasso, Vergílio abre caminho para o que Eduardo Lourenço caracteriza como uma passagem simplista, mas significativa “da atmosfera neorrealista, rarefeita pela obsessão ideológica, à aventura literária de cunho existencialista” (LOURENÇO, 1978, p.10).

A narrativa de *Mudança*¹ inicia-se após uma tempestade que, momentaneamente, modifica a paisagem, mas logo as nuvens se dissipam e o céu se abre. Logo que isso acontece, Carlos Bruno, o protagonista, desafia a natureza, gritando “Tudo está certo no mundo” (M, p. 30) e, satisfeito com o restabelecimento da ordem, dirige-se a Berta: “Tudo está no seu lugar. O que eu amo, Berta, merece bem o meu amor. E o que eu odeio merece bem o meu ódio.” (p. 30) Assim, a primeira característica que conhecemos do personagem principal é que ele vive em harmonia com o mundo, sendo avesso

¹ Para referências do livro utilizarei M, seguido do número da página.

a transformações. No entanto, o narrador antecipa o conflito que ele viverá: “Esse acordo musculado com tudo, esta forte harmonia entre a vida e a sua vida havia ele de recordá-lo mais tarde, dolorosamente, quando a fortuna o tivesse já rolado para longe desse ponto de partida, desse tempo em que tudo era justo, evidente, absoluto” (p.30).

É interessante notar que essa não é a única vez ao longo da narrativa em que uma tempestade antecede um conflito de Carlos. Mas, se nesse caso temos uma representação material de algo que modificou a paisagem, a crise econômica que afetará a vida de Carlos é descrita como “um fantasma sem corpo, um demônio incerto surgia de fundos obscuros, e desdobrava, por toda a casa, o mistério da sua sombra” (*M*, p. 36). Diante desse inimigo, que reservava mudanças radicais em sua vida, Carlos não se viu capaz de enfrentar, como fizera com a tempestade.

O mundo como Carlos o conhece é transformado quando as consequências econômicas da crise de 1929 afetam diretamente sua vida. A fábrica que pertencia à sua família por gerações vai à falência e seu pai acaba cometendo suicídio. Dessa forma, é um acontecimento social que desencadeia a crise pessoal do protagonista. Carlos perde seu *status* e acontece uma inversão de papéis sociais. A partir de então ele estabelece uma luta interna na tentativa de reestabelecer a harmonia entre ele e o mundo. Assim, inicia-se a prefiguração do que viria ganhar corpo na obra de Vergílio, um equilíbrio entre os motivos social e existencial, mesmo que isso se dê através de um mergulho na estética existencialista.

Perante a crise econômica, a primeira reação de Carlos é de espanto por não entender como algo tão abstrato pudesse afetar sua vida de forma tão concreta. Aos poucos, ele vai se dando conta de que mudanças são inevitáveis:

Ah, e, no entanto, um terror frio ia-lhe desencorajando o entusiasmo: a crise estava aí a pedir explicações. Num frémito de angústia, Carlos adivinhava que qualquer coisa ia ruir na harmonia perfeita da vida. Um ódio desvaireado tirava-lhe, em arrancos, o último alento de senhor do mundo. Uma noite de ameaças erguia-lhe à roda um destino de solidão – A crise alastrava. (*M*, p. 46)

Carlos vai perdendo o controle que pensa ter sobre o mundo e começa a se angustiar. Esse dilema permeia toda a narrativa e ele se torna uma pessoa diferente, fato percebido por sua esposa que diz: “Quando eras príncipe de Vilarim, eras outro (...) Eras duro, arrancavas para a frente. (...) Hoje estás tão complicado, tão diferente! Nunca sei de que lado está vento” (*M*, p. 64).

Gradativamente, a história aprofunda-se na angústia de Carlos ante a instabilidade do mundo ao seu redor. Na tentativa desesperada de retomar as rédeas de sua existência, tenta adaptar seus sentimentos a alguns princípios. Vemos isso claramente, quando começa a aceitar que o mundo com diretrizes, mesmo que de forma torpe, é melhor do que um mundo em constante mudança. Assim, a lembrança das palavras do juiz, que defende que Hitler impusera justiça ao mundo, já que suas ações, de certa forma, impulsionaram novamente a economia, o faz ter uma epifania, na qual as incertezas são momentaneamente vencidas e seu passado harmônico recuperado:

Carlos ficou um instante indeciso,(...) mas logo sentiu carregarem sobre ele, em esquadrão cerrado, as palavras do juiz. Dos abcessos rasgados, corria, largamente, o pus das velhas ideias, aos golpes destros daquela certeza. Lentamente, um mundo novo erguia-se à sua roda. Os povos marchavam, seguros do seu destino. Traçavam-se estradas, fábricas, laboravam ordeiramente, uma alegria vigorosa corria pela terra. E longe, no casarão de Vilarim, o velho Bruno, fumando da varanda, conversava, próspero, com industriais amigos, por sobre a gralhada gárrula dos filhos de todos, no pátio. (*M*, p. 76-77)

O efeito dessa nova lógica que reestabelece a ordem do mundo traz enorme conforto para Carlos, já que finalmente ele se achava capaz de harmonizar seu agir e pensar, pois: “o impulso era igual ao pensar, às vísceras reconheciam-se à face do cérebro e do coração. Com efeito, uma nova força humana empolgava-o. Via-se concretamente no seu tempo, trabalhando, vivendo.” No entanto, a vida não se transforma devagar e suas dúvidas interiores superam sua tentativa desesperada de estabelecer uma paz interior: “Ah, os *princípios!* (...) (Em que medida, enrolando-se aos pés da sua proteção, não procurava uma cômoda grandeza, um triunfo, à custa do que não era *ele?*)” (*M*, p.77)

Através dos conflitos de Carlos, Vergílio Ferreira adere à conjectura existencialista, questionando-se onde está o verdadeiro ser do homem em sua essência, baseada em seu pensamento, ou em sua existência, construída por suas ações. É dessa angústia, inerente à condição humana, que sofre o protagonista de *Mudança*. Se o autor estava preocupado em colocar em prática questões sociais que angustiavam o homem, a construção de Carlos e suas incertezas retratam um “indivíduo que a hora presente não entende, que no momento presente se não justifica, acede a uma dimensão que simultaneamente o anula e o exalta: precisamente a dimensão do homem.” (FERREIRA, 1990, p.258). Vemos claramente essa ambiguidade quando o narrador revela que Carlos tentou, mesmo sem sucesso, unir o seu pensar ao seu agir: “Pensar, agir. Acabar de revelar, pela ação, a evidência de uma ideia. Vencer a distância infinita que vai da convicção da inteligência à convicção do coração.” (*M*, p. 107)

Em oposição à crescente introspecção de Carlos, está a praticidade dos personagens que o rodeiam. Sua esposa Berta é descrita como alguém que estava “adestrada no jogo prático do mundo” (*M*, p. 104) e que “cortava a vida pela brutalidade possante de sua mesquinha razão” (*M*, p. 80). Ao dividir com elas suas angústias existenciais, Carlos ouve o seguinte conselho: “Ó filho, não é com coisas intelectuais que se governa a vida. Coisas práticas, amigo, coisas práticas.” (*M*, p. 72) Contudo, de todos os personagens com quem Carlos convive, é através dos conflitos ideológicos que estabelece com Pedro, seu irmão, que seu questionamento existencial se aprofunda.

Após a crise de 1929, Pedro desenvolve ideais marxistas e, em oposição à Carlos, “tinha ideias onde encaixava a vida toda”. (*M*, p. 111) Pedro é capaz de se ver como apenas um homem e, por isso, a verdade em que acredita tem os mesmos limites que ele possui, ou seja, também é mortal. Esse pensamento deixa Carlos transtornado, pois buscava certezas absolutas. Indagado pelo irmão sobre como poderia haver mais de uma verdade, Pedro responde:

A história é feita pelas necessidades imediatas. História, claro, não são só guerras. Leis, moral, literatura. Cada época, cada necessidade. Cada necessidade, cada lei. A história da humanidade não era feita de ilusões, mas de sucessivas certezas. (*M*, p. 149)

A aversão de Carlos por essa ideia revela o quanto ele não se adaptava a uma interpretação temporal baseada no materialismo histórico e dialético. Sua indignação com esse pensamento é tamanha que sonha com Pedro em diferentes épocas, tendo posicionamentos diferentes. Em seu sonho, o Pedro, que vivia na Grécia Antiga, seria um comprador de escravos, ao que Carlos indaga, como uma pessoa com ideais marxistas, que defende a liberdade do homem, poderia ser um comprador de escravos? E Pedro responde apenas que foi justo para o seu tempo, ratificando a ideia de que cada época possui sua verdade. Porém, Carlos não consegue entender como o irmão pode ser contraditório e coerente ao mesmo tempo. Ele não alcança o princípio existencialista sartriano de que engajar-se é assumir-se como um ser inacabado que encontra nas relações humanas e no mundo a direção e o significado para a sua existência. Dessa forma, o homem pode existir em toda a sua ambiguidade, o que só aumenta a agonia de Carlos, como podemos observar no seguinte trecho:

Ao deitar, Carlos reviu a sua trágica insegurança, o constante logro dos homens.(...) Que era a verdade? Pedro declarava que cada época forjava a sua e que, nos restos das muitas verdades, se endurecia a do tempo novo. (...) Sabia já que o destino do mundo seriam sempre vários caminhos fechando para um, um caminho abrindo para muitos. E sempre assim, sem parar, sempre assim, sempre a mudança. Que fazer do anseio humano? (*M*, p. 161)

Há de se destacar também outra presença muito importante na narrativa. Nesse livro, que marca uma transformação de intenção na escrita de Vergílio Ferreira, o autor resgata Rui Antunes, personagem principal de seu primeiro livro, *O Caminho fica Longe* (1943).

Rui aparece logo após uma crise existencial de Carlos, de forma que o encontro entre os personagens é proporcionado não só por um motivo existencial, mas também por um motivo social, já que, em certa medida, Rui ascende e Carlos decai. O próprio Rui reconhece que ele e Carlos vieram de caminhos diferentes, mas que agora, finalmente, se encontraram. Em *Mudança*, Rui é o personagem que mais se aproxima dos conflitos existenciais de Carlos, como vemos em uma das conversas entre eles: “Todos temos de ser do nosso tempo. Mas a verdade é que uns nasceram já talhados para a sua época. E então, não perdoam as hesitações dos que lutam por se adaptarem” (*M*, p. 123), ao que Carlos responde: “Mas é que não pode haver hesitação, a vida não espera.” Desta forma, a presença de Rui também aponta para uma reflexão muito cara a Vergílio Ferreira, que consiste em se perguntar “qual é a hora que nos cabe?”, no sentido de refletir sobre a existência do homem em relação ao tempo histórico a que pertence. Ao trabalhar essa questão em seu ensaio intitulado *Situação Atual do Romance*, o escritor afirma que o homem do seu tempo é obcecado não por uma pergunta, mas por

uma interrogação. A diferença entre uma e outra seria que a primeira possui uma resposta, já a interrogação apela para o “imóvel espanto, para o olhar longo e atônito” (FERREIRA, 1990, p.228). É essa perplexidade diante das inquietações da existência humana que se reflete tanto em Carlos como em Rui.

É bastante significativo o fato de o personagem do primeiro livro de Vergílio Ferreira reaparecer nessa obra que mudaria o rumo de sua escrita. Em *O Caminho fica Longe*, Rui é mostrado como alguém que queria ter um papel ativo, ser um herói, mas foi engolido pela condição socioeconômica de seu tempo. Quanto a Rui, personagem de *Mudança*, é alguém que diz não saber guerrear, mas apenas sofrer. É esse novo posicionamento que o aproxima de Carlos, que, por sua vez, tem necessidade de ser coerente com o mundo a sua volta e vive angustiado por não alcançar essa condição.

Em *Mudança*, o homem descobre que há um abismo intransponível entre ele e o mundo, daí sua imensa dificuldade em conciliar o pensar e o agir. Mas, se pensarmos por outro lado, há um processo de tomada de consciência, pois Carlos descobre os limites que cercam a existência humana quando entende que “quase tudo na vida é o nome que se lhe dá e raras são as coisas que não têm, pelo menos, dois”. (*M*, p. 139)

As sensações de solidão e impotência vividas por Carlos, também exploradas pela filosofia existencialista, levam-no a questionar o sentido de suas ações. Ao se deparar com esses sentimentos, ele é forçado a entender que as verdades do mundo, necessariamente, passam pela subjetividade humana, e reconhece: “A própria existência do universo decidia-se-lhe na existência de si mesmo. Era homem nos limites do seu tamanho. E 2+2 só eram 4 *depois* dele o saber.” (*M*, p. 95) No entanto, reconhecer seus limites não significa aceitá-los.

Se *Mudança*, por um lado, pode ser lido como um romance de aprendizagem, no sentido de acompanhar o desenvolvimento de um personagem, por outro, não se concluiu como tal, pois não há reconciliação entre indivíduo e mundo. O que temos é um mergulho existencial de um personagem que agoniza pela incapacidade de lidar com o descompasso que existe entre ele e o mundo. Ao se desgarrar das amarras neorrealistas, Vergílio aproxima sua obra de questões eternas do homem, afinal a árdua tarefa de formar a essência durante à existência não é só de Carlos. De suas inquietações e de seu penoso aprendizado, todos nós compartilhamos.

Resumo: Esse artigo trata da ambiguidade presente no romance *Mudança*, verificando como se dá, na trajetória do personagem principal, o conflito existencial entre pensar e agir e a oscilação entre as estéticas neorrealista e existencialista. Publicado em 1949, esse romance é considerado por muitos críticos um marco na criação literária de Vergílio Ferreira, a

partir do qual se inicia uma transformação estética em sua obra. Se o neorrealismo foi, como uma proposta global, uma intenção de aprendizado, baseando-se em divulgação das ideias e questionamento social, *Mudança*, na contramão do romance de aprendizagem, é construído sobre um personagem incapaz de aprender.

Palavras-chave: Vergílio Ferreira, Neorealismo, *Mudança*.

Abstract: *This article aims to study the ambiguity in the novel Mudança, checking, through the path of the main character, the existential conflict between to think and to take action and the oscillation between the neorealist and existentialist aesthetics. Published in 1949, this novel is considered by many critics a milestone on Vergílio Fer-*

reira's literary creation, from which starts an aesthetic transformation in his work. If the neorealism general proposal was an intention of learning or formation, based on dissemination of ideas and social issues, Mudança, contrary to the novel of formation, is shaped on a character incapable of learning.

Keywords: Vergílio Ferreira, Neorealism, *Mudança*.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. "O romance de educação na história do realismo" In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, pp. 223-276.
- FERREIRA, Vergílio. *Mudança*. Lisboa: Bertrand, 1978.
- _____. "Situação Actual do Romance" In: *Espaço do Invisível I*. Lisboa: Bertrand, 1990. pp. 225-271.
- LOURENÇO, Eduardo. "Prefácio". In: FERREIRA, Vergílio. *Mudança*. Lisboa: Bertrand, 1978.
- REIS, Carlos. *Textos teóricos do Neo-realismo Português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes, 1981.
- RUAS, Luci. "Vergílio Ferreira e o neo-realismo". In: *XIII encontro de professores universitários brasileiros de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: UFRJ/Calouste Gulbekian, 1990, n. 13. p. 579-585.
- WOLFF, Ana Cristina Fernandes Pereira. *Aparição, Estrela Polar e Alegria Breve: Correspondências e Contrastes – Uma leitura das Relações Homem-Espaço em Vergílio Ferreira*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Maringá, 2006.

O “PEQUENO TRUQUE”¹ INTERTEXTUAL E METAFICCIONAL NO ROMANCE *EM NOME DA TERRA*

Mariana Marques de Oliveira*

Toda a literatura é uma carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício.

(BARRENO, M.; HORTA, M.; DA COSTA, M., *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS*)

É unânime na fortuna crítica vergiliana a referência à *pesquisa* sobre a linguagem desenvolvida pelo autor no percurso de toda a sua obra. Em *O narrador ensimesmado* (1978), Maria Lúcia Dal Farra, ao analisar o percurso ficcional de Vergílio Ferreira, assevera que

num amplo processo metalinguístico, o cortejo prossegue problematizando o “autor”, o personagem, o leitor, a ficção e o signo, expressos através do próprio dedo que os aponta: a escritura. A linguagem que denuncia a falência dos mitos é ela própria a realização da falência. (1978, p. 121)

A autora evidencia que o romance vergiliano questiona o fazer literário em sua própria construção. Também em *Romance Lírico: o percurso de Vergílio Ferreira* (1990), Rosa Maria Goulart denomina a escrita vergiliana como um “work in progress”, visto que a escrita se torna o seu próprio objeto, dada a recorrência dos narradores vergilianos que estão a escrever ao mesmo tempo em que ocorre a diegese do romance. Analogamente, em *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*, Fernanda Irene Fonseca se detém no estudo da obra vergiliana, defendendo-a como uma “pesquisa poético-filo-

* Doutoranda em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – e Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM.

¹ Faz-se um jogo de palavras com a própria denominação do narrador-missivista para a sua escritura: “É uma forma de estares aqui comigo mais perto, e mesmo esta carta é um pequeno truque para estares” (*ENT*, p 67). Consideramos a escritura do amante-escritor também como um “pequeno truque” para se pensar o próprio romance.

sófica sobre a *linguagem*, sobre o mistério do *ser* e do *poder* da Palavra: indagação última, *questão-limite* para que converge e em que se intensifica uma indagação incansável sobre o Homem e o mistério da sua condição” (FONSECA, 1992, p. 11). Tais estudos, dedicados especialmente à escrita metaficcional vergiliana, contribuem substancialmente para entendermos a *pesquisa* sobre a linguagem que envolve tanto a relação do homem com o outro/mundo, quanto a reflexão sobre a própria construção romanesca na obra do autor. Eduardo Lourenço também reconhece esse processo e sintetiza aquilo que parece ser consenso entre os críticos. Embora o trecho seguinte se refira ao ensaísmo vergiliano, é possível estendê-lo à sua obra ficcional, levando-se em consideração que nos ensaios e romances mesclam-se as perspectivas estético-filosóficas:

O ensaísmo de Vergílio Ferreira não procede realmente nem da exigência filosófica em sentido genérico, nem da metafísica, e ainda menos da sociológica ou política. O único objecto de meditação vital para Vergílio Ferreira, aquele onde interrogando se interroga, onde inventando justificações a si mesmo se justifica, é o da Arte. É a vivência da Arte – como incompreensível impulso criador, como incandescência do ser e não mero resultado – que constitui a matriz de todo o pensar de Vergílio Ferreira. É dela e para ela que fluem e confluem todos os caminhos da sua reflexão, mesmo os que na aparência parecem longe dela. (LOURENÇO, 1986, p. 30)

Eduardo Lourenço destaca a amplitude da pesquisa vergiliana. Ao “interrogar se interrogando”, o romance *Em nome da terra* torna-se mais um exemplo de como o autor se dedica à questão da arte: como elemento motivador para o homem ir ao caminho da transcendência, o que é significativo na busca pela ocupação do lugar deixado pela descrença em Deus. Em seus ensaios, Ferreira defendeu que a crise do romance aliava-se a uma crise maior: a da arte. A perda de um referencial absoluto, que faz ressaltar a consciência da finitude humana e da morte como problema, e instiga o homem a ir em busca de novos alicerces é a base de toda a escrita vergiliana, principalmente após a mudança de perspectiva ideológica de seus romances. Em suma, o autor passou a compreender que, para além dos problemas advindos da condição socioeconômica, o problema vital seria anterior, seria o da própria condição humana, envolvendo o despertar para o alarme constante da consciência jubilosa frente ao milagre e à grandeza da vida. Esta reflexão elucidada-se nas palavras de Alberto, personagem e também escritor, em *Aparição*:

Quando é que afirmar que o homem deve passar fome? Mas, se em todas as épocas se tivesse pensado na melhoria econômica, hoje não seríamos homens: seríamos apenas máquinas. O meu humanismo não quer apenas um bocado de pão; quer uma consciência e uma plenitude. (FERREIRA, 1983a, p. 64)

Pela declaração de Alberto, esclarecedora do ponto de vista que a obra vergiliana passou a assumir, podemos entrever um modo de defesa do próprio autor empírico diante das críticas recebidas pela mudança da visão de mundo presente em sua obra, mudança que se refletirá no próprio modo de construção do romance vergiliano.

Patricia Waugh, em *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, esclarece que a expansão explícita dos romances metaficcionalis relaciona-se a uma mudança que o romance do século XX sofreu: o distanciamento de um romance de cunho majoritariamente realista.² Colaboram com ela as palavras de Fernanda Irene Fonseca, quando se refere a *Invocação ao Meu corpo*, de Vergílio Ferreira, ensaio em que o autor problematiza as mudanças contextuais que potencializaram o foco mais explícito da Arte para a linguagem:³

Abalado pela interrogação original sobre a sua condição, o Homem tentou em vão encontrar resposta na Filosofia, na Arte, na Ciência, na Técnica...; a força da sua interrogação, sempre em aberto, torna-se um questionar sobre essa própria força enquanto sintoma do “eu” que se interroga e, depois, sobre o meio que “esse que interroga” usa para interrogar – a linguagem. A interrogação sobre a linguagem é uma situação-limite, do ponto de vista filosófico, é um sintoma máximo de crise. (FONSECA, 1992, p. 168)

A partir da afirmação de Fonseca, que se refere ao percurso do escritor em *Invocação ao meu corpo*, é possível perceber de que modo se dá o espelhamento, nos romances, daquilo que Vergílio Ferreira defendia em seus ensaios. Para um autor que primava por um romance que buscasse despertar o leitor para a reflexão, tornou-se então necessário, para além do contar, pôr no centro de sua obra um ser humano em conflito devido à desestabilização das suas crenças cristalizadas, construídas discursivamente para que o real fosse possível. Ademais, é perceptível como a temática vergiliana se volta recorrentemente para os mesmos elementos: a solidão e o silêncio da escrita, a morte, a aparição, o alarme, a busca pela transcendência através do amor e da arte. Tal recorrência, tematicamente circular, favorece não somente a discussão de suas obsessões de cunho filosófico, mas também os modos de *pensar* o romance em sua diegese. Levando em conta o espelhamento das discussões entre ensaio, diário e ficção – e podemos pôr em questão a própria contaminação positivamente estilística entre esses gêneros em Vergílio Ferreira –, concordamos com Patricia Waugh, ao defender que “Os romances

² A autora explica de que modo a metaficção contemporânea se relaciona ao contexto histórico do século XX: “Contemporary metafictional writing is both a response and a contribution to an even more thoroughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures. The materialist, positivist and empiricist world-view on which realistic fiction is premised no longer exists.” (2001, p. 7). “A escrita contemporânea metaficcional é tanto uma resposta quanto uma contribuição para um senso mais completo de que a realidade e a História são provisórias: não mais o mundo das eternas verdades mas uma série de construções, artifícios, e estruturas inconstantes. A visão do mundo materialista, positivista e empirista na qual a ficção realista tem como premissa não existir mais” (tradução nossa).

³ É necessário destacar que a escrita metaficcional não nasce no século XX, mas é uma característica do romance moderno, conforme afirma Marthe Robert: “Dom Quixote é provavelmente o primeiro romance ‘moderno’, se entendermos por modernidade o movimento de uma literatura que, perpetuamente em busca de si mesma, se interroga, se questiona, fazendo de suas dúvidas e sua fé a respeito da própria mensagem o tema de seus relatos” (2007, p. 11).

metaficcionais simultaneamente fortalecem em cada leitor o senso do cotidiano do mundo real enquanto problematizam o seu senso de realidade de um ponto de vista conceitual e filosófico” (2001, p. 34, tradução nossa).⁴

No romance *Em nome da terra*, a necessidade de alimentar o impulso desejante para que o presente se torne ainda suportável e para que a busca da transcendência humana prolongue o tempo aterrorizante de proximidade da morte implica a necessidade de escrever e se realiza no incessante processo desse ato, aproximando a face do discurso amoroso à face de uma escrita em desvelamento não só de si, mas sobre si a partir da existência de uma carta para uma *impossível* destinatária. Para essa escrita, que se torna um espaço de possibilidade de vivência de plenitude, do encontro *para além do tempo* e do poder criador do *outro* e do passado que sustenta o que escreve, colabora a epígrafe deste artigo, presente em *Novas Cartas Portuguesas*, obra que também se produz na esteira da tradição do gênero epistolar em Portugal. Antes de o amante ir ao *encontro* do outro, antes de endossar a paixão que emana do desejo, antes de destinar ao outro o que precisa dizer, encontra-se o exercício, o *ato* de dizer, de construir, de escrever, pois, para o narrador, “*escrever é a sua aventura íntima, a sua forma de ser*” (Fonseca, 1992, p. 135).

Pensamos que *Em nome da terra* apoia-se *na* e reflete predominantemente *sobre* a questão da criação pela linguagem. Pela escritura revela-se a ampla criação dos discursos: de si, do outro e do mundo. Para tanto, toda a diegese do romance assenta-se no mote bíblico: pelo título tirado de uma expressão do texto bíblico; pela passagem bíblica da epígrafe – *Hoc est corpus meum* (“Isto é o meu corpo”); pelo modo como o amante busca criar Mónica; pela atuação profissional como juiz; e pelo modo como o narrador se coloca ao declarar que é o deus de sua escrita, o que é reiterado na conversa com o Cristo mutilado e no trecho constantemente “repetido” do batismo com que sagra a amada, baseado também no gesto verbal marcadamente bíblico.

É sabido que a literatura se movimenta sempre por transformações das estruturas e dos discursos anteriormente “consolidados”. É desse modo que a paródia se define como uma das bases para as releituras, promovendo a intertextualidade entre as obras. Em *Em nome da terra*, observa-se o discurso do texto bíblico como pano de fundo e a longa escrita assenta-se em subversões desse mote discursivo. A começar pelo título, que, no lugar de apontar para uma sublimação divina – o que, aliás, não é permitido a João, porque é prerrogativa dos sacerdotes; é um sacrilégio – no gesto verbal que acompanha o sacramento “em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”, inverte o “caminho” para “em nome da terra”, o que deixa claro que há uma busca de transcendência, mas que neste espaço se dará em dimensão terrena, humana e corpórea, porque, afinal, “tudo se passa no limite de se ser humano” (*ENT*, p. 263). A mesma expressão é parodiada nos momentos em que o amante batiza Mónica e profere “em nome da Terra,

⁴ “[the] metafictional novels simultaneously strengthen each reader’s sense of an everyday real world while problematizing his or her sense of reality from a conceptual or philosophical point of view”.

dos astros e da perfeição”, subvertendo o texto bíblico, ou seja, “a tríade que compõe o enunciado é, certamente, do ponto de vista do discurso bíblico, uma profanação, uma heresia. A própria mulher o reconhece quando o chama de ‘João sacrílego’ (RUAS, 1994, p. 517). Além da base ideológica de criação da qual se parte, rompe-se com a própria semântica relacionada ao discurso bíblico. Ao elevar a mulher ao patamar de deusa, ele declara:

E eu pensava – um corpo, estou-o pensando para ti, lembras-te de termos falado nisso? Mas se não falámos, falo agora, talvez o penses agora melhor. É terrível. Mónica, minha querida. Toda a grandeza da divindade condensada ali. Eu te baptizo em nome da perfeição – recordas-te de nós no rio? (ENT, p. 20)

Percebe-se que o signo “divindade”, no romance, passa a estar inteiramente relacionado ao corpo, novamente modo de afirmar os desígnios de transcendência terrena, ideia defendida também na obra ensaística do autor: “Maior que os deuses e os anjos, o homem é espírito e corpo, ou realiza o espírito no corpo, ou é um corpo espiritualizado. Toda a elevação ao que nele é superior se opera no seu corpo e através do que é terreno” (1978, p. 257). Entende-se que a epígrafe do romance – *Hoc est corpus meum* (“Isto é o meu corpo”) –, por designar no seu contexto original uma fala de Cristo, passa então a ser incorporada pelo dono da voz em *Em nome da terra*. Possibilitada pelo elemento dêitico “isto”, entende-se a epígrafe como uma primeira *fala* do narrador, que já aponta para o caráter narcísico do romance, agregando a ela o tom de autoridade que agora o corpo-texto terá sobre o outro, e ao mesmo tempo, demonstrando o intento de sacralização desse corpo. Juiz que foi profissionalmente, João intenta agora que sua função se prologue para juiz da vida, à semelhança de Deus. Aliás, o próprio nome do missivista é mais um elemento significativo dentro do pano de fundo ideológico e discursivo do romance, pois

para ele [João] acorrem duas figuras, saídas do texto bíblico: a do Evangelista, que o torna capaz de construir pela palavra um novo evangelho em que se fixa a história do homem; e a do Batista que, ao nomear o corpo que se cria pelo batismo, confere-lhe uma dimensão sagrada. (RUAS, 1994, p. 513)⁵

Em nome da terra baseia-se, portanto, no discurso de criação poderoso que orientou em grande medida o comportamento humano do ocidente a fim de sustentar toda a sua criação. À semelhança do poder da Palavra que de um instante para outro “fez-se verbo” pela voz de Deus,⁶ o narrador declara em *Em nome da terra*: “falar de uma coisa é torná-la logo real” (ENT, p. 61). No contexto da obra, a declaração passa a se

⁵ Jorge Valentim inclui nessa esteira o João do Apocalipse (cf. 2004, p. 183), o que reforça o processo paródico de *Em nome da terra*.

⁶ Em *Carta ao Futuro*, Vergílio Ferreira declara: “criar é afirmar no homem o sonho de divinização” (1958, p. 75).

referir à circunstância humana baseada prioritariamente no discurso, em que a realidade é antes a construção do real, modo como também se realiza a escritura do amante. Considerando a grandeza significativa da declaração do narrador, que se expande para a obra como um todo, põe-se em questão o poder da Palavra para toda uma significação do mundo do homem e da necessidade humana de que ela seja o suporte para o(s) sentido(s) da vida, mais ainda quando da angustiante circunstância devido à falta deles. Afinal, a escritura de João nasce “da invenção da palavra quando só falta a palavra para o real existir” (*ENT*, p. 105).

Vergílio Ferreira utiliza-se do discurso bíblico para assentar a sua própria construção, transformando a crítica em suporte para sua escrita, conforme defende Luci Ruas: “a escritura humana, que é a obra de Vergílio Ferreira, se concretiza sobre as marcas da caminhada do Cristo sobre a terra, de um Cristo agora sem Deus-Pai e sem Espírito Santo, é evidente, sobretudo nos passos da sua paixão” (1994, p. 570). Semelhantemente ao discurso criado que vigora até os dias atuais em função do poder da instituição Igreja, também o narrador de *Em nome da terra* pretende que seu discurso seja poderoso e atemporal, erguendo-se sobre a autoridade que um dia a mulher exerceu sobre ele. Desse modo, à medida que o velho escreve uma *outra* história para si próprio, percebe-se que o romance torna-se estratégia para defender o (im)possível intento de liberdade, que torna o Homem capaz de buscar *escrever* o “seu próprio destino” a partir da necessidade de reconfigurar os valores metafísicos *perdidos* – como a escritura revela –, o que exprime o próprio narrador: “donos do mundo porque somos donos de nós” (*ENT*, p. 239). Baseado em toda a apropriação feita do discurso bíblico no romance vergiliano, entende-se que há o desejo ideal de, suplantando as bases fundamentadoras do reino de deus, fundar um outro reino, o reino do Homem (cf. Ruas, 1994, p. 552), ideia que se difunde não apenas em *Em nome da terra*, mas é perseguida ao longo de todo o percurso da obra vergiliana. Para tanto, é também a Palavra – que o autor *procura* insistentemente em suas obras – que sustenta a criação de todo esse reino.

João acumula as funções de personagem, narrador e autor dessa carta. Mais que assumir tais posições, o amante, ao decorrer do desenvolvimento de sua evocação, deixa explícita a consciência do processo escritural. De acordo com o desenrolar da narrativa, vai se revelando que há um manejo explícito do passado (ou já estava amalgamado no próprio processo de lembrar?) pelas mãos do amante-escritor:

Amar-te ainda agora na memória difícil. Na memória estúpida, sem razão. Porque não se trata afinal do que foste, era bom que entendesses. O que foste tinha um proprietário que eras tu e mesmo eu que também tinha direito. O que vem à memória creio que está antes, muito antes. E aí não eras de ti nem de ninguém, é assim. Não, querida, não estou taralhado. Recuperar o impossível de quando te amei e não de quando o amor se possibilitou. Porque o inacreditável é que se ama, querida, e não o que é real, que diabo me importa agora o real? O real é estares morta, mesmo o real não o sei pensar. E se o pudesse pensar, ele só tinha carços e eu partia neles as roldanas do pensamento. Penso o real de então e ele é logo outra coisa – que coisa? Não sei. O real que sobra de todo o real e é o único que realmente é. (*ENT*, p. 13-14)

Sob a perspectiva da escrita metaficcional, percebemos que, no trecho, o narrador coloca em questão o próprio ato de narrar, uma vez que afirma que o que importa não é a realidade propriamente dita no seu presente – no caso, a mulher estar morta –, mas aquilo que extrapola o próprio real. Ou seja, aquilo que ele escreve sobre o que sobrou do *real* é o que importa na sua evocação, ao associar os atos de lembrar e criar.

Vários elementos conduzem para a concentração de uma excessiva autorreferencialidade do processo de escritura: a(s) falha(s) da comunicação e a construção do outro com a mulher ainda viva, o processo consciente observado pela estrutura manipulada dos diálogos, a circularidade temática e a confluência entre o tempo da escritura e o tempo *passado escrito*. Segundo Jacinto do Prado Coelho, “se é agora, transformado ou criado pelo presente, que o passado existe para nós, a narrativa da memória é a narrativa da escrita” (1976, p. 287), ou seja, antes da lembrança do passado, estamos antes diante de uma escrita da lembrança do passado. O seguinte exemplo reflete o caráter complexo da memória *trabalhada em linguagem* em uma das cenas do banho do velho no lar de repouso:

Era uma moça ainda nova e ela retirava-me peça a peça a minha idade adulta até ficar a criança que ela queria. Eu tomo o banho! Berrei-lhe para ela acreditar na minha força de homem. E ela disse ora não querem lá ver este menino birrento. (...) Então a Antónia manobrou uma manivela e a cadeira subiu mais alto que a banheira e depois manobrou ao contrário para a cadeira mergulhar comigo na água. E imediatamente começou a levar-me. Tão desprotegido, Mónica. Tão desapaixonado do meu ser. Lavava-me a cabeça, o tronco, lavava-me as partes amorosamente. E eu pensei – depois vai pôr-me cueiros lavados. Então a minha mãe entrou devagar porta adentro e começou a lavar-me com carinho e eu estava sentado na velha selha de zinco, o pescoço, as orelhas, o sexo ainda por existir e eu tinha os olhos fechados e a Antónia voltou a lavar-me ela e eu tinha uma vontade lenta de chorar. (ENT, p. 39)

A cena contada resulta do entrelaçamento entre a memória recente do banho dado pela Antónia e a memória da infância, implicados no mesmo contínuo do discurso, metaforizando novamente a constituição da memória. Por meio de uma desestabilização do texto, reflete-se nele o modo como a memória é resultado do cruzamento de imagens (re)criadas. Além de aproximar a impotência da velhice a um momento semelhante ao da infância, constrói-se uma imagem apenas possível em linguagem, exemplo de que a escrita se mostra enquanto artifício. Somam-se a isso os toques e inserções voluntários (no modo de construir) e/ou involuntários no trecho do banho que contribuem ainda mais para reiterar que se trata de uma lembrança *feita à mão* pelo amante. Afinal, ele mesmo propõe o questionamento: “E no lembrar-te não tens idade, quando é que a memória tem idade?” (ENT, p. 268). Assim, evidencia-se constantemente que a escrita sobre Mónica – e sobre ele mesmo – revela-se ao longo da carta enquanto construção conscientemente traçada.

Patricia Waugh, em *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, assinala de que modo a ficção pode ser reflexo da consciência moderna do ser humano

de que a realidade se constrói pela linguagem: “Se o nosso conhecimento do mundo parece agora mediado pela linguagem, então a ficção literária (mundos construídos completamente pela linguagem) tornam-se um modo útil para aprender sobre a construção da própria realidade” (2001, p. 3, tradução nossa).⁷ Metaforicamente, compreendemos que *Em nome da terra* põe ainda em questão que o discurso que o ser humano constrói de si e dos outros envolve também uma construção, o que se observa nas palavras do amante-escritor: “Quero é aproveitar o tempo, eu que estou todo em mim para estar no que te digo” (*ENT*, p. 291). O amante relaciona diretamente o fato de a presença, tanto dele quanto dela, estar ligada às palavras dele, e é nesse espaço que o “encontro” – pois é também na Palavra em que “ele está todo em si” – procura se *realizar*.

Toda a dedicação do amante para a carta que propositalmente não atinge seu intuito funcional instiga-nos a questionar a necessidade dessa escrita. A carta de amor, fundamentalmente intransitiva, permite-nos pensar, portanto, no valor dado à escrita quando ela permite uma *vivência intensa* para o escrevente, como reconhece Maria Lúcia Dal Farra ao se referir ao romance *Nítido Nulo* de Vergílio Ferreira, mas que, pela constância temática de sua obra, serve de embasamento para a leitura de *Em nome da terra*:

A escritura não promove mais um tempo, mas sim um espaço, onde os eventos épicos e a temporalidade de que eles evocam se encontram fundidos nos elementos discursivos – que perdem também sua temporalidade – congelando-se e estatificando-se no ato de escrever. O seu espaço é o da folha em branco sendo preenchida, já que a escritura se confessa “ato de escrever”. (DAL FARRA, 1978, p. 109)

Como assevera a estudiosa, a página em branco, metáfora do espaço a ser ocupado pela escritura, é onde o amante se fixa e para o qual se projeta. No caso de João, observamos que a aventura escritural se revela como amálgama de vários espaços: de escape, de pungência erótica e expurgatório. Espaços estratégicos cujas fronteiras se misturam e se diluem, dada a intensidade lírica das palavras do amante-escritor, o que significa dizer que a ordem dos espaços acima não indica nenhuma relação crescente entre eles, mas sim a sua confluência.

Consideramos que a escritura é uma estratégia por meio da qual o narrador de *Em nome da terra* procura evadir-se, na medida em que é o espaço onde ele busca preencher pela Palavra o seu momento de abandono e solidão extremos no lar de repouso. Enquanto a relação com os outros no mundo concreto deixou de ter profundidade, é o texto o campo infinito para criar um *outro* mundo, a fim de tornar possível suportar o mundo *de fora*, pois, como ele próprio diz: “Não me faz muita falta a companhia, tenho a tua imagem linda de quanto o era, não faz” (*ENT*, p. 13). A ambivalência do termo “imagem”, que pode indicar tanto a fotografia que o amante guarda da amada,

⁷ “If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of ‘reality’ itself”.

quanto a própria construção dela realizada em escrita, reforça a ideia da arte – seja pela fotografia, seja pela escritura – enquanto um suporte para a existência humana. Observamos, portanto, o caráter reflexivo no processo empreendido pelo velho. O ato de escrever permite criar o único espaço significativo para o ser humano, não exclusivamente como modo de registrar a sua história, mas de ter no “papel e na caneta” os elementos para a tentativa de preenchimento da vida. Escrever a partir da morte – de Mónica, do seu corpo “desagregado” e dos velhos “mortos” ao seu redor – torna-se necessidade para defender a sua raiz identitária, a sua história. Talvez seja por isso que já nas derradeiras palavras de sua grande carta de amor, o narrador declare: “Atravessei o horror e a humilhação. Atravessei a miséria e o que nela apodreceu do meu corpo terrestre” (*ENT*, p. 291). Encaminhando-se para o término de sua escrita, o amante parece revelar que o texto, modo de enfrentamento, apresentou-se também como travessia, pela qual a escrita intentou ultrapassar o horror, a humilhação, a miséria e o apodrecimento. Travessia que também pode ser vista pelo vigor que permanece a encharcar e a se concentrar nas artérias do corpo textual, em contraste a todo o definimento revelado – pela indicação da perda da memória (cf. *ENT*, p. 234)⁸ e a sua perda de controle sobre o corpo (cf. *ENT*, p. 227)⁹ – no decorrer da sua permanência do asilo.

Enquanto espaço expurgatório, defendemos que a palavra criadora em *Em nome da terra* é uma estratégia para o narrador ressignificar um passado a seu modo no presente, já que Mónica é apenas silêncio. O amante toma a liberdade de perspectivar a sua história na escritura, espaço onde ainda é possível exercer poder. Assim, nas páginas do amante-escritor está tudo aquilo que pensou, mas não disse, ou o que fez de modo calculado escondendo o que verdadeiramente desejava dizer; estão os seus ressentimentos provocados por situações mal resolvidas com a mulher, geralmente por causa da falha comunicativa; e são expostas repetidamente situações frustrantes experimentadas por eles como se fosse possível pelo ato de escrever se livrar de todo um sentimento violentamente guardado que precisou transbordar e que por isso mesmo foi feito em escrita. A situação-limite do ressentimento amoroso – quando a mulher lhe confessa: “Nunca te gramei” (*ENT*, p. 86) – é repetida constantemente no decorrer de toda a carta, na tentativa de silenciar o que foi dito. Não é à toa também que na última “repetição” do trecho do batismo, ao final do romance, Mónica dirá “está bem” (*ENT*, p. 295), isto é, concordará com João, o que só é possível na ficcionalização por ele criada, no domínio pela Palavra. Deslocando tais situações para a reflexão metaficcional, observa-se que a escritura evidencia-se enquanto espaço de encenação que é para o amante-escritor poder protagonizar a sua (im)possível história.

Em lugar de uma função teórica que o texto procurasse assumir, destaca-se o espelhamento entre a narração e a diegese do romance a partir da consciência da escritura. A questão, analisada como sustentação do caráter metaficcional do romance, é

⁸ Referimo-nos o trecho em que a filha Márcia o acusa de perda de memória.

⁹ Referimo-nos ao trecho em que ele não consegue mais controlar suas necessidades fisiológicas.

evidenciada a partir de três elementos que envolvem dimensões discursivas: pela memória, pelo amor e pela Palavra. É pelo entrelaçamento delas que a construção de Mónica no romance *Em nome da terra* se expande para a construção do mundo do narrador-protagonista, que tem exclusivamente a escritura como espaço significativo e estende-se também para a reflexão sobre a própria construção romanesca.

Resumo: Na fortuna crítica de Vergílio Ferreira observa-se unisonamente a afirmação de que a linguagem é tema de obsessiva reflexão do autor, atravessando sua ficção, sua obra ensaística e os seus diários. Partindo dessa premissa, o presente trabalho tem como objetivo investigar a reflexão sobre a linguagem no que diz respeito ao lugar da escrita na obra ficcional *Em nome da terra* (1990), de Vergílio Ferreira. Ao se observar que a estrutura do romance problematiza o ato de escrever no *momento* de seu processo, investigamos o caráter intertextual e metaficcional do romance, isto é, de que maneira o discurso amoroso e narcísico possibilita a reflexão sobre a escritura. Desse modo, é possível observar na obra de Vergílio Ferreira – autor muitas vezes limitadamente pesquisado sob o viés existencialista – que a reflexão de cunho existencial está envolvida na e pela linguagem.

Palavras-chave: Vergílio Ferreira – Narrativa Portuguesa do século XX – Escritura – Intertextualidade – Escrita metaficcional.

Abstract: *In the critical work about Vergílio Ferreira we observe in unison the claim that the language is a theme for an obsessive reflection by the author, going through his fiction, his essayistic work and his diaries. Starting from this premise, this work has as objective investigate the reflection about the language regarding the value of the writing in the fictional work *Em nome da Terra* (1990), by Vergílio Ferreira. As we observe that the novel structure problematizes the act of writing in the moment of its process, we investigate the intertextual and metafictional character of the novel, that is, in which manner the love discourse and narcissistic allows a reflection on the writing. This way, it is possible to observe in the work of Vergílio Ferreira – an author who a lot of times was limitedly studied through the existentialist bias – that the existential reflection is involved in and through the language.*

Keywords: *Vergílio Ferreira – Portuguese Narrative of the Twentieth Century – Writing – Intertextuality – Metafictional writing.*

REFERÊNCIAS:

- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. Prefácio de Maria de Lurdes Pintasilgo. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado (o foco narrativo em Vergílio Ferreira)*. São Paulo: Ática, 1978.

- COELHO, Jacinto do Prado. *Ao contrário de Penélope*. Amadora: Bertrand, 1976.
- FERREIRA, Vergílio. *Carta ao Futuro*. Lisboa: Bertrand, 1958.
- _____. *Invocação ao meu corpo*. 2 ed. Lisboa: Bertrand, 1978.
- _____. *Aparição*. São Paulo: Difel, 1983a.
- _____. *Em nome da terra*. Venda Nova: Bertrand, 1990.
- FONSECA, Fernanda Irene. *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992.
- GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Venda Nova: Bertrand, 1990.
- LOURENÇO, Eduardo. Vergílio Ferreira – do alarme à jubilação. In: *Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 90, p. 24-34, mar. 1986.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- RUAS, Luci. *Vergílio Ferreira: itinerário de uma paixão*. 1994. 599 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.
- VALENTIM, Jorge Vicente. *Concerto literário: intertextos musicais e sons metafóricos em Helder Macedo, Albano Martins e Vergílio Ferreira*. 2004. 249 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas – Literatura Portuguesa). Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York: Methuen (New Accents), 2001.

SOBRE TEXTO E PRETEXTOS A PROPÓSITO DOS CONTOS DE VERGÍLIO FERREIRA E AUGUSTO ABELAIRA

Carlos Roberto dos Santos Menezes

O texto de Joan Zorro

Levando ao limite, homenagem, o gesto da escrita, passo a atribuir os meus textos a Joan 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 mutabilidade da grafia. O progresso dos textos é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente.

FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

Não nos é gratuita a escolha de um poema de Fiama Hasse Pais Brandão como epígrafe deste nosso texto; embora tenhamos a consciência de que, para alguns, possa soar como uma maneira imprevista de iniciação a um discurso que busca aproximar, sobretudo, Vergílio Ferreira e Augusto Abelaira. A poeta em questão também muito se aproxima destes autores, através de alguns aspectos que nos parecem sedutores.

Se Fiama Hasse Pais Brandão é a detentora de múltiplas faces, e com isso refiro-me aos seus diversificados campos de trabalho: a poeta, a prosadora, tradutora, dramaturga e ensaísta; não nos pode fugir à mente que Vergílio Ferreira fora também poeta, romancista e ensaísta; Augusto Abelaira, por sua vez, fora também prosador, tradutor e jornalista. Em suma, autores que transitaram por diferentes gêneros do pensamento cujo percurso traçado forma um tecido literário inquietante e, por vezes, dobrado sobre si mesmo. E é precisamente nesta ação do texto de dobrar-se sobre si mesmo que primeiro invocamos a poeta para, posteriormente, nos determos na matéria central deste ensaio.

A partir dos versos de Fiama que nos servem de epígrafe, podemos observar dois dos grandes gestos de escrita que a autora obsessivamente nos “ensina” quando estamos diante de sua poesia. Neste poema extraído do livro *Era* (1974), o eu poético busca ensaiar, dentro do corpo da escrita poética, a sua noção de epigrafia: que consiste em se debruçar sobre o passado, passando a realizar, criar um novo, dar-lhe uma versão de si ao compreender o outro, eis a integridade deste pensamento nos versos “[...] O progresso dos textos/é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente” (BRANDÃO, 2010,

p.34), ou seja, é o texto que avança para o futuro com o olhar rigoroso para o passado. Desta forma, o exercício da escrita é também um exercício ininterrupto do gesto da leitura.

O conceito de “texto epigráfico”¹ elaborado de duas maneiras na escrita de Fiama: podendo ser motivado pela leitura de textos de outros autores; assim como pode ser um processo interno da sua própria escrita, ou seja, uma incessante manobra que revisita os seus próprios textos de forma a atualizá-los. Tal conceito, nada redutor, de sua poética é um elogio ao exercício dos gestos de leitura e escrita. Fiama passa a tencionar as imagens e metáforas que circundam o seu imaginário cultural e poético, de modo a reatualiza-las no tecido do seu texto provocando um novo discurso sem excluir o proferido anteriormente. Cria-se um jogo textual no qual a revisitação do passado transformado na imagem da pedra “lápide” ultrapassa os limites da sua inscrição provocando a necessidade de revisitação, desta forma o gesto de leitura passa a ser também o gesto de escritura na medida em que a autora reescreve o passado com os olhos no presente, dando a ele uma nova “versão”.

O leitor, portanto, ainda deve estar a se perguntar: “mas onde Vergílio Ferreira e Augusto Abelaira se encaixam nesta história”? E se for um pouco mais inquieto, provavelmente também se pergunte: “Está-se a falar de poesia quando no fundo pretende-se falar de prosa?”. Pois bem, leitores amigos, primeiro devemos dizer que a narrativa contemporânea não busca mais limitar-se a determinados gêneros, o que teremos diante de nossos olhos é um imenso hibridismo de gêneros e discursos que, de forma consonante ou dissonante, comporão a obra. Já Fiama aqui está, pois consideremos o seu trabalho de leitura e releitura, e neste caso procuramos frisar o que ela faz com sua própria escrita, o mote necessário para adentrarmos no fazer literário dos outros dois autores que formam, de fato, no corpus do nosso ensaio.

Como já mencionamos, tanto Vergílio Ferreira quanto Augusto Abelaira apresentam várias faces de escrita que nos ofertam inúmeras inquietações. Contudo, para o presente estudo, optamos por percorrer, talvez, a face menos explorada de ambos os autores, isto é, o conto. O autor de *Para sempre* possui em sua bibliografia três livros de contos: *A face sangrenta* (1953), *Apenas homens* (1972) e *Uma esplanada sobre o mar* (1986) — ambos, contudo, reunidos num único volume intitulado *Contos*. Já o autor de *Bolor* possui apenas um volume composto por sete contos “sete narrativas, sete o que?” (ABELAIRA, 1972, p. 197) intitulado *Quatro paredes nuas* (1972).

A primeira inquietação que provavelmente nossos leitores devem se perguntar é porque escolhemos falar exatamente dos contos desses autores, afinal, a vertente romanesca de ambos é a veia mais pulsante dentro das suas obras. E é precisamente por ser

¹ Jorge Fernandes da Silveira aponta que o “o texto epigráfico” em Fiama é um “conceito, em que o trabalho de emitir e de receber imagens está em permanente processo de interação ‘levando ao limite, homenagem, o gesto da escrita, posso atribuir os meus textos a joao zorro’ — pode ser reivindicado como síntese não redutora da breve leitura de poemas de Fiama.” (2006, p. 23).

uma vertente menos explorada² dentro do conjunto de obras desses autores que elegemos tal gênero narrativo para análise. Além de que, em cada autor, existe uma concepção de que tal gênero narrativo é capaz de representar esteticamente. Portanto, o que aqui nos interessa é a forma como este tipo de narrativa é concebida e o que ela agrega ao poeitar-pensante dos autores, de modo que a ser capaz de revelar certos artifícios ficcionais que os movem.

Vergílio Ferreira, em 1976, reúne num único volume intitulado *Contos*³, as narrativas pertencentes aos livros *A face sangrenta* e *Apenas homens*, assim como outros publicados anteriormente em revistas e jornais vários. A antologia, se assim podemos chamá-la, apresenta um duplo movimento para o autor que, ao se debruçar sobre o resultado da reunião das narrativas, conclui que elas apresentam “a vantagem de obviar à sua dispersão; e a desvantagem de tal volume englobar narrativas de várias naturezas” (FERREIRA, 1982, P. 7).

O que nos chama a atenção de imediato é o posicionamento do autor diante deste gênero literário. E é logo no prefácio do livro que podemos entrar em contato com a voz de Vergílio Ferreira, e por sinal é o próprio autor que assina o texto ao final, revelando o modo pelo qual a atividade de contista por ele é concebida:

Escrever contos foi-me sempre uma atividade marginal e eles relevam assim um pouco da desocupação e do ludismo. E se um conto (como uma cerâmica ou uma gravura), bem realizado, excede em importância um mal realizado romance (ou um quadro a óleo), será sempre um conto, ao que julgo, de uma dimensão menor que a de um romance. Entendo por “dimensão” a estrutura básica de um gênero ou forma estética que envolva determinadas possibilidades artísticas e humanas. (FERREIRA, 1982, p. 7).

A voz que apresenta o volume é a de um escritor que antecede a voz narrativa, ou seja, a sua projeção fictícia na pele de um narrador. No caso do prefácio, estamos diante daquele que apresenta a sua obra, mas que também utiliza este espaço para teorizar sobre aquilo que irá se desenvolver aos olhos do leitor. O breve texto nos desnuda, por exemplo, a relação de Vergílio Ferreira com o conto, principalmente em comparação ao seu ofício de romancista:

Se um conto de Eça de Queirós não é inferior em realização a um qualquer dos seus romances, é evidente que o é quanto à sua dimensão, ou seja, ao limite em que tem de desenvolver-se. O que nada tem que ver, obviamente, com a “extensão” de um e outros. Não pode, pois, a isto objectar-se que é preferível um bom conto a um mau romance — porque o é. Mas pode perguntar-se em que medida não ficaríamos diminuídos se um Eça de Queirós tivesse sido apenas contista. Decerto estas questões não se

² Cabe-nos uma ressalva, estamos chamando de “menos explorada” por ser um gênero que, em comparação aos inúmeros trabalhos sobre os romances, tornou-se um corpus menos frequente dentro da fortuna crítica dos autores.

³ Embora saibamos que a partir da 5ª edição do volume *Contos* houve a integração de outros textos, aqueles que pertenciam ao volume *Uma explanada sobre o mar*; utilizaremos a 3ª edição da obra e com isso aludiremos apenas aos textos recolhidos pelo autor até o ano de 1982, data desta edição.

decidem por uma opção mas por uma vocação; e assim nos não perguntamos sobre o quanto nos diminuiu um Filho de Almeida com o romance que não escreveu — porque o não pôde escrever. É sempre, todavia, legítimo especular sobre a importância de tal romance, que, a ser escrito, atingisse a realização dos contos do mesmo autor. (FERREIRA, 1982, p. 7-8).

Detentor de várias faces, Vergílio Ferreira busca ensaiar de forma breve o lugar que o conto ocupa dentro da sua obra narrativa. Compreendendo que o gênero parece-lhe inferior aos processos estilísticos de um romance, o autor não desmerece tal narrativa de curto espaço estético; muito pelo contrário, apazigua o leitor dizendo que um bom conto é capaz de suplantar uma má composição romanesca. Contudo, enfatiza a grandiosidade de um romancista suscitando que nós, leitores, perderíamos muito se Eça de Queirós escrevesse apenas contos.

Guardado, portanto, os devidos juízos de valores, principalmente ao que diz respeito à sua própria obra; o autor de *Para sempre* busca esclarecer o que o gênero narrativo conto lhe provoca. Em comparação com o romance, Vergílio Ferreira ressalta não a extensão do texto, mas a dimensão que o conto possui; e por “dimensão” o autor entende “a estrutura básica de um gênero ou forma estética que envolva determinadas possibilidades artísticas e humanas” (FERREIRA, 1982, p. 7). O conto, por ser um gênero narrativo breve, digamos assim, condiciona suas categorias narrativas à dimensão da sua estrutura, o que acaba, por vezes, afastando-o da expansividade da novelística e atribuindo-lhe um caráter mais lacunar, próximo da expressividade lírica, como bem nos lembra Ferreira (2008, p. 128). Dando prosseguimento, podemos dizer que “o conto literário moderno é um tipo de texto proteiforme, capaz de exprimir tudo, mesmo quando parece nada dizer, e com a capacidade para canibalizar todas as formas de expressão, desde a fotografia ao poema” (FERREIRA, 2008, p. 128).

Retomando as palavras da professora Isabel Cristina Rodrigues (2000)⁴, podemos dizer que o espaço do conto é, para Vergílio Ferreira, uma forma de ensaiar o seu ofício de romancista. Isto ocorre pelo fato de que algumas narrativas reunidas no livro *Contos* antecipam ou ampliam os romances do autor. Há no gesto da escrita virgiliana um incessante retorno ao que já fora dito, mas que, ao ser revisitado, amplia-se como se o texto ainda permanecesse inacabado, ou pelo menos a temática que o cerca. Nesta medida, há uma subordinação narrativa entre os contos e os romances, já que, ao escrever a “lápide”, o autor revisitando-a lhe proporciona uma outra “versão”, numa forma, bem ao gesto de Fíama, de epigrafia da sua própria escrita.

Os contos de Vergílio Ferreira são, em última instância, verdadeiros “documentos” de trabalho do romancista, uma espécie de ensaios de romance no sentido próprio do termo; são, por fim, textos de caráter pré- ou pós-romanesco, textos de feição epigonal que repetem ou antecipam uma situação romanesca, que recuperam personagens

⁴ RODRIGUES, Isabel Cristina. “Vergílio Ferreira ou a negação do conto”. *Via Atlântica*, n. 4, out. 2000. p.130-139.

ou anunciam futuras, que reiteram títulos já escritos ou precedem outros por escrever. (RODRIGUES, 2000, p. 132).

Ainda pelas mãos de Isabel Cristina Rodrigues, a professora nos aponta em seu sedutor ensaio a inquietante relação de subordinação entre os títulos dos contos e os romances de Vergílio Ferreira. Tomemos como exemplo

o primeiro conto da coletânea, escrito em 1964, intitula-se simplesmente “Adeus”, o que, para além de evocar inúmeras situações ficcionais que povoam os seus romances (repletos estes de longas despedidas e profundas ausências, de falsas presenças e simulados reencontros), antecipa o título simultaneamente escolhido e abandonado dos romances com o título definitivo de *Rápida, a Sombra, Signo Sinal e Para Sempre*, estes três romances tiveram efetivamente o título provisório de *Adeus*, o que é tanto mais curioso quanto se vai tornando evidente que, apesar de o autor não os escolher nunca como título definitivo, no romance subsequente voltam a figurar em registro provisório. (RODRIGUES, 2000, p. 132-133)

Em seguida a ensaísta nos aponta a relação do conto “Carta”, último texto presente no volume, com a obra romanesca de Vergílio, já que o conto

quase se converte em símbolo da inclinação epistolar de alguns dos seus romances que, talvez por isso mesmo, estabelece relações de uma certa especularidade com textos como *Em Nome da Terra* (que teve precisamente o título previsto de *Carta*), *Cartas a Sandra* ou ainda com textos como o romance incompleto e inédito *Uma Flor*, cujo título provisório (*Cartas a Diana*) voltou a sublinhar a atracção de Vergílio Ferreira por narrativas de carácter epistolar. (RODRIGUES, 2000, p. 133).

Não podemos perder de vista também o apontamento que a autora faz sobre a relação entre o conto “Estrela” e o romance *Estrela polar*, que muito embora haja uma semelhança entre os títulos, e pelo fato do conto ter sido escrito no mesmo ano em que o romance fora lançado, a situação narrativa se apresenta de forma divergente, embora ainda seja perpassada pela mesma veia metafísica que constitui o romance, já que ambos os personagens das narrativas buscam o absoluto através da simbologia da Estrela (polar).

Para melhor compreendermos a relação entre os contos e os romances, levantamos alguns pontos que aproximam os contos “Adeus” e “Cartas” do romance *Para Sempre* (1983). O que de imediato percebemos é a forma discursiva que é adotada pelo autor nas suas narrativas. O discurso narrado faz-se em planos temporalmente distintos, invocando eventos passados através da memória, sem respeito para com a cronologia. O passado adentra-se no presente, faz-se concreto; o leitor, por sua vez, é capaz de retornar aos fatos ocorridos e experienciados pela personagem que os rememora, entretanto, o narrador não permite que adentremos no enunciado, pois há uma certo distanciamento dos acontecimentos que são filtrados pelos reflexos de tais episódios naquele que os narra.

Estou lá com o violino, estou aqui e mal o ouço na solenidade de uma paz que não tenho porque o que eu tenho é a nulidade que está depois, e o cansaço e a indiferença arrefecida para o passado e o futuro. (FERREIRA, 1985, p. 233).

Como também nos sugere a citação acima, tanto o romance *Para Sempre* quanto os dois contos que aqui estamos aproximando, possuem uma atmosfera envolta da solidão, silêncio e o rondar da morte. É por meio da memória que o silêncio e a solidão dão espaço a possíveis reencontros. E como bem nos lembra a professora Isabel Cristina Rodrigues, é através do ato de rememorar que Paulo, personagem do conto “Adeus”, é capaz de reviver — de forma “virtual” — o reencontro com Marta, tal qual acontece entre Paulo e Sandra em *Para Sempre*.

O conto “Carta” apresenta o reingresso da personagem à casa da infância. Adentrar neste espaço, abrir suas portas e janelas provoca na personagem uma epifania cuja grandeza dos eventos são transmitidos pelo narrador-personagem ao leitor. O mesmo processo ocorre no romance *Para Sempre*: a personagem, ao adentrar no organismo da casa, rememora vários eventos do seu passado. A morte, por sua vez, ronda o espaço, traz à tona a memória de um tempo já transcorrido. Vejamos, por exemplo as semelhanças entre o vagar das personagens de ambas as narrativas pelo interior da casa.

Mas tenho de ir abrir a casa toda, o quarto de Xana é atrás. Mais emperradas as portadas da janela, não vai. Com a chave da porta meto-a no fecho, faço força, o fecho salta. O fecho de cima não está corrido e devagar. A portada range, os vidros cheios de pó. E o cheiro a coisas sepultadas, apodrecendo na memória. As portadas rangem e eu hesito um instante. Do fundo do tempo, do sepulcro das eras, como se despertas no seu sono tumular, lembranças de nada, da confusão de um tempo antigo, espectros do meu desassossego, a presença obscura de uma ausência antiquíssima. (FERREIRA, 1985, p. 37).

Paulo, de *Para Sempre*, vive uma situação quase que idêntica a vivida pelo narrador-personagem do conto “Carta”, de modo que em ambas as narrativas nos deparamos com a atmosfera de solidão e morte.

No conto “Carta”, a personagem afirma que as lembranças crescem como o fogo da lareira: “Acendo a lenha no fogão e as chamas crescem como uma memória antiga” (FERREIRA, 1982, p.232). É narrado exatamente o percurso da entrada da personagem na casa, para que percebamos o quanto o clima de morte ronda a experiência de habitar: a ausência, as ervas secas, o bolor no chão, a ferrugem...

Eis que volto, enfim, nesta tarde de Inverno, e o ciclo se fechou. Abro as portas da casa deserta, abro as janelas e a varanda. No Quintal as ervas crescem com as sombras, as oliveiras têm a cor escura do céu. Em baixo, no chão húmido ao pé da loja, há restos de ferragem enferrujada (...) (FERREIRA, 1982, p. 232).

Podemos sugerir, como via de leitura, que as narrativas aqui elencadas são perpassadas pelo silêncio, pela solidão, pelo amor que ocupa um papel preponderante nas narrativas e pela morte. O vazio não só se encontra no espaço físico da casa, mas reside dentro da personagem que faz do ato de rememorar o conforto possível da solidão irremediável. As personagens, através da presentificação das memórias passadas, recriam os espaços, as sensações e, sobretudo, os outros que fizeram parte de suas vidas, na

tentativa falhada de apaziguar o vazio provocado pela morte. Tais considerações não se restringem aos textos aqui por nós comentados, já que tais preocupações cortam em maior ou menor grau toda a obra do autor.

Augusto Abelaira, por sua vez, produz uma vasta obra ficcional norteada pela consciência ético-histórica. Sua ficção é norteada por inquietações temáticas, estratégias retóricas e estilísticas que já se encontram presentes desde a sua primeira obra publicada em 1959, sob o título de *A cidade das flores*.

Tal qual em Vergílio Ferreira, os contos de Augusto Abelaira, reunidos sob o título de *Quatro Paredes Nuas* (1972), apresentam uma refinada teia de significações que ultrapassam os limites textuais, concentrados num único volume e se torna concreta em toda a obra ficcional do autor.

Começemos nossas considerações pelo texto que se encontra logo após às 194 páginas ficcionais escritas por Abelaira. Este texto intitulado de “Advertência escrita em 1982 e retirada de um diário íntimo descoberto depois da morte do autor” ocupa o lugar destinado ao prefácio do volume. Contudo, apesar do seu conteúdo e estrutura crítica, o texto congrega em si os resquícios das ficções que o antecedem, já que se diz pertencer a um diário inexistente e a um tempo “descaradamente” ficcionalizado.

Vilma Arêas, no seu importante estudo sobre a obra de Augusto, interpreta a “adenda” de *Quatro Paredes Nuas* como mais uma das artimanhas ficcionais do autor, na medida em que aproxima este texto do romance posterior: *Bolor* (1968). A ensaísta demonstra que em 1972 as inquietações do romancista assumem uma significação ainda maior; de modo que no romance de 1968 estamos diante de um sujeito que escreve um diário íntimo com um saber inegável do que é ficção, e cuja compreensão do saber discursivo rejeita qualquer metafísica e transcendência, ressaltando a cisão constitutiva do “eu”; já na “advertência” de *Quatro Paredes Nuas* não há apenas a voz de um sujeito ficcional, o que encontramos é a voz do próprio autor dentro do texto aparentemente ficcional.

Usando a máscara, a linguagem de narrador — Abelaira se aninha no interior do texto e é outro: sua advertência é escrita dez anos depois (na realidade 194 páginas) e foi retirada de um “diário íntimo” (inexistente) que substitui intimidades (a metafísica dos interiores) pela superfície onde se escreve, inscrevendo-se nela, o tal jogo de “se fazer desaparecer”; o autor está inclusive, “morto”, confessando-se um “alquimista ignorado”, jogando um jogo em que não sabe em que carta apostar (...) (ARÊAS, s/d, p144).

Concordaríamos com esta face do discurso defendida por Vilma Arêas, se desconsiderássemos um dado importante e presente na advertência. Num dado momento do texto, a voz enunciativa nos faz lembrar um outro romance intitulado *Pré-História* publicado por esta mesma voz discursiva: “(...) em seguida publiquei por essa época (*Pré-História*, ainda se lembram?)” (ABELAIRA, 1972, p. 201-202). De fato, sob o título aqui sugerido nesta advertência, nada poderíamos afirmar, contudo, rebatizado

com o título de *Sem Tecto entre Ruínas* e lançado em 1978 temos neste romance de Abelaira, algumas informações preciosas que aqui nos interessa encontradas no posfácio deste romance.

Sem Tecto entre Ruínas começa a ser escrito em maio de 1968 e estava praticamente pronto em fevereiro de 1974. Mas, com a Revolução de 25 de Abril as inquietações do autor tornaram-se outras fazendo-o abandonar o romance. Contudo, em 1977 e 1978 Abelaira se sente aproximar novamente do texto, pensando em modifica-lo, mas logo se apercebe e desiste, optando por ignorar a história do contexto de Portugal da época e decidindo por fazer apenas uma revisão formal do romance sem lhe alterar o espírito inicial (ABELAIRA, 1978, p. 250-251). Portanto, podemos verificar que a voz autoral presente na advertência de *Quatro Paredes Nuas*, embora ficcionalize a sua data e as circunstâncias do texto, percebemos que o que lá se encontra é proveniente da voz autoral de Abelaira disfarçada em um “eu” que opta pela sinceridade, desistindo de “mentir escandalosamente” como faz (em) o (s) narrador (es) de *Bolor*.

Podemos ainda dizer, através deste diálogo entre os prefácios, que o próprio autor esclarece o motivo pelo qual opta por inserir a advertência em *Quatro Paredes Nuas* ao comentar a necessidade de se manifestar logo na primeira edição de *Sem Tecto entre Ruínas*. No posfácio de 1978, Abelaira diz compreender “que alguns anos depois da publicação do romance, o autor esclareça certas intenções”. (ABELAIRA, 1978, p. 247). E durante a sua divagação aponta que o próprio romancista é leitor do seu livro, na medida em que “escrever é uma forma de ler, ler é uma forma de escrever” (ABELAIRA, 1978, p. 247). Contudo, o autor utiliza-se deste espaço não para esclarecer possíveis obscuridades do seu texto, mas sim para explicar o “caráter datado da obra”, as circunstâncias em que fora escrita, as ideologias que congrega e a alteração do seu título.

Em *Quatro Paredes Nuas*, o que temos diante dos olhos é uma voz autoral que não resiste à sinceridade de discutir os alicerces de sua obra, na medida em que se arrepende “do silêncio, pens[ando] que deveria ter tido a franqueza de logo na primeira edição do livro [se] manifestar” (ABELAIRA, 1972, p. 201). E o que logo nos chama a atenção é o questionamento da própria obra. O autor aparentemente põe em dúvida a sua própria criação ficcional: “Em 1972 (...), publiquei um livro (*Quatro Paredes Nuas*) constituído por sete contos (sete histórias, sete narrativas, sete diálogos, sete o quê?” (ABELAIRA, 1972, p.197). Diante do questionamento do próprio autor, nós leitores podemos compreender que o presente livro é formado por sete contos, sete narrativas, sete histórias, sete diálogos, cinco diálogos e duas narrativas... enfim, como o próprio Abelaira nos sugere “saberão os leitores optar pela leitura que melhor lhes convenha, serem eles próprios (caso lhes interesse) a suprirem as lacunas entre os vários contos, fantasiarem hipóteses que os tornem, todos eles, coerentes uns com os outros?” (ABELAIRA, 1972, p. 201).

Abelaira ainda nos oferta uma outra possibilidade de compreensão do livro, ao aludir a uma possível unidade, que transformaria o livro de uma simples reunião de

contos escritos em diferentes momentos, para um possível romance estruturado exatamente sob a sua aparente disjunção. De uma certeza pelo menos nós, leitores, temos há um fio condutor dentre cada parte destes textos que compõem *Quatro Paredes Nuas*, temas que são obsessivamente percorridos pelas narrativas que, de certa forma, na aparente dissonância, criam uma consonância temática.

O universo abelairiano insere o leitor num contexto de sucessivos questionamentos das relações humanas e dos sentimentos amorosos que se dá por meio de um olhar crítico das pessoas e objetos. As personagens possuem suas existências atadas ao peso da memória e na impossibilidade de recomeço. O universo diegético se ergue através do equívoco e da teatralização das relações interpessoais. Os casamentos são apresentados nas narrativas como sendo “um teatro de enganos sucessivos” (FERREIRA, 2008, p. 135).

Em resumo: penso que nas relações entre as pessoas, principalmente entre os casais, há sempre uma dose de teatro. Que papel desejamos que o outro represente? E também: estará o outro de acordo com o papel que desejamos representar? (ABELAIRA, 1972, p. 70).

Há, também, a presença da estética do silêncio, e, neste sentido as personagens buscam travarem incessantemente diálogos com interlocutores que, por ventura, venham a se tornar cúmplices, na medida em que vão expondo seus dilemas existenciais. No entanto, quando não há um interlocutor, as próprias personagens se encarregam de inventarem uma segunda pessoa:

Consciente da invenção como simultaneamente autor e sua vítima, a personagem instala-se num mundo de ilusão através do jogo de espelhos que põe em funcionamento (o tu como projeção do eu, o eu como constituição a partir do tu) desencadeia o diálogo que não é mais que o sistema de ecos decorrente do sistema de reflexos, também, afinal, abertura infinita para o vazio. (SEIXO, 1977, p. 208).

O vazio que aqui se instala advém precisamente do desgaste do signo linguístico que impede a comunicação, fato este que colabora para a falha dos diálogos e monólogos proferidos pelas personagens.

O outro, como bem nos demonstrou Maria Alzira Seixo⁵, desempenha um papel fundamental para a reconstrução da identidade do “eu”, na medida que a existência e identificação do sujeito só são possíveis através de um “tu”. “Ora, se tudo não passa de uma encenação teatral, o que o outro nos devolve é uma imagem deformada e falsa de nós mesmos. Uma máscara cujo rosto enformador vai perdendo inexoravelmente os traços verdadeiros (FERREIRA, 2008, p. 135).

Todos os temas aqui alevantados por nós percorrem insistentemente cada narrativa que compõe o livro *Quatro Paredes Nuas*. Por este motivo, não nos parece absurda a leitura proposta por Abelaira de ser este um livro cuja ordem proporcione uma obra

⁵ SEIXO, Maria Alzira. Augusto Abelaira: Quatro Paredes Nuas. In: *O discurso do texto*. Lisboa: Bertrand, 1977, p. 208-209.

“autêntica, um todo que fosse percorrido, através de parcelas, por um sopro unificador”. (ABELAIRA, 1972, p. 198). Desta forma, bastaria que o autor uniformizasse os nomes das personagens e suprimisse os títulos das narrativas para ter um romance. Aliás, um romance aos moldes, como ele mesmo o chamou, de *Bolor/2*⁶.

As narrativas que compõem *Quatro Paredes Nuas* não só tecem um diálogo ininterrupto umas com as outras, mas também com o romance *Bolor*. A ligação com este último romance se estende, inclusive, à recuperação de uma de suas personagens: Maria dos Remédios, que também percorre a narrativa homônima ao livro “Quatro Paredes Nuas”. Este processo também ocorre na recuperação de outra personagem, desta vez do romance *Enseada Amena* (1966), através do conto “Teatro”. Ambas as personagens são reintegradas nos contos não só por possuírem os mesmos nomes que nos romances, como também pelas problemáticas nas quais estão centradas, como bem lembra Maria Alzira Seixo:

muitas das restantes personagens são ainda, confessadamente ou não, réplicas de outras invenções abelairianas, sendo fácil localizar-lhe a raiz até certa altura, perdendo-se por fim a sua origem que se corta para estabelecimento de arquétipos, ideias fulcrais que permanecem feitas palavras, sacralizadas, esvaçadas e distantes.” (SEIXO, 1977, p. 207).

As personagens ressuscitam não só pelos nomes homônimos como também pelas problemáticas em que estão centradas. Não há como por freios, dizer onde começa e onde termina uma personagem abelairiana. Ela se propaga de romance a romance, de romance a conto. Há uma ampliação das inquietações, anseios e posturas destas personagens que extrapolam a limitação de um único texto.

Augusto Abelaira acaba por revelar o seu verdadeiro jogo. É por meio do espaço ficcional que propõe diálogos, interferências e ecos entre toda a sua produção ficcional. É exatamente pela voz do autor que afirma ser “um homem de perguntas e não de respostas” que obtemos a sua íntima confissão:

Porque é que um autor escreve este livro e mais aquele e outro ainda, quando entre esses livros não há, possivelmente nem poderia haver, nenhuma separação, todos eles traduzem a busca de um mesmo equilíbrio, e em vez de muitos são, não podem deixar de ser, um único, um só, um todo indivisível? (ABELAIRA, 1972, p. 202).

Começamos este ensaio pelas mãos da poeta Fiana Hasse Pais Brandão, pois procuramos condicionar nosso leitor na compreensão daquilo que a autora de *Morfismo* intitula como “lápide e versão”, um elogio incessante aos gestos de leitura e escrita.

⁶ Manuela Vasconcelos ao consultar os documentos existentes no espólio do escritor, afirma que “*Bolor*, publicado em 1968, e “*Bolor/2*”, publicado sob o título de *Quatro Paredes Nuas* em 1972, são variações sobre um mesmo tema e foram escritos sensivelmente no mesmo período (ambos na década de 60, embora os textos de “*Bolor/2*” antecedam os de *Bolor*” (VASCONCELOS, 2008, p. 1).

Observamos que tanto autores aparentemente distintos, como Fíama, Vergílio Ferreira e Augusto Abelaira, fazem de suas produções literárias um exercício de escrita-leitura-escrita e que exigem o apelo à memória do leitor. Os autores podem intervir nas suas obras por meio de prefácios, posfácios, advertências ou até mesmo dentro do próprio texto literário na tentativa de modificar ou clarear a memória. Contudo, sem esta memória, os textos permaneceriam num ensurdecedor silêncio.

Agora, por fim, ao tratarmos especificamente de Vergílio Ferreira e Augusto Abelaira, percebemos que ambos os escritores, mesmo num gênero esteticamente breve conseguem de maneira magistral ensaiar e dar continuidade aos seus trabalhos de romancistas. O espaço ficcional se apresenta para ambos não apenas como um vasto ambiente propício para a imaginação, mas também o lugar ideal para as suas incessantes inquietações e questionamentos. Ambos os autores criam, na magnífica literatura, não só um universo apaixonante, mas o ensaio necessário para a compreensão das suas genialidades como romancistas, contistas, ensaístas, poetas, enfim, criadores e críticos daquilo que entendemos como humano.

Resumo: O presente ensaio busca aproximar os autores Vergílio Ferreira e Augusto Abelaira, através da concepção que ambos os autores possuem sobre a escrita de contos e como esta produção antecipa ou amplia situações, temas e personagens presentes nas suas obras romanescas.

Abstract: *This essay try to approximate the authors Vergílio Ferreira and Augusto Abelaira, by the conception when both authors have the same stories when was wrote and how this production anticipates or intensifies the situation, the themes and characters present in their novels.*

Palavras-chave: Vergílio Ferreira; Augusto Abelaira; Contos; Romances; Literatura Portuguesa.

Keywords: *Vergílio Ferreira; Augusto Abelaira; Short Storys; Novels; Portuguese Literature.*

REFERÊNCIAS

- ABELAIRA, Augusto. *Quatro paredes nuas*. Lisboa: Bertrand, 1972.
- _____. *Sem tecto entre ruínas*. Lisboa: Bertrand, 1978.
- ARÊAS, Vilma Sant'Anna. *A cicatriz e o verbo*. Análise da obra romanesca de Augusto Abelaira. Rio de Janeiro: Casa da Medalha, 1972.
- BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. Âmagô. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- FERREIRA, Vergílio. *Contos*. 3 ed. Lisboa: Bertrand, 1982.
- _____. *Para Sempre*. São Paulo: Difel, 1985.
- FERREIRA, António Manuel. Dá tanto trabalho ser feliz: os contos de Augusto Abelaira. In: PEREIRA, Paulo Alexandre. (org.). *Voltar a Ler: Augusto Abelaira*. Vol. 2. Universidade de Aveiro, 2008.

- RODRIGUES, Isabel Cristina. “Vergílio Ferreira ou a negação do conto”. *Via Atlântica*, n. 4, out. 2000. p.130-139.
- SEIXO, Maria Alzira. Augusto Abelaira: Quatro Paredes Nuas. In: *Os discursos do texto*. Lisboa: Bertrand, 1977.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Lápide e versão*. Ensaios sobre Fiamma Hasse Pais Brandão seguidos pelo Memorial da Pedra Antologia Poética. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.
- VASCONCELIS, Manuela. “Variações sobre o mesmo tema em Augusto Abelaira”. In: <http://purl.pt/13858/1/2-variaco-es-abelaira.html> (data da consulta: 26 de Maio de 2015)

Literatura Portuguesa

SOBRESCRITOS, *SOBRIMAGENS*, SOBRE-VIVER:
APRESENTANDO UM LIVRO DE JORGE FERNANDES DA
SILVEIRA

Mônica Genelhu Fagundes

Who would I show it to

W. S. MERWIN

Queria poder escrever no envelope desta
encomenda “À minha mãe, no céu da Galícia”
e que ele chegasse a seu destino.

ÁNGEL RAMA, DEDICATÓRIA DE *TERRA SEM
MAPA*

Não é sempre que se escreve sobre o livro de um mestre, de um colega, de um amigo. A grandeza do convite para esta apresentação, o imensurável do meu apreço e do meu carinho pelo Jorge, o pavor paralisante de decepcionar a ele, que como Fiana “Mira – *o leitor único*”, me fizeram olhar muito tempo para a capa, e tão-somente para a capa, do seu livro. Tem páginas espalhadas, como sobre uma mesa tão coberta por papéis que ela mesma não se vê. (Seria excessiva ousadia, talvez, querer ver a mesa do poeta.) Mas é certo que os papéis estão pousados sobre algo que os suporta, os sustenta, e já então uns sobre os outros, a fazer sombra uns sobre os outros, com leves intervalos de ar a separá-los e a uni-los nos desvãos de cor do *trompe-l’oeil*: vales sombrios, travessias sugeridas – inter-locuções (esta palavra cara). Como a anunciar os percursos que se cumprem neste livro e o seu modo de estar *entre*, atravessando distâncias por vezes imensas e concentrando-as na paisagem breve de uma página, ou na transição entre versos e imagens, ou no espaço entre dois versos, ou entre as palavras de um verso, ou entre as visualidades possíveis de uma imagem, ou entre as sílabas de uma palavra, ou entre os seus sentidos – o próximo e o longínquo, essa dupla distância, em prodigiosa tensão. Percursos do cinema à livraria, do cinema aos jornais; do Brasil à Turquia, à Rússia, a Portugal; de Niterói à sala de aula; às cadeiras da sala de aula, do cinema, do Planalto Central; de um jornal a uma UFRJ onde se ensina e se aprende, mas também se morre; de outro jornal ainda, o mais terrível, a um livro que o emenda, mas não pode redimi-lo; percursos pela dor, pela poesia. “dorescorredoresdorescorredores”: diz o verso amálgama de palavras do Jorge, como a definir o seu livro de passagens. Têm arestas agudas e cortes afiados estas páginas que esperam por ser lidas: podem ferir.

Abaixo do nome de autor, pacto de afeto desta minha leitura, três palavras pairam sobre o desconcerto de papéis: *ensaios* SOBRIMAGENS *leituras*. E se embaralham numa sintaxe volúvel que não sei fixar. “*Ensaíos, SOBRIMAGENS, leituras*” / “SOBRIMAGENS: *ensaios, leituras*” / “SOBRIMAGENS: *ensaios* sobre imagens – *leituras*”. Nesta desordem de muitos possíveis intercâmbios, nas pistas gráficas de itálicos e maiúsculas, vai surgindo este nome – definido, comentado ou justaposto com suspeita naturalidade numa cadeia de enumeração: SOBRIMAGENS. Um conceito para definir alguma coisa nova – ou reinventada. Que renuncia a ser somente título, nome próprio que designaria um livro com arbitrariedade eletiva, para auto-referenciar: nomear e incorporar isso que cria. SOBRIMAGENS: substantivo comum concreto feminino plural. Comunhão, comunicação de imagem e texto, de muitos textos; imagens que são lidas, como assunto, mas que fazem ler (ou reler) textos, que servem a dizer; e textos que dão a ver imagens, que as transfiguram. Textos e imagens que se dobram *sobre* si: reflexivos; e *sobre* o seu, o nosso tempo: críticos. Dispostos na topografia de um livro cujas páginas são superfície de convívio, de contágio. Um livro que é comunidade, que reúne leitores que compartilham leituras: lugar de saber, de memória, de re-conhecimento (esta outra palavra cara). Livro povoado de muitas vozes, de muitos nomes, de muitos traços-tecidos-textos femininos: Fiama, Luiza, Dilma, Heloísa, Hannah, Maria do Socorro, Dona Cleo e a mãe suicida (com a força de um possessivo inelutável – “minha mãe”), que terá de volta o seu nome em inteireza, com a ressalva de que aqui se sabe, com Fiama, citada, que “Nomeamos os nomes e nunca / as criaturas ou as coisas. / Essas recebem apenas o eco.”.

Ainda na capa, um azul provocativo a um tempo desbota e ressalta, como que faz soçobrar – ou alevantarem em retorno épico – três vogais do título: e E u. Diz o Jorge (e aqui me permito a tentação de registrar a intenção confessa do autor) que o jogo com a cor, iniciado como uma brincadeira, depois tornada construção consciente, estendendo-se da capa para as páginas que abrem cada uma das partes do livro – “Figuras de Letras”, “Nós, Refugiados”, “Colagens antigas” e “Agora tu, Cleonice, me ensina”, com seus **es** e **us** devidamente marcados em azul – era um modo de fazer ouvir a biográfica gagueira, presentificando, também pela voz, pela fala, um modo de estar na linguagem, uma história, uma vida, um corpo, um fôlego. Numa entrega que lembra Walt Whitman a advertir sobre a sua *Canção de Mim Mesmo*: “Quem toca este livro toca um homem”. Eu não tinha sabido ler (ou ver e ouvir) assim. Pensara num **e** aditivo: ensaios, sobrimagens, leituras **e eu**. Pensara sobretudo no verso de Cesário Verde, cujo eu-lírico se imiscui e se descola, personagem e criador do seu cenário de cidade, e anuncia um trabalho de escritura, de utopia: “**E eu** que medito um livro que exacerbe”. Assim também é *SOBRIMAGENS*, seria justo dizer.

No eco de uma voz que se concerta a muitas, nessas páginas prometidas, imprime-se mais que uma assinatura, que um nome. Um eu se apresenta e nos espera, chama por nós, leitores. Esses ensaios, essas leituras sobrimagens são também sobrescritos: destinatários. Acolhem e remetem textos. Aos que o ouviram no dia do lançamento do seu li-

vro, disse o Jorge que o escrevera para dar adeus: à sua mãe e a seus alunos, à sua rotina de professor em sala de aula. Disse que esse era seu modo de se despedir e de sobreviver. E eu, que andava lendo sobre elegias, lembrei-me de um livro de Diana Fuss – *Dying modern: a meditation on elegy*⁷ (um ensaio em si elegíaco) que se abre numa confissão:

De todas as surpresas intelectuais que meu pequeno livro sobre a elegia me proporcionou, esta foi a maior: um livro que pensei ser sobre morrer discretamente se transformou num livro sobre sobreviver. A história dessa mudança sutil – um quase imperceptível movimento da perda para o amor – define o trabalho mesmo da elegia, uma poética de perda que não marca o fim do amor, antes dá um nome ao amor. [...] um abismo dolorosa e perigosamente atravessado pelo poder revivificador da linguagem. (FUSS, 2003, p. IX. Tradução minha)

SOBRIMAGENS não dá fim, antes concretiza, preserva numa forma e repercute o fazer diário não mais presente de abrir aulas com epígrafes, de encontrar-se com os alunos proporcionando-lhes encontros com textos, canções, fotografias, filmes, notícias de jornal, e de toda essa matéria entre si. É a obra desta prática. Uma prática de correspondência, de troca: receber e endereçar. Mas é também a obra de uma perda. A última sobrimagem de *SOBRIMAGENS* é a reprodução de uma página de jornal, com uma nota envolvida em vermelho, ampliada na página ao lado – a do livro. O título da composição é “Dramas e comédias da cidade”, também título da seção do periódico em que se encontra a notícia, bem ao lado do Necrológio, mas deslocada. É a notícia do suicídio da “Agda Fernandes da Silveira” – “Águeda Fernandes da Silveira, minha mãe”, como corrige a Errata.

Na abertura de um livro de que o Jorge, me parece, passou a gostar, *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman cita a cena do *Ulisses*, de Joyce, em que Stephen Dedalus, depois de testemunhar a morte da mãe, observando seus olhos se fecharem definitivamente, compreende que “tudo que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe”. O texto nos ensina, segundo Didi-Huberman, que “o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, [...] e, em certo sentido, nos constitui”; “que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja [...] quando uma perda a suporta [...] nos olha, nos concerne, nos persegue” (1998, p. 31-33). Circulada pela linha vermelha, a nota do jornal vicariamente restitui um corpo, mas apenas o vazio que ele já era, e acentua cruelmente o rastro de silêncio que deixou: “sem deixar nenhum bilhete, nenhuma explicação”. Esta ausência (de palavras, de últimas palavras), outra e a mesma, parece intolerável ao autor do epitáfio: todas as suas palavras e o seu poder de reverberá-las por toda a cidade não fazem mais que acentuar a falta daquelas ausentes; não as substitui ou compensa um silêncio que diz o sem sentido da morte, como o mostra a diagramação da página de jornal, em que o terrível retângulo – esse furo, esse fuso – se mistura a tantas outras informações na superfície supostamente inofensiva.

⁷ [Morrer moderno: uma meditação sobre a elegia], ainda sem tradução para o Português.



Figura 1. Reprodução das páginas 96 e 97 de *Ensaio Sobrimagens Leituras*.

Esse vazio que tantas vezes terá olhado o Jorge, constituindo-o – destinatário de “nenhum bilhete, nenhuma explicação” –, feito forma nas páginas do seu livro, nos toca já a todos. Nada pode preenchê-lo, mas dele irradiam palavras, imagens, leituras, referências cruzadas: tantos, tantos “bilhetes” e tantos, tantos destinatários. Lembrando a que seria supostamente a mais curta das elegias, um único verso do poeta americano W. S. Merwin: “Who would I show it to”, escreve Diana Fuss:

Merwin dá voz ao lamento de todo poeta moderno enlutado: por que escrever uma elegia quando a pessoa amada já não está aqui para lê-la? [...] poetas modernos parecem falar para um vazio. E no entanto esse pronunciamento que mal se enuncia não está completamente destituído de audiência. Nós somos a audiência, substituindo (não importa o quão inadequadamente) o ente amado perdido e restabelecendo (não importa o quão tenuemente) o laço de comunicação rompido. (FUSS, 2013, p. 8. Tradução minha)

O vazio não cala, não cega: ensina a ler, a ver, a ouvir; a estar atento ao mundo, a todos os seus textos. A compartilhá-los com alunos e com leitores. As linhas rompidas do contato podem não ser religadas, mas o desejo de reparação cria outras pontes. O vazio se torna espaço comum, o luto funda uma comunidade. A obra de perda se reverte em obra de vida, em obra de arte; o nome se restaura e ressoa, muito além da página do jornal. “Águeda Fernandes da Silveira, minha mãe” indicaria o sobrescrito no enve-

lope que levasse *SOBRIMAGENS* ao céu de Niterói. Mas se lá e a ela não puder chegar, chega a todos nós, que o lemos e a velamos. “Elegias são escritas para serem lidas [...] Espreitando por trás de cada ‘A quem eu mostraria isso’ há uma verdade compensatória: ‘A quem eu não mostraria isso’.” (FUSS, 2013, p. 109. Tradução minha).

Abrindo-se com os olhos expectantes de Fiama, que mais parecem fotografar do que ser fotografados, à espera do leitor único, e encerrando-se com o discurso que dá forma à perda da mãe, ou antes, em que a perda da mãe se faz forma, o livro do Jorge se vai constituindo neste vazio que a todos concerne. Tem muitos olhos que nos olham e nos interpelam; e muitas formas (verbais, visuais) que se olham, assumindo-se obras de perda, sustentadas por vazios, mas que por isso mesmo se vão libertando de toda fixidez de identidade ou significação, de toda referencialidade determinada, e se lançando à deriva dos sentidos, ao campo aberto das relações. Abrem-se, dilaceram-se, por vezes violentamente, ou cruelmente; “trabalham para sua própria transgressão” (DIDI-HUBERMAN, 2003); fragmentam-se, entrelaçam-se: como no *Agnus Dei*, de Anne Fontaine, assistido pelo olhar do Jorge (o desvio de regência e o pleonasma são propositais: esse olhar é suporte necessário e colaboração, mais do que contemplação): “Rever a imagem de Teresa em Guerra: uma clareira branca e fria entre o tronco exposto e a expulsão do útero. Dupla morada da condição humana.” (36). Semelhanças dessemelhantes, encontram-se em *SOBRIMAGENS* os pretéritos e contemporâneos, luso-brasileiros olhos dos Lima – Lima Barreto e Ângelo de Lima; e nos olha o “olho vivo” de Diego Vieira Machado – o nosso aluno morto: Diego como o craque Maradona, dono da bola, dono do mundo e clown, “travestido de rei mendigo”; e os olhos de Eucanaã Ferraz e Adriana Calcanhotto, que aparecem numa fotografia em que Jorge os reconhece como *imagens* e os transmuda em Pedro e Inês, imortalizados-mortos nas efígies dos seus túmulos em Alcobaça – essas exemplares obras de perda. Imagens de “amantes em série”. Que bom que haja estes também, e não só os assassinos.

Por “Sobre o ombro esquerdo”, olha-nos, mais agudamente, o Davi de Michelangelo, talvez justamente porque o seu olhar – vazado, vazio – seja um composto de outros olhares que “Da vida dos livros / há muito [...] nos vê[em]”: rastros de olhares que sobre nós incidem dos vestígios de versos (“sinais de versos” – *diversos*, escreve o Jorge) que formam, com a montagem fotográfica, esta sobrimagem:

Sobre o ombro esquerdo

Da vida dos livros
há muito *ele* nos vê.
Fita-nos com o olhar maravilhado e fatal
qual o Gigante mira.
Descolado
tem a medida justa dos olhos em que a Humanidade cabe
em cena. *Metamorfoses*.

E porque insiste nele
o desejo absurdo de Ocidente não tem idade.
Está onde estiver.
Calado é nave homem cavalo ângelus ân
for a. Vozes. Pedra de lida (lida delida deslida) de lira.
Dadivoso da sestra mão sobre o ombro esquerdo funda
davi tenro e novo ramo florescente o Mundo.

19 de março de 2016
(SILVEIRA, 2017, p. 23)



Figura 2. Reprodução de colagem fotográfica que aparece na página 23 de *Ensaio Sobrimgens Leituras*.

A referência às *Metamorfoses* de Jorge de Sena no poema é aceno que a consciência de citação que impera no livro não deixaria passar. *Sobrimgens* se aproxima de *Metamorfoses* pela estrutura, fazendo dialogarem texto e imagem, pela concepção reflexiva de uma forma que se verte sobre si mesma: *meta*-morfose / *sobre*-imagem, pelo chamado do olhar que especialmente nesse poema ressalta. Pois não é o Davi para Jorge Fernandes da Silveira o que é o Artemidoro para Jorge de Sena? Com “a medida justa dos olhos em que a Humanidade cabe em c[S]ena” – com trocadilho. Por seus olhos miram também o Adamastor, o Cesário “de luneta de uma lente só”, o homem que não dorme e se volta sobre o lado esquerdo a esmagar o coração, de Carlos de Oliveira, uma Europa com “desejo absurdo de Ocidente”, de Fernando Pessoa. Por seus olhos talvez só não mire o Davi – o mesmo, e outro – do poema de Eucanáã Ferraz, que “tem a dádiva de não nos ver”. É absolutamente visto, visível e não nos olha,

porque “não existe *nele* o que chamamos *ele*” (FERRAZ, 2016, p. 44). Mas este Davi do Jorge nos vê precisamente porque o que *nele é ele* é vazio.

SOBRIMAGENS é o livro de um “Proeta”, mais um neologismo, mais um amálgama de formas e sentidos – lugares de fala, modos de leitura/escritura e de atuação: “professor e poeta”. Um livro que ensina a se ler, que se constrói lendo a si mesmo. É generoso na indicação das fontes de imagens e versos que compõem as suas colagens, desvendando um vasto sítio arqueológico de livros, filmes, telas, canções, jornais que virão formar o seu museu movente. Movente, sim, porque nada aí é estanque em seu sentido, seja por sua natureza mesma, seja pelo trabalho do curador: “susto das coisas jamais pousadas / porém imóveis – naturezas vivas”, enuncia uma “Colagem [antiga] com versos de Fiama, Drummond e Cabral” (60). Os fragmentos citados e recombina- dos, as imagens recortadas, deslocadas e justapostas em associações inesperadas criam uma obra nova, mas repercutem também sobre aquele lugar de origem que o livro faz questão de revelar, expondo-o a novas leituras, a novos modos de significar. Como Kafka, segundo Borges, Jorge (re)cria os seus precursores. E recriando Borges, teoriza, em forma de sobrimagem, esse procedimento.

MIROLA PINTOR DE GUERNICA



Comparativa de la obra de Miróla con el detalle del *Guernica*
(http://cultura.elpais.com/cultura/2017/02/17/actualidad/1487324375_356983.html)

Figura 3. Reprodução da página 83 de *Ensaio Sobrimagens Leituras*.

Com prodigiosa economia, o título da sobrimagem evoca “Pierre Menard autor do Quixote”, cria uma relação texto-imagem apelando à “biblioteca imaginária” do leitor e aciona toda uma teoria da citação enunciada em forma de obra: ensaio/leitura/imagem. Como Jorge certamente espera que o seu “leitor único” recorde, a citação, conforme foi pensada e performada por Borges no “Pierre Menard”, é historicamente implicada: provoca uma legibilidade cruzada dos textos e de seus tempos. Deste choque surgiria o que Walter Benjamin chamou “imagem dialética”, lugar de fulgurante anacronismo crítico:

Uma imagem [...] é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Pretérito com o Agora é dialética: não é de natureza temporal, mas de natureza imagética. Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem que é lida – quero dizer, a imagem no Agora da recognoscibilidade – traz no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso. (BENJAMIN, 2006, p. 66)

Sobre a composição das sobrimagens pelo procedimento de colagem, comenta Jorge Fernandes da Silveira: “imagens arbitrária e coerentemente coincidentes formam uma imagem única, dialeticamente coexistente” (2017, p. 69). O discurso benjaminiano ecoa aí na proposição auto-reflexiva do autor proeta e faz reconhecer as sobrimagens como concretizações, ou performances, do conceito de imagem dialética: imagens lidas, dialética em suspensão, lugar de consciência histórica. De fato todo este livro é performance magistral (“no sentido tradicional da expressão” – SILVEIRA, 2017, p. 15) de um poeta, e performance poética de um professor, coexistindo, coincidindo, dialeticamente, na forma mesma da sua leitura, da sua escritura, da sua arte que é uma e outra, indissociáveis: síntese. Como são também indissociáveis e dialéticas essa arte e sua ação, seu modo de estar no mundo.

Revedo a tese de autonomização das artes proposta como leitura para o Modernismo, Jacques Rancière defende que a queda do princípio metafísico de representação mimética não teria levado cada arte a voltar-se para si mesma, para seus próprios meios e suporte, “mas, ao contrário, [a] um encontro direto desses suportes mesmos [...], fazendo surgir uma superfície de troca onde os procedimentos e as materialidades das artes deslizam uns sobre os outros, onde os signos se tornam formas e as formas se tornam atos. As formas da arte, portanto, não se distinguem mais das proposições da linguagem. Elas não se distinguem mais, igualmente, em última instância, das formas de construção da vida ‘não-artística.’” (RANCIÈRE, 2005, p. 12). Essa “comunidade de signos e formas” (expressão de Rancière que, não podemos deixar de pensar, caracteriza a sobrimagem), fundada numa superfície plural que desmente a autonomização das artes, desmentiria também a tese de autonomização da arte, que mantinha separados os espaços da arte e da ação.

Em *Sobrimagens*, imagens e palavras convivem dialeticamente e incidem umas sobre as outras, construindo na superfície plural e intervalar das páginas um espaço crítico de reflexão, com clara implicação política. Os vazios que se constroem e se mostram, as

RESPOSTA AO TEMPO



— *Em que espelho ficou perdida*



a minha face?

29 de agosto de 2016

Figura 4. Reprodução da página 39 de *Ensaio Sobrimagens Leituras*.

relações que se estabelecem, sempre em aberto, sugeridas, não impostas, proporcionam um outro modo de ver e de ler, e provocam uma tomada de consciência. A orientação parece não querer se disfarçar: este é um livro à esquerda. “O lado esquerdo / metade sombrio / o retrato mais ilumina” – escreve o Jorge, sobre a fotografia de Diego Vieira

Machado, mas não menos sobre o nosso tempo. O *anjo torto* que veio dizer a Carlos que fosse ser *gauche* na vida se anuncia na fotografia de Eucanaã. “Dadivoso da sestra mão sobre o ombro esquerdo funda / Davi tenro e novo ramo florescente o Mundo.” Em “Emenda”, uma imagem de Dilma Rousseff que encarna o Pensador de Rodin deixa à esquerda, “*Neste espaço que ainda resta*”, a possibilidade de se pôr uma cadeira vazia – de onde se possa “assistir ao século XX [e XXI]”, como no ensaio de Jorge sobre Sena.

Em “Resposta ao tempo”, o título de Nana Caymmi e os versos de Cecília Meirelles fazem ver melhor duas fotografias de Dilma, em diferentes tempos, que igualmente fazem ver melhor uma à outra e às citações que as acompanham, em notável simbiose. Dilma olha de frente seu reflexo na vidraça do Palácio do Planalto, que vai tornando espectral a face que clara e firme nos olha – sobre o ombro esquerdo – da ré interrogada, sentada num tribunal militar cujos juízes tampam o rosto com as mãos – de vergonha? para não ver aquele ou agora já um outro crime, um outro golpe? À guisa de explicação, escreve o Jorge:

Entre “Emenda” e “Resposta ao tempo”, sobrimagens de Dilma Rousseff (fotos) e Cecília Meirelles (versos), há, por um lado, a homenagem às *bravas mulheres brasileiras* representadas na *primeira mulher presidenta da República* e na primeira mulher poeta do Modernismo; por outro lado, à maneira de conclusão, há a leitura do conceito, em plena forma, de “imagem dialética” de Walter Benjamin: “o índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época”. (SILVEIRA, 2017, p. 69)



Figura 5. Reprodução de fotografia que aparece na página 53 de *Ensaio Sobrimagens Leituras*.

A legibilidade da imagem é anacrônica. A meio do livro, uma imagem e a leitura que dela se faz encenam este saber com dolorosa certeza. É uma nau e Jorge convoca *Os Lusíadas* para lê-la, mas o épico retorna aí mostrando a sua contra-face trágica. Os

embarcados são refugiados em busca “Da desejada parte Ocidental”, menos utopia do que fora a “Desejada parte Oriental” para os portugueses dos séculos XV e XVI: mais fuga e necessidade de sobrevivência do que sonho de edificar impérios; e mesmo assim tão imaginada, imaginária, como aquela. Orientalismo em sentido invertido, como faz pensar a obra de Edward Said, citada a poucas páginas desta sobrimagem. Entre estâncias de Camões e do Livro Bíblico do Êxodo, Jorge escreve:

N’água, parecem da terra, o arrais da proa mais os dois que lhe dão corda, direção e força conjunta com o jovem que da patera os guia ou os corrige como se de mares marés soubesse. Os demais refugiados olham e movimentam-se (perigosamente?) em sentido contrário. (Se a canoa não virar.) O mais velho agachado agarra-se aos ferros num gesto que o aproxima da mulher de pano colorido no ombro. Mas são as mãos. Sobretudo as mãos em forma de aceno comovem esta fotografia. A mão da mulher com o sinal na cabeça que o menino impulsiona (suporta?) ou o abençoa. E são dois os braços do menino que dum ombro só (igualmente esquerdo) se desdobram em mãos de ouro de quem o vulto não se vê no mais cruzado (em v vitorioso?) grito de terra à vista que jamais se viu fotografar. (SILVEIRA, 2017, p. 54)

Esta foto, no impossível de existir, que temos de aceitar que coexista [in?]coerentemente a nós. E cuja presença torna mais viva a ausência de uma outra⁸, de que certamente estamos todos agora a lembrar, como o livro do Jorge está a lembrar, mas que é aqui, num extremo, mais que imagem de vazio, um vazio de imagem. “EM PRETO e BRANCO – LUTO”: restam letras sobre a página, e espaço. Que seja de apagamento ou de despertar, abandono ou amparo, vazio ou esforço comum, cabe a nós decidir.

A mim cabe dizer que leiam esse livro: belo, doloroso, necessário. Testemunho de uma vida e do nosso tempo, que a nós se endereça e nos convoca a sobreviver.

⁸ Refiro-me à fotografia de Aylan Kurdi, o menino refugiado encontrado morto numa praia da Turquia, que se tornou símbolo do drama dos refugiados na Europa.

Resumo: Concebido originalmente como uma apresentação do livro *Ensaaios Sobrimagens Leituras*, de Jorge Fernandes da Silveira, por ocasião do seu lançamento, em 17 de maio de 2018, na Faculdade de Letras da UFRJ, este artigo busca, em sua forma presente, ser também memória daquele dia, e propõe uma leitura da obra que dê a ver o seu projeto e a sua poética, os seus modos de dar forma estética a uma experiência de vida que permeia o poético e o político; o pessoal e o pedagógico; o público e o privado; palavras, imagens e (sobre)vivências.

Palavras-chave: Poesia contemporânea; Jorge Fernandes da Silveira; Colagem; Elegia.

Abstract: Originally conceived as a presentation of Jorge Fernandes da Silveira's *Ensaaios Sobrimagens Leituras*, on the occasion of its launch, on May 17, 2018, at the Faculdade de Letras of UFRJ, this article seeks, in its present form, to be also a memory of that day, and proposes a reading of the book that shows its project and its poetics, his ways of giving aesthetic form to an experience of life that permeates the poetic and the political; the personal and the pedagogical; the public and the private; words, images and experiences.

Keywords: Contemporary poetry; Jorge Fernandes da Silveira; Collage; Elegy.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, Autor do Quixote. In: _____. *Ficções. Obras completas I*. Rio de Janeiro: Globo, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998.
- _____. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Gallimard, 2003.
- FERRAZ, Eucanaã. *Poesia (1990-2016)*. Lisboa: INCM, 2016.
- FUSS, Diana. *Dying modern. A meditation on elegy*. Durham and London: Duke University Press, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *L'espace des mots – de Mallarmé à Broodthaers*. Nantes: Musée de Beaux-Arts, 2005.
- _____. *A partilha do sensível. Estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2009.
- SENA, Jorge de. *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Ensaaios Sobrimagens Leituras*. Rio de Janeiro: Desalinho, 2017.

AS PALAVRAS E AS COISAS NA POESIA DE ANA LUÍSA AMARAL

Maria Lúcia Outeiro Fernandes*

Autora de uma obra já consagrada, contemplada com vários prêmios relevantes, como os de Poesia Giuseppe Acerbi (2008) e de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores (2008), o Rômulo de Carvalho/Antônio Gedeão (2012) e o PEN de Narrativa da Associação Portuguesa de Escritores (2014), Ana Luísa Amaral vem desenvolvendo há quase três décadas uma poética singular, cuja qualidade já é reconhecida internacionalmente, como atesta o *Premio Internazionale Fondazione Roma: Ritratti di Poesia* (2018), pelo conjunto de sua produção, na qual se destacam os livros *Minha Senhora de Quê* (1990), *Coisas de Partir* (1993), *Às Vezes Paraíso* (1998), *Imagens* (2000), *Imagias* (2002), *A Gênese do Amor* (2005), *Entre Dois Rios e Outras Noites* (2007).

Depois de ter reunido toda sua poesia no livro *Inversos* (2010), Ana Luísa Amaral publicou outros sucessos como *Vozes* (2011), *Escuro* (2014), *E Todavia* (2015), além de um romance, *Ara* (2016), sem falar nos livros destinados ao público infantil e as traduções, como *Ponto Último e Outros Poemas* (2009), de John Updike, *Duzentos Poemas de Emily Dickinson* (2014) e *31 Sonetos de William Shakespeare* (2015), entre outros. Sem mencionar, ainda, a vasta produção acadêmica, à qual se relaciona o livro de ensaios, *Arder a Palavra* (2017). Quanto à produção lírica, seu livro recente, *What's in a name* (2017), apresenta uma poetisa plenamente realizada no seu intuito de criar uma linguagem nova, afinada com uma linhagem estética pautada pela resistência e pelo trabalho artesanal do texto, que subverte padrões estabelecidos de ver e pensar o mundo e o ser. Trata-se de uma escritora que vem ocupando com naturalidade seu lugar entre os poetas maiores da língua portuguesa.

Embora sejam atividades diferentes, a poética desenvolvida por Ana Luísa Amaral também se alimenta das atividades como professora de Literatura e Cultura Inglesa e Americana, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde mantém sua atividade de pesquisadora, apesar de aposentada. Seu foco de interesse recai sobre estudos relacionados ao feminino na literatura, à intertextualidade e à literatura comparada. A temática do corpo e a problemática do gênero constituem dois tópicos recorrentes em suas reflexões: “O que me interessa é tentar entender como estas novas problematizações relativas à questão das identidades e do corpo são produtivas do ponto de vista literário, particularmente no que se refere ao fenômeno poético” (AMARAL, 2017b, p. 39).

* Professora de Literatura Portuguesa no Departamento de Literatura e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, campus de Araraquara.

É natural, portanto, neste contexto acadêmico, que a obra de Ana Luísa Amaral estabeleça um permanente diálogo com diversas tradições literárias do Ocidente. A voz de Shakespeare é uma das tantas que se podem ouvir, dispersas, em vários de seus textos. De diversos modos sua poética dialoga com inúmeros escritores como William Blake, Emily Dickinson, a grande paixão, objeto de seu doutorado, Luís Vaz de Camões, Francisco Sá-de-Miranda, Fernando Pessoa e seus heterônimos e Mário de Sá-Carneiro, entre tantos outros. Não se trata, porém, de reescrever a tradição, nem de propor ruptura com qualquer aspecto do cânone, mas de estabelecer contatos que desencadeiam oportunidades de subversão de paradigmas, ampliando e desnudando os avessos, sempre apontando novas possibilidades acerca dos sentidos explorados por seus antecessores.

Em sua revisão do cânone, a poetisa não se limita a reescrever o que o outro disse, mas adota sempre uma posição intervalar, que lhe permite construir um espaço singular entre dois universos poéticos distintos, como faz neste poema que integra o livro *Imagias* (2001), “Outros Pedacos de Céu”:

Não vou fazer o que
fizeram tantos:
as palavras que eu possa
não são dela,
nem as palavras dela me pertencem
(ou o seu mundo, o pedaço
de céu onde atirou olhares)

(...)

No território que foi seu
(tanto quanto pertence
a sombra à casa
ou a folha ao jardim)
não vou erigir nada:
nem montanha de espanto
nem palácio

O meu sapato pisa
solo alheio
que nem dela nem meu
só de um céu outro –
(AMARAL, 2010a, p. 359-360)

O poema é precedido de uma epígrafe estranha na sua formulação: “Com Emily Dickinson”. Não se trata, portanto de uma dedicatória, que precederia uma homenagem. Ao visitar a poesia daquela que também lhe causa fascínio e inspiração, a poetisa se recusa a reescrever as palavras que pertenceram à outra, da mesma forma que se recusa a se apossar do “seu mundo, o pedaço/de céu onde atirou olhares”. O “céu” que constituiu o território poético de Emily Dickinson só vai transparecer na obra de Ana

Luísa Amaral como rasto. Suas palavras, seus temas, seus procedimentos não serão matéria-prima da nova poesia, constituindo tão somente o gatilho que vai disparar a criação do novo texto.

Por outro lado, a voz da poetisa norte-americana continua forte e audível, já que a proposta do sujeito lírico é de criar a partir de um diálogo. Elaborar um novo poema, em parceria “com Emily Dickinson” não significa reelaborar o universo poético dela, mas construir um novo território, um espaço intervalar, entre dois universos poéticos que dialogam entre si, criando uma terceira realidade. Creio que este seja o aspecto que Isabel Allegro de Magalhães ressalta ao resenhar *Se Fosse um Intervalo* (2009):

Neste livro, julgo que se agudiza a noção de intervalo: ele deixa de existir apenas em função de algo exterior a si (a relação), passando a viver em função de si mesmo, isto é, tornado lugar de habitação e condição de possibilidade para renomear o mundo. O intervalo está lá desde o início, mas ter-se-á alargado, de forma a ser, mais que metáfora central, o centro da enunciação.

(MAGALHÃES, 2010, p. 159-160)

What's in a name é um livro criado sob a égide de William Shakespeare. Nele Amaral desenvolve complexas e tortuosas relações entre as palavras e as coisas, tanto as do mundo exterior, próprias da natureza ou da cultura, quanto as do mundo interior, subjetivo. Não é a primeira vez que faz isso. Esta é uma das principais facetas de sua obra. A estratégia de se posicionar sempre num espaço intervalar, entre as coisas de que trata e os nomes com os quais as designa também não é nova. Amaral sempre opta por uma posição entre, que fica no meio do caminho, permitindo uma liberdade absoluta de trânsito entre o direito e o avesso de tudo o que seus poemas dizem.

O próprio ato de criação costuma ser configurado pela poetisa, tanto nas entrevistas quanto nos metapoemas, por meio da imagem de um intervalo, um espaço ou um momento entre outras coisas e outras atividades, como faz no poema intitulado “Espaços de Permeio”:

Sonho-te à pressa
entre coisas a despropósito: certos
filmes a preto e branco, fazer a cama
de manhã, um livro, aquela pausa
enquanto o leite ferve e o olhar
se perde, atento.

Só invadies-me o espaço
entre o meu espaço à pressa
me traz frágil: nunca sei se aconteces
porque sim, nem quando me aconteces.
Um sonho inoportuno entre o meu dia
E tantas coisas.

(AMARAL, 2010a, p. 288-289)

A imagem do intervalo também é relevante para a leitura de *What's in a name*, em cujos poemas, Ana Luísa Amaral dramatiza inúmeras tensões que emergem do relacionamento entre as palavras e as coisas, tensões estas que se desdobram em outros embates, que vão se ampliando, em círculos concêntricos, desencadeando movimentos de pares opostos, como pensamento e matéria, coisas artificiais e seres orgânicos, imaginação e real, subjetivo e objetivo, corpo e espírito, individual e coletivo, histórico e mítico, presença e ausência, entre outros.

Construídos com aquilo que constitui o intervalo entre esses contrários, aquilo que é inefável e de difícil dicção, os textos poéticos desafiam os paradoxos, criando um estranho universo ficcional, permeado por insólitos rastros do real, que deixam ver como os dois lados sempre se tocam, se misturam e se repelem, em permanente busca de um concerto jamais encontrado, conforme pontua a própria escritora, numa entrevista:

(...) nós, seres humanos, precisamos de nomes. A utopia final seria não precisarmos de nomes e eu acho que a poesia se move também nesse desejo de completude, no desejo de totalidade. A totalidade dispensaria nomes, de alguma forma, porque os nomes são sempre coisas imperfeitas, são sempre arbitrários. (...) A poesia move-se e o desejo da poesia é mover-se numa outra esfera. Por outro lado, temos a certeza de que a própria poesia são palavras e sem as palavras, sem os nomes, ela nada era. Acho por isso, que é neste paradoxo insolúvel que o livro se move. (AMARAL, 2017b, p. 22)

O estranhamento e a inquietação desencadeados pelo livro começam pelo próprio título, não somente por ser em Inglês, mas pelo fato de que a frase, embora apresente a estrutura gramatical de uma pergunta, encontra-se destituída de um ponto de interrogação. Esta ausência lança o leitor para o terreno da ambiguidade, a partir da construção gramatical. Pode ser uma pergunta ou pode ser uma resposta. E podem ser as duas coisas. Falar de ambiguidade é falar de dúvida e de questionamentos jamais respondidos de modo definitivo, sempre abordados de maneira precária e provisória. Deste modo a voz poética nos lança em questões que atravessam os séculos, acerca das relações entre a linguagem e a realidade do mundo e dos seres.

Se o título vem em Inglês, a citação dos versos tirados de *Romeu e Julieta*, que servem de epígrafe, e dos quais se retirou o título, está traduzida em português. Os versos remetem a uma fala da jovem amante, que lamenta pelo nome do seu Romeu, proibido para ela por ser um Montecchio: “O que há num nome? Se fosse dado um outro nome / À rosa, seria menos doce o seu perfume?” (Apud AMARALb, 2017, p. 8). Pela lógica, não deveria ser o contrário? Ou seja, a epígrafe, na língua original, e o título, na língua da escritora, na qual será escrito o livro? Esta é a primeira inquietação do leitor atento, consciente de que, num livro de poesia, nada é por acaso. E, se os versos traduzidos deslocam o texto de Shakespeare para a literatura portuguesa, o título do livro em Inglês o redimensiona no cânone da grande poesia ocidental, que teve no autor de Hamlet, primoroso sonetista, um dos seus principais fundadores.

A relação entre linguagem e realidade é pauta recorrente entre diferentes filósofos e escritores, desde a Antiguidade, retomada e aprofundada pelos linguistas do século

XX. Ao longo dos séculos, tanto a noção de realidade quanto a de linguagem tornaram-se cada vez mais complexas, o que confere atualidade ao tema inesgotável. Amaral vai problematizar esta relação explorando vários desdobramentos e, portanto, muitas perspectivas acerca do tema. Sem negar que o signo seja arbitrário – o que não seria mais possível, hoje –, os poemas de Amaral exploram aspectos que apontam para o reducionismo latente em todo conceito.

As palavras estão enredadas num sistema de múltiplas referências culturais, que vão além das coisas a que se referem. Portanto, as palavras carregam rastros ou lastros de realidade, que vão constituir matéria de poesia, na lavra de Ana Luísa Amaral. Por outro lado, qual a real natureza das coisas? Principalmente se considerarmos que, por este nome se designa, aqui, tudo o que existe no mundo, seja no mundo exterior, da natureza e da cultura, seja no mundo interior, império dos afetos, dos pensamentos e, acima de tudo, da imaginação. Não são fáceis de se apreender, portanto, as inúmeras formas de relação entre as palavras e as coisas.

O livro se divide em quatro seções assim intituladas: “Coisas”, “Regressos”, “Po-voamentos”, “Ou, Por Outras Palavras”. As quatro seções são precedidas de um poema, intitulado “Coisas”, que abre o livro com uma reflexão acerca da natureza das coisas, bem como da complexidade e do mistério que as envolve. Este mistério, nunca desvelado inteiramente, em nenhuma área do saber, confere dimensão muito ampla e complexa à relação entre os nomes e as coisas:

Dar nome a estas coisas
 que só são coisas porque a pupila
 assim as reconhece
 e as transmite a neurónios repetidos
 que as aprendem de cor:
 é sempre, e mesmo assim,
 um reduzido ofício
 (...)
 O que sobra depois,
 resolvidas que estão as dimensões achadas,
 é este não saber coisa nenhuma,
 sentir que pouco valem
 estas sílabas
 (...)
 Por isso, e mesmo assim, de nomes falo:
 porque não sou capaz
 de melhor forma:

(AMARAL, 2017a, p. 9)

O sujeito lírico percebe um descompasso, um intervalo, entre a apreensão das coisas pelo olhar, já que é a pupila que apreende as dimensões das coisas e as transmite ao cérebro, onde estas informações são processadas e transformadas em linguagem.

Segue-se um novo movimento, de volta às coisas, quando se busca ajustar a linguagem – que tem uma outra natureza – àquelas dimensões do real. Toda a complexidade das sílabas e a da gramática não são suficientes para dar a conhecer a natureza exata das coisas. Por mais que se tente ajustar a linguagem às dimensões de objetos e seres, há sempre uma desproporção. O poema fala sempre por meio de nomes e sobre nomes. E a poesia nasce da tentativa de se nomear aquilo que sobra nos intervalos.

O poema “Coisas” não tem apenas a função de abrir o livro. É necessário observar que o texto termina com dois pontos, o que enfatiza seu caráter de inacabado, de texto que pede algo apostado, para que seja concluído. A estratégia transforma o poema num elemento que integra a estrutura da primeira seção. Ele tem uma dupla função. Além de abrir o livro, integra a primeira seção, como se fosse uma introdução, na qual se vai definir o significado do termo “coisas” e a natureza das “coisas” a que o vocábulo se refere.

É significativo que a primeira seção do livro, constituída por nove composições, comece pelo poema, “Matar é fácil”, que põem em relevo uma das principais marcas da poesia de Ana Luísa Amaral, que é a de abordar temas elevados por meio das coisas mais banais do cotidiano. Esta estratégia de produzir estranhamento e desencadear questionamentos opera uma série de deslocamentos próprios da estética de resistência adotada pela escritora:

Assassinei (tão fácil) com a unha
um pequeno mosquito

(...)

Era em tom invisível,
asa sem consistência de visão
e fez, morto na folha, um rasto
em quase nada

Mas era um rasto
em resto de magia, pretexto
de poema, e ardendo a sua linfa
por um tempo menor
que o meu tempo de vida,
não deixava de ser
um tempo vivo

(...)

Mas há de sustentar,
tal como os seus parentes,
qualquer coisa concreta,
será, daqui a menos de anos cem,
se uma substância igual

(...)

(AMARAL, 2017a, p. 12)

A poesia não é igual à vida. Poesia e vida constituem universos paralelos. A poesia não é feita de vida, mas de palavras. No entanto, a vida, por mais insignificante que seja, sempre deixa um rasto. É essa memória da vida, esta recuperação do lastro das coisas no mundo que alimenta a poesia. Nomear esta ausência é uma das funções da arte poética segundo Ana Luísa Amaral. “A verdade do texto é isso mesmo: a sua verdade, diferente da outra, a da vida, tal como a identidade do texto é já uma identidade em crise, inevitavelmente sempre fraturada relativamente ao autor ou ao factual” (AMARAL, 2010b, p. 190).

Depois de falar sobre inúmeros seres e diferentes coisas que habitam o universo, a poetisa encerra a seção “Coisas” com o poema que dá título ao livro, “What’s in a name”, no qual se representa uma cena da escrita. Nesta representação, sustentada pela imagem da filha, o sujeito lírico questiona a relevância de um nome dado a um ser de extrema importância, na vida e na obra da poetisa:

Sentada a esta mesa, a varanda à direita,
como de costume,
penso na minha filha e no nome que lhe demos,
eu e o seu pai, quando ela nasceu
(...)

(AMARAL, 2017a, p.)

Para ressaltar a importância da filha, a poetisa lhe contrapõe as folhas, outro ser vivo, que também recebeu um nome, como todas as coisas do mundo. As plantas, porém, são seres comuns, sua relevância não se iguala à da filha. O nome delas foi dado por outra pessoa, em outro tempo, num espaço cultural, mais amplo do que o recôndito familiar. A sua memória se extingue no anonimato. No caso da filha, o nome se reveste de um sentido especial, que sobrevive no poema como o rasto de uma experiência de encantamento, sublimado pelo amor nascido diante da beleza delicada e incomensurável pressentida no olhar da filha:

Um nome é coisa de fala e de palavra,
tão espesso como aquelas folhas que, se pudessem olhar,
me haviam de contemplar daquele vaso,
perguntando-me por que se chamam assim

Porém, não fui eu quem escolheu o nome da flor
a que pertencem essas folhas:
o nome já lá estava, alguém pensou nele
(...)

Com a minha filha,
o mais belo de tudo, a maior deflagração
de amor – foi olhar os seus olhos,

sentir-lhe o toque em estame
dos dedos muito finos

(...)

(AMARAL, 2017a, p. 24-25)

Também o ato de dar nomes se reveste de significados diversos. Nomear uma planta e nomear uma filha, embora sejam gestos paralelos, têm significados diversos na vida de uma pessoa. Nomes não são meras palavras. Nomes são palavras enredadas numa cadeia complexa de significados culturais e pessoais. Nomes estão incrustados numa história de significados múltiplos. Ou, dito por outras palavras, é muito diferente o que existe no nome de um ser comum e o nome de um ser humano, que faz parte de uma história pessoal. Nomes não são meros signos arbitrários. Têm relações complexas e variadas com os seres a que se referem.

Estas relações ficam ainda mais complexas quando os nomes integram um poema, no qual há de se considerar a questão do fingimento, da representação lírica. Os biografemas, utilizados como imagens que configuram um texto poético não podem ser tomados como documentais. Embora tragam um lastro de verdade, não estão no poema para documentar nenhuma realidade factual. A função deles é criar uma outra realidade, feita de palavras, imagens, ritmo, entre outros elementos próprios da linguagem poética:

No entanto, nada disto corresponde a um conjunto de verdades palpáveis. (...) Todos esses elementos aí estão para falar da transitoriedade da vida, mas também da perenidade dos sentimentos humanos. Ou seja, o rasto que ligou o poema à vida foi o *sentimento*, ligado a um certo dado biográfico (o eu ter uma filha e amála profundamente), mero biografema, na verdade, um fragmento somente. E o rasto que ligou o poema à vida foi ainda o saber que histórico não é só o épico que nos contaram nos livros, mas o que se faz no dia a dia, que é perecível e esquecido, mas que, não obstante, nos oferece o partilhado sentido do humano. Assim se diluem as fronteiras entre o maior e o menor, ou a distinção que assim o considera. Poemas em que tento problematizar a questão da memória e em que me parece ser possível rimar obrigação cívica com insurreição poética. (AMARAL, 2010b, p. 195-196, grifo da autora)

Depois de privilegiar uma série de coisas banais, presentes no cotidiano, como mosquitos, castanhas, plantas, paisagens, entre outras coisas, e de refletir acerca das relações entre palavras e realidade, bem como da natureza delas e da criação poética pela perspectiva dos seres e objetos individuais, miúdos e corriqueiros, na primeira seção do livro, a poetisa seleciona uma série de coisas menos palpáveis e mais universais. Os poemas da segunda seção tratam de temas sempre revisitados tanto pela autora, quanto pela humanidade em geral. Daí o título “Regressos”. Trata-se de poemas que revisitam questionamentos sobre a finitude da vida, o destino, a leveza ou o peso da existência, os sobressaltos e inquietações, as incertas alegrias e as cotidianas aventuras, os desassossegos e sobressaltos, as experiências do amor e o ofício da poesia. Diria que as coisas a que se referem os poemas desta segunda parte do livro pertencem a outra

esfera, das abstrações e dos questionamentos, metafísicos e metapoéticos, acerca da vida e seus mistérios, mas igualmente acerca da criação poética. Além de recorrentes nas preocupações da humanidade como um todo, tais abstrações são permanentemente revisitadas também na obra poética de Ana Luísa Amaral.

Eu diria que esta segunda seção reúne os melhores poemas do livro. Poemas em que a linguagem lírica atinge o mais alto grau de amadurecimento e naturalidade. A poetisa se move no palco do livro com desenvoltura, dona do seu espaço, senhora do seu ofício. E, da mesma forma que o poema “*What’s in a name*” fechava a primeira seção preparando a entrada da seção seguinte, por meio da encenação de um momento sublime, o da nomeação de uma filha, sua “maior deflagração de amor”, a entrada da terceira seção também é preparada pelos dois últimos poemas da seção anterior.

A imagem da filha, recorrente na obra de Amaral, retorna no poema “Comuns formas ovais e de alforria: ou outra (quase) carta a minha filha”. Para falar deste poema é necessário invocar dois outros, com os quais forma uma espécie de tríade de exortação paterna/materna dentro da poesia portuguesa. Com efeito não existe nada que mobilize mais o desejo dos pais do que proteger seus rebentos contra os sofrimentos do mundo. Contra a existência insidiosa do mal, que deflagra a morte. Se, por um lado, o grande sonho do artista é a utópica busca de um mundo melhor, mais concertado, por outro lado, preparar este mundo para um filho possivelmente seja o sonho de toda a espécie humana. Este sonho foi encenado em três grandes poemas em língua portuguesa. O primeiro deles o de Jorge de Sena, “Carta a Meus Filhos Sobre os Fuzilamentos de Goya”,

Não sei, meus filhos, que mundo será o vosso.
É possível, porque tudo é possível, que ele seja
Aquele que eu desejo para vós. Um simples mundo,
onde tudo tenha apenas a dificuldade que advém
de nada haver que não seja simples e natural.
(...)
(SENA, 1963, p. 89)

O segundo, que dialoga com o de Sena, é o poema de Ana Luísa Amaral, “Um pouco só de Goya: carta a minha filha”, publicado no livro *Imagias* (2002):

(...)
Hoje, nesta noite tão quente rompendo-se
de junho, o teu cabelo claro mais escuro,
queria contar-te que a vida é também isso:
(...)
Num estilo que gostava, esse de um homem
que um dia lembrou Goya numa carta a seus
filhos, queria dizer-te que a vida é também
isto: uma espingarda às vezes carregada
(...)

Porque te amo, queria-te um antídoto
 igual a elixir, que te fizesse grande
 de repente, voando, como fada, sobre a fila.

(...)

A vida, minha filha, pode ser
 de metáfora outra: uma língua de fogo;
 uma camisa branca da cor do pesadelo.

(...)

(AMARAL, 2010b, p. 357-358)

Finalmente, o terceiro poema, que remete o leitor, implicitamente, aos anteriores, intitula-se “Comuns formas ovais e de alforria: ou outra (quase) carta a minha filha” e prepara o fechamento da terceira parte do livro.

Foi de repente,
 eu semi-reflectida por janela oval:
 uma emoção que me lembrou o dia
 em que disseste inteiro o nome do lugar onde vivíamos
 sem lhe trocar as letras de lugar

(...)

(AMARAL, 2017a, p. 42)

A imagem das “formas ovais”, invocadas a partir de uma reflexão do sujeito poético ao olhar por uma janela de avião, remete aos círculos da memória e a símbolos de renovação da energia vital. Olhando pela janela o eu lírico vê rastros de uma cena do passado, de vinte anos atrás, projetados no azul do céu. Reflexos da sua imagem projetados no vidro se misturam às sombras fugidias e embaçadas desta outra cena, do passado, que transportam para o presente fragmentos de um momento epifânico, investido de alta carga afetiva, ocorrido há vinte anos. Olhando as imagens embaralhadas, que se movem e se diluem em “formas ovais”, o sujeito poético reflete sobre como é difícil, ainda hoje, falar sobre a existência de coisas ruins à filha. As formas ovais e o azul do céu evocam a memória de um momento especial, no qual a filha pronunciara, pela primeira vez, sem “trocar as letras”, o nome da cidade onde viviam. Ou seja, fora a primeira vez que a filha pronunciara o nome do espaço vital sem destruir a sua ordem natural, sem ferir o concerto do mundo. A cena do presente desencadeia uma rede de sentidos ligados ao campo semântico da vida e das coisas puras, ordenadas, belas e boas, as únicas que a poetisa gostaria que existissem na vida da filha. Desse modo o eu lírico remete ao poema anterior, como se o atual fosse quase uma outra carta de exortação acerca do mal que a filha possa encontrar no mundo:

(...)

Ainda hoje,

não me é fácil falar-te em impiedade,
ou nisso a que chamamos mal,
e que existe, e emerge tantas vezes
da idiotia mais rasa e primitiva

Dizer-te unicamente destas coisas
neste poema a ti
seria como assaltar a própria casa,
queimar móveis e livros,
matar os animais que como nós a habitam,
estuprar a calma que por vezes se instala
na varanda

(...)

(AMARAL, 2017a, p. 42-43)

Duas memórias se embaralham na leitura do poema: a memória evocada pelo eu lírico e a memória dos três poemas que abordam o mesmo tema, por perspectivas semelhantes. Exorcizando os receios que rondam seu espírito, o eu lírico termina o poema exaltando os “momentos raríssimos”, como este, em que se deflagram pequenas epifanias. Momentos estes que “cintilam” como “cósmicas cartas de alforria”, que libertam a mãe dos maus presságios. De maneira mágica, ela afasta o perigo de perto da filha, empurrando-o para o texto seguinte, intitulado “Acidentes de Guerra”, com o qual ela fecha a segunda seção do livro. Na folha de papel, contudo, a guerra só existe enquanto rasto, na imagem de um “grão”, o que mostra a insistência da voz maternal em minimizar o perigo e manter o mal bem longe da filha:

Sacudo grão levíssimo
de cima do papel

Não sei se pó,
se uma pequena cinza
que assim se insinuou neste caderno

(...)

(AMARAL, 2017a, p. 44)

Vale lembrar aqui as reflexões de Ana Luísa Amaral, esparsas por alguns textos, nos quais ela fala da contingência que marca o lugar de fala do escritor, como faz nesta entrevista:

Sempre achei que o texto tem a ver com a vida. O que existe é uma espécie de deflexão. Como com um lápis dentro de água: não é refletido, é defletido. O que fica da vida, do mundo, é um rasto. Mas esse traço está lá mais ou menos fingido. A mão que escreve tem um braço, esse braço tem um corpo, esse corpo pertence a alguém. Esse alguém vive, ama, odeia, tem sentimentos, e é do seu tempo. Desse poema, não posso escamotear a minha própria vida. (RIBEIRO, 2011, p. 2)

Não se pode negar, portanto, que a contingência faz do escritor um porta-voz, ainda que involuntário, do grupo social a que pertence. Ainda que rejeite o rótulo de feminista e que insista na ideia de que o gênero também seja uma construção social, Ana Luísa Amaral imprime fortes marcas identitárias em sua poética eminentemente relacionada a um contexto feminino. Isso não significa que se deva desconsiderar que o poema seja sempre uma representação, algo que ocorre na esfera do ficcional.

Voltando ao poema “Acidentes de Guerra”, se a guerra é símbolo do mal maior que pode atingir a humanidade, por outro lado, no poema, ela não passa de um “grão”, de “pó” ou “cinza”, do qual a poetisa se liberta facilmente, como que adiando o momento de encarar o pior, antes de mergulhar na terceira seção do livro, “Povoamentos”.

A terceira seção configura-se no âmbito do coletivo, esfera onde se formam os ambientes propícios às guerras. Abordadas em suas individualidades orgânicas, na sua materialidade de seres vivos ou criados artificialmente, desde os mais desimportantes como mosquitos e castanhas, até os mais dignos como livros e alguns elementos privilegiados da natureza, como sol e mar, as coisas da primeira seção ganharam uma dimensão abstrata e metafísica, na segunda parte do livro, para atingirem, nesta terceira parte, múltiplas conotações cósmicas, sugerindo mitos da criação, nos quais se misturam imagens da criação poética com imagens da criação e povoamento do universo. “Povoamentos” não remete diretamente para o conceito tal como é pensado nas ciências sociais. Nem se restringe ao elemento humano.

Esta parte do livro mergulha o leitor numa sequência de figurações que evocam cenas de povoamento do cosmos. As imagens em movimento criam uma energia que vai povoando de vida espaços siderais, como se estivesse gestando o planeta Terra, numa edificação da casa onde o homem deve habitar. Nesta perspectiva, a dimensão histórica da evolução do homem no planeta é contextualizada no âmbito maior do cosmos, possibilitando estranha simbiose entre indícios de corpos humanos e de corpos celestes. Recorrendo a associações inusitadas que geram correspondências inesperadas entre formas distantes e díspares, a poetisa vai criando espaços que remetem a rastros da presença humana pelo universo.

A própria visualização dos nomes que dão título à seção e ao primeiro poema – a seção se chama “Povoamentos” e o primeiro poema também – gera a imagem de uma coisa dentro da outra. Os poemas vão criando uma rede de realidades paralelas, justapostas e interligadas de diferentes modos. Todas as coisas e nomes parecem pulsar de modo interligado, criando sistemas complexos e intercambiantes.

O primeiro poema, “Povoamentos” faz uma inesperada comparação entre a cebola, os astros e os rostos das pessoas que o sujeito lírico vê numa fotografia. As camadas da cebola são comparadas, de modo implícito, com as várias populações do planeta ao longo dos séculos e com as diversas gerações de astros que precederam e acompanham até hoje os povoamentos humanos:

Podem ser povoadas, as cebolas,
 a sua forma: quase forma de astro,
 redonda, mas mais pura,
 porque sem centro assente
 Mas também de possível epicentro:
 destruição das gentes que as habitam,
 vozes distantes capazes de falar,
 embora mudas

Como as dos rostos destas fotografias
 que aqui vejo, à minha cabeceira:
 vidas sobre camadas de outras vidas,
 e as emoções voltando
 em sedimentos vários, lágrimas
 verdadeiras

(...)

(AMARAL, 2017a, p. 47)

Tal como as cebolas o planeta Terra, com suas inúmeras camadas de vida, de povoamentos, também provoca lágrimas, não falsas como as que surgem no contato com o vegetal, mas “verdadeiras”, provocadas por acontecimentos reais. Assim, várias camadas de sofrimento vão sedimentar os espaços do planeta habitado por diferentes povos em todas as regiões, ao longo da História. Camadas estas que correspondem a recorrentes devastações críticas.

A imagem de “povoamentos” é ampliada no segundo poema, que evoca as sucessivas gerações de estrelas e aponta a presença da mesma substância química, o cálcio, tanto num osso do pé humano, astrágalo, quanto nas estrelas. Mas a informação não é dada por meio de nenhum enunciado científico, que trate da presença desta substância química na formação das estrelas. A informação é enunciada poeticamente, pela presença do mesmo radical no nome do osso e no vocábulo astro. A enunciação coloca homem e estrela um ao lado do outro, irmanados na mesma origem e igual destino.

Na última parte do livro, cada poema, ao deflagrar imagens e ritmos, vai tornando a rede de significados mais complexa. Nas cenas do cotidiano gestos corriqueiros são associados a referências épicas e conotações míticas, como no poema “De alguma casa branca: ou outra história”

Uma casa
 povoada com ondas e perfil,
 por fim habitação

E que não seja casa em demasia
 como antes foi, em brilho incendiada

Podem lá estar Ulisses,
os sentidos, esses, os de viagem reunidos,
mas que as janelas sejam desiguais,
e diferentes os tectos,
versão infidelíssima
da original
(...)
Com uma casa assim,
talvez eu faça poema em aguarela,
de um óleo de espessura de amuleto
a repousar-se, brando

E tudo a ser de um equilíbrio
tão perfeito e branco
que nada mais precise:

(...)
(AMARAL, 2017b, p. 58)

A figura de Ulisses, nomeado ou apenas sugerido, como indício de alguém que está por chegar, para preencher uma ausência e refazer o concerto das coisas, retorna várias vezes, em muitas cenas, como a do poema “Manchetes”:

Não vais chegar, só porque no poema
eu te pedia que viesses,
nem vens, eu sei, mesmo sendo domingo,
nem poderás trazer o domingo contigo

Quem chegou foi a gata,
tanto tempo aos meus pés e sobre o edredão,
mas pediu-me depois, as garras recolhidas,
que eu erguesse os lençóis,
e eu obedeci, e ela entrou
(...)

(AMARAL, 2017b, p. 62)

As lentes da poetisa ora focalizam personagens individuais, em *close up*, como ocorre no poema “Perguntas”, no qual se apresenta uma vizinha cujo filho morreu, ora a câmara faz enquadramentos de planos gerais, como nos poemas que remetem a imagens de hecatombes, abalos culturais, comoções e outras figurações de acontecimentos coletivos. Imagens de destruição se intercalam com outras, relacionadas a espaços tranquilos e ordenados. A referência a uma fotografia, para a qual olhava o sujeito poético no primeiro poema da terceira seção retorna, no último poema, como se todos os textos tivessem sido deflagrados a partir do seu olhar para esta imagem.

A quarta seção do livro tem um título muito curioso “Ou, Por Outras Palavras (3 poemas)”. Retomando os títulos das seções, na sequência – “Coisas”, “Regressos” e

“Povoamentos” – é possível fazer uma leitura pela qual, nesta última seção, os poemas das seções anteriores são ditos de outra maneira e com outras palavras. Esta proposta de leitura nos leva a pensar que os três poemas finais remetem, cada um deles, a uma das três partes anteriores. No primeiro poema, “Bifronte condição”, o eu lírico se acomoda, como na primeira parte do livro, num ponto privilegiado para observar o mundo e refletir acerca da natureza e da condição dos objetos e seres, assim como da natureza dos nomes com que nos referimos a eles. No segundo poema, “Mediterrâneo”, tal como nos textos da segunda parte do livro, ao evocar os “mares de Homero”, o eu lírico remete aos questionamentos metafísicos que sempre retornam na longa aventura do homem sobre o planeta, aventuras estas representadas pela imagem das narrativas épicas surgidas desde os tempos dos gregos. Finalmente, o último poema “Aleppo, Lesbos, Calais, ou, por outras palavras” coloca em cena três espaços completamente degradados pela guerra, pela exploração e pelo abandono de pessoas a uma condição de completa penúria e ausência de dignidade. Aleppo, a cidade da Síria que foi aniquilada pela guerra; Lesbos, a ilha grega transformada em acampamento de refugiados de outras regiões envolvidas em conflitos bélicos; e Calais, uma cidade ao norte da França, que também ficou conhecida pelo vergonhoso abrigo improvisado para receber migrantes fugidos de vários locais, igualmente assolados por acontecimentos catastróficos. Retomando o tema da terceira parte do livro, o poema se refere a novos tipos de povoamentos, que resultam das guerras e promovem novas configurações geopolíticas no mundo.

Lido como um texto que se desdobra em diversos poemas, dispostos em três partes e uma coda, o livro torna concreto o projeto de uma poesia que visa a promover a beleza e a resistência ao mesmo tempo. Em seu ensaio clássico, “Poesia Resistência”, Alfredo Bosi (1977) conceitua a poesia moderna “como forma de resistência simbólica aos discursos”, como se fosse “um grito de alarme” diante da degradação progressiva do homem e da sociedade, no contexto das práticas autoritárias e predadoras do capitalismo. O crítico brasileiro discorre acerca dos aspectos que esse tipo de lirismo pode assumir, conforme os procedimentos adotados pelos poetas.

Segundo Bosi, a resistência pode surgir na forma de uma proposta de recuperação do sentido comunitário perdido, seja pela via mítica, seja pela via de abordagem da natureza; ou pode mobilizar os afetos como detonadores de estados poéticos que desestruturam as percepções cristalizadas; ou pode adotar um crítica ao desconcerto do mundo, por meio de um apelo revolucionário à mudança; ou, ainda, buscar uma “técnica autônoma da linguagem”, “posta à parte das outras técnicas, e bastando-se a si mesma”, a fim de obter a tão propalada linguagem nova, permeada de reflexões meta-poéticas (BOSI, 1977, p. 144-147). O leitor de Ana Luísa Amaral pode constatar, mesmo que leia apenas este último livro, que sua poética apresenta todas estas facetas da lírica moderna.

Os poemas de *What's in a name*, tal como ocorre em todos os demais livros da escritora, mobilizam todos os procedimentos elencados por Bosi, configurando uma

obra de forte resistência em todas as conotações que o termo possa evocar, o que é enfatizado pela própria escritora, em diversas entrevistas: “não me considero uma pessoa em bem-estar. Não sei se a palavra ‘sobressalto’ se me aplica. Mas quem é que pode estar em bem-estar? Vemos à nossa volta tudo a tombar, a desabar. Fui sempre muito insatisfeita, sobressaltada” (RIBEIRO, 2011, p. 14).

Sempre que fala em sua paixão por Shakespeare ou Dickinson, Ana Luísa Amaral ressalta o poder de mobilização da linguagem poética destes autores: “aquilo que faz a grande literatura é a capacidade de nos mover. Move-nos no sentido de nos comover, mas também no sentido de nos mover. Convida-nos a agir, convida-nos a fazer algo. A pensar”. Por isso, ressalta a escritora, a obra de Shakespeare “continua a fazer todo o sentido, e a mover-nos também para a ação e para tentarmos à nossa medida, muito particular, muito individual, pensar um mundo melhor” (SILVA, 2016, p. 2).

Nesta perspectiva, a relação das palavras com as coisas não se restringe a gestos arbitrários e impessoais, desmotivados, mas se insere num sistema complexo de sentidos gerados no âmbito da cultura e no contexto da história comum, cotidiana, dos indivíduos. E um dos papéis da arte é nos tornar mais sensíveis a este contexto e aos seres que nele habitam, conosco: “Eu acho que a arte não nos ensina nada. A arte ajuda-nos. Pode dar ferramentas para nos tornarmos mais sensíveis ao mundo. (...) A arte ajuda-nos a pensar e a sentir a alegria e a dor dos outros a partir da nossa própria dor e da nossa própria alegria”, conclui a poetisa numa entrevista (SILVA, 2017, p. 241).

Resumo: A partir de uma leitura de *What's in a name*, este artigo busca mostrar como o livro mais recente da escritora portuguesa, Ana Luísa Amaral, encena, nas quatro seções em que se divide, inúmeras possibilidades para se pensar as relações entre linguagem e realidade e, de modo especial, as relações entre poesia e mundo. Este tema permite uma reflexão acerca das principais facetas da obra de Amaral, confirmando, mais uma vez, a originalidade, o rigor e a excelência de seu trabalho, o que permite avaliar sua poética como uma das mais relevantes da lírica contemporânea.

Palavras-chave: Ana Luísa Amaral; poesia e realidade; resistência; metapoesia.

Abstract: *From a reading of What's in the name, this article seeks to show how the Portuguese writer's latest book, Ana Luísa Amaral, stages, in four divided sections, numerous possibilities to think about the relationship between language and reality and to in particular, the relations between poetry and world. This theme allows for a reflection on the major facets of the work of Amaral, confirming, once again, the originality, rigor and excellence of your work, allowing you to evaluate your poetics as one of the most important of contemporary lyric.*

Keywords: *Ana Luísa Amaral; Poetry and reality; resistance; metapoetry.*

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Luísa. *Inversos – poesia 1990-2010*. Lisboa: Dom Quixote, 2010a.
- _____. Os teares da memória. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 89, p. 185 –205, 2010b. Disponível em : <https://journals.openedition.org/rccs/3766> Acesso em: 05/06/2018.
- _____. *What's in a name*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017a.
- _____. *Arder as palavras e outros incêndios*. Lisboa: Relógio D'Água, 2017b.
- BOSI, Alfredo. Poesia resistência. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 139-192.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Se fosse um intervalo, de Ana Luísa Amaral: um tempo de nervura/acesa. *Abril*, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, V. 3, n. 4, p. 159 – 167, Niterói, 2010. Disponível em: <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/235> Acesso em 05/06/2018.
- RAMALHO, Maria Irene. Coisas exatas: a propósito de *Imagias*, de Ana Luísa Amaral. *Scripta*, v. 6, n. 12, p. 258-265, Belo Horizonte, 1º sem. 2003. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/12485-44799-1-SM.pdf> Acesso em 02/06/2018.
- RIBEIRO, Anabela Mota. Ana Luísa Amaral não sabe ser cautelosa. Entrevista. *Público*, p. 1-22, 11 dez.2011. Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/12/11/jornal/ana-luisa-amaral-nao-sabe-ser-cautelosa-23546482> Acesso em 03/06/2018.
- SENA, Jorge de. *Metamorfoses*. Lisboa: Moraes, 1963.
- SILVA, Filipa. Ana Luísa Amaral: “Gostava de me sentar ao lado de Shakespeare e de o ver a escrever um soneto”. *JPN – JornalismoPortoNet*, jornal digital da Licenciatura em Ciências da Comunicação, Universidade do Porto, 29 jun. 2016. Cultura, p. 1-9.
- SILVA, Telma Maciel da. Ana Luísa Amaral: flores, símbolos e o que nos torna humanos. In *Revista Estação Literária*, v. 18, p. 237-239, Londrina, maio 2017. Disponível em: [file:///C:/Users/User/Downloads/29145-133276-1-SM%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/29145-133276-1-SM%20(1).pdf) Acesso em 02/06/2018.

Literatura Brasileira

DE RIOS, MARGENS E TRAVESSIAS: TRÊS ESTÓRIAS DE GUIMARÃES ROSA

Maria Lucia Guimarães de Faria*

“amo os grandes rios, pois são profundos como a
alma do homem”

GUIMARÃES ROSA

As estórias rosianas são atos inaugurais de um viver. Assinalam o instante em que o homem deixa de sobreviver relesmente e se proclama autor de sua própria existência. Este projeto emancipatório se evidencia na estória central de *Primeiras estórias*, “O espelho”. O “julgamento-problema” – “Você chegou a existir?” (ROSA, 1981, p. 68) – formula-se a modo de proposta seminal que abissalmente fecunda todas as estórias que se narram. Para além deste livro, a provocação também se responde nas *Terceiras estórias*. Aqui, o desafio é superar a “posição-limite de irrealidade existencial ou de estática angústia”, ultrapassando “a goma arábica da língua cotidiana” e desvencilhando-se do “círculo-de-gis-de-prender-peru”, onde vegeta o “inerte, humano, inerte” (ROSA, 1979, p. 4). A grafia insólita de “giz” por *gis* se reporta ao verbo francês *gésir* (*je gis, tu gis, il gît...*), que significa “jazer”. A expressiva criação transidiomática, aliada aos quatro hífen que prendem as palavras umas às outras e à própria ideia do círculo de giz, acentua o estatismo e a passividade de que urge libertar-se. As três estórias que se analisam a seguir não apenas compartilham o propósito de responder à ingente questão do existir, como também se irmanam no atender ao chamado das águas, em cuja permanente devenida imprime-se um convite à metamorfose.

1. O RIO – PONDO PERPÉTUO: “A terceira margem do rio”

“A terceira margem do rio” (ROSA, 1981, p. 27-32) é uma autêntica narrativa de 1ª pessoa, na qual narrar equivale a prospectar o sentido da própria existência. Toda a vida do narrador é dedicada a tentar decifrar o alcance da extremada atitude do pai. Mais do que isso, toda a sua vida é pendente desse “assunto que jogava para trás seus pensamentos” (p. 29). Entretanto, ele jamais consegue compreender o grandioso gesto

* Professora Adjunta de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

do pai, razão pela qual ele é aquele que não chegou a existir, “o que vai ficar calado” (p. 32). Seu “falimento” no instante do *salto mortale* acarreta o desrumo de uma vida precocemente abortada. O pai, por outro lado, é aquele que ousou o mergulho no abismo. O contraste entre os dois constitui a chave da estória. O fato de o narrador ser o filho, que retrocedeu, e não o pai, que ultrapassou, mostra concretamente o aspecto dilacerante de não chegar a existir.

Como o narrador de “O espelho” antes da experiência-limite, o pai “era homem cumpridor, ordeiro, positivo, e sido assim desde mocinho e menino” (p. 27). O emprego insólito do participípio passado “sido”, feita a elipse do verbo auxiliar, destaca de forma notável a passividade por que se havia pautado a existência do pai. Dele esperava-se sempre o previsível. Mas, certo dia, “se deu” o diferente: “nosso pai mandou fazer para si uma canoa” (p. 27). Com esse ato, o pai realiza uma ruptura radical com toda a sua vida pregressa e, sem nada dizer, embarca numa viagem sem volta, que passa a constituir o seu próprio existir:

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia (p. 28).

A frase que anuncia a radical virada da vida do pai é de grande impacto: “Aquilo que não havia, acontecia”. Algo inteiramente novo aqui se propõe. O insólito, o inusitado, o inaudito, vêm a ser. Emancipando-se da passividade pregressa, o pai faz acontecer. A vírgula, gramaticalmente indevida, é semanticamente eloquente no assinalar a ruptura entre o que até então não fora e o que se pôs a ser.

Cursar no rio, “solto solitariamente” (p. 28), é a nova modalidade de ser em perpétuo devir que o pai inventa para si. Adotar o rio “grande, fundo, calado que sempre” como morada, fundir-se com o movimento incessante das águas, é executar, em caráter irrevogável, a travessia para o silêncio e para a solidão, que, para Guimarães Rosa, “equivale ao infinito”, conforme declara em entrevista a Günter Lorenz (LORENZ, 1973: 329). O rio, semelhante em profundidade e mobilidade à alma humana, é o espaço adequado ao florescimento de todas as potencialidades que jazem dormentes no espírito do homem:

...amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade. Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade (LORENZ, 1973, p. 328/329).

A travessia para a solidão é a jornada da alma que promove o encontro decisivo do ser consigo mesmo. O triunfo da conquista de um destino próprio depende desse encontro, que é inteiramente pessoal, incomunicável mesmo à alma mais fraternalmente próxima, menos ainda traduzível em termos de troca social. Ele é fruto de uma

longa busca, trabalho de uma vida inteira. O ser humano possui uma dupla dimensão, que implica a ideia do seu próprio ser na 2ª pessoa. Quando o homem se recolhe em si mesmo, descobre que, no fundo de sua solidão, não se encontra isolado, mas, nas palavras de Plotino, está “sozinho com o Sozinho” (*Enn.* VI, 9, 11). O encontro essencial é a reunião dessas duas solidões, que se aparentam e se confeioam uma à outra. O ser divino necessita do homem para sair do seu estado de indiferenciação e manifestar-se; o ser humano precisa de Deus para ser investido com a existência. A relação entre o humano e o divino fundamenta-se numa paixão recíproca e num movimento mútuo de procura. (CORBIN, 1981).

“Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto”, informa o narrador a respeito do pai (p. 27). A quietude externa é o requisito essencial para o trabalho interior. A travessia para a solidão exprime a intensa busca das potencialidades últimas que caracterizam o ser humano e o desejo de transcender as humanas limitações, que impedem o contato com realidades mais vastas. Esse anelo concretiza-se numa mudança interior, numa remodelagem íntima. A transfiguração abole uma desarmonia da qual se tinha aguda consciência. Re-generação torna-se a palavra de ordem (UNDERHILL, 1955, p. 128).

A verdadeira ação, portanto, é a do espírito, que se concentra em si mesmo. Plotino estabelece uma distinção entre *praxis* e *poiesis*. Para ele, *praxis* é uma ação impura, porque escrava de necessidades externas. A ação que verdadeiramente constrói o ser é *poiesis*, expressão de uma plenitude que se prodigaliza sem esgotar-se, e que, mesmo quando irradia de si a vida, não sofre qualquer redução. Esta ação é a manifestação de um entusiasmo, em que o homem devém outro, ao fazer coincidir o seu próprio centro com o núcleo do cosmos. Êxtase, abandono de si, busca de contato, rapto, esta ação é, por outro lado, também, consciência de um ajuste íntimo, atenção ao que jaz mais recôndito, encontro consigo mesmo, e é por isso que ela garante a conquista da unidade interior e assegura a fecundidade do espírito. Somente o homem que se volta para dentro é capaz de tornar-se o princípio de si mesmo, e apenas para ele vale a igualdade de Plotino, segundo a qual *theoria* (contemplação) = *poiesis* (criação) (ARNOU, 1921). Quem ousa superlativamente como o pai e empreende a travessia para a solidão passa a viver em estado de criatividade permanente, invencionando o seu ser no puro *in fieri* do devir.

O espírito é um movimento inflamado que visa à plenificação, livrando o homem das amarras que o mantêm numa condição de imanentização forçada. Acima de tudo, o espírito é liberdade (BERDIAEV, 1984). Paradoxalmente, a solidão não isola, mas constitui o passaporte para a comunhão cósmica da alma. O solitário *já* está consigo mesmo, o que significa receptividade total. A revelação não é uma luz projetada do exterior, mas um acontecimento interior, uma claridade que jorra de uma profundidade abissal. Só se revela a mim aquilo que se revela em mim. Acontece para mim aquilo que não havia e eu faço acontecer. O real é uma infinitude sempre dinâmica; ele só se dispõe a uma vida que possua as mesmas propriedades. Mundos inteiros perma-

necem inacessíveis à nossa experiência, porque a parede de nossa consciência no-los afastam.

O homem nasce dotado com a liberdade de ser. Ao realizar a travessia para a solidão, é com a liberdade abissal, raiz do ser, que ele se intimiza. A liberdade é a dinâmica interior do espírito, o mistério do ser. Ela é a fonte sombria da vida, a experiência original, o abismo que se encontra a uma profundidade insondável e que Jacob Boehme denomina *Ungrund* (sem fundo). Na origem do mundo, encontra-se uma liberdade irracional, enraizada nas profundezas do nada. Estas trevas abissais não podem ser racionalizadas: nelas permanecem ocultas as condições de afluxo de novas energias obscuras e criativas. A luz do Logos triunfa das trevas, a harmonia cósmica prevalece sobre o caos, mas sem o abismo das trevas e do caos não haveria vida, liberdade ou significação. A liberdade jaz no vórtice sombrio, mas sem ela tudo é destituído de sentido. Ela engendra o mal e o bem. O homem sente em si mesmo, no princípio de seu ser, essa liberdade irracional, que se liga à energia potencial e elementar. Privado da liberdade do mal, o homem não seria mais que o autômato do bem. Trágico é o destino da liberdade, trágica é a vida humana. A liberdade sem medida de onde provém o homem não garante que ele seguirá o caminho do bem. Dinâmica por natureza, ela pode facilmente degenerar em seu contrário. A liberdade é austera e difícil. Ela é uma concentração, e não uma dissipação do espírito. A vida fácil é a que se passa na necessidade e na obrigação. A liberdade, por outro lado, gera sofrimento, e, por isso, a renúncia a ela traz um aparente alívio às dores da vida (BERDIAEV, 1984).

Mais fundamental do que a salvação da alma é a realização da natureza criativa. O ato criador supõe uma superabundância, um impulso irreprimível, a demanda de uma integralização. A criação é a constituição de um poder novo tirado do não-ser, a plasmação de algo que não existia. A tarefa do homem é construir o inédito, como a terceira margem do rio. O curso do mundo não pode ser somente o resgate do pecado, a vitória sobre o mal. O gesto criativo outorga um ganho absoluto, um adensamento existencial, um acréscimo de ser. O acontecimento espiritual mais importante é a autorrevelação do homem. Um sentimento de si mesmo como agente final de seu destino, uma espécie de autoconsciência apocalíptica, podem conduzir o homem a uma vida nova, porque consolidam um impulso criador (BERDIAEV, 1955).

A via espiritual é perigosa, contudo. A vida ordinária, pelo contrário, a religião feita de costumes e de gestos exteriores, oferecem um máximo de segurança. Toda a iniciativa criativa esconde um risco, sem o qual o espírito se atrofiaria. O mistério não é uma categoria negativa, um limite, mas um limiar; ele resume a profundidade infinita da vida. Se o mistério desaparecesse, tudo se tornaria superficial e raso. O homem é avocado pelo mistério, que o convida como um chamamento pátrio. Como ensina Rilke, a solidão não é uma coisa que podemos tomar ou deixar: somos nós (RILKE, 1989, p. 65). Esta verdade, que deu para estarecer de todo a família, foi a descoberta abissal que o pai desentranhou de si.

Aderidos ao agora, tementes ao novo, os familiares não podiam atinar com o ar-rojo do pai. Como explicar a outrem um chamado que é só abismo, um gesto tecido em mistério, o ingresso num espaço inaudito, um acontecer ainda informe e infante, uma celebração festejada em silêncio e sigilo? “Nosso pai nada não dizia” (p. 27). Os acontecimentos decisivos ocorrem numa dimensão onde nenhuma palavra nunca pisou. “Muita coisa importante falta nome”, afirma Riobaldo (ROSA, 1970, p. 86). Na fala de despedida da mãe, a intransponibilidade da distância que se abre já está selada para sempre: “ – Cê vai, ocê fique, você nunca volte!” (p. 27). A gradual distensão da síncope “cê” exprime concretamente a separação que se decreta, a perda da intimidade. O tratamento solene “você” assina o afastamento que nunca mais seria vencido. O pai partiu em busca do derradeiro horizonte da experiência humana, a fim de inaugurar-se numa nova feição de ser; os outros ficaram, aferrados a si mesmos, escravos da identidade.

Por que o temor de partir, de deixar-se ir no curso das águas? Porque empreender a travessia para a solidão significa morrer. Entretanto, quem se furta a morrer não chega a existir. A suprema distinção do homem é o seu dom de morte, a sua aptidão para morrer. Nós somos “os infinitamente mortos” (RILKE, 1943, 102 – Elegia X). Todas as coisas perecem, mas nós somos os mais perecíveis, todas as coisas passam, transformam-se, mas nós desejamos passar, nós almejamos a transformação, nós nos plenificamos nesse dom de transcender (BLANCHOT, 1955, p. 182). Quem se fecha em imobilidade já petrificou-se. Viver é, já de si, dizer adeus. Nós podemos, no entanto, nos adiantar ao momento da separação final e, desde já, tocar o abismo, ter acesso ao ser profundo. Daí o apelo do poeta, que bem traduz o sentido primordial da aventura solitária do pai: “Aspira à metamorfose” (*Wolle die Wandlung*) (RILKE, 1943, p. 216 – Soneto XII, 2a parte).

De todas as pessoas da família, o filho mais velho, narrador da estória, é o único que chega ao limiar de uma intuição reveladora. Mais próximo ao pai – “Tiro por mim, que, no que queria e no que não queria, só com nosso pai me achava” (p. 29) – ele é tocado pela grandeza daquela decisão extrema, que o encanta, espanta e atormenta, a tal ponto que deseja compartilhá-la: “Só fiz, que fui lá. (...) Eu estava muito no meu sentido” (p. 31). Todavia, ele jamais chega a compreendê-la. Para ele, ela não brota em luz interior, capaz de banhá-lo na aurora de um novo sentido. Por isso, ele é “o que não foi”. Nas formas do pretérito perfeito, confundem-se o verbo *ir* e o verbo *ser*. “O que não *foi*” tanto é o que deixou de *ir*, como o que negou-se a *ser*: “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida” (p. 30/31). *Bagagens*, aqui, valem por “fardo”, que mais pesado se torna com o “demoramento” que é o passar da vida. Permanecer parado equivale a ficar calado. Ao invés de expandir-se na aquisição de novas linguagens no puro trato com o silêncio, ele se apequenou num enredo de culpa e expiação, e ficou refém de um mutismo imposto, todo feito de carência, de parcas pobres palavras, que contrasta agudamente com a opulência do silêncio do pai:

Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo. Eu sofria já o começo de velhice – esta vida era só o demoramento (p. 31).

O pai “nunca mais falou palavra, com pessoa alguma” (p. 30), porque o que ele tinha a falar não cabia em dizer, excedia em muito a capacidade dos outros de escutar. O filho ficou calado porque, estagnando-se na iminência do grande salto, estancou em si o fluxo da vida, e, com ela, a possibilidade de exprimir algo novo. Em trabalho intitulado “A margem à margem das margens”, Alexandre Mendonça esclarece que “o silêncio do pai se diferencia pela sua potência de escapar aos códigos instituídos e criar outras possibilidades de expressão”, ao passo que “o que leva os outros ao silêncio é o fracasso em aprisionar a viagem nômade nas regras do pensamento dogmático” (MENDONÇA, 1996, p. 27).

O filho, por fim, logra expressar-se como o narrador de uma narrativa que traduz o anelo desesperado de, ao menos na morte, igualar-se ao pai, depositando-se na devenida do rio. O pai, contudo, morre em vida. Antecipando-se ao grande adeus, ele busca por si mesmo o abismo e realiza a travessia para a terceira margem do rio em plena posse de suas forças vitais. Para ele, cai a barreira que normalmente separa o aquém e o além. O resultado é um viver infinitamente mais pleno, no qual todas as dimensões se conjugam na plasmação de uma supra-dimensão em que o natural e o sobrenatural, o humano e o divino, o ser e o não-ser não mais se distinguem. O filho, porém, necessitaria da morte real para fazer-se ao outro lado. Faltou-lhe a coragem em face do estranho e do inaudito: “E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além” (p. 32). Somente quem está preparado para tudo pode ir até o fundo da sua existência.

A diferença entre o pai e o filho ressalta de forma ainda mais pungente no paralelismo de duas construções, que contrapõem as duas orientações existenciais:

Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo” (p. 31).

E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão” (p. 32).

O ritmo ternário e a coliteração do /p/ e do /d/, presentes em ambas as frases, acusam, por contraste, a enorme distância que separa as duas atitudes. O pai é a pura devenida do fluir sempre alterno do rio, cuja perpetuidade advém do infinito diferir de si mesmo. O filho expia a culpa do que nem sabe, “de dor em aberto”, em seu foro (p. 31), como se a vida humana não fosse mais do que o resgate de pecados ou a condenação antecipada do Juízo Final. Entretanto, a única culpa que ele carrega é a de ser pouco. O homem que não ousa não potencializa a sua natureza criadora, e quem não cria avassala-se, de antemão, ao estabelecido. O que existe são duas margens, que constroem duplamente a existência. A *terceira* margem é a transcensão de fronteiras, a superação das dualidades antagônicas, a liberdade, a criatividade, o novo como promessa de vida. Se o ser fosse unitário, ele permaneceria em estado embrionário, embu-

tido em si mesmo; como dualidade, ele se manteria desesperadamente dividido, apartado de si próprio; é como *trinitaridade* que desabrocha a sua plenitude, o seu encontro consigo mesmo, o triunfo sobre a desarmonia, dentro e fora de si. O três é a unidade que conserva a diferença. O ser como trindade conquista a redondeza do repousar serena e solitariamente sobre o diálogo que abissalmente somos. Ao transcender a aporia das duas margens, o pai iguala-se ao rio. Ao retroceder diante do inominável, o filho abrevia-se para a vida. Quem não se arroja além não habita, tampouco, aquém. O homem não deve precipitar-se diante do mistério, mas, seguindo o conselho do poeta,

aguardar com profunda humildade e paciência o parto de uma nova claridade. (...) Aí o tempo não serve de medida: um ano nada vale, dez anos não são nada. Não se trata de calcular e contar, mas, sim, de amadurecer como a árvore que não apressa a sua seiva e enfrenta tranquila as tempestades da primavera, sem medo de que depois dela não venha nenhum verão. O verão há de vir. Mas virá só para os pacientes, que aguardam num grande silêncio intrépido, como se diante deles estivesse a eternidade” (RILKE, 1989, p. 32/33).

2. A SUSCITADA: “Azo de almirante”

Para libertar-se do círculo-de-gis-de-prender-peru e suplantar a estática angústia, o homem precisa “outrar-se”. Tornar-se outro significa singularizar-se, não se acomodando à mediocridade e não se parecendo mais com ninguém. Hetério descobriu a própria alteridade no devir alterno das águas do rio e suscitou a novidade de caráter ao se entregar à terceira margem de um rio-rio-rio que punha perpétuo. Chegando a existir, o homem se credencia para morrer a sua própria morte, que se apresenta, em relação à sua vida, como um completamento e uma apoteose.

Hetério, do grego *héteros*, protagonista de “Azo de almirante” (ROSA, 1979, p. 24-26), é aquele que, no instante crucial de sua vida, em vez de deixar-se anular pela esmagadora sorte adversa, *inventou-se outro* e se reespiritou, recusando a fatalidade. O pleno desempenho de seu nome está expresso na frase “Ao adiante, assim às águas – outras e outras. No rio nada durava” (p. 25). No elemento líquido, a vida perpetuamente se reinicia. A legenda da água é a do ser deveniente, cuja essência consiste em deformar-se. O rio só se assemelha a si mesmo na medida em que não cessa de diferir de si próprio. O homem devotado ao elemento aquático é o ser em vertigem, que morre a todo momento, pois, instante após instante, algo de sua substância se desvanece e se esfaz. Sempre e para sempre, a água escorre e se esvai. Viver em consonância com o mobilismo hídrico requer, solidárias e contemporâneas, a prontidão para morrer e a disposição para renascer (BACHELARD, 2013).

O incessante movimento das águas registra a fuga perpétua do tempo e sugere a constante solicitação à metamorfose, que ensina a extrair, da própria negação, a solerte afirmação. Num Dilúvio, teve início a era bíblica; na “grande enchente de arrasar”,

teve Hetério o “começo de seus caminhos” (p. 24). As águas que hoje rolam e desandam, formando o estrago de um “de repente mar”, são “as águas antepassadas” (p. 24) da grande inundação, o mesmo princípio regendo o fenômeno outrora e agora, a mesma estranha solidariedade entre a destruição e a criação, resumidas no governo do “Espírito Solto” – Espírito, de Santo, e Solto, do Demônio – que orquestra a inextricabilidade da vida e da morte.

Esta mesma associação do elemento vital e do fator mortal comanda a reversa harmonia da fatalidade e da graça, que se aliam, operando o “super-humano ato pessoal” de Hetério, análogo ao feito do louco herói de “Darandina” (ROSA, 1981, p. 121): “Em fatal ano da graça, Hetério se sobressaíra” (p. 24). É na dificuldade que o herói se distingue. “Com o que outro míngua, eu me sobejo”, dissera Joaquim Norberto, o herói de “Luas-de-Mel” (ROSA, 1981, p. 97). A desgraça é o suporte invisível de uma graça superior. “O gênio é punhal de que não se vê o cabo”, resume oportunamente o narrador. As coisas importantes “começam deveras é por detrás do que há”, ensina o narrador de “Antiperipleia” (ROSA, 1979, p. 13). As citações oportunamente buscadas em outras estórias – “primeiras” ou “terceiras” – comprovam a centralidade desta “transmutação existencial” como mote essencial da poética rosiana do existir.

Sob o influxo da terrível cheia, numa “antiperipleia”, vale dizer, numa viagem de volta à origem, Hetério retornou ao início dos tempos e “teve então a suscitada” (p. 24). Converteu-se no Senhor do Rio e cumpriu a decisão de se conduzir segundo uma nova modalidade de ser. A suscitada significa que Hetério ressuscitou dos mortos, isto é, despertou de entre as almas que dormem e limitam-se a subsistir corriqueiramente. Ele, que nunca havia vencido o “fastio de viver, sem hálito nem bafo” (p. 24), autodeterminou-se como “o em posição personificada” (p. 25), “personagente”, “psiquartista”, como o louco de “Darandina” (ROSA, 1981, p. 124 e p. 132), forjando para si uma “novidade de caráter” de modo que “não se pareceu mais com ninguém” (p. 24). Ele *suscitou o outro* de si mesmo. A morte da mulher e das filhas promove o seu renascimento. Em vez de queixar-se da sorte, ele “não exclamou” (p. 24), e traçou um destino inesperado, incessantemente cambiante, ao sabor das águas vogantes do rio. Mais uma vez, a pertinência de se atribuírem a Hetério as qualificações de outro personagem do universo poético de Rosa ratifica a solidariedade intrínseca deste universo e atesta o compromisso ético e poético que mobiliza a sua obra.

Executando a invenção de se integrar ao rio, construindo a sua morada na deveniência do elemento líquido, Hetério se aproxima do Pai de “A terceira margem do rio”. Afeito à terceira margem, Hetério “arranjou-se ao travessio” (p. 24), e dedicou-se a transpor, de banda para banda, em sua “canoa barcaçosa, a caravela com caveiras”, tanto vivos (cortejos de noivos, troços de soldados, gente) quanto mortos (enterros), reunindo em si as figuras contrárias de Noé, o timoneiro da vida, e de Caronte, o barqueiro da morte (p. 24/25). Doravante, a travessia se torna o moto perpétuo de sua existência. Suas viagens pelo rio versavam bodas, festas, funerais, fé e negócios. A di-

versidade de funções que realizava o fazia mudar constantemente e assumir diversos desempenhos – herói, negociante, barqueiro, guerreiro. Os papéis que desempenhava constituíam a legítima realidade de um existir sempre alterno.

“Vogavante” (p. 26) em vida, “ébrio por dentro” (p. 24) da excessividade do rio, portando-se em consonância com as águas, Hetério morre como o “vogavagante” (p. 26), quando a sua canoa vaga à deriva, “desconduzida” por um piloto ferido. No “travessão do Fervor” (p. 26) – nome duplamente apropriado, por evocar a existência em ritmo de transe e por assinalar o entusiasmo vital do canoero – Hetério morre, e a sua morte é um “completamento” (p. 26). O toponímico “Fervor” dá à sua morte um caráter religioso, votivo, e a brusca ruptura do “travessão” pontua diversamente a existência de Hetério, dando início à derradeira travessia. Para um que chegou a existir, cabe o merecimento de uma morte própria, consumada e arrumada por “ele mesmo”, em perfeito acordo com a sua índole de “popeiro proezista”:

Adiante, no travessão do Fervor, itaipava perigosa, a canoa fez rombo. Ainda ele mesmo virou-a então, de boca para baixo, num completamento. Safo, escafedeu-se de espumas, braceante, alcançou o brejo da beira, onde atolado se aquietou. Acharam-no – risonho morto, muito velho, velhaco – a qualidade de sua pessoa (p. 26).

“Popeiro proezista” (p. 26) é aquele que alia os dois movimentos contrários que impelem tanto para a frente (proa) quanto para trás (popa), coordenando um contínuo ir e vir ao doce “sabor de oscilar” e antecipando o ritmo dialético de um outro mestre na arte de “outrar-se” (Prebixim, de “O outro ou o outro”) (ROSA, 1979, p. 106). Converte-se assim o seu ofício (popeiro) na constante *proeza* de um fazer renovado – proezista – palavra em que se superpõem a “proa” e a “proeza”. A “qualidade de sua pessoa” fez dele um “risonho morto”, “vestido de funesto e intimado de venturoso” como o transitoriante Tio Man’Antonio de “Nada e a nossa condição” (ROSA, 1981, p. 73), companheiro de andanças no devir. “O rio não deixa paz ao canoero”, afirma o narrador. Na inflexibilidade das águas que passam, tendo de firmar o passo onde não há solo, começa o homem verdadeiramente a afirmar o seu destino, deixando de ser inerte e inerte para rearvorar-se como o condutor do seu próprio leme. É de notar que, mesmo na hora extremosa, Hetério velhacamente levou a melhor sobre o acidente e conduziu-se a si mesmo ao repouso final, escafedendo-se de espumas e braceando até o brejo da beira, onde “se aquietou”. Sobressaem ainda na passagem citada as inúmeras aliterações e assonâncias, que orquestram o ritmo de um morrer harmoniosamente coordenado ao viver que se elegeu.

Sensível ao viver sempre outro de Hetério, o narrador imprime à narrativa o mesmo ritmo sincopado que caracterizou a vida do personagem. Recusando a linearidade, a narrativa alterna-se entre o presente e o passado, com alusões que antecipam o futuro, desenhando o quadro completo da existência de um humano que se superou ao protagonizar um “transe hiperbólico”, para usar mais uma vez os “distin-

tivos” da ação do personagem de “Darandina” (ROSA, 1981, p. 121). Os comentários que resumem e esclarecem o sentido da estória e a manipulação temporal nas constantes idas e vindas do enredo são a marca do narrador autoral, que, tal um popeiro proezista, governa o leme narrativo de modo a chegar a um destino certo. A condução autoral da narrativa permitiu condensar, em breves e precisas pinceladas, o passado pálido, o presente que desperta, suscitando um novo sentido, e o futuro que se apresenta como a consagração de uma existência que soube dar o *salto mortale* propugnado pela estória “O espelho” (ROSA, 1981, p. 68). Importa menos aqui a interioridade reflexiva de Hetério, o palco de sua consciência – até porque ele “não exclamou”, já que, como afiança o narrador, “cerrando bem a boca é que a gente se convence a si mesmo” (p. 25) – do que o amplo painel de sua existência, imagem dinâmica de uma vida “que tem assunto”, como a do Romão, de “Reminiscção” (ROSA, 1979, p. 81).

A narrativa começa com o desfile de canoas “enchusmadas e em celeuma”, sob o comando “de um Hetério”, que se dirigem a uma fazenda onde haverá “alguma desordem” (p. 24). Mais do que a ação, a escolha do vocábulo “enchusmadas” (amontoadas em chusmas) traduz a agitação que comove o deslocamento maciço. Antes que se saiba o motivo da expedição, o narrador provoca um corte brusco para narrar “eventos vários”, que iluminam a qualidade de pessoa do regente da frota. Como num teatro, para que todos possam ver, a vida de Hetério vai sendo narrada em atos, em que se sucedem os múltiplos lances de um viver identificado com o cursar das águas. Um curto parágrafo devolve a narrativa ao combate que se prepara, mas o narrador, mão no leme, decide que “ainda não” é hora de concluir, pois antes do desfecho glorioso “outros atos” se seguiram (p. 25). O encontro com Normão, “homem apaixonado, na maior imaginação”, que queria reaver sua mulher, é o ponto de contato entre o para-a-frente e o para-trás, a proa e a popa da narrativa.

Normão e Hetério travam conhecimento num local onde “a paisagem tomava mais luz”, fazendo-se “mais espelho” a represa, lisa, que absorvia e refletia a luminosidade solar (p. 26). Nesse espelho das águas, local propício a uma descida na profundidade mais íntima, e com toda a carga simbólica que o espelho assume dentro do universo das estórias rosianas, projeta-se o derradeiro ato do solo vital de Hetério. O passado enfia-se no presente e estica-se até o futuro, fechando a ação que se delineara e concluindo a viagem existencial de Hetério. Vida e narrativa confluem para celebrar o *gran finale* do personagem. Na “Fazenda-do-Calcanhar”, aonde liderara o seu “lóide de canoas” na elevada missão de resgatar uma esposa para o seu amado, Hetério encontra o seu fim. A fazenda, “beiradeã” (p. 26), assinala um limite, além do qual já se está na terceira margem. O calcanhar, por sua vez, traz à mente o desempenho heroico do grande guerreiro. O lendário calcanhar de Aquiles é prenúncio de término, desfecho anunciado, morte que não se adia, mas é também, e principalmente, fama que se conquista, transe que não se esquece, passaporte para a grandeza e para a imortalidade.

3. ATRAVESSAR, COMO QUEM ABRE ENFIM OS OLHOS: “Ripuária”

A disposição de alternar de um lado a outro revela que, mais do que situar-se de cá ou de lá, importa suspender-se no pÉrvio, *entre* os extremos que se opõem, constituindo uma terceira dimensão, que não é uma nem a outra, nem a soma das duas, mas o *acordo de complementaridade*, mediante o qual uma incessantemente à outra se doa. Além e aquém das margens de cá e de lá, impõe-se o próprio rio, que é a terceira margem. Quem se afaz ao rio, confeiçoando-se ao mover-se sempre alterno das águas, edifica uma morada, cujo permanecer é um manter-se-em-devir. Imanecer no rio significa aportar ao terceiro. Esta é a estória de Lioliandro (ROSA, 1979, p. 134-137).

A estória se constrói sobre uma oposição irreconciliável: “os de cá” x o “lado de lá”. “Os de cá” eram os da lida diária, da práxis, da obrigação sempre imediata de viver: “Desta banda se fazia toda comunicação, relações, comércio: ia-se à vila, ao arraial, aos povoados perto” (p. 134). O “lado de lá” (p. 135), ignorado, parecia domínio do sonho, do irreal, e vagamente do mal. Envolta numa aura de mistério e perigo, a banda de lá era uma alternativa inexistente. Os de cá queriam a segurança do uno sempre igual a si mesmo e fechado em sua identidade. Distante e inacessível, o lado de lá saía-se quase mítico, e, por isso mesmo, nefando e proibido. O próprio rio, que chegava ao outro lado, tocando-o e dele se influenciando, era visto com desconfiança e votado ao desprezo: “ninguém o passava. Davam-lhe as costas os de cá, do Marrequeiro, ignorando as paragens dele além, até a dissipação de vista, enfumaçadas” (p. 134). Do lado de cá residia a família de Lioliandro, que, como todos “os de cá”, era avessa ao “lado de lá”: “João da Areia, o pai”, que “conhecia muita gente, no meio redor, selava a mula e saía frequente”; a mãe, “que se mexia como uma enorme formiga” (p. 134); e as irmãs, em idade de casar. Numa azáfama permanente, todos se consumiam em seus afazeres quotidianos, e, da vida, não obtinham mais do que o bruto subsistir.

Menos Lioliandro. Ele “era o único a olhar por cima do rio como para um segredo” (p. 134). Em sua mais profunda natureza, ele era convocado pelo rio, seduzido pela outra margem, e, por isso, de todos divergia, particularmente do pai, com cujo senso prático “descombinava”. Como um afluente da estória “A terceira margem do rio”, “Ripuária” também se estrutura sobre uma dissonância entre pai e filho, que habitam mundos diferentes e distantes. Lá, o filho nutre uma admiração cheia de espanto pelo pai, que o supera e confunde. Aqui, é o filho que, enxergando muito mais além, ampliando-se de alma, suplanta o pai e se afasta desde logo, ainda que não fisicamente, da família. Lioliandro é “ripuário”, quer dizer, “da margem” (HOLANDA, 1986). Mas, enquanto todos são “da margem de cá”, ele é apenas *da margem*, o que “não gostava de se arredar da beira” (p. 134), porque quem está na beira já se encontra no limiar da travessia. Pertencendo intimamente ao rio, ao rebojo das águas, Lioliandro concretiza o anelo irrealizado do filho de lá, da outra estória, de se permanecer nos espaços do rio, “rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (ROSA, 1981, p. 32).

O nome “Lioliandro” é um achado linguístico. O nome rola, dança e coleia, como as águas do rio. Lioliandro é o homem (“andro”, do grego *andrós*) que se funde com o formato mexente do rio e assume plasticamente em seu ser o movimento serpenteante da água. Existencialmente aderido ao corpo movente das águas, Lioliandro é o homem-rio: “E virava-se para a extensão do rio, longeante, a não adivinhar a outra margem” (p. 134). Mais do que propriamente chegar à outra margem, atraía Lioliandro o transcender em si mesmo, o lançar-se além. O lado de cá afigurava-se-lhe pouco, em descompasso com a sua sensibilidade afeiçoada ao mistério e afeita ao desconhecido. Buscar o outro era o mais próprio de sua índole: “A gente podia vender o chão e ir ...” (p. 134), desejou, quando o pai morreu. Ir, não importava aonde, “longeante”, como “o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo” (ROSA, 1981, p. 31). Não podendo atravessar, ele nadava, “adiantamente, o quanto pudesse, até de noite, nas névoas do madrugada” (p. 134). O rio era a transcensão, a única via de superação da estreiteza da “banda de cá”.

Faltava-lhe, contudo, o meio para atravessar. “E veio, nesse tempo, foi uma canoa, sem dono, varada na praia” (p. 135). Aparecida, como por milagre, a canoa vinha favorecer o destino de Lioliandro: “Em mente, achava-lhe um nome: *Álvara*” (p. 135). A construção da frase e o uso do verbo “achar” comunicam a noção de que alguma coisa maior providenciava para a sorte de Lioliandro, já que a moça por quem ele vai-se apaixonar tem o mesmo nome. Quando, “em mente”, Lioliandro *acha* o nome “Álvara”, ele está *ouvindo* o silêncio a sussurrar-lhe “um segredo”. A moça já estava em seu horizonte vital, mas aparecia-lhe, primeiro, sob a forma de canoa, porque, se não lhe aquietasse a alma ávida de travessia, ela não conseguiria chegar ao seu coração. Que a canoa e a moça tenham um único nome é uma combinação altamente poética, bem ao gosto da sensibilidade rosiana. Para um homem-rio, uma moça-canoa. É cosmicamente exato e propício que a travessia do rio coincida com o transe do amor. Álvara é um nome que, por si só, fala de transcendência. A claridade, a musicalidade e a alegria pulsam em seu bojo. O nome “Álvara” canta, brinca e ondeia nas águas do rio, salta as corredeiras, e, no “Passo-do-Contrato”, se envia ao outro lado, alvará, permissão de travessia, compasso de harmonia, antecipando o contrato nupcial que os enlaçará.

A travessia era o principal anelo de Lioliandro: “Querida era, um dia, que fosse, atravessar o rio, como quem abre enfim os olhos” (p. 135). Abrir os olhos é ver pela primeira vez. A travessia é uma revelação e uma iniciação. O sentido maior da existência se descerra para Lioliandro no atravessar o rio. A razão manifesta de querer tanto “o acolá da outra aba” é triunfar do menosprezo dos de cá e encontrar o amor:

Talvez ele não sendo o de se ver capaz – conforme sentenciara-o o velho, João da Areia. Decerto, desta banda de cá, dos conhecidos, o desestimavam, dele faziam pouco. Do outro lado, porém, lá, haveria de achar uma moça, e que amistosa o esperava como o mel que as abelhas criam no mato...” (p. 135).

Todavia, mais definitiva do que o manifesto desejo, e mais visceral, provocadora, era a razão profunda para o tanto aspirar à travessia: Lioliandro era mobilizado por

uma vocação, arraigada na própria alma, de ir além, ultrapassar, levar-se “adiantemente”, transcender.

Três vezes Lioliandro lança-se ao rio em travessia, e Álvaro – moça e canoa – está presente nas três. Com a morte do pai, o destino do rapaz ficara preso ao das irmãs. O pai o designara, e a mãe raivosamente o confirmara, responsável pelo futuro das três. Por isso, suas tentativas de atravessar o rio se imbricam com as bodas das irmãs, dado sintomático e significativo. No dia do casamento das duas mais velhas, Lioliandro ensaia-se no rio pela primeira vez: “Montou então uma vez a canoa e experimentou, no remar largo” (p. 135). Por ocasião do noivado da irmã caçula, ele se aventura a cruzar realmente o rio, e, desta vez, consegue chegar ao outro lado:

Entretanto provara, para sustos e escândalo, a façanha. De aposta, temeram por sua vida! Desapareceu, detrás das ilhas, e da pararaca, em as rápidas águas atrapalhadas. Só voltou ao outro dia, forçoso, a todo o alento (p. 136).

Para sua surpresa, não encontra “nenhum nada” do lado de lá. O que resta com ele, todavia, como saldo da travessia, é muito mais do que se tivesse encontrado algum algo. Fica-lhe a luminosidade noturna, a luz que se alteia na treva, a amplitude, a abertura que convida: “Dobrava de melancolia. Trouxera a lembrança de meia lua e muitas estrelas: várzeas largas... A praia semeada de vidro moído” (p. 136).

Gradualmente, em sua interioridade, transformações se operavam, após a travessia: “Muito o coração lhe dava novos recados. Lioliandro estudava a solidão. Dela lhe veio alguma coisa” (p. 136). A possibilidade do amor se lhe abriera. Durante a festa de casamento da última irmã, a moça Álvaro se escondia dele, e “ele desencerrava-se” (p. 136). De inseguro, contudo, ele ainda duvidava. Revolvia-se em alvoroço, e da travessia desdenhava, como se incompleta, insuficiente: “A travessia nem lhe valera, devia mais ter-se perdido, em fim, aos claros nadas, nunca, não voltando” (p. 136). O rio registrava essa mudança de alma, e, na manhã seguinte, “rebojado”, ele “mudava de pele” (p. 136). O que o rio é, acima de tudo, é mutação perpétua, metamorfose contínua. A alteração na disposição do rio reflete o estado emocional alterado de Lioliandro. Homem e rio, em comunhão, experimentam o mesmo sentir. Na profunda e característica comunhão entre o homem rosiano e a natureza, o rio torna-se a manifestação perceptível da alma de Lioliandro.

A terceira travessia, chancelada pela simbologia do número três, é a consumação da intimidade entre homem e rio. Lioliandro estabelece, com o rio, uma interação física e carnal, e verdadeiramente assimila, em sua própria existência, o fluir caudaloso das águas. Ele e o rio passam a ser o “conteúdo” um do outro:

Entrou, enfiava o rio de frecha, cortada a correnteza, de adeus e adiante, nadava, conteúdo, renadava (p. 136).

Esta travessia acontece na plena claridade do dia, enquanto a outra se dera na escuridão da noite. Aquela fora a bordo da canoa, esta, no incontido ímpeto do próprio

corpo. Dupla e integralmente o rio estava conquistado. A fusão de Lioliandro com a massa das águas era total. Nesse transe, lembram-lhe as palavras do pai: “ – *Não posso é com o tal deste rio!*” (p. 136). Ele, Lioliandro, por sua vez, o transpusera duas vezes, de dois modos diferentes. Definitivamente, ele transcendia e superava “os de cá”: “Sacudiu dos dois lados os cabelos e somente riu, escorrido cuspindo” (p. 136). Sacudindo os cabelos “dos dois lados”, Lioliandro reafirma o seu poder de oscilar de cá e de lá, de realizar-se como *trânsito*, de definir-se *em travessia*. Esta ambivalência o situa além, e acima, dos que “o desestimavam”. A duplicidade é o dom de alternar, que Lioliandro compartilha com o próprio rio.

É digno de nota o esforço, na tessitura fônica da linguagem em que é vazada a passagem acima, para manifestar sonoramente o embate do rapaz com o rio. De início, a aliteração da fricativa /f/ em “enfiava de frecha” traduz o meter-se, réptil, pela massa das águas, como quem está em seu elemento. A seguir, a aliteração da oclusiva velar /k/ em “cortada a correnteza” captura o gesto de resistência das águas, na tentativa de travar o avanço do nadador. Por fim, triunfando dos obstáculos, Lioliandro desliza macio e fácil pelo rio, vitória e facilidade impressas na assonância luminosa da vogal /a/ em “adeus e adiante”. Engenhosamente, contudo, a maciez do /a/ se conjuga e se alterna, na parte final da frase, com a dental vozeada /d/ – “*de adeus e adiante, nadava, conteúdo, renadava*” – jogo sonoro que apreende e encena o ritmo cadenciado e coleante do nado, na coreografia do corpo-a-corpo homem-rio.

Três são as travessias, e a terceira é a mais completa e total. É na terceira que o amor se manifesta, aparecendo como resultado da travessia, e, ao mesmo tempo, como a sua causa, elemento propiciador. Na terceira travessia, o chamado de Álvara resgata Lioliandro das águas turbulentas, mas com ela, moça e canoa, ele para sempre permaneceria no rio:

Súbito então se voltou, à voz a chamar seu nome: por entre o torto ondear, que ruge-ruge mau moinha-va enrolando-o, virou e veio (p. 137).

Nesse momento, ela se revela para o rapaz: “ – *De lá vim, lá nasci*”. Álvara era a moça de lá, e somente ela poderia trazer a Lioliandro a grande revelação: “*Tudo é o mesmo como aqui...*” (p. 137). Ora, se a banda de lá é tal e qual a banda de cá, o mistério reside mesmo é no próprio rio. O lado 1 e o lado 2 apenas se situam em margens opostas, mas constituem a mesma unidade unitária e monovalente. Apenas o rio é 3, terceira margem, unidade trinitária. A moça que veio de lá pertencia com Lioliandro, porque ele sempre se sentira alheio e estranho ao lado de cá. Entretanto, um sentido maior se desprende das palavras que encerram a estória. Quando a moça diz “*Sou também da outra banda*”, o *também* reúne Álvara e Lioliandro na terceira margem do rio, porque, se um é da margem de cá, e o outro, da margem de lá, não pode haver *também*, senão numa *banda* que não é *esta* nem *aquela*, mas uma *outra*, que inclui e transcende as duas que se opõem. A *outra banda*, à qual *os dois* pertencem, é o Amor, reino do Terceiro, que só pode realizar-se transripariamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNOU, René. *Praxis et Theoria. Étude de détail sur le vocabulaire et la pensée des Ennéades de Plotin*. Paris: Félix Alcan, 1921.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria* (T. de Antonio de Pádua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BERDIAEV, Nicolas. *Esprit et liberté* (t. de I. P. et H. M.). Paris: Desclée de Brouwer, 1984.
- . *Le sens de la création* (t. de Lucienne Julien Cain). Paris: Desclée de Brouwer, 1955.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- CORBIN, Henri. *Creative Imagination in the Sufism of Ibn'Arabi* (translated by Ralph Manheim). Princeton: Princeton University Press, 1969.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2. ed., 1986.
- LORENZ, Günther W. "Diálogo com João Guimarães Rosa". In: — *Diálogo com a América Latina* (t. de Fredy de Souza Rodrigues). São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1973, p. 313-323.
- MENDONÇA, Alexandre. A margem à margem das margens. *Range Rede*, nº 2, 1996, p. 22-27.
- PLOTINO. *Ennéade VI* (traduit par Émile Bréhier). Paris: Les Belles Lettres, 2 vols., 1954.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta* (t. de Paulo Rónai). São Paulo: Editora Globo, 17. ed., 1989.
- . *Les élégies de Duino et les sonnets à Orphée* (t. de J.-F. Angelloz). Paris: Aubier, 1943.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 12. ed., 1981.
- . *Tutameia. Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 5. ed., 1979.
- . *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 7. ed., 1970.
- UNDERHILL, Evelyn. *Mysticism (A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness)*. New York: Meridian Books, 1955.

ESTRATÉGIAS DE DIÁLOGO FICCIONAL EM *AVALOVARA*, DE OSMAN LINS

Antonio Ricardo Ribeiro Cidade*

O escritor escreve um livro mas o livro ainda não é a obra, a obra só é obra (...) quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê.

MAURICE BLANCHOT

Introdução

Começamos este ensaio dizendo que *Avalovara* é um livro que “se quer” livro desde o início. Com isso, queremos dizer que a estratégia de diálogo ficcional que primeiro se destaca no romance de Osman Lins é a estratégia metaficcional. “Fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo-se a si mesma” (BERNARDO, 2010: 9), a “metaficção é a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o estatuto ficcional e o método usado em sua escritura” (Lodge, 1992: 213, *apud* BERNARDO, 2010). Tematizando o próprio fazer literário antes mesmo do início da narrativa, as epígrafes escolhidas pelo autor, por exemplo, se apresentam como indicações das estratégias utilizadas na composição da obra: o método de composição numeral e temático, a comparação entre obra e cosmos, a primazia da palavra enquanto instauradora de realidade, e um autor interessado em discutir o seu próprio fazer literário, compartilhando seus métodos, escolhas e preferências com o leitor, já se apresentam como algumas estratégias que se farão constantes ao longo de todo o livro. A esse respeito, Antonio Candido, na apresentação do romance de Osman Lins, observa que *Avalovara* é “um livro que não tem medo de se apresentar como livro, como maquinismo montado, como não-realidade” (LINS, 2005. p. 9). A consciência crítica do autor irá pontu-

* Mestrando em Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, sob a orientação da Prof^á. Maria Lucia Guimarães de Faria.

ar toda a narrativa, não deixando nunca o leitor esquecer que está diante de uma obra de ficção. Seu “caráter fictício de empresa deliberada” (p. 8) é enfatizado a todo instante por um narrador autoral que faz questão de afirmar que o construtor exercerá “uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas”. (p. 25)

A quebra da ilusão representativa traz algo de libertador para o leitor. Na medida em que ganha acesso à planta baixa do romance, na medida em que vai conhecendo suas coordenadas e seus elementos constitutivos, ele assume, por um momento, o ponto de vista do autor diante da obra sendo criada. Apoderar-se do “como” a obra foi feita e como pôde ser feita permite ao leitor retomar as operações que presidiram à fatura da obra por parte do autor. Pode, então, ascender de uma leitura passiva a uma leitura concriativa, uma leitura que seja capaz de transsubstanciar-se em experiência para quem lê, em experiência que permita, ao mesmo tempo, à obra o representar-se a si mesma e ao leitor o re-significar a si próprio no mundo. É nesse sentido que Gadamer (2015, p. 155) afirma que “a obra de arte ganha o seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta.” Entretanto, não é a subjetividade do leitor, representada pela diversidade de leituras que se pode fazer do mesmo livro, nem a subjetividade do autor, representada por sua biografia e pelas escolhas que fez ao criar a obra, o que define o ser da obra de arte. Pois, como notou o filósofo alemão, (2015, idem) “o ‘sujeito’ da obra de arte, o que fica e permanece, não é a subjetividade de quem a experimenta, mas a própria obra de arte.”

Avalovara se apresenta como uma obra literária de arquitetura altamente elaborada e plena de convites à participação do leitor. Essas ofertas de participação aparecem na forma de aspectos não descritos e diálogos não falados que ativam as faculdades do leitor, permitindo que ele recrie, através da imaginação, o mundo representado na obra. A imaginação é a responsável por traduzir e transferir o universo criado pelo autor para dentro da mente do leitor, fazendo com que este perceba o texto como um evento real. Exemplo disso é a terceira mulher de Abel, que não tem nome e é representada por um símbolo que se assemelha a um círculo com duas abas e um ponto no meio. Aqui, o leitor é convidado a participar ativamente na construção de sentidos do texto; neste caso, havendo-se com o desconforto causado pelo vazio representado pelo nome da personagem (Abel e ...), o leitor percebe que o vazio da imagem acústica pode ser preenchido substituindo-se o símbolo por um nome de sua escolha – Ela, ou Maria, por exemplo. Pode, por outro lado, não dar nome nenhum ao símbolo, e encará-lo como uma suspensão na narrativa, uma *fermata* prosódica, símbolo do inominado, do vazio, e do nada. Em ambos os casos, o leitor passa a perceber o texto como um evento real, pois, no primeiro caso, o nome escolhido para substituir o símbolo carrega uma ou mais imagens que estão intimamente ligadas à experiência do leitor, e no segundo caso, a referência simbólica ao nada abre-se a indagações de cunho filosófico que só ganham existência a partir das imagens criadas na mente do leitor. Em *Avalovara*, o vazio é germinal, porque é ele que permite a adesão da imaginação inesgotável a todas

as leituras possíveis do romance. É, portanto, na imaginação que leitor e texto convergem pondo a obra em movimento.

Se, como afirmou Luigi Pareyson (1993, p. 245), “o segredo da obra consiste em seu ser lei para si mesma, regra individual da própria formação, modo de fazer inventado”, cabe perguntar que “leis” presidiram à gênese de *Avalovara*. Que “regras individuais” criam sua forma original? Já dissemos que a metaficção se nos apresenta como estratégia principal do romance. Intertextualidades, alusões, paralelismo estrutural e, sobretudo, um narrador autoral que tematiza o próprio escrever desde o início do livro, são as manifestações mais importantes da metaficção em *Avalovara*. Veremos agora como a estratégia metaficcional estrutura o romance e determina seu tema central.

1. Imagens e conceitos fundamentais em *Avalovara*

I. I. A ESPIRAL E O QUADRADO

Sobre a espiral e o quadrado ergue-se toda a estrutura dinâmica do romance concebido por Osman Lins. O plano arquitetônico do romance, seguindo “uma geometria rigorosa e oculta” (p. 7), repousa sobre uma espiral contida em um quadrado. O quadrado, por sua vez, se divide em quadrados menores, cada um correspondendo a uma letra. Cada letra corresponde a um tema da narrativa. A passagem da espiral sobre as letras determina o retorno cíclico dos temas, que são oito, e retornam em seguimentos cada vez maiores. Os temas narram a estória de Abel e as três mulheres que amou: Cecília, Roos, e a terceira mulher, representada por um símbolo, e que aqui chamaremos de “a inominada”; juntos, ao fim, os dois alcançarão a plenitude amorosa no exato momento em que a espiral, tocando a última letra, mergulha no último tema, situado no centro do quadrado.

Segundo o narrador autoral que narra o tema S intitulado “A espiral e o quadrado”, o primeiro elemento da construção do romance é a espiral, uma entidade aberta que “não tem começo nem fim”. Ela é “infinita e ilimitada”, e possui um duplo movimento: de dentro para fora e de fora para dentro. Em uma direção parece vir de “distâncias impossíveis” e convergir para o seu centro; na direção oposta parece ampliar-se “em direção a espaços cada vez mais vastos”. A espiral “começa no Sempre e o Nunca é o seu termo” (LINS, 2005, pp. 22-24). Na mundivisão do narrador, a espiral é uma entidade cujo modo de ser é marcado pela ambiguidade. Sua extensão e direção desafiam a razão ao mesmo tempo em que denunciam a limitação do raciocínio lógico na compreensão do mundo. Imagem fundamental estreitamente ligada ao ser humano, a espiral é encontrada em todas as culturas. Seu poder simbólico tem sido usado pelo homem ao longo de sua evolução. No período paleolítico, era gravada sobre as estatuetas de ídolos femininos – *Potnia*, a Grande Mãe – como símbolo da fertilidade. Na África, para muitos povos, a espiral simboliza o dinamismo da vida.

O quadrado, ao contrário da espiral, é uma entidade fechada, evocadora “das janelas, das salas e das folhas de papel, espaços com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais o espreitamos” (LINS, 2005, p. 25). Símbolo da Terra, o quadrado representa o imanente em oposição à transcendência simbolizada pela espiral infinita. O quadrado dá ideia de estabilização e de solidez. Ele é a resposta à pergunta que problematiza a composição do romance: Como “fazer repousar a arquitetura de uma narrativa, objeto limitado e propenso ao concreto, sobre uma entidade ilimitada e que nossos sentidos, hostis ao abstrato, repudiam?” (LINS, 2005, p. 23) Além da espiral, ilimitada, o narrador-autor, por “necessidade de simetria e equilíbrio na concepção”, necessita de outra entidade que contemple o caráter limitado das criações humanas. “A escolha recai no quadrado”, decide o narrador, “ele será o recinto, o âmbito do romance, de que a espiral é a força motriz” (LINS, 2005, p. 25).

A fundamentação do romance, levando-se em conta as duas figuras geométricas que o inspiram e suas simbologias, repousa nas duplicidades do aberto e do fechado, do infinito e do limitado, do espiritual e do material. As imagens e conceitos que são apresentadas ao leitor no segmento S – “A espiral e o quadrado” – como uma espécie de genealogia do romance, possuem natureza proliferante e marcam toda a narrativa. É assim que a duplicidade está representada em Cecília, que é mulher e homem ao mesmo tempo. Ou na terceira mulher, “de vida dúplice, duas vezes nascida, com duas infâncias, duas idades, dois corpos”. Não é à toa que o narrador autoral, ao encerrar o tema S, diz confiar ao leitor, “com a permissão de Jano, as chaves disponíveis sobre a organizações do próprio livro” (LINS, 2005, p. 94). *Janus*, o deus bifronte dos romanos, olha em direções opostas, em direção ao passado e ao futuro, para frente e para trás. A arquitetura do livro de Osman Lins nasce da harmonia dos contrários, portanto.

As imagens evocadas pelo quadrado – janela, sala, porta, e folha de papel – estabelecem uma relação metapoética entre sala e texto: “Ingressam ambos na sala e talvez, ao mesmo tempo, no espaço mais amplo, conquanto igualmente limitado, do texto que os desvenda e cria” (LINS, 2005, p.20). Os personagens, surgindo do nada, somente ganham existência no espaço em branco da folha de papel. E, como a espiral, eles convergem para o centro da sala – o quadrado – onde atingem a plenitude através do sexo praticado em cima de um tapete sobre o chão.

Essas imagens e conceitos, que o narrador metaficcional apresenta logo no início da narrativa, se proliferarão por todo o romance, ganhando importância com o desenvolver da narrativa. Mesmo a referência ao culto paleolítico da Grande Mãe, que pode parecer a princípio sem relação com o romance, torna-se relevante quando descobrimos que a terceira mulher, ao contrário do padrão estético ocidental, possui, como narra Abel, “fartura de carnes”, “ancas transbordantes”, e “gorduras luxuosas” e o leitor se dá conta de que essa descrição é muito afim à da Vênus de Willendorf, estatueta de uma mulher de seios fartos, barriga volumosa e sexo túrgido, esculpida há mais de 25.000 a.C.

1.2. O quadrado mágico e a concepção palindrômica do romance

O quadrado que serve de inspiração para o romance não é um quadrado comum. Ele pertence à rica tradição dos quadrados mágicos. Segundo o *Dictionnaire des Symboles*, de Chevalier e Gheerbrant, (1982, p. 169) “O quadrado mágico é um meio de captar e de conjurar um poder por meio da representação simbólica de palavras ou números que possuem naturalmente esse poder”. O quadrado mágico, dentro de seus limites precisos, evoca “o sentido de mistério e poder oculto”. Usados como amuletos ou talismãs, acreditava-se que os quadrados mágicos ajudavam na resolução dos mais difíceis problemas.

O quadrado mágico que Osman Lins escolheu como um dos fundamentos do seu romance é o mais antigo exemplo encontrado no mundo. Trata-se do Quadrado Sator, encontrado nas escavações arqueológicas de Pompeia, destruída pela erupção do Vesúvio no ano 79 a.D. Ele é o resultado do palíndromo em latim SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, cuja tradução é dada pelo romance como “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” ou “O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”.

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Este é o quadrado mágico sobre o qual se move a espiral. Da passagem desta sobre cada um dos quadrados em que estão inseridas as letras que compõem o palíndromo surgem oito histórias diferentes, e que retornam ciclicamente: R – “O e Abel: encontros, percursos, revelações”; S – “A espiral e o quadrado”; O – “História de O, nascida e nascida”; A – “Roos e as cidades”; T – “Cecília entre os leões”; P – “O relógio de Julius Heckethorn”; E – “O e Abel: ante o Paraíso”; N – “O e Abel: o Paraíso”. Cada tema faz referências aos outros temas, algumas vezes, antecipando sentidos que serão desenvolvidos em outros temas, outras vezes, retomando sentidos já expressos anteriormente. É possível a leitura de cada tema separadamente, e isto atesta a duplicidade do movimento da leitura, que tanto pode seguir a ordem tradicional como pode seguir um único tema do início ao fim. É importante ressaltar que o tempo verbal que rege todas as narrativas de *Avalovara* é o presente do indicativo. Esse recurso ‘puxa’ o leitor para dentro dos acontecimentos narrados. As angústias psicológicas ganham estatuto de realidade pela presentificação da linguagem.

Dentro dos temas, além da história de Abel e as três mulheres de sua vida, existem outras histórias que se apresentam como narrativas dentro de narrativas, atestando uma vez mais a natureza metaficcional de *Avalovara*. Uma delas é a história do escravo Loreius e seu senhor Publius Ubonius, que viveram em Pompeia por volta de 200 a.C.

Descrito como um especulador do incompreensível, Ubonius promete a liberdade ao servo Loreius caso este descubra uma frase palíndroma que possa ser lida em qualquer direção. Publius Ubonius deseja, com a frase,

representar a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino. A imutabilidade do divino encontraria sua correspondência na imutabilidade da frase, com seu princípio refletido no seu fim; enquanto a mobilidade do mundo teria sua réplica nas variadas direções seguidas para a leitura da mesma expressão e também na possibilidade de criar (...) outras palavras. (LINS, 2005, p. 29)

Loreius, “sempre perseguido por sonhos enigmáticos”, empenha-se na busca das palavras que lhe trarão a liberdade. Antes de tudo, escolhe o número 5 por seus “significados cabalísticos” e pela “ilação entre o cinco e o pentagrama estrelado, emblema universal da vida.” Sendo a soma do par e do ímpar, ele é o signo da união dos opostos e também do equilíbrio. Definido o número de palavras e sua extensão, Loreius chega à primeira palavra da frase que o libertará da servidão: o verbo latino “*tenet*”. A partir daí, comenta o narrador, o escravo “já não está perdido nos oceanos turvos, sem margens, das palavras” (LINS, 2005, p. 36). E logra chegar à sua “frase em ângulo”, “vista entre espelhos”, tão perfeita em sua quadratura que “tocá-la é ferir uma pupila a golpes de estilete” (*idem*). O resultado é a famosa frase do Quadrado de Sator.

Os elementos que aparecem nessa história – espécie de embasamento ancestral do insólito plano geométrico do livro – fornecem algumas chaves para a compreensão e interpretação de *Avalovara*. Sempre tematizando a própria criação literária, o romance não cessa de representar-se a si mesmo, refletindo o todo na parte e a parte no todo, a começar pela frase SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos”, ou, como também pode se entender, “O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”. Ela é a metáfora do escritor como o demiurgo zeloso que, com esmero, tece sua narrativa geradora de mundos. “Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação” (LINS, 2005, p. 72), diz o narrador. “Eis o lavrador, o campo, a charrua e as leiras; eis o Criador. (...) Idêntica é a imagem do escritor entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o nascimento de um livro” (*idem*). O narrador autoral, “com a função de tornar bem claro o plano da obra”, (LINS, 2005, p. 74) mostra as entranhas do mecanismo que move o romance. O leitor, assim como Loreius, já não se sente perdido no universo de duplicidades e ambiguidades que é o romance. Assim, o quadrado mágico sobre a espiral é metáfora do próprio romance *Avalovara*. Como a frase palíndroma, ele pode ser lido em várias direções, já que o leitor pode optar por ler os temas separadamente; como o deus bifronte dos romanos, Janus, citado pelo narrador, a frase de Lo-

reius olha em direções opostas, assim como em *Avalovara* a narração avança para o futuro ao mesmo tempo em que retrocede no passado para contar a história do quadrado mágico.

2. O diálogo intertextual

Avalovara mantém um amplo diálogo com diversas obras de gêneros e épocas diferentes. Literatura, música, pintura, arquitetura, e até a arte da tapeçaria medieval estão representadas no romance. No âmbito da literatura, podemos destacar o diálogo estabelecido com a *Bíblia* e com a *Divina comédia*, de Dante Alighieri. Na pintura, à página 76, temos a descrição do famoso quadro *A ronda noturna*, pintado pelo holandês Rembrandt em 1642. Na música, durante todo o tempo em que Abel está com a inominada na sala toca a cantata *Catulli Carmina*, de Carl Orff. Na qualidade de um texto escrito sobre outros textos, *Avalovara* reafirma seu caráter metaficcional e traz para o romance a milenar simbologia criada pela tradição literária. Registre-se que o diálogo intertextual não se restringe a essas duas obras somente. Encontramos também, entre citações diretas e indiretas, manchetes de jornais, versos de Anacreonte, referências a Virgílio, Ovídio e à mitologia dos gregos e dos romanos, por exemplos. Analisaremos aqui dois exemplos: a *Bíblia* e uma obra musical.

2.1. O BOM FILHO À CASA TORNA: DE VOLTA AO JARDIM DO ÉDEN

O diálogo intertextual com a *Bíblia* é o primeiro a ser estabelecido. Ele se faz presente tanto no paralelismo entre a criação do mundo e a criação do romance quanto na insólita inversão da expulsão de Adão e Eva do paraíso. No segmento que abre o romance, R1, os personagens surgem de um “espaço obscuro” numa “espécie de limbo ou de hora noturna”. Eles emergem da sombra “e assumem realidade sobre a folha em branco”. O próximo segmento, S1, uma espécie de comentário metalinguístico sobre o segmento anterior, lemos: “surgem onde, realmente – vindos, como todos e tudo, do princípio das curvas” (LINS, 2005, pp. 19-21). Segundo o livro de Gênesis, quando Deus criou o mundo, a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo. Mas havia a vontade de deus pairando sobre tudo, e ele criou a luz. Em *Avalovara*, o escritor é o grande demiurgo “empenhado na decifração e também no ciframento das coisas” (p. 63). Ele empreende uma “viagem no informe” (p. 21) e busca investigar “aqueles planos ou camadas do real que só em raros instantes se manifestam” (p. 64). Existe, portanto, uma comparação entre o trabalho do escritor e o trabalho de Deus. Se este criou o mundo e pôs o homem a caminhar sobre a terra, aquele cria narrativas que “constituem simulacros de uma ordem que intuímos e da qual somos nostálgicos” (p. 51). Na visão dos narradores de *Avalovara*, romance = cosmos.

A outra alusão à *Bíblia* refere-se ao episódio da expulsão de Adão e Eva do Paraíso. No capítulo três do Gênesis, Adão e Eva são expulsos do Jardim do Éden por terem desobedecido à ordem de Deus e comido do fruto do conhecimento. Em *Avalovara* existe uma clara relação com este episódio. No entanto, a narrativa osmaniana subverte o relato bíblico e, no lugar da expulsão, acontece a admissão de Abel e da inominada ao Paraíso.

Todo o tema O, narrado pela inominada, se passa em uma sala onde, sobre um tapete, os amantes se entregam de corpo e alma à conjunção carnal. É sobre esse tapete que os amantes encontrarão seu fim, assassinados pelo marido da inominada. O narrador não deixa dúvidas sobre a relação entre os dois textos: “O tapete é o Paraíso”, diz Abel. E continua:

Ocorre, que nesta versão do Paraíso, as árvores, todas carregadas de flores, não frutificam: falta a portadora da maçã a ser colhida e que transmitirá, a quem a colha, conhecimento e castigos. Ausente, ainda, o casal humano. Contudo, um casal meio despido se ama na manhã eterna do tapete e na hora fugaz da tarde, o homem tendo nas mãos os seios da companheira e sorvendo-os em êxtase (LINS, 2005, p. 331).

O tapete é, pois, uma representação do Jardim do Éden. Mas é uma representação incompleta. Como Abel observa, falta o casal original. “Até que ponto”, ele e a mulher inominada, “completariam a representação e através de que fios a ela se unem?” (*Idem*) A resposta aparece no segmento E11, ‘O’ e Abel: Ante o paraíso: ‘O’ “será a um só tempo a mulher do jardim e a árvore mortal da sabedoria” (p. 343). O fruto que os dois comem é o sexo desenfreado a que se dedicam. O sexo é a porta que dá acesso ao Paraíso. Aqui, comer o fruto não causa a expulsão do casal. Osman Lins subverte a narrativa milenar para dar um outro sentido ao sexo. Em *Avalovara*, o sexo é libertador na medida em que permite ao homem e à mulher o retorno ao Paraíso. O Eros cosmogônico propicia a transcensão dos personagens. “Cruzamos um limite e nos integramos no tapete, somos tecidos no tapete” (p. 380). O limite é a morte. Mas a morte, aqui, não é somente ausência de vida. A morte é a consumação de um plano, a conclusão de uma busca, a transposição de um limiar. Ela chega como realização e não como desastre. Talvez por isso, Olavo Hayano, o marido assassino, é chamado muitas vezes no romance de “o portador”. Ele é o portador da chave do Paraíso. Depois do tiro, “vem um silêncio novo e luminoso, vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim” (Lins, 2005, p. 381).

I.2. A EFEMERIDADE DA VIDA

A noção de brevidade da vida está presente em uma imagem notável que compara nosso tempo de vida ao salto de um peixe no mar.

Minha vida é rápida, risco no tempo, tal como um peixe salta um dia acima da vastidão do mar e vê o sol e um arquipélago onde se movem cabras entre as rochas, assim eu salto da eternidade, como todos,

eis-me no ar, vejo o mundo dos homens, logo voltarei aos abismos marinhos. Este breve salto, esta aspiração ao ato de voar é tudo que me foi concedido para ir da grafita ao grafito (LINS, 2005, p. 31)

A imagem nos permite algumas reflexões. Primeiro, podemos entender essa imagem como metáfora da escrita. Ir da grafita ao grafito significa ir da possibilidade de escrever ao texto escrito; do nada da folha em branco às páginas impressas do romance. Ir da grafita ao grafito é chegar a existir no sentido de preencher um espaço aberto na eternidade. Na visão apresentada pelo romance, a existência se concebe como um andar sobre ilhas cercadas de abismos por todos os lados. Mas, como ressaltado pela narrativa, nem isso é garantia de êxito, pois “o salto nem sempre ocorre no momento propício”. Pode ser que no momento do salto o céu esteja negro, e aquele rápido instante coincida “com a treva e o silêncio” e o peixe não veja nada. Existe ainda a possibilidade de o peixe ser pego, em pleno salto, por uma ave voraz e ser comido. Ainda assim, esses pássaros famintos podem representar a única e remota possibilidade de transcendência do peixe, a única chance “de não voltar às guelras negras do mar” (p. 52). A um só tempo, a brevidade e a incerteza da vida estão representadas pela imagem e as considerações do narrador sobre o salto. Essa fugacidade é reforçada por um outro diálogo intertextual, desta vez com uma obra musical: a já mencionada cantata *Catulli Carmina*, do compositor alemão Carl Orff, composta entre 1940 e 1943.

Na obra, um coro de jovens, homens e mulheres, cantam uns para os outros a celebração do amor eterno (*Eis aiona! Tui sum!* – Eternamente! Sou tua!). Esse coro é interrompido por um grupo de homens velhos que fazem comentários sarcásticos sobre o coro dos jovens (*Eis aiona? O res ridicula! Immensa stultitia. Nihil durare potest tempore perpetuo* – Eternamente? O coisa ridícula! Imensa tolice. Nada pode durar eternamente). Como dissemos antes, a cantata toca durante o tempo em que Abel e a inominada, apaixonados, fazem amor sobre o tapete na sala. O leitor curioso, ao tomar conhecimento da letra da cantata, percebe que ela é uma espécie de antecipação do desfecho do romance, e que o amor de Abel e sua terceira mulher não vai durar. O texto, fazendo uso da técnica prefigurativa da narração, chama a atenção para o fim da relação amorosa de Abel. O romance também se vale da linguagem erótica explícita da cantata para pontuar a relação sexual no romance. É assim que se explicam, à página 50, fechando o parágrafo, as frases “Morde-me” e “Basia me” escritas em itálico. Elas são uma citação direta da cantata de Carl Orff.

Conclusão

As estratégias ficcionais – notadamente a metaficção – utilizadas em *Avalovara* empurram o leitor para dentro da obra e o convidam a participar da leitura como um jogo onde ele joga e é jogado ao mesmo tempo. Sua estrutura geométrica, seus múltiplos movimentos narrativos e suas leis, explicitadas no próprio romance, contribuem para a ampliação do horizonte convencional de leitura. *Avalovara* se constitui como um

convite à interpretação do texto e do mundo por parte do leitor. Como em uma *fuga*, os temas são retomados, modificados e desenvolvidos ao longo do livro. Na visão do todo o que transparece é um enorme movimento de convergência onde os temas, como em uma espiral, juntam-se na cena final dos amantes sobre o tapete – o quadrado.

Analisando-se a grande quantidade de reflexões sobre o ato de escrever que permeia o romance, podemos dizer que a escrita é o centro de *Avalovara*. Não por acaso o protagonista Abel aspira a escrever um romance “cujo tema central seria o modo como as coisas, havendo transposto um limiar, ascendem, mediante novas relações, ao nível da ficção” (p. 169). Investigar o mundo através das páginas escritas parece ser o objetivo do romance. “Planejo escrever”, diz Abel, ‘como um modo de não sucumbir, de não ir levando ao azar a minha vida’. O seu método consiste em “jogar umas palavras contra outras, exercer sobre elas uma espécie de atrito, fustigando-as, até que elas desprendam chispas: até que saltem, dentre as palavras, demônios inesperados” (p. 197). Ao leitor, cabe associar fragmentos dispersos, desemaranhar fios e nós de modo a criar um nexos. Para tanto, a obra de Osman Lins exige do leitor “um conhecimento geral das leis que regem a sua invenção, sem o que facilmente parecerá fastidiosa, irregular e destituída de um conhecimento aprofundado do ofício” (p. 309).

Resumo: Partindo de conceitos e elementos encontrados no romance *Avalovara*, este trabalho busca interpretar o romance de Osman Lins à luz do fenômeno da metaficção. Para entender como as estratégias metafictionais contribuem para a construção de sentidos da obra, recorreremos ao conceito de Hans-Georg Gadamer do jogo como modo de ser da obra de arte. Se a obra é um jogo, que regras o conduzem? Quais são os indícios textuais que guiam a imaginação do leitor na construção do significado da obra? Assumindo-se a premissa de que a narrativa literária é uma forma de conhecimento não inferior a qualquer outra, e que narrar também é uma forma de construção do sujeito, procuramos descrever, sem nenhuma pretensão totalizante, as relações entre as escolhas, processos e decisões do autor e as construções de sentido que acontecem durante a leitura da obra.

Palavras-chave: Metaficção, Osman Lins, *Avalovara*, literatura contemporânea, conhecimento

Abstract: *Taking as a premise concepts and elements found in the novel Avalovara, this essay seeks to interpret Osman Lins's novel in the light of the phenomenon of metafiction. To understand how metafictional strategies contribute to the construction of meanings in the work, we turn to Hans-Georg Gadamer's concept of play as the way of being of the work of art. If the novel is a game, what rules lead it? What are the textual indications that guide the reader's imagination in constructing the meaning of the work? Assuming the premise that literary narrative is a form of knowledge not inferior to any other and that narrating is a form of construction of the subject, we try to describe, without any totalizing ambition, the relations between the choices, processes and decisions of the author and the con-*

structions of meaning that happen during the reading of the text.

Keywords: *Metafiction, Osman Lins, Avalovara, contemporary literature, knowledge*

REFERÊNCIAS

- Bíblia Online. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/1> Acesso em 25 de abril de 2018.
- BERNARDO, Gustavo. *O Livro da Metaficção*. Rio: Tinta Negra Bazar editorial, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *A espiral e o quadrado*. In: *Avalovara*, 6ª ed; São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*, Paris: Editions Robert Lafont S.A. e editions Jupiter, 1982.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, 2ª ed; Petrópolis; Rio: Vozes, 1998.
- LINS, Osman. *Avalovara*, 6ª ed; São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PAREYSON, Luigi. *Estética – Teoria da formatividade* (T. de Ephraim Ferreira Alves). Petrópolis, Rio: Vozes, 1993.

Literatura Africana

O VÃO-LUGAR: OCUPAÇÕES TRANSGRESSORAS DO FEMININO

Claudia Barbosa de Medeiros*

O vasto repertório de personagens femininas dos romances de Mia Couto reflete suas investidas em favor de observar as nuances das multiplicidades de sentidos e significações sobre ser mulher em Moçambique, ao longo de distintos tempos históricos. Multifacetadas e labirínticas, elas preservam uma posição instável entre a obediência e a transgressão, entre o controle e o excesso, o silenciamento e o estouro, em relação aos seus pares masculinos. Apesar das diversas roupagens que envolvem o feminino na literatura de Couto e as faces contraditórias de seus tipos ficcionais, suas obras romanescas denunciam os modos desiguais de presença e pertença social para mulheres e homens na diegese, tendo em vista o modelo machista de sociedade, predominante nos cenários das narrativas, que oferta privilégios ao ser masculino. Em *Mulheres de cinzas*, Couto descreve “as boas maneiras” do homem africano, no findar do século XIX, ao receber convidados distintos: “os mortos bebem primeiro. Em nome dos falecidos, vertemos sobre o chão as primeiras gotas. (...) Depois servem-se as mulheres, não por deferência, mas por desconfiança de a bebida poder ter sido envenenada. Só então se servem os homens e os convidados” (p. 196). Um enunciado que expressa a radicalidade da percepção falocêntrica de que o homem é grande beneficiário da vida e pode assegurar suas existências na desimportância da existência feminina.

A condição de subalternidade acarreta ao ser feminino miacoutiano um afastamento de seus referenciais de pertencimento a um tempo e a um espaço. Suas formas de expressão são vigiadas constantemente pelo olhar masculino e mediadas por um conjunto de interdições que submete as mulheres a uma esfera estrita de vinculações. Neste passo, estas mulheres romanescas são forçadamente lançadas para lugares marginais, de sombra e/ou de aprisionamento, a partir dos quais o homem passa a exercer mais facilmente seus domínios. O que está em jogo, fundamentalmente, é a despotencialização feminina a favor de sua manipulação pelo poder masculino.

A casa da família, muitas vezes, torna-se signo do enclausuramento feminino, o claustro mais comum, ambiente adequado para a intensificação da subalternidade da mulher, estabelecendo, assim, mais um degrau na edificação do não-lugar feminino – ou o seu lugar problemático. Citamos a enunciação de Mariamar, de *A confissão da leoa*, para examinar o contorno cênico desta desqualificação social/espacial:

* Doutora em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (UFRJ)

O silêncio se reinstalou no quarto. Eu e a mãe sentámo-nos no chão como se fosse o último lugar no mundo. Toquei o meu ombro num esboçado gesto de conforto. Ela desviou-se. Num instante, estava refeita a ordem do universo: nós, mulheres, no chão; o nosso pai passeando-se dentro e fora da cozinha a exibir a posse da casa inteira. (p. 26).

A cena sucede ao breve instante em que Mariamar enfrenta o pai, pela violência cometida contra sua mãe. Porém, ela logo volta à condição submissa de filha “enquanto Genito reganhava a autoridade que, por momentos, lhe havia escapado” (p. 25). Não há negociações a respeito desta “ordem do universo”. Para Mariamar e Hanifa o chão é o *locus* de pertença porque ele é a representação do “último lugar do mundo”. Em *Vinte e zinco*, a portuguesa Margarida e a moçambicana Jessumina também “sentaram-se ambas no chão que é o lugar de mulher sentar” (COUTO, 1999, p. 64). Mesmo no microambiente doméstico a mulher tem reduzido o seu espaço, enquanto ao homem pertence toda a casa. Neste sentido, a casa torna-se, na vivência feminina, um espaço de desertificação, de desintegração de suas potências e de desamparo de sua existência.

A pulverização dos lugares concernentes à mulher confirma a desmontagem da subjetividade das personagens femininas, numa tentativa de eclipse de sua vida interior. Dar-lhe o chão, por exemplo, como o (sub)local de pertencimento, na perspectiva do pátrio poder, está de acordo com um exercício severo de dominação, que pode fazer ainda mais grave: amarrar a mulher, “como se faz com os bichos” (COUTO, 2012, p. 17) – ameaça que Genito Mpepe proferiu tanto à esposa quanto à filha. Prender a filha é ainda uma forma de aprovação ao *status quo* e de obediência às instâncias de poder: “-Vai ficar em casa, pode ficar descansado, camarada chefe. Vou amarrá-la no quintal.” (*idem*, p. 58). Há, portanto, um esmagamento crescente dos territórios pertinentes ao feminino, traduzido nas palavras de Mariamar: “A minha nação já não é apenas a aldeia, nem sequer a minha casa: é este recanto solitário. O quintal onde estou confinada” (*idem*, p. 119).

Além do espaço privado do lar, podemos reconhecer nas personagens femininas dos romances de Couto um sentimento de despertencimento em relação ao espaço social. Nele também nota-se a indisponibilidade de um *locus* de fixação para a mulher, como nos mostra ainda o romance *A confissão da leoa*, no caso do *shitala*, espécie de praça acessível apenas para os homens e onde, normalmente, eles realizam suas reuniões mais tradicionais. A personagem Tandi, por atravessar um desses lugares proibidos às mulheres (o *mvera*, onde os rapazes realizam seus ritos de iniciação), foi violada sexualmente por todos os homens que ali estavam. Depois disso, “a moça foi conduzida ao posto de saúde local, mas o enfermeiro não aceitou tratar dela. Tinha medo de retaliação. As autoridades distritais receberam queixa, nada fizeram. Quem, em Kulumani, tem coragem de se erguer contra a tradição?” (*idem*, p. 148).

O rito de iniciação sexual de Dubula, de *Mulheres de cinzas*, se deu ainda na infância. Aos seis anos, ele é levado para a floresta e por semanas habita aquelas matas com o pequeno corpo camuflado de capim para não ser reconhecido pelos vivos nem

pelos mortos. A floresta é interdita às mulheres, ainda assim “todas as madrugadas a mãe levava-lhe comida, mas não entrava na mata onde os iniciados se concentravam. A desgraça eterna tombaria sobre a mulher que atravessasse aquele proibido território” (COUTO, 2015, p. 51).

Soberanas, as tradições autóctones parecem justificar a tal “desgraça eterna”, expressão da voz narrante de *Mulheres de Cinzas* sobre as consequências imputadas às mulheres que infringem às tradições. Tanto assim que a violação sexual de Tandi em *A confissão da leoa* não foi criminalizada, sequer investigada. Ao contrário, um estupro coletivo é naturalizado amparando-se na ideia de que, essencialmente, a violação mais grave não foi do corpo da mulher, mas dos preceitos da tradição. *O outro pé da sereia* também registra passagem corroborativa da floresta como um lugar de interdição às mulheres. É a voz masculina de Zero Madzero, o marido, que intercede aos antepassados para permitir a entrada de sua companheira no interior da mata. Uma permissão pacientemente esperada, na medida em que a mulher “se estava fazendo maior que o seu tamanho” (COUTO, 2006, p. 35).

No entanto, este lugar-comum da subalternidade é vulnerável e se mostra ameaçado, já que o nicho da invisibilidade não detém ininterruptamente as potencialidades femininas: desacomodado, o ser feminino engendra outras formas/espacos de estar que rompem com o lugar-padrão marginal. Os lugares de subalternidade – físicos ou simbólicos – impostos às mulheres do *corpus*, ainda que historicamente robustecido, são, com alguma frequência, ameaçados e subvertidos, mediante suas posturas transgressivas de resignificação do próprio lugar ocupado. Instituinto marcas significativas de valor e relevância aos lugares de margem, os seres femininos reconstróem referências e sentidos para o real. Reescreve-se, assim, o espaço ocupado: na perspectiva masculina, um lugar vazio de poder, desprestigiado socialmente, motivo pelo qual torna-se adequado para instalar as mulheres; na perspectiva feminina, um lugar-vão, ou seja, um espaço de abertura, onde as personagens femininas resignificam suas existências e narram seus mundos, sem a tutela tirânica dos homens.

O vão-lugar são fendas cênicas onde as personagens femininas realizam um espaço de devir. Nele, elas criam, mantêm e expandem relações de sociabilidade (sobretudo entre as próprias mulheres) e, ao mesmo tempo, questionam o mundo sob sua ótica particular. Ou seja, o vão-lugar é uma construção feminina para o feminino, a fim de resistir, enfrentar e desconstruir um lugar-comum masculinamente imposto que rejeita e inviabiliza a autonomia das mulheres. É a abertura que ameaça as formas fechadas de vida. Estas intervenções, ainda que provisórias, remetem ao empoderamento das mulheres dos romances em seu movimento de preenchimento de espaços, em detrimento das recusas que as cerceiam. Tal dinâmica conota as ações de resistência e enfrentamento que as mulheres moçambicanas, da época do colonialismo português aos dias atuais, realizam para alterar o quadro de exploração e submissão feminina e vencer desafios que ainda persistem, como violência doméstica, falta de acesso à educação, casamento prematuro, entre outros.

O vão: a vacuidade entre os pontos. O espaço que se abre, preenchido de vazio, de um vazio a ser preenchido. O vão e o ser: por um lado, o vazio pressupõe a presença da ausência, no sentido da carência; por outro, é o vazio o ponto propulsor do desejo, o que provoca a movência, a ânsia pela (ilusão de) completude (a “ansiedade que mora dentro de mim”, COUTO, 2012, p. 54). Se a discursividade feminina, tanto da palavra quanto do corpo, amarga o exercício (quase) constante de aprisionamento, as personagens investem nas veredas marginais dos espaços para exercerem suas capacidades discursivas e interpretativas do mundo. Da própria margem, então, o vão-lugar desponta, porque é a margem componente fundamental do gesto feminino transgressor e constituinte de um lugar de devir. A margem refuda a margem: a primeira, imposta pela dinâmica machista de exclusão do feminino; a segunda, uma reinvenção, lúdica e política, da primeira, ou seja, uma espécie de celebração da margem como lugar de poder, o êxito da dessocialização, seu aspecto favorável.

De uma margem para outra e da vacuidade para o vão quer se retomar o lugar de enunciação do sujeito feminino, num processo simbólico de desentranhamento de um corpo que sente, pensa e fala, convertendo-se, definitivamente, em presença. No espaço do vão, reacende o pulsar da vida feminina preciosa, desentorpecida, que propõe “sempre a ameaça da desordem erótica, a promessa de resgate da totalidade perdida, o silêncio hipnótico do deus” (BRANCO, 1987, p.14) e, por isso, os homens “têm medo das mulheres quando elas falam e mais medo ainda quando ficam caladas” (COUTO, 2015, p. 28). Ou ainda: “Os homens não gostam que as mulheres pensem em silêncio. Nascem-lhes nervosas suspeitas” (COUTO, 2006, p. 79). Por meio do sentir, pensar e falar, as mulheres acumpliciam-se, retomando a antiga vocação de “tricotar de silêncios de que apenas as mulheres são capazes” (COUTO, 2015, p. 25).

No espaço íntimo do lar da família Rodrigues Malunga, em *O outro pé da sereia*, há também um lugar à margem, um desvão, e é nele que Constança e Mwadia (re) encontram a direção de um viver que não prescinde do onírico e do imaginário ao operar com o real. A margem é o sótão, lugar em desnível, comumente reconhecido pela obscuridade, pelo pó do tempo petrificado e pelo acúmulo de objetos em desuso, mas que na casa de Constança diferencia-se desses valores. Lá estão guardados livros e velhos documentos que, descobertos por Mwadia, tornam-se a via de um outro mundo: “Agora, ela sabia: um livro é uma canoa. Esse era o barco que lhe faltava em Antigamente. Tivesse livros e ela faria a travessia para o outro lado do mundo, para o outro lado de si mesma” (COUTO, 2006, p. 238). Tudo naquele sótão ganha novas interpretações, inclusive ele próprio que, malgrado sua representação comum de espaço apertado e atravancado, passa a remeter, simbolicamente, à imagem ampla do mar, da água fluida singrada pela canoa/livros. Assim, de lugar à margem, o sótão – metáfora da imaginação criadora para Bachelard – vira um lugar entre margens, o vão da travessia, que alberga em suas bordas as dualidades do mundo e do feminino, mas cuja abertura ventila suas possibilidades de devir:

E foi assim que, mãe e filha, passaram a ocultar-se no bafiento sótão por termos tão compridos que só seriam suportáveis se, naquele obscuro nicho, elas estivessem criando um outro tempo, só delas as duas. Em voz alta, Mwadia lia trechos inteiros sobre a história de Vila Longe, lia relatórios de conta da administração colonial, lia cópias de despachos dos governadores, correspondência oficial e anotações de viagens. A mãe, por vezes, adormecia. Se a filha, contudo, interrompesse a leitura, ela despertava e, com voz arrastada, encorajava:

– *Prossiga. Por que é que parou?* (COUTO, 2006, p. 239).

O “bafiento sótão da casa” acolhe o gesto transgressor de mãe e filha e se configura o vão-lugar onde elas atuam sem interrupções. Ao contrário: “por que é que parou?” é a expressão que encoraja a continuidade das narrações, porque, afinal, a canoa precisa fluir em sua travessia “para o outro lado do mundo”, para o outro lado delas mesmas. Na geografia da casa, o sótão é o espaço marginal e nele as mulheres desfrutaram de uma liberdade proibida. Mwadia e Constança, ao tomarem conhecimento daqueles textos antigos, metaforizam a recuperação da sabedoria ancestral pela mulher e o sótão ganha ares de espaço propício à circulação das culturas. Imersas no universo das letras, Mwadia e a mãe fundam não só um veio/*locus* de ação: inauguram também um outro tempo, “só delas as duas” e articulam este tempo/espaço como ponto de fuga das interdições do padrao/marido Jesustino Rodrigues em relação às leituras que as duas desejavam fazer.

E “foram mais longe na sua transgressão” (COUTO, 2006, pp. 240-1), até que as risadas compartilhadas desconstruíssem a rigidez das identidades sociais das mulheres e permitissem a experiência lúdica de inventar femininos: “– *Sabe o que podemos inventar? (...) – Inventamos uma história para Rosie. Todas as histórias, até agora, são sempre para o Benjamin, sempre só para ele*” (COUTO, 2006, p. 241). Criativamente, elas se põem como coautoras de um universo desfocado do masculino e transladam-se de um lado para o outro como forças inapreensíveis das interdições:

Nos dias restantes, assim que soprasse a brisa da tarde, mãe e filha continuariam rumando, de cesto bojudado, para as sombras do cemitério. Quem passasse ao largo, escutava trechos de prosa, por vezes poemas rimados, lidos na voz pausada de uma jovem mulher. E acreditaria que as duas mulheres estivessem rezando. E, no fundo, não estaria longe da verdade (COUTO, 2006, p. 243).

As “sombras do cemitério”: um vão-lugar que afeta, simultaneamente, a noção de tempo e de espaço. A ação transgressora de Mwadia e sua mãe escolhe, enfim, como ambiência a casa dos mortos, o templo dos antepassados, evocando o entrelaçamento dos planos passado e presente, real e onírico, público e privado, poesia e prosa, planos não necessariamente antagônicos, mas literariamente justapostos. A expressão linguística “sombras do cemitério” é, por si, a metonímia da transgressão das mulheres, a representação pictórica da vida reinventada nos desvãos das “mortes” – o desentorpecimento da mulher.

Por meio da circulação oral destas narrativas, Couto não só sinaliza, no plano literário, a interrupção do silenciamento a que as mulheres foram impingidas ao longo dos anos, como também contrapõe os tipos de discursos: de um lado, o discurso arbi-

trário do padrao/marido, cuja linguagem é tecida com vociferações e marcas formais que explicitam sua natureza castradora (“Nesse mesmo dia, aos berros, Jesustino Rodrigues proibiu a mulher de ir ao sótão: – *Nem nunca mais, está ouvir?*”, COUTO, 2006, p. 240 e “A confirmar a reviravolta no seu carácter, ele bateu com o punho na mesa e proclamou: – *Eu proibo! Ouviu bem, Dona Constança? Eu proibo!*” *ibidem*); de outro lado, a ludicidade do discurso, seu traço plurissêmico e polifônico, que desperta o imaginário de quem o escuta e promove a interação entre narrador e ouvinte. Não à toa, mãe e filha se põem diante do narrado como se estivessem rezando, alegorizando, assim, a sacralidade do ato de contar histórias.

Outra personagem, cujo “marido lhe gritava com insistência as interdições: ler, ouvir rádio, cantar” (COUTO, 2007, pp. 74), é Virgínia, de *Terra sonâmbula*. De origem portuguesa, Virgínia é o ser cindido entre duas pátrias, que repousa sua (in) consciência no trânsito imagético de uma nação para outra, ambos territórios amados, mas inacessíveis à diafaneidade da existência da personagem. Moçambique, o afeto dorido: “Era por razão desse amor que ela queria partir. Porque a visão daquela terra, em tais desmandados maus tratos, era um espinho de sangrar seus todos corações” (COUTO, 2007, pp. 74-5). Portugal, o afeto expectado: “Ficava na janela olhando o país que inexistia, desenhado em geografia da saudade” (COUTO, 2007, p. 75). Neste hiato temporal (“quanto tempo demora o tempo!”, *ibidem*) e espacial, Virgínia evade-se (“Tanto esmolou a Deus um outro lugar que ela se foi fazendo remota”, *ibidem*) por entre as brechas luminosas da inconsciência, a tal ponto de fundar um outro tempo-espaço, híbrido e circular:

Sobre velhas fotografias, com um lápis, a velha portuguesa desenhava outras imagens. Às vezes, recor-tava-as com uma tesourinha e colava as figuras de umas fotos nas outras. Era como se movesse o passa-do dentro do presente:

– *Olha, vês? Este é meu tio. Foi quando ele veio cá visitar-nos.*

Um tal parente jamais estivera em África. Mas Farida nem ousava desmentir. As fotos recompostas traziam novas verdades a uma vida feita de mentiras. (*ibidem*)

Como Mwadia e sua mãe Constança, Virgínia refugia-se no mundo das letras para fundar seu espaço de devir, no entanto, em lugar da voz lírica, a modalidade linguística é o gênero epistolar. É Farida, a africana, quem assume, a pedido da portuguesa, o ato da escrita das missivas, “falseando autorias, fingindo o longe” (*ibidem*). O tom documental das cartas, imageticamente construído, acaba por se opor ao teor literário dos poemas e prosas das personagens de *O outro pé da sereia*, ao mesmo tempo que, com a personalidade característica do gênero, nota-se uma intenção latente de se engendrar uma familiaridade entre as duas nações:

Foi o que passou a fazer, se entretendo a ser, de cada vez, um diferente familiar. Nunca pôde imaginar quanta bondade estava criando. Virgínia lia as cartas com aquele soluço que é o tropeço do choro. Farida escutava em tal embalo que se desconhecia autora da missiva. Ou era a velha que inventava, refazendo a irrealdade do escrito? (*ibidem*)

As cartas de Virgínia/Farida, em *Terra sonâmbula*, trocadas com presumíveis parentes portugueses, recriam com sua estrutura textual, metaforicamente, a unidade, a coerência e a organização ausentes na relação política entre Moçambique e Portugal. Sobretudo, a dinâmica das cartas remete ao desejo da(s) personagem(ns) por uma conexão dialógica entre as duas nações, feito utópico. Vemos que, apesar de obscurecida por uma personalidade feminina oprimida, Virgínia veste-se com as marcas simbólicas das veredas de comunicabilidade nas relações (de poder) entre os sujeitos/estados. Portanto, nos vãos das letras inventadas, irrealmente escritas, que iam e vinham num trânsito igualmente imaginado, Virgínia realoca-se na diegese romanésca.

Este padrão de evadir-se do real por intermédio de projeções imagéticas é reiterado pela personagem Imani, de *Mulheres de cinzas*. Para ela, as paisagens oníricas são o melhor lugar para assimilar as experiências de si: afinal, são os sonhos, lugar sagrado, o vão-lugar abstrato, que a fazem “perder tamanho e lugar” (COUTO, 2015, p. 224). O vão é o lugar que, neste caso, pressupõe a realidade da vida alicerçada no tecido vaporoso dos sonhos e é o que assegura, para Imani, o equilíbrio de si por meio do diálogo entre sua lucidez e seus devaneios:

Há, em Nkokolani, um provérbio que diz o seguinte: se quiseres conhecer um lugar fala com os ausentes; se quiseres conhecer uma pessoa escuta-lhes os sonhos. Pois esse era o único sonho de nossa mãe: voltar ao lugar onde fôramos felizes e vivêramos em paz. (...)

O devaneio que a mim me ocupa é bem diverso. Não há grito nem deambulo pela casa. Mas não há noite que não sonhe ser mãe. E hoje voltei a sonhar que estava grávida.

(...) Uma vez mais, sonhei que era mãe e um cheiro de recém-nascido impregnava toda a casa. (COUTO, 2015, pp. 18-9)

O vão-lugar na narrativa de Imani é a problemática da natureza insubstancial de sua existência, por isso sua forma se desenha com as linhas imateriais do onírico. Mesmo o conteúdo do sonho da personagem – a maternidade – é, por si, instável e inconcluso, porque os filhos nunca nascem, ao contrário, *voltam para trás*, “que é como se diz dos [filhos] desmanchados” (COUTO, 2015, p. 227): “o que aconteceu foi o reverso de um parto: o meu filho é que me expulsava a mim. (...) Pois o meu sonhado filho, essa criatura sem rosto e sem nome, desembaraçava-me, em violentos e doloridos espasmos” (COUTO, 2015, pp. 18-9). O filho sempre sonhado e nunca realizado é um espelhamento alegórico da condição de Imani, inicialmente batizada pela mãe de “Cinza” – porque “Quando se é cinza nada nos pode doer” (COUTO, 2015, p. 27) – cuja existência parece pulverizada entre a vida e a morte. Ou seja, Imani é aquela que, mesmo viva, parece permanentemente na iminência de “voltar para trás”, desmanchando-se feito pó residual de um passado:

A mãe que tratasse de mim. E foi o que ela fez, ao batizar-me de “Cinza”. Ninguém entendeu a razão daquele nome que, na verdade, durou pouco tempo. Depois de as minhas irmãs falecerem, levadas pelas grandes enchentes, passei a ser chamada de “a Viva”. Era assim que me referiam, como se o facto

de ter sobrevivido fosse a única marca que me distinguia. Os meus pais ordenaram aos meus irmãos que fossem ver onde estava a “Viva”. Não era um nome. Era um modo de não dizer que as outras filhas estavam mortas. (COUTO, 2015, p. 16)

Seu nome, Cinza, torna-se a representação metonímica da morte das irmãs e, neste sentido, alegoriza um passado ainda não sepultado. Esta insubstancialidade de Imani, então, remete a uma característica familiar, sobretudo do feminino, e aponta para um estado intrínseco de ausência naquelas mulheres. Vida e morte portam uma condição transversal de carência, de vazio e de lapso e disto decorre que nem a vida e nem a morte parecem se concluir em algum momento: “Pois eu não sentia a alma. Deixara de a sentir desde que soube que a minha avó morrera sem resto dela que a terra abraçasse. A minha mãe haveria de morrer do mesmo modo, e eu regressava ao meu nome inicial de Cinza: sem mãos, sem corpo, sem alma” (COUTO, 2015, p. 157). A avó morrera “fulminada por um relâmpago”, desvanecendo-se da vida “sem corpo, sem peso, sem réstia para sepultar” (COUTO, 2015, p. 27). Esta impalpabilidade é legada a Imani:

Tinha ventado durante a noite e o soalho estava pejado de manchas escuras. Seria, por certo, a fuligem das queimadas e passei uma vassoura pelo chão. Olhei as fagulhas, negras e retorcidas, como se nelas reconhecesse a mesma matéria de que eu era feita. Pólvora e cinza. E eu voltava ao meu nome original. (COUTO, 2015, p. 179)

Para Chikazi Makwakwa, a mãe, o nome original deveria dar-lhe imunidade contra as dores e os sofrimentos por que passam as mulheres dadas às explorações a que são submetidas em diversos contextos. No caso da mãe, sua referência mais próxima de violência estava nas agressões físicas do marido, Katine Nsambe, quando o homem bebia: “– *Já sabe como é: ele bebe, ele bate*” (COUTO, 2015, p. 25). O alcoolismo do pai de Imani sucede de um estado de inadequação daquele homem ao real, de desejo de evasão. Fuga e abstração. A retirada da vida: o que as mulheres realizam por intermédio da morte, Katine Nsambe o faz ao se entregar às bebidas. Diz Imani: “Na nossa família o álcool tinha antiquíssimas raízes: bebíamos para fugir de um lugar. E tornávamo-nos bêbados porque não sabíamos fugir de nós mesmos” (COUTO, 2015, p. 42). O pai, então, é o lado masculino que confirma uma alienação subjacente da vida por parte de seus ascendentes. Para Imani, o universo onírico equipara-se a estes pontos de evasão do real que carrega as agruras e as opressões, ou seja, o vão-lugar onde a jovem pode abrigar sua (vaporosa) presença. Em seus termos, “Os sonhos eram o meu fumo, a minha bebida” (COUTO, 2015, p. 224).

Na narrativa de Imani não é só a recorrência dos sonhos que esgarçam as bordas entre o dentro e o fora, o isto e o aquilo, expandindo o próprio conceito de realidade. Ao examinarmos a personagem, observamos que suas marcas descritivas situam-se num entrelugar, dotando-a, deste modo, de uma ambiguidade intrínseca: seu nome, aquilo que deveria lhe marcar uma identidade, remete ao desconhecido (“quem é?”),

seu corpo africano, embora porte uma pele preta, possui “alma quase branca” (COUTO, 2015, p. 310) e sua fala, dispondo de sofisticada retórica (não característica da população africana representada no romance), é recheada de “metafóricas alusões que povoam as falas destes negros” (*ibidem*). Neste contexto de esgarçamento das margens, a projeção imagética inconsciente, típica dos sonhos, torna-se também consciente, permitindo que, mesmo vigilante, Imani acesse este lugar-vão, onde é possível um espeelhamento dissonante de si. Referimo-nos a alteração de sentidos da personagem na cena em que ela assiste à apresentação da dança das marimbas:

Aquele compasso viril me arrancava do mundo e, embora a dança fosse exclusivamente executada por homens, no meu recatado lugar eu mantinha todo o corpo em movimento. E era como outra pessoa dançasse dentro de mim. Talvez essa pessoa fosse “a Viva”, talvez fosse “Cinza”, talvez fossem todas as que em mim viveram. Naquele momento eu ficava isenta de ter corpo, desobrigada de ter memória. Eu era feliz” (COUTO, 2015, pp. 89-90)

Não é apenas uma “outra” pessoa que dança dentro dela, mas sim, todas as pessoas que nela vivem ou repercutem, quer dizer, muitas “outras”: as pequenas irmãs mortas, a bisavó, a avó e a mãe espancadas, tia Rosi, grávida tantas vezes de filhos que nunca chegaram a nascer, as mulheres anônimas de sua aldeia, igualmente exploradas e submetidas. Assim, podemos dizer que esta citação simboliza o discurso não só de seu duplo, mas de seus múltiplos. Afetada pelo som das marimbas, Imani também se deixa possuir – como os dançarinos – por outras presenças invisíveis, “emergindo das profundezas” (*ibidem*). A desobrigação de ter corpo remete metaforicamente à recusa da imagem reificada do corpo feminino nas culturas moçambicanas, destacadamente nos interiores, enquanto não ter memória representa uma alegórica negação ao discurso das tradições patriarcais. Dá-se um esvaziamento do paradigma da corporeidade e dos conteúdos discursivos. Ao se albergar na mente desperta de Imani, o onírico simboliza a potência lúcida do feminino para operar transformações no real, reagindo contra os hábitos de opressão enraizados.

Arrancada do mundo pela dança, por aquilo que põe os corpos ludicamente em movimento, a personagem descai num rasgo escapadiço do tecido ficcional, num espaço à margem do cenário romanesco onde a epifania é possível: o vão-lugar. Sopro de vida fugaz no espaço livre da mente, ele é o deslocamento do destino comum, a curva que se opõe à reta. Ao dançar imageticamente, livre e sonhadora, ainda que permanecendo no seu “recatado lugar”, Imani – e talvez todas as demais mulheres por seu intermédio – era feliz, segundo sua própria definição. Cinzas renascidas.

Em contraponto com a protagonista de *Mulheres de cinzas*, a indiana Dia Kumari, personagem do romance *O outro pé da sereia*, é uma mulher “feita de chamas”: por ter saído incólume das labaredas que a purificariam pela vivez, estaria condenada a incendiar todos os homens que dela se aproximassem. Tem seus movimentos estreitados a partir do impedimento da expansão de sua potência erótica e, deste modo, as tradições culturais impelem Dia para o mesmo “recatado lugar” de Imani. No entanto,

refletindo a trajetória de Imani, este lugar de opressão é contornado e Dia Kumari encontra nas águas oceânicas e fronteiriças entre Moçambique e Índia o local de seu despertamento dos grilhões das interdições de sua cultura. É nas águas mornas do Índico que a personagem recompõe sua eroticidade: imersos na liquidez, ela e o escravo Nimi Nsundi “flutuaram como imensas medusas. Os súbitos amantes se enlaçaram e os seus corpos empreenderam a mais estranha dança. Ele se sentiu peixe-voador, ela se converteu em chama de água” (COUTO, 2006, p. 116), subvertendo, na fluidez daquele vão-lugar, o vaticínio das chamas. Uma vez mais, a alegoria da dança propõe a possibilidade de movência do ser feminino em resposta ao seu entorpecimento social. Ainda que efêmero, dizem-nos as narrativas de Imani e Dia Kumari, o vão-lugar é a espacialidade outra que surge para recriar a experiência da liberdade.

Em *A confissão da leoa*, há também uma referência à reabilitação de Eros por intermédio da apreensão do vão-lugar. Quando a voz narrante de Mariamar enuncia que não são os leões machos que atemorizam a aldeia, como todos pensam, “É esta leoa, delicada e feminina como uma dançarina, majestosa e sublime como uma deusa, é esta leoa que tanto terror tem espalhado em todas as vizinhanças” (COUTO, 2012, p. 55), ela revela alegoricamente a ascendência do vigor erótico, que se vincula às pretensões do ser feminino de recuperar a consciência refletida, o onírico e o sensível, tanto quanto uma ambiência sagrada da terra, todos devastados pelas condições do real, impostas pelo colonialismo e pelo poder masculino, assim como por ações neocoloniais atuais:

Saciada a sede, a leoa espreguiça-se como se quisesse que um outro corpo lhe saísse do corpo. Depois, vai-se retirando lentamente, a cauda balançando como um pêndulo felpudo, cada passo uma carícia sobre a superfície da terra. Sorrio, com incontida vaidade. (COUTO, 2012, p. 55)

A leoa corporifica a potência do feminino, dando-lhe solidez e visibilidade. Por isso, a leoa não está só: há simbolicamente um conjunto de mulheres albergadas na sua força primitiva. Deste modo, em *A confissão da leoa*, a restauração alegórica do coletivo que faz do feminino, em “trânsito de existência”, um poder a ser temido:

A meia hora de caminho, em contraluz, a leoa surge na outra margem de um riacho seco. O animal não se dá por assustado, como se aguardasse esse encontro. Sem pré-aviso, lança-se ao ataque, e, num ápice, vence a distância que nos separa. Mais inesperado que a carga da leoa é o meu próprio grito:

– *Deus me ajude!*

Aquela desesperada invocação é o que me resta quando o gatilho da espingarda fica suspenso, à espera do crisar do meu dedo. Que maldição pesa sobre mim que, em vez de disparar, me ponho a encomendar a alma? (...)

Mas eis que, de repente, a leoa suspende a carga. Surpreende-a, quem sabe, não me ver correr, espavorido. Está frente a mim, com os seus olhos presos nos meus. Estranha-me. Não sou quem ela espera. No mesmo instante deixa de ser leoa. Quando se retira já transitou de existência. Já não é sequer criatura. (COUTO, 2012, p. 168)

A leoa aterroriza o caçador Arcanjo Baleiro. Paralisado, o homem não atira e, temendo a morte, suplica ajuda divina, como se reconhecesse a necessidade de um aliado tão soberano quanto à leoa, “sublime como uma deusa” (COUTO, 2012, p. 55). Porém, ela “suspende a carga” e não o devora, destencionando a narrativa. Arcanjo enuncia: “Estranha-me. Não sou eu quem ela espera”, parecendo compreender que não é ele quem ameaça a existência do feminino, visto que é “apenas” um caçador (“– Sou um caçador. Eu não mato, eu caço”, COUTO, 2012, 73). Por isso, “No mesmo instante deixa de ser leoa” e, assim, explica àquele homem que ele não era o alvo. Naquele trânsito de existência, então, por quem ela espera? Contra quem quer se lançar ao ataque? Ambigualmente selvagem e majestoso, o corpo da leoa torna-se um ícone de enfrentamento das estratégias de manipulação do poder masculino sobre a subjetividade e a fisicalidade da mulher e sua ferocidade revela-nos que o empoderamento feminino nem sempre se constitui uma ação pacífica.

O corpo felino é o metacorpo: a matéria alegórica que abriga o corpo feminino – seu vão-lugar. Como um condutor de significados, o corpo se declara polissêmico: humano e animal, selvagem e cósmico, o que adensa a pluralidade discursiva da própria escrita ficcional. Um vão-lugar que, pluralizando o feminino, recupera sua sacralidade ancestral: “Deus já foi mulher. (...) Mas resta, algures dentro de nós, memória dessa época longínqua” (COUTO, 2012, p. 13); “Que regressasse o tempo em que nós, mulheres, já fomos divindades” (COUTO, 2012, p. 185). E recompõe sua grandeza no tempo e no espaço:

“Antigamente, não havia senão noite. E Deus pastorava as estrelas no céu. (...) Com o Dia, os homens esqueceram-se dos tempos infinitos em que todas as estrelas brilhavam de igual felicidade. E esqueceram a lição da Noite que sempre tinha sido rainha sem nunca ter que reinar” (COUTO, 2012, p. 30).

Como uma experiência ética e política, o vigor erótico de Dia Kumari e da leoa inflama a ação narrativa e propulsiona o feminino a recompor-se como potência organizadora da vida, visto que se projeta em relações e atua em perspectiva. Nesta dinâmica, o erotismo é aquilo que está, ao mesmo tempo, dentro e fora do ser – no íntimo desejo de revigorar os vínculos vitais com a natureza e nos feitos insurgentes sobre as formas estabelecidas de vida (social). Ao afetar a realidade com seus corpos insinuantes, Dia e a leoa, metonicamente, põem o feminino em movimento, empoderam-no, disponibilizando-o para o diálogo e interação, ainda que atravessados por tensões e/ou confrontos, na medida em que “é o corpo dos indivíduos que se apresenta como território das lutas de poder, como lugar sobre o qual os dispositivos de poder têm agido e onde o sujeito se vê empurrado a negociar os seus limites” (CUNHA, 2002, pp. 158-9). Neste contexto do corpo como ambiência de negociação de poder, o corpo polissêmico da leoa afirma-se como vão-lugar, ou seja, o local ao qual não se pertence, mas pelo qual se coloca reiteradamente em relação.

O vão-lugar torna-se, portanto, um manancial inesgotável de poder nos territórios diegéticos, pois ele transpassa toda a matéria literária como um *locus* de enunciação, alegórico, múltiplo e circunstanciado, no qual o sujeito feminino se relaciona com o mundo a partir de uma condição recuperada de independência e autoridade. Por meio desses diversos vãos, compreende-se não o feminino, pois talvez ele seja inapreensível, mas seus discursos e suas formas de linguagem. Compreende-se não o feminino, mas a literariedade de seu poder, queremos dizer, sua plasticidade, sua polissemia, suas aberturas, “de intenção multilíngue, ligada a todo possível” (GLISSANT, 2011, p. 39), como o é a poética da Relação. Compreende-se, então, as escritas femininas de mundo, a partir da palavra subvertida e dos significados reelaborados: a intervenção do imaginário sobre o tempo e o espaço históricos. Deste modo, posta em batalha contra um “estado de coisas” que sempre se robustece, a expressão literária é a fenda originária, o vão-lugar primordial. Para Barthes:

(...) chamo discurso de poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe. Alguns esperam de nós, intelectuais, que nos agitemos a todo momento contra o Poder; mas nossa verdadeira guerra está alhures: ela é contra os poderes, e não é um combate fácil: pois, plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente re-germinar no novo estado de coisas. (BARTHES, 1992, pp. 11-12)

As obras romanescas de Mía Couto se colocam, assim, como um novo espaço, um outro corpo, território cultural não-sequelado, que integra as subjetividades femininas e as põe em relações de poder a fim de empreender tentativas de desarticulação das engrenagens da submissão. Por meio de uma galeria de personagens deslocadas, Couto narra, então, seus deslocamentos, figurando a ideia de relação como o rumo fundamental, a via para corrigir as distorções: “Sabemos que o Outro está em nós, que ele ressoa não só no nosso futuro mas também em grande parte das nossas concepções e no movimento de nossa sensibilidade” (GLISSANT, 2011, p. 34). Ao longo destes deslocamentos, o vão-lugar é a casa de espelhos onde, ao movimentar suas sensibilidades, as mulheres dos romances miacoutianos reconhecem o “Outro” que nelas sempre esteve: o feminino, expandido em sua liberdade.

Resumo: As narrativas de Mía Couto encenam mulheres em rota de colisão com o tempo atual, mulheres desvinculadas do espaço social, figuradas em algumas representações como seres deslocados, que vivem a experiência do não-lugar na cena social ou, então, de um lugar problemático. Este artigo discute as intervenções cênicas transgressoras promovidas pelos se-

res femininos miacoutianos no recorte romanesco, com as quais fundam o vão-lugar, um local de potencialização das relações femininas autônomas. Deste modo, o vão-lugar rasura os estreitamentos impostos ao feminino e ventila identidades assentes em locais de ruptura, espécies de fendas de estar, que reinserem o feminino no meio social em que vive.

Palavras-chave: Mia Couto, feminino, ficção, poder.

Abstract: *Mia Couto's narratives stage women in a collision course with the present time, women detached from the social space, figured in some representations as displaced beings, who live the experience of the non-place in the social scene or, therefore, from a problematic place. This, this article discusses the transgressive scenic actions promoted by the miacoutian feminine*

beings in the romantic clipping, with which it founds the gap-place, a place of empowerment of the autonomous feminine relations. In this way, the gap-place scratches out the narrowings imposed on the feminine and ventilates identities based on ruptured places, species of slits of being that reinsert the feminine in the social environment in which it lives.

Keywords: *Mia Couto, female, fiction, power*

REFERÊNCIAS

- COUTO, Mia Couto. *Vinte e zinco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- . *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- . *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- . *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- . *Mulheres de cinzas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Remberto Francisco Kuhnun, Antônio da Costa Leal, Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CUNHA, Eduardo Leal. “Um olhar sobre as modificações corporais”. In: PLASTINO, Carlos Alberto (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução de Manuela Mendonça. Porto Editora, 2011.

JOSÉ CRAVEIRINHA E O BLUES DA VOZ¹

Guilherme de Sousa Bezerra

I am a Negro:/ Black as the night is black,/ Black
like the depths of my Africa.// I've been a slave:/
Caesar told me to keep his door-steps clean./ I
brushed the boots of Washington. // I've been a
worker:/ Under my hand the pyramids arose./ I
made mortar for the Woolworth Building.// I've
been a singer:/ All the way from Africa to
Georgia/ I carried my sorrow songs./ I made
ragtime.// I've been a victim:/ The Belgians cut
off my hands in the Congo./ They lynch me still
in Mississipi.// I am a Negro:/ Black as the night
is black,/ Black like the depths of my Africa.

(LANGSTON HUGHES, *THE WEARY BLUES*)

Não à toa grande parte da crítica literária à obra de José Craveirinha orbita suas duas primeiras publicações: *Xigubo* (1964) e *Karingana ua karingana* (1982). Tal predileção teórica talvez seja facilmente explicada quando pensamos que são essas as duas incursões poéticas de maior clareza e potência políticas confiadas pelo poeta aos domínios da palavra e do ritmo. O gatilho irresistível dessa atração é precisamente a lucidez com que poemas como “Manifesto” (Craveirinha, 2002, p. 70) ou “Quero ser tambor” (*idem*, p. 165) caminham sobre os tênues limites entre a técnica e um percurso e vivência históricos jamais negligenciados e sempre assumidos como parte fundante de uma ética da escritura. Todo esse escopo teórico, se positivo ao abrir um leque de possibilidades interpretativas, em um primeiro momento também restringe as vias de um a-ser-dito, a abertura de um novo itinerário de leitura, reflexão e posterior crítica. Portanto, a intenção inicial deste artigo é nos limitarmos a uma diretriz que pré-definida: investigar os sentidos da perda iterativamente encetados por Craveirinha, circunscrevendo-os a uma análise elegíaca de sua obra.

Quanto às obras aqui focalizadas, é imperioso pôr em relevo, separadamente, o trajeto que as conduz à efetiva publicação. Tornou-se livro apenas em 1964, pela Coleção de Autores Ultramarinos da Casa dos Estudantes do Império (C.E.I), *Xigubo* é a

¹ O artigo aqui apresentado se constitui como versão reduzida de um capítulo de nossa tese, “José Craveirinha e os relicários da palavra” (UFRJ, 2018).

reunião de poemas publicados de forma dispersa pelo poeta durante a década de 50, especialmente na revista *Mensagem*. Anterior à edição, esse compêndio é resultado da coletânea *Manifesto*, alguns anos antes contemplada com o Prêmio Alexandre Dáskalos, oferecido também pela C.E.I a fim de tornar representativos autores das então colônias ultramarinas portuguesas. Entre ambas, coletânea e edição, há relativa correspondência e pouca modificação organizacional ou de natureza poético-construtiva (Leite, 1991). Destacam-se, contudo, as modificações atinentes à edição posta a lume em 1980 e *corpus* deste ensaio, porque recorrentes a partir de então, na qual são inseridos nove poemas e rearranjada a ordem de apresentação de cada um.

O percurso de *Karingana ua karingana*, por sua vez, é ligeiramente mais emaranhado: apesar da edição inicial datar de 1974, a obra foi, nesse momento, uma seleção mais editorial do que autoral – desta feita, é apenas uma versão posterior, de 1982, a considerada definitiva pelo poeta². O cotejo das duas edições, ao contrário daquilo que se tomou como estabelecido em *Xigubo*, apresenta algumas alterações que, se não significativamente valorativas, ao menos já indiciam a preocupação de Craveirinha com as marcas de autoria dispersas no texto e com a organicidade e pessoalidade de sua obra, estatutos que reforçam o teor combativo e nacionalista daquilo que o poeta apregoa e assume como litania em um conturbado momento político da história de Moçambique:

O número de poemas da edição definitiva é aproximadamente o mesmo e a divisão e o título das partes organizadoras do livro mantêm-se. A primeira secção, *Fabulário*, é a que revela um maior número de alterações, mas verifica-se, no entanto, que poucos poemas há que não tenham sido trabalhados por acréscimo ou supressão de palavras, sinais gráficos, ou pela disposição estrófica ou ainda outros aspectos como a grafia (...) (*idem*, pp. 20-21)

Se, por tais razões, sempre que nos referirmos à publicação de *Karingana ua karingana*, optaremos por aludir ao ano de 1982, é importante não negligenciar aquilo que em 1974 ganhou corpo e estrutura. Elucida-nos ainda Ana Mafalda Leite (*idem*) que a primeira versão se dá pouco após o 25 de abril português, a 29 de maio, convertendo-a, desse modo, em um simbólico ato político de libertação, ruptura textual e vociferada de um tecido de silêncio secular e arbitrariamente imposto. Essa rápida edição do livro, revisitada em outro momento e até mesmo preterida, serve-nos, portanto, como sintoma das imbricadas relações entre o poeta, a poesia e a vida à roda que, em todas as suas dimensionalidades, insiste: cerzidos na palavra, esses três eixos iluminam uma poética que, em seu fazer, joga com o verbo ao passo que a realidade, sádica, sufoca para fazer respirar.

² Ana Mafalda Leite (1991) traz as palavras do poeta: “Esta reimpressão de *Karingana ua karingana* é, até ao momento, a única obra do autor pelo próprio antecipadamente vista e revista, o que converte a presente edição em sua integral e definitiva versão” (p. 20). Razão para as referências, nesta tese, ao ano de 1982.

É atento a esse movimento pendular da história e, por conseguinte, da história moçambicana, que se organizam tanto *Xigubo* quanto *Karingana ua karingana*. Ao levarmos em conta apenas os títulos de cada uma das obras, de imediato apreendemos uma nítida reinvenção da linguagem, encadeada pelo entrecruzamento de códigos verbais e de manifestações sonoras. Tudo, aqui, inspira um ritmo e uma música locais: se o vocábulo “xigubo” nos remete, como sedimentado pela crítica, a danças guerreiras, à ideia de reunião, ele, antes de tudo, tem seu estatuto lexical ferido por uma imposição onomatopaica da qual não consegue se desgarrar. É o grande tambor que clama pelas raízes africanas. Há, nesse ponto, uma perda primeira que gostaríamos de já assinalar: a poesia de José Craveirinha, em sua totalidade, lida com uma inequívoca elegia da palavra, na tentativa vã, porém evidente, de desbotá-la, rasurá-la, raras vezes não em favorecimento à musicalidade. Essa prevalência sonora é mais bem percebida quando se assinala quão comum é a presença de expressões nominais que emulam outras acústicas apenas intitulado poemas de *Xigubo*: “Grito negro”, “Hino à minha terra”, “Imprecação”, “Cantiga do Batelão”, “Cântico a um deus de alcatrão”, “*Msaho*³ de aniversário” e “*Chamamento*” (grifos nossos).

Tal empreitada se figura como vã, porém evidente, ao passo que nos parece ser esse o projeto ético-literário do “poeta da Mafalala”. Ciente da impossibilidade em cindir de forma absoluta o binômio literatura-verbo, Craveirinha se empenha em torná-lo rascante, incômodo, concriando, junto à estrutura poemática em processo, uma atmosfera africanamente surrealista de truncamentos idiomáticos, heterodoxias sintáticas e inversões semânticas. A propensão à desordem enumerada, esmerada nos mínimos detalhes, conduz qualquer leitura das duas obras à percepção de que esse esfacelamento da linguagem é uma resposta e um posicionamento adotados para lidar com uma questão de natureza macrosocial: apropriar-se por completo dos paradigmas da língua do outro, o colonizador, seria em alguma medida reafirmá-la. Dado o contexto de produção e publicação dos poemas, décadas de 50 a 70, a postura do poeta coincide, então, com um momento marcado pelo estopim do movimento de conscientização e valorização da negritude nas colônias portuguesas na África e, posteriormente, com o período que compreende a Luta Armada de Libertação Nacional.

Desvinculando-se da austeridade castradora da língua portuguesa, imposta à colônia, é curioso salientar que a transmutação de códigos efetivada, de um significante centrado exclusivamente na morfologia para a absorção também dos batuques do tambor, se dá não como uma opção pelo silêncio, porventura refletida na dissolução de lexemas tal qual o faz Glória de Sant’Anna. Em caminho inverso, a poética de Craveirinha efetua um apagamento de cânones literários por excesso, abrindo seu ventre a abruptos cavalgamentos, aos versos livres, à contaminação pelo ronga, à influência da oralidade, à enumeração verborrágica, à presença intransponível de uma geografia bem delimitada, aos ritos e costumes religiosos, bem como a citações inúmeras que primam pela alta voltagem política de seus referentes diretos:

³ “Verso de composição musical executada pelos timbaleiros chopes” (Craveirinha, 2002, p. 365)

(...)

Eu tambor

Eu suruma

Eu negro suaíli

Eu Tchaca

Eu Mahazul e Dingana

Eu Zichacha na confiança dos ossinhos mágicos do tintlholo

Eu insubordinada árvore da Munhuana

Eu tocador de presságio nas teclas das timbilas chopes

Eu caçador de leopardos traiçoeiros

Eu xiguilo no batuque

E nas fronteiras de água do Rovuma ao Incomáti

Eu cidadão dos espíritos das luas

carregadas de anátemas de Moçambique.

(Craveirinha, 2002, pp. 71-72)

O excerto acima, do poema “Manifesto” (*ibidem*), além de basilar para a obra do poeta, é um exemplo claro do processo a que aludimos anteriormente. Das estratégias pontuadas, cabe acenar, de forma especial, ao recurso anafórico alcançado pela repetição do pronome pessoal “eu” no início de grande parte dos versos, estratégia por meio da qual se afirmam, duplamente, tanto o sujeito enunciativo em sua potencialidade existencial quanto esse impregnado a uma cadência rítmica semelhante ao batuque. À esteira dessa apresentação subjetiva, enunciam-se signos e símbolos de natureza geográfica (“e nas fronteiras de água do Rovuma ao Incomáti”), ritualística (“na confiança dos ossinhos mágicos do tintlholo”), antropológica (“Eu negro suaíli”), musical e corporal (“Eu xiguilo no batuque”), por exemplo. Mais importante à interpretação aqui defendida é pinçar do poema um ritmo que se manifesta sob o conjunto de palavras que propriamente o estruturam, presentificado na ausência de formas verbais, o que exclui a utilização de qualquer conectivo de ordem subordinativa composta, e em uma versificação que tende à inconstância, ora mais curta ora caudalosamente alongada.

A predileção ao não-verbal, manifesta na exata falta de predicados sintáticos, não exclui do texto a existência de uma predicação lógica constitutiva e reafirmativa de seu enunciador, cujo padrão segue a fórmula sujeito (“eu”) direta e estritamente anteposto a um atributo (“suruma”, “caçador de leopardos traiçoeiros”, etc). Longe de causar ao texto uma atmosfera *nonsense*, essa opção estética o aproxima da oralidade, instaurando um vazio de duplo valor: desapropria-se parcialmente o espaço da cultura hegemônica da palavra escrita, ocidental, e ganha a africana, muito mais afeita à vocalização e às liberdades linguísticas então possibilitadas. É notório, enfim, perceber que “o mais rigoroso intérprete da *moçambicanidade*” (Leite, 1991, p. 23) não intenta anular, em seu propósito de construção de uma identidade nacional, as marcas culturais europeias que o integram, mas antes “assimilará e retransformará, exemplarmente, o conhecimento d[essa] literatura e d[essa] cultura (...), caldeando-o nas suas raízes tradicionais moçambicanas” (*ibidem*).

A desintegração da normatividade alcança em *Karingana ua karingana* patamares complementares aos iniciados de modo embrionário em *Xigubo*. Despindo-se com mais naturalidade das imposições da poesia, Craveirinha flerta, nesse segundo momento, com uma tipologia textual narratológica, imiscuindo à enunciação dos versos marcas similares às dos narradores e apresentando figuras, em sua quase totalidade correlatas à imagética do trabalho, cuja constituição e funcionalidade aproximam-se daquelas usualmente atreladas às de um personagem. Já a nomeação dos poemas parece favorecer essa interpretação, ao passo que gêneros diferentes e representações personativas são evocados: “História do magaíza Madevo”, “Mensagem”, “Ao meu belo pai ex-emigrante”, “Hino de louvor a Valentina Tereskova”, “Carta para a mãe dos meus filhos”, etc. Talvez com maior preponderância, somamos a esses aspectos, operadores na composição de uma ambiência narrativa da obra, a subversão linguística do clássico chavão de contos de fadas europeus “era uma vez” (*karingana-ua-karingana*), título da obra cuja menção ao modo de se fabular ronga é já conhecida.

Em um estudo de fôlego ímpar e já por nós reportado, Ana Mafalda Leite (1991) se dedica à dissecação dessa arquitetura narrativa para atestar que tal “dramatização poética” (*idem*, p. 71) “t[em] a ver não só com o universo onírico do sujeito criador, mas também com uma situação colectiva e ética mais ampla e alargada, que o poeta, enquanto criador, se vê forçado a recriar, teatralizando-a” (*idem*, p. 72):

Ninguém

Andaimes
até ao décimo quinto andar
do moderno edifício de betão armado.

O ritmo
florestal dos ferros erguidos
arquitectonicamente no ar
e um transeunte curioso
que pergunta:
– Já caiu alguém dos andaimes?

O pausado ronronar
dos motores a óleos pesados
e a tranquila resposta do senhor empreiteiro:
– Ninguém. Só dois pretos
(Craveirinha, 2002, p. 111)

Sobrepõem-se em “Ninguém” ao menos quatro camadas distintas de significação: uma textual, uma rítmica, uma social e uma última espacial. No que tange à costura do texto, há três estrofes compostas, respectivamente, de três, seis e quatro versos: neles, há, novamente, a mínima presença de estruturas verbais, o que ocasiona a recor-

rência de formas paratáticas e, por conseguinte, a maior proximidade do escrito ao falado. O uso do travessão como marcador de um discurso direto, além da perspectivação distanciada de uma terceira pessoa e da assunção de personagens imbuídos de alguma ação (“um transeunte curioso/ que pergunta” e “a tranquila resposta do senhor empreiteiro”) corroboram para a narratividade citada. Como poesia de denúncia, esse é também um exemplo do que o moçambicano quer vividamente mostrar, não apenas revelar ou fazer subentender – a crueza da linguagem espelha a crítica, em nível sócio-político, a um sistema colonial repressor e racista, em que é sulcada nos “dois pretos”, ironicamente circunstanciados pelo advérbio “só”, a cicatriz da anulação.

Paradoxalmente, é essa negação do negro o que impulsiona uma falsa ideia de desenvolvimento, à medida que “Ninguém” desenha uma nova geografia, uma cidade de “andaimes/ até ao décimo quinto andar” e de “moderno[s] edifício[s] de betão armado”. Essa verticalização, entendida como um movimento possível apenas pelas mãos dos “pretos”, contrasta com a mecanização do corpo negro a serviço de uma função laboral paralela à escravocrata, em que relações de trabalho desiguais ressoam também na alcunha “senhor” dada ao “empreiteiro”. Quanto à composição sonora do poema, é curioso perceber como essa só se manifesta no nível lexical, por intermédio dos vocábulos “ritmo” e “ronronar”: não há óbvias aliterações ou assonâncias que encontrem respaldo fônico desses rumores anunciados. Ao rejeitar ceder voz ao “ritmo/ florestal dos ferros erguidos” ou ao “pausado ronronar/ dos motores a óleos pesados”, Craveirinha afirma, tacitamente, não ser a poesia lugar, em nenhuma de suas camadas de significação, para pretensas sonoridades de uma colonial percepção de civilidade.

O breve percurso por ora apresentado serve-nos como justificativa para as variadas perdas que fundamentam um discurso elegíaco contumaz na obra do moçambicano. Se não lidamos de forma direta com poemas classificados como “elegias”, por mais que esses existam em menor quantidade e tal presença seja um indício de alta robustez ao que buscamos comprovar, são muitas e diversas as ausências, contrárias a uma materialidade incorpórea finda, que fantasmagoricamente povoam o universo poético de Craveirinha. Se em cada momento de sua extensa atuação literária depreendemos uma forma distinta para essa categoria estética, em *Xigubo* e *Karingana ua karingana* ela se assemelha ao que a crítica norte-americana postulou como *blues*. É em busca desses vestígios do que se partiu, do que se rompeu e se transubstanciou ou não em palavra, em metáfora e em som que partimos.

Resta-nos, ainda como prelúdio, a iluminação de outras considerações metodológicas a fim de buscar uma unidade ao estudo encetado. Desta feita, a coletânea *Obra poética* (2002), nosso *corpus* primário, publicada pela Universidade Eduardo Mondlane, apresenta, quanto a *Xigubo*, uma versão final composta de 32 poemas, sendo os primeiros 21 referentes à edição de 1980 e os demais poemas inéditos acrescidos “no fim de cada área temática”⁴. Já *Karingana ua karingana* traz 100 poemas: 83 referentes

⁴ Expressão retirada da “Apresentação” de *Obra poética* (Craveirinha, 2002, s/p).

à edição de 1982, subdivididos em quatro seções⁵ (“Fabulário”, “Karingana”, “3 odes ao inverno” e “Tingolé”), além de outros 16 aditamentos. Uma vez que não é suficientemente clara a razão pela qual tais inéditos e dispersos foram acrescentados a cada uma das obras particularmente, optamos por não considerá-los e nos mantermos fiéis àquilo que José Craveirinha, após modificações, entendeu como finalizado.

Os pontos de contato e de atrito entre a poesia e o que assumimos como *blues poetry*⁶ são milimetricamente destrinchados, de modo mais agudo, por Jahan Ramazani (1994) em *Poetry of mourning: the modern elegy from Hardy to Heaney*, publicação da The University of Chicago Press. Ao investigar o percurso da elegia ao longo da historiografia literária norte-americana, o crítico estrutura um painel de possibilidades interpretativas para essa categoria estética, associando-a, bem como sua maleabilidade formal e temática, aos diversos contextos políticos, sociais e subjetivos por que passaram nomes como Thomas Hardy, W. H. Auden, Allen Ginsberg e Sylvia Plath. Em meio a esse itinerário investigativo, sobressai-se o nome de Langston Hughes e de toda uma atmosfera poética, mítica e engajada em muito próxima à do moçambicano José Craveirinha – não tratamos aqui de leituras comparativas ou de uma suposta correlação histórica de espaços claramente diferentes, mas da possibilidade existente em lermos as duas primeiras obras do moçambicano sob um fulcro teórico não usual, sem incorrerem em inconsistências e incoerências de qualquer ordem.

A fortuna crítica à que tivemos acesso é complementar. Max Cavitch (2007) focaliza sua análise da elegia até a abolição da escravidão nos Estados Unidos, por meio do Ato de Emancipação assinado pelo presidente Abraham Lincoln em 1863, ainda durante a Guerra de Secessão. Quanto a Ramazani (1994), há uma rápida abordagem desse período e uma significativa preocupação com a condição dos afro-americanos, transpassada na poesia, em momento posterior, a saber do final do século XIX aos anos 60 do século seguinte. Não nos parece que esse recorte temporal seja gratuito: ele coincide com a solidificação do movimento dos direitos civis dos negros, já libertos, porém segregados especialmente no território que coincidia com os Estados Confederados. É também essa a época em que surgem de modo proeminente nomes como Rosa Parks, Malcom X e Martin Luther King Jr., símbolos incontornáveis da luta por igualdade racial no país. Portanto, se mencionar a origem elegíaca é um ponto de partida, o interesse sobreposto são os mecanismos discursivos e literários então apropriados para se pôr em relevo uma opressão racial ainda em parte institucionalizada, mas não garantida sob o jugo legal de um sistema escravocrata.

⁵ De fato, a coletânea de 2002 não apresenta essa subdivisão. Como a ordem dos poemas é precisamente igual àquela de 1982 e a única ausência percebida é tal seccionamento, a referência adotada para *Karingana ua karingana* será também a da *Obra poética*.

⁶ Uma vez que não há tradução desse texto para o português, tudo o que for concernente à nomenclatura de conceitos, de forma específica, será mantido na língua original. Citações serão traduzidas, tendo sua versão em inglês sempre transposta como nota de rodapé.

Inicialmente, cabe deslindar a contradição interna que a conceituação de uma elegia como afro-americana, ou moçambicana, poderia causar. Se, por um lado, lidamos com uma categoria estética de origem europeia, em sua composição e temática, por outro somos impelidos a reconhecer que esses cantos bebem também de um lamento negro, reconhecido como *sorrow songs*, no qual “inevitavelmente [se *elegiza*] uma longa história de opressão racial e assassinato”⁷ (*idem*, p. 135). Há, dessa forma, uma hibridização textual cujo resultado, a *blues poetry*, reinventada pela simultânea manutenção e desfiguração de um modelo de construção lírica cristalizado, é “equivalente à elegia moderna”⁸ (*idem*, p. 138), por excelência transgressora e desestabilizadora de códigos canônicos. *Blues* e elegia moderna, portanto, se confundem no terreno arenoso e árido da palavra. Em se tratando particularmente da obra de Hughes, essa modalização dialogal é tida como uma *revisionary appropriation* (*idem*, p. 136) e

(...) quando a palavra “blues” é usada tanto para um afeto quanto para uma forma (...) seu significado se torna mais restrito. Em suas psicologias, esse blues é análogo à elegia moderna. É fato que tais gêneros diferem de variadas formas, a princípio por suas origens raciais diferentes. O blues foi criado pelas massas afro-americanas, a elegia há tempos era propriedade de uma elite europeia. O blues é um gênero musical e oral, a elegia uma forma literária. Blues sobre a morte ou morrer são apenas um subgênero do blues, o qual engloba muitos outros tipos de perda – amor perdido, amizade perdida, emprego perdido, dinheiro perdido, autoestima perdida, e assim por diante. De fato, o blues surge apenas em parte da tristeza de uma ocasião imediata; um acontecimento muito mais significativo implicitamente obscurece um blues acerca de um assunto trivial como sapatos trocados: a brutal exploração de afro-americanos na escravidão e muito depois. Mesmo assim, como formas poéticas para o lamento, ambos os gêneros têm muito em comum. Tanto a elegia quanto o blues são enraizados na antífona, o blues derivado de um padrão chamar-e-responder dos gritos do campo e da música africana, e as elegias baseadas nas alternadas canções pastorais. (...) Ambas as formas são altamente autoconscientes, muitas vezes imaginando o ato da performance sobre si mesmas. E ambas as formas são simultaneamente individuais e coletivas, pessoais e impessoais, articulando a tristeza de uma perda específica, mas despersonalizando-a por intermédio de figuras familiares e convenções.⁹ (Ramazani, 1994, p. 139)

⁷ “(...) inevitably elegizing a long history of racial oppression and murder”.

⁸ “(...) equivalent to the modern elegy”.

⁹ “(...) when the word ‘blues’ is used for both an affect and a form, (...) its meaning becomes more restricted. In their psychology, such blues are roughly analogous with the modern elegy. True, the genres differ in many significant ways, starting with their divergent racial origins. The blues were created by the African-American masses, the elegy was long the property of a European elite. The blues is a musical and oral genre, the elegy a literary form. Blues about death and dying are only a subgenre of blues, which encompasses many other kinds of loss – lost love, lost friendship, lost work, lost money, lost self-esteem, and so forth. Indeed, the blues arise only in part from the sorrow of the immediate occasion; a much larger occasion implicitly shadows a blues about a trivial subject like mismatched shoes: the brutal exploitation of African Americans in slavery and long afterwards. Still, as poetic forms of lament, the genres have much in common. Both the elegy and the blues are rooted in antiphony, the blues derived from the call-and-response pattern of field hollers and African song, and elegies based on the alternating shepherd songs of pastoral. (...) Both forms are highly self-conscious, often figuring the act of performance within themselves. And both forms are simultaneously individual and collective, personal and impersonal, articulating sorrow over a specific loss but often depersonalizing it through familiar figures and conventions”.

Poeta de maior expressão da *Harlem Renaissance*, movimento cultural cujos veios se espalharam inclusive para a música, a dança e as artes plásticas, é com Langston Hughes que a *blues poetry* ganha contornos nítidos e uma ideologia mais bem definida. Ao afastar-se conceitualmente dos *spirituals*, por exemplo, a proposta de Hughes é negar um desejo de transcendência, aludida como escape de uma vivência racial gretada pela violência e discriminação. Se a liberdade em vida ascende como afeto primário, mais facilmente se coletiviza a luta emancipatória negra, porque a finitude do corpo não assombra mais os vacilos da alma em busca de redenção. A poesia esfacela a própria escrita e o sujeito que entoia taxativamente “*I am a Negro*” faz reverberar consigo uma enunciação pluralizada, da qual se ecoa em uníssono um múltiplo “nós”.

Por conseguinte, interessa-nos, sobremaneira, o caráter coletivo dessa nova forma elegíaca e a dualidade labiríntica encetada por essa potência individual, mas também universalizante, posto que “a *poiesis* de Zé Craveirinha funda, assim, uma teatralização que visa à reapresentação *performática* das histórias de sua gente” (Secco, 2002, p. 44, grifo nosso). Os movimentos nevrálgicos de sua poética da Mafalala, por conseguinte, não se dissociam do poderoso discurso anticolonial que, em tal caso, vertiginosamente se costura, em uma sucessão de intensas imagens e técnicas figurativas, hiperconscientemente da realidade que o circunvizinha, retroalimentando-se o verso e a vida:

(...)

E na coesa ideologia pornográfica
de um pão despido na luxúria dos dentes
os poetas tchiam com gosto os queixos da terra
como quem tchaia ferro no ferro.

Mas é tudo ritmo dos dentes, Maria
que tchiam nas panelas as insolentes
românticas duas colheradas e meia de farinha.
(Craveirinha, 2002, pp. 120-121)

Ao dividir a poética elegíaca de Hughes em três momentos distintos, tidos, inclusive, como subgêneros do *blues*, Ramazani (1994) impõe uma classificação não arbitrária e desengessada, mas processual, reflexo de um amadurecimento do próprio poeta e de sua relação com a escrita. Dessa forma, se há em um primeiro momento o que se concebeu como *blues poems* propriamente ditos, seguem-se outras categorias de igual relevância: *monologues on mortality* e *lynch poems*. Entre elas, há um crescente tom transgressivo, vinculado quase exclusivamente às questões raciais e às contínuas disparidades sociais que lhe são intrínsecas. Essa latência se desnuda especialmente quando, a olhos nus, tomamos apenas suas nomeações basilares e a entendemos como gradativas: *blues*, *monologues* e *lynch*. Se pensarmos que há aí uma sobreposição da musicalidade negra, acrescida de um discurso monológico sobre a morte que desagua na violência verbal de um linchamento, apreendemos um discurso caudaloso, pouco simbólico, preferencialmente objetivo e potencialmente performático.

Seguramo-nos com simpatia à concepção de “performance”, já aqui citada (Seco, 2002), à medida que é tal propensão personativa um dos ganchos sustentadores da aproximação pretendida: são os *blues poems* uma categoria cujos alicerces “circundam o discurso performativo com o discursivo literário”¹⁰ (Ramazani, 1994, p. 144). Tal simbiose se figura clara nas relações entre a poesia e a música, muito próximos às existentes na obra de José Craveirinha: estruturalmente, o crítico norte-americano sublinha as modulações coloquiais, a presença da oralidade, o uso reiterado de interjeições, a apropriação lexical e sintagmática de um cancionero particular, a incorporação de palavras de línguas africanas, as sínopes, as repetições e as rimas triplas como estratégias de construção de um poema que se almeja embrenhado ao domínio do ritmo. Ao fim, por mais que lidemos com as modalizações elegíacas na obra do moçambicano, é à música que retornamos, ao passo que dela emanam os recortes teóricos desenhados. *A blues poetry* é, antes de tudo, uma afirmação e tentativa taxativas, arquitetada entre os escombros visíveis do dito e das construções sonoras que se pretenderam soerguer em consonância a uma manifestação melódica embrionariamente negro-africana, embebida em história, contestadora – é dela e de seus arcabouços constitutivos, seu mapa de navegação, que se desdobram o intrincado campo de referências e dissociações cuja relevância são fundamentais ao empreendimento interpretativo. Pensar essa elegia formalizada em *blues* é tomar como movimento iniciático o conhecimento de que

(...) o poema esforça-se por escapar das amarras lineares denotativas e determinadas pela lógica da sintaxe linguística, procurando alcançar o que o poeta pensa ser a simultaneidade, imediatividade e liberdade da forma musical. É na música que o poeta espera encontrar resolvido o paradoxo de um ato de criação próprio ao criador, trazendo a forma de seu espírito, mas infinitamente renovado em cada ovente (Steiner, 1988, p. 63).

Daí resulta, talvez, a insistência de Ramazani (1994) em “provar a dualidade do blues”: “as tendências do gênero [caminham] em direção tanto à afirmação quanto à autonegação, tanto [em direção] ao lamento consolatório quanto à melancolia” (p. 144)¹¹. Se em Hughes a poesia assume sua intenção em mimetizar e resgatar os valores musicais de sua herança afro-estadunidense, o mesmo, por razões várias, não poderia ser dito de Craveirinha: o *blues* da Mafalala não conceberia tal nomenclatura imediata por parte do poeta, uma vez que o gênero não pertence à constelação de referências culturais de Moçambique. O mesmo procedimento, contudo, pode ser verificado, especialmente em *Xigubo* (1964) e *Karingana ua karingana* (1982) – desse conjunto de versos, depreende-se uma *revisionary appropriation* (*idem*, p. 136) de toda uma memória instrumental local e familiar, não apenas por intermédio de múltiplas citações, recurso por si só sintomático, mas mais fortemente presente no encadeamento dado à voz da enunciação e na lógica rítmica e métrica dos poemas. Se a leitura elegíaca do

¹⁰ “(...) surrounds the performative discourse with literary discourse (...)”

¹¹ Citamos, aqui, a sentença em sua totalidade: “And it probes the duality of the blues – the genre’s tendencies toward both affirmation and self-negation, both consolatory mourning and melancholia”.

blues em José Craveirinha causasse-nos, ainda, algum ruído de incoerência, caber-nos-ia a lembrança das palavras do próprio poeta, em um não menos significativo poema intitulado “O bule e o blue”, de *Maria* (1998): “Oh! Ponho-me blue na voz/ de Bessie Smith, oh! ponho-me blue/ na voz de Bessie Smith” (p. 205).

As reverberações desse imaginário iluminam outros pontos de convergência entre ambas as manifestações, a musical e a literária do moçambicano. À parte essa “complexa inter-relação entre poeta e cantor”¹² (Ramazani, 1994, p. 145), o sujeito da enunciação *blues* ocupa uma posição de nítida ambiguidade na cena da poesia: em um jogo de projeções e encapsulamentos, sua fala ou se redimensiona em favor de uma coletividade ou deriva de um todo para pôr luz a sua individualidade, fragmentando-se. Esse entrelugar resguarda, portanto, uma condição política e outra existencial: sabe o poeta que sua voz equalizadora e totalizante o transforma, necessariamente, em um paciente de suas próprias ações, ao mesmo tempo em que se percebe um doloroso processo de objetificação subjetiva, cujas fissuras expostas e não cicatrizadas pertencem em igual medida a quem possui o domínio da voz. A conotação da coletividade e a cisão do eu são os dois principais vetores de ordem ética que tanto perpassam a *blues poetry* quanto são medulares na poesia de José Craveirinha – em comentário sobre Langston Hughes, Jahan Ramazani afirma que esse “dramaticamente amplia o espectro social e afetivo da poesia de lamentação (...). Para essa gente do *blues* (...), a morte não é uma possibilidade abstrata, mas uma realidade onipresente e diária” (p. 157)¹³. Ousaríamos acrescentar que o entendimento dado à morte não se restringirá, no moçambicano, apenas à finitude corpórea, mas se espalhará preche de potencialidade simbólica:

(...)
 Quem foi que gritou?
 Foi a carga.
 Quem foi que ardeu?
 Foi a carga.
 Quem foi que explodiu?
 Foi a carga.
 Quem foi que desapareceu?
 Foi a carga.

A carga consumiu as forças
 últimas dos braços e das pernas ardendo
 últimas dos olhos vítreos e das mãos queimadas
 últimas dos gritos consumidos pelas chamas
 últimas da suruma nos hiatos de agonia.

(...)
 (Craveirinha, 2002, p. 67)

¹² “(...) complex interrelation between poet and singer”.

¹³ “(...) dramatically widens the social and affective spectrum of the poetry of mourning. (...) For these blues people, death is no abstract possibility but an onnipresent and everyday reality”.

O excerto acima, retirado do poema “Ode a uma carga perdida num barco incendiado chamado Save” (*idem*, pp. 65-70), dá conta, de modo breve, de como o ideário atrelado à perda pode nutrir um sem fim de representações e evocar questionamentos de ordem diversa. Em um duplo movimento, notamos que a desumanização do trabalho é correlata à antropomorfização da carga, significante cujos significados tendem a orbitar a semântica do dinheiro. A crítica social aí incutida, dessa forma, se estabelece sem parcimônia de uma vivência outra, repercutida de um acontecimento real, datado de 1961, mas cuja conjuntura estrutural remonta à escravocrata. E é esse o último pilar do *blues* acerca do qual gostaríamos de nos debruçar: sua predileção em evocar imagens arquetípicas atreladas a um imaginário muito particular, o da negritude. Sem correr o risco de construir um discurso esvaziado ou preconceituoso, Ramazani (1994) assinala no *blues* a recorrente inserção de personas cujos movimentos, atitudes, opções e dores muitas vezes respondem à experiência excruciante do negro em uma sociedade não só colonial, mas racialmente discriminatória. Toda essa carga não helenística que parece contrapor-se à própria elegia em contramão apenas a desembainha, circunscrevendo-a à modernidade às avessas, impondo com virulência todo o tom antielegíaco que a elegia moderna demanda.

José Craveirinha é, pois, um poeta da resistência: menos, talvez, por sua atividade política e mais por sua tentativa em manusear e distender a matéria primacial com a qual esculpe: sua palavra e sua polifônica voz. Preso à “humana condição” mas dela arredo, fugitivo incansável, a dispersão de gestos, temas e performances do poeta da Mafalala expõe a complexa arquitetura com a qual sua poética é alicerçada e fundada. De todas as suas lições, abraçamos por fim e com mais afeto esta última, um desejo e um estertor: “e a gritar vou/ como as ondas que nascem das ondas do mar/ e morrem para se renovar” (Craveirinha, 2002, p. 179).

Resumo: Este artigo busca, introdutoriamente, assinalar os pontos de contato entre a poesia do moçambicano José Craveirinha e o conceito de *blues poetry*. Nossa intenção é investigar uma possível aproximação entre os versos de *Xigubo* e *Karingana ua karingana* à elegia moderna, aqui entendida como categoria estética (Lage, 2010). Para tanto, o percurso traçado abordará questões de natureza teórica, interpretativa e histórica, alicerces importantes para o pensamento que se busca desenhar.

Palavras-Chave: José Craveirinha; Moçambique; poesia; elegia.

Abstract: *This article aims, as an introduction, to point out the resemblances between José Craveirinha mozambican's poetry and the concept of blues poetry. Our intention is to investigate a possible approximation between the verses of Xigubo and Karingana ua karingana to the modern elegy, here understood as an esthetic category (Lage, 2010). In order to do so, the investigation's route will approach theoretical, interpretative and historical issues, important foundations for the thought to be drawn.*

Keywords: José Craveirinha; Mozambique; poetry; elegy.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAVITCH, Max. *American elegy*. The poetry of mourning from the puritans to Whitman. Minnesota: University of Minnesota Press, 2007.
- CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. 2. ed. Lisboa: Edições, 70, 1980a.
- _____. *Karingana ua karingana*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- _____. *Cela 1*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *Maria*. Lisboa: Ndjira, 1998.
- _____. *Babalaze das bienas*. Maputo: UEA, 1997.
- _____. *Obra poética*. Maputo: Direcção de Cultura da Universidade Eduardo Mondlane, 2002.
- _____. *Poemas da prisão*. Maputo: Ndjira, 2003.
- _____. *Poemas eróticos*. Maputo: Moçambique Editora, 2004.
- LAGE, Rui Carlos Morais. *A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI: perda, luto e desengano*. Tese de Doutoramento. Porto: Universidade do Porto, 2010.
- LEITE, Ana Mafalda. *A poética de José Craveirinha*. Lisboa: Vega, 1991.
- RAMAZANI, Jahan. *Poetry of mourning*. The modern elegy from Hardy to Heaney. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- _____. “Elegy and anti-elegy in Stevens’ ‘Harmonium’: mockery, melancholia, and the pathetic fallacy” *In: Journal of modern literature*. v. 17. n. 4. Indiana University Press, 1991.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique*. Rio de Janeiro: ABE Graph, 2003.
- _____. “Vertigens, labirintos e alteridades em José Craveirinha e Malangatana Valente”. *in: Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 8, n. Ano VII, p. 7-26, 2003.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaio sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rojabbly. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DA UTOPIA À DESCRENÇA: OS ITINERÁRIOS DAS PERSONAGENS DE *A GERAÇÃO DA UTOPIA*, DE PEPETELA

Rodrigo Valverde Denubila¹

“Esse romance não é uma resposta a nada. Apenas uma estória sobre uma geração que fez a independência de Angola e não soube fazer mais”
(PEPETELA, 2009, p.42).

Quando pensamos nas literaturas de língua portuguesa, não só as africanas, mas em especial essas, o nome de Pepetela – pseudônimo de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos – figura entre os grandes. Confirma-o a outorga do Prêmio Camões, em 1997, que coroou sua vasta obra, composta por romances históricos, satíricos, infanto-juvenis, além de ensaios e peças teatrais. Em *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Pires Laranjeira (1995, p.144) acentua que o autor de *Mayombe*, obra publicada em 1980, uma das mais importantes dentro do conjunto do autor, é “um dos mais importantes narradores angolanos e dos PALOP¹”.

Tal afirmação, que localiza a produção pepeteliana no centro da cultura lusófona, exige, para ser compreendida, um exame do movimento entre ficcional e histórico, artifício característica do procedimento pós-colonial e relevante para o entendimento da produção literária de autores africanos. Essa dinâmica busca a historicidade textual, visto que “a imagem do país continua a construir-se com o subsídio da literatura” (MATA, 2012, p.15). Foi atribuída à literatura, principalmente, das décadas de cinquenta e sessenta, a missão de construção de uma nacionalidade, de uma angolanidade, mas também de uma estética nacional. A esse respeito, a estudiosa faz, em diferentes momentos, considerações complementares:

Assim, hoje, no caso da literatura africana (e o singular, aqui, não intenta homogeneizar mas generalizar), cada vez mais se vem reconhecendo que a leitura literária carece de contextualização histórica, sociocultural e até antropológica para que a crítica de obras concretas não resulte em mais um produto

* Doutor em Letras pela UNESP – Araraquara.

¹ Sigla para países africanos de língua oficial portuguesa. Sabemos que muitos africanistas não aceitam essa designação pelo fato de ela ainda marcar a presença do colonizador que impôs a língua portuguesa frente às línguas crioulas. A despeito disso, a utilizamos nesse ensaio por questão de praticidade.

discursivo tradicionalmente voltado para a consolidação da hegemonia canônica do Ocidente. (MATA, 2013, p.39)

Estou, pois, convencida do lugar sociológico das literaturas africanas nas sociedades em que se produzem: um saber através do qual verdades únicas são contestadas – e, porventura, o saber mais eficaz neste campo, numa sociedade espartilhada por guerras prolongadas devido a intolerâncias de toda a ordem. Mais evidente se torna para mim o facto de que, pela literatura, se chega também ao processo histórico e à narrativa historiográfica em espaços em que a reflexão se processa, não raramente, pela “via oblíqua”. (MATA, 2012, p.30).

Nessa última sentença, o passado colonial está a ser evocado e contra ele – mas não apenas contra ele – parte significativa do conjunto literário pepeteliano arquitetou-se. Embora o colonialismo procure negar o direito das nações africanas à História, impedindo sua difusão, não há como impossibilitar sua existência, de modo que, nesse contexto, as literaturas africanas cumprem um papel sociológico relacionado à reflexão sobre uma estética própria dos autores angolanos, moçambicanos, cabo-verdianos, são-tomeenses e guineenses que fuja do paradigma colonial e sobre sua própria História.

O texto é literário, logo, deve ser visto em suas especificidades estéticas; todavia, ele também recebe, de muitos autores, uma função além da fruição estética. O questionamento, logo, é este: como a obra funciona além de sua textualidade? As literaturas africanas lusófonas, principalmente, a partir do final da década de 1940, no caso de Angola, tornam-se local de contestação de monofonias e de escrita (e invenção) da História de nacionalidades à medida que conceitos como identidade e pan-africanismo se intensificam, assim como guerras de independência começavam, no caso de Angola, em 1961. Em razão disso, os anos 1948 a 1961 são fulcrais para a “*formação* da literatura, enquanto componente imprescindível da consciência africana e nacional” (LARANJEIRA, 1995, p.37; grifo do autor).

Era necessário constituir a imagem de um país e os escritores, alguns, inclusive, guerrilheiros, principalmente, das décadas de cinquenta e sessenta do século vinte, colocaram-se a missão de conseguir a liberdade territorial, política e ideológica alcançada em 1975. Durante séculos os territórios africanos foram considerados “portugueses” (Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe eram considerados espaços europeus em África e não territórios autônomos): “Desde o início, Portugal, assim como a França, considerou suas colônias não como colônias mas como províncias portuguesas de além-mar” (BOAHEN; SURET-CANALE, 2011, p.219). Isso quer dizer que, até 1975, Portugal não reconhecia as identidades existentes naqueles territórios.

Se as províncias africanas eram territórios portugueses afastados da colônia, então, teoricamente, não existia a sensação, por mais que ela fosse gritante, de uma africanidade do espaço, ou melhor, de africanidades, visto que, quando se trata da África, o plural é quase sempre imperativo categórico. Igualmente necessária é a percepção dos muitos grupos étnicos formadores das angolanidades – bakongos, ngangelas, hereros,

tchindongas – característica que dificulta a constituição de um espaço territorial supostamente homogêneo. Isso, semelhantemente, fomenta uma literatura plasmada como “instância suficiente para a discussão dessa nova perspectiva literária do país, a pensar-se nação moderna e necessariamente plural” (MATA, 2012, p.16).

Igualmente importante é como essa escolha foi trabalhada estruturalmente por Pepetela. De acordo com Inocência Mata (2009, p.200 e 2001) a “pulverização de vozes e perspectivas” conduz à “relativização do olhar”. Essa estratégia discursiva e estrutural dinamiza o movimento narrativo de *A geração da utopia*, mas também de *Mayombe* e *A gloriosa família*, quer pela multiplicação de vozes narrantes, quer pela aceitação da limitação do ponto de vista.

Cumprir pensar, dessa forma, dinâmicas coloniais, mas também angolanas/africanas que desembocam na crítica do escritor e, por conseguinte, na maneira como a poética do autor constitui-se com base em crítica social e (re)escrita da História, conforme destaca Tânia Macêdo (2009, p.295): “As marcas da história nas trilhas da ficção de Pepetela, bem como a presença de um questionamento corajoso a aspectos da conjuntura sociopolítica de seus países, podem ser acompanhadas ao longo de toda a produção literária do autor”. Nessa sentença, os aspectos guias de nossa leitura crítica de *A geração da utopia* apresentam-se de forma sintetizada.

Pela lógica colonial, segundo a qual os territórios africanos eram europeus, as poucas escolas construídas nas colônias africanas por Portugal ensinavam a História portuguesa. Mais do que colonizar e explorar espaços, doutrinavam-se espíritos, politizava-se o pensamento. As práticas e discursos colonialistas evidenciam que “a narrativa não é apenas um instrumento de ideologia mas o próprio paradigma de ideologização dos discursos em geral” (MATA, 2009, p.195). Nesse sentido, é significativo o caso de Castro Soromenho, autor de *Terra morta*, como o primeiro autor a declarar-se angolano, em 1949.

Em razão desse contexto, Pepetela, nos seus tempos de escritor/combatente do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), partido fundado em 1965 e que ascende ao poder em 1975, é um dos primeiros intelectuais a escrever a História da Angola. Eis alguns dados bibliográficos do romancista, de acordo com Pires Laranjeira (1995, p.144):

Em 1958, foi estudar para Lisboa, passando a intervir na CEL, colaborando nas suas publicações. Com a luta armada de libertação nacional (1961), um ano depois (1962), segui para o exílio em França, acabando finalmente por ficar mais um tempo na Argélia, que, entretanto, acedera à independência, precisamente através de uma guerra de libertação nacional. Aí formou-se em Sociologia e, no Centro de Estudos Angolanos que os nacionalistas haviam instituído, dedicou-se a escrever, com Costa Andrade e Henrique Abranches, para o MPLA, uma *História da Angola*, numa perspectiva resumida e revolucionária.

Essa informação delimita o fato de o autor ser um dos responsáveis, um dos cultores da construção discursiva da identidade angolana sem, contudo, defini-la, conso-

ante o próprio autor: “No fundo, todos procuramos isso. O que é isso? Um conceito abstracto. Tenho a impressão que ninguém sabe muito bem o que é. No fundo, não conseguimos até hoje teorizar, definir o que é isso de angolanidade” (PEPETELA, 2009, p.39). Eis o plural tipificador da África aparecendo de forma velada nas palavras do autor angolano. Vale ressaltar que o sufixo /idade/ delimita tanto uma reflexão de cunho estético, quanto existencial. Mia Couto (2005, p.79), autor moçambicano de grande projeção internacional, reverbera ideia similar à de Pepetela: “Entre o pessimismo absoluto e o optimismo cauteloso os retratos do continente se avolumam. Publicações diversas e extensos relatórios são produzidos para responder a qualquer coisa que, afinal, é irrespondível: “O que é África?”. Contudo, apesar das abstrações, das indefinições predicativas taxativas, passa-se a História a limpo quando se buscam e descortinam-se silêncios e silenciados.

Escrever a História de um país significa criar a narrativa de uma cultura, de um povo, mesmo que esse tenha sido “artificialmente” construído para impor “*processos de subjetividade*” (BHABHA, 1991, p.178). O processo colonialista foi responsável pela criação e delimitação geográfica do que hoje é conhecido por Angola. Na Conferência de Berlim, entre os anos 1884 e 1885, quando o continente africano foi “oficialmente” dividido, partilhado entre Portugal, Grã-Bretanha, Bélgica, Itália, Espanha, França, Alemanha, entre outros, diferentes etnias foram agrupadas dentro de um espaço territorial com base na divisão europeia e essa inclusive foi, em grande parte, mantida após as independências.

Os Estados africanos pós-coloniais aceitaram as formas herdadas do período anterior, concebendo os territórios e fronteiras, as estruturas do Estado e as formas de administração do mesmo modo que as potências colonialistas ocidentais. Não levaram em conta as divergências étnicas ou étnico-religiosas, nem a influência dos poderes locais, controlados pelos chefes tradicionais. Estes continuaram a representar uma forma de poder paralelo, com respaldo da população. (MACEDO, 2015, p.168).

A Conferência de Berlim representa o estopim da inferiorização dos 30.343.511 km² da extensão territorial africana. A multiplicidade e a diversidade, típicas do continente, foram ridicularizadas, homogeneizadas, além da tentativa de apagamento dos costumes e modos de ser locais, conforme ocorreu com os povos indígenas da América Latina. Isso torna mais do que necessária a escrita da História dos povos africanos e a rasura da visão colonialista; rasura, não apagamento, pois, como destaca Mia Couto (2002), o continente africano fez-se de miscigenações que não foram, absolutamente, harmônicas e pacíficas; todavia, responsáveis por sua riqueza e também por mutilações.

Com a retomada da História autóctone, crava-se o desejo dos autores africanos de encontrar heróis, personagens e gerações, sendo uma delas – aquela que lutou pela independência – dissecada em *A geração da utopia*, obra publicada em 1992. Sem História, um país teoricamente não tem identidade nem passado, ainda que a historiogra-

fia seja ponto de vista daquele que a escreve e, assim, muitas vezes, representa um local social. Sem essa não há perspectiva alguma independentemente dos usos ideológicos possíveis de serem realizados com base na escrita da História. Tem-se um vazio, por isso igualmente necessária é a compreensão do desejo de nações por narrativas fundadoras, por sedimentação de origens quer historiográficas, quer literárias – sem levar em conta, claro, a diáfana película que separa uma da outra, tão debatida por pensadores como Hayden White e Frank Ankersmit – e, nesse sentido, retomarmos a intenção dos romances românticos históricos.

Esse panorama explicita a vontade dos combatentes de escreverem, como referido, ainda que breve, a História de Angola, haja vista que: “A dominação colonial criou grande parte do passado e da tradição africana” (COUTO, 2005, p.62) – criou um passado para rebaixá-lo e, assim, dominá-lo aspirando a exterminá-lo. Montesquieu, em *O espírito das leis*, para valorizar democracia e monarquia, por exemplo, rebaixa supostas formas de governo encontráveis em África e as qualifica como despotismo. “A Europa identificava em si valores positivos, como civilização, evolução e liberdade, enquanto representava a África e a Ásia como o seu contrário, o lugar do barbarismo, do medo e da servidão” (MATOS, MEIHEY; PARADA, 2013, p.11).

Se há Vasco da Gama, há também a rainha Ginga – ficcionalizada pelo escritor angolano José Eduardo Agualusa e que aparece igualmente em *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, de Pepetela. Se há Diogo Cão, há também Ngungunhane – último rei de Gaza, recriado literariamente por Mia Couto, na trilogia *As areias do imperador*, a oferecer resistência ao procedimento colonialista. Quatro heróis, quatro figuras históricas, cada uma ostentando um conjunto de valores, por conseguinte, contravalores, discursos e contradiscursos. O nó da questão manifesta que a narrativa de dois povos, pensando apenas em Portugal e Angola, mas, claro, sendo possível aumentar o olhar para dois continentes, foi construída com personagens dos dois lados.

Valendo-se de crítica social e utilizando da História, o conjunto literário pepeteliano constrói um grande “mapa”, um significativo panorama, visto que o desejo de decifrar uma sociedade e percursos psíquicos, sociais e históricos delimitam um dos aspectos mais significativos da poética do escritor. A recolha histórica, por consequência, temática, recupera o período mercantilista, colonial, assim como os anos pós-independência. O desbravamento de espíritos alia-se à perquirição histórica para, assim, chegar à possível identificação das diversas consciências históricas, afinal de contas, colonial, anticolonial e pós-colonial são diferentes modos de leitura da realidade, logo, de representação desta.

Publicado em 1984, *Yaka*, narrativa da família do colono Alexandre Semedo, vai de 1890 até 1975; *Geração da Utopia*, de 1961 até 1991. *Mayombe* trata dos anos da guerra de independência, sendo este “um romance em que a personagem principal, um líder guerrilheiro, o Comandante Sem Medo [...] leva por diante o seu trabalho no meio de grandes e compreensíveis dificuldades, agravadas pela corrupção interna, o tribalismo, o racismo, o oportunismo” (LARANJEIRA, 1995, p.145). Publicado em

1997, *A gloriosa família*: o tempo dos flamengos dissecar o século XVII, especificamente, os anos entre 1642 e 1648, a partir da presença holandesa representada pela família do traficante de escravos Baltazar Van Dum. *Lueij, o nascimento de um império*, obra foi finalizada em 1988, volta, ao que tudo indica, ao século XV, bem como projeta um possível futuro.

As datas são significativas. Em 1890, Inglaterra exige de Portugal os territórios entre Angola e Moçambique. O episódio ficou conhecido como ultimato britânico. A pressão inglesa sobre Portugal, desde que esse propôs o mapa cor-de-rosa, isto é, a divisão do território africano, na Conferência de Berlim, chegava ao ápice. Com a intensificação da pressão inglesa e o interesse dessa pelos territórios africanos, modifica-se o sentido imperial de ocupação histórica para o imperialista de ocupação efetiva, consequentemente, a agressividade colonialista intensifica-se a partir da última década do século XIX. 1961 marca o início da guerra de independência, em Angola, e a criação do MPLA. Em 1975, Angola torna-se independente em 11 de novembro após o político e poeta Agostinho Neto, do MPLA, assim declará-la. Nesse mesmo ano, começa a guerra civil, conforme este trecho assinala: “Regressou [Aníbal] em 1975, em plena guerra contra os outros partidos” (PEPETELA, 2013, p.239). Em 1991, acontece a primeira tentativa de paz entre MPLA e UNITA para acabar com a guerra civil, o que só viria a ocorrer, em 2002, com a morte de Jonas Savimbi, chefe da UNITA.

Esses poucos dados demonstram a forma como o autor angolano almeja, ao escrever as histórias de seu país, entender o mosaico de cores, sabores, bem como paradoxos e desencantos que o qualificam. Igualmente esses elementos mostram que a luta pela independência não é apenas armada, mas também epistêmica e cultural visto ser necessário o apagamento das “histórias únicas”, no caso em questão, apenas a portuguesa, para energizar narrativas e personagens outros. A trajetória colonialista assenta África, sua cultura, seus povos e sua história como ponto cego, enquanto os valores europeus são iluminados.

Nesse contexto, a CEI (Casa dos Estudantes do Império), criada em 1944, no Estado Novo português, denota a arrogância dos governantes europeus em colonizar espíritos. Estudantes africanos iam para a metrópole graduar-se, mas, principalmente, para adotarem, segundo a perspectiva colonialista, a consciência do Estado Novo e, assim, quando terminassem o curso superior e voltassem aos territórios africanos ajudariam na sedimentação do pensamento colonialista e, desse modo, deveriam ser “gratos” a Portugal pela educação recebida. Todavia, o que ocorre distancia-se profundamente dos desejos de Salazar. Muitos dos movimentos de independência, como o MPLA, nasceram depois do contato de alunos africanos com o pensamento marxista e da negritude que circulavam pela Europa, principalmente, via França, da década de quarenta, cinquenta e sessenta.

Conforme destacado por Pires Laranjeira (1995, p.144), Pepetela foi um desses estudantes da hoje mítica CEI e por ela inicia o percurso das personagens de *A geração da utopia*, sendo essa escolha composicional coerente com a configuração histórica do

processo de independência angolano, bem como permite o reconhecimento de certa veia autobiográfica no subsolo do discurso literário de 1992.

“A casa (1961)”, espaço da primeira das quatro partes de *A geração da utopia*, configura-se como a radiografia daqueles estudantes que guerreariam pela independência, processo descrito na segunda parte do romance “A chana (1972)”, e que chegariam ao poder em 1975. A primeira parte esmiúça a sedimentação dos alicerces epistêmicos daqueles que deveriam sustentar, de forma mais inclusiva, igualitária, democrática a casa Angola pós-independência, mas que, após picados pela serpente do poder, ajudaram a piorar a situações da população angolana apartada do poder, conforme descrito nas duas últimas seções, respectivamente, “O polvo (Abril de 1982)” e “O templo (a partir de julho de 1991)”.

É interessante notar espaços e tempo demarcados claramente pelo autor. Os motivos históricos são óbvios, mas a realidade sócio-histórica da última parte resulta dos desvios da virtude da primeira, logo, da mudança de postura das personagens na década de sessenta para a de noventa. Igualmente singular é a compreensão de que a opção pelo discurso direto, empregado em parte significativa do romance, demonstra que palavras são ocas frente às atitudes operadas por diferentes personagens como Elias, Vítor/Mundial e até mesmo Aníbal/Sábio, todos eles estudantes da CEI e personagens de *A geração da utopia*.

A geração a que o título do romance pepeteliano refere-se demarca, portanto, tanto esse grupo de estudantes responsável pelo destino de Angola a partir da década de sessenta, quanto a criação, o constructo discursivo representativo de leituras da realidade por ideais suprassensíveis, visando a objetivos específicos atingíveis se as condutas de todos forem coerentes, em um futuro que se plasma ideal e perfeito. Grandes sistemas interpretativos, quer políticossociais, quer religiosos, foram construídos com base nessa perspectiva. A utopia pede, de certa uma forma, um ideário coletivo adotado por um conjunto de pessoas, ou seja, necessita-se sair da teoria para a prática. O problema está em que um conjunto de pessoas que pode ascender ao poder normalmente enxerga a sua leitura do mundo como a única válida. Neste trecho, sinteticamente temos os ideais da geração da utopia:

E de qualquer modo tinham um vasto terreno comum, o ódio à ditadura de Salazar e a esperança na independência das colónias. Opunham-se nos métodos e maneiras de prever a sociedade futura. Uma sociedade onde o Estado ia abolir as classes, segundo Aníbal, uma sociedade sem Estado pois este tendia a ser o manto sob o qual novas classes se criariam, segundo Marta. (PEPETELA, 2013, p.86).

Aqui convém retomar *Utopia*, de Thomas More – obra que, em 2016, completou 500 anos. Utopia é uma ilha, ou seja, um espaço ideal atingível descrito pelo fictício navegador português Rafael Hitlodeu. Consoante com essa ideia, vale destacar estas palavras de Michel Foucault (2007, p.XIII): “As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem ci-

dades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico”.

Na década de sessenta do século vinte, a geração da utopia vê-se como base em um idealismo portador de promessas capazes de construir um território ideal em sua plenitude. A embrionária Angola independente constitui esse espaço utópico, ideal erguido valendo-se dos fundamentos disseminados na CEI. Aníbal configura-se como o ápice do sentimento. Isso sobremodo está magistralmente expresso nesta analítica fala, em discurso direito, de Aníbal, retirada do diálogo deste com Sara, na terceira parte do romance dedicada à reclusão e à amargura dele, quando o espaço utópico angolano escorre pelas mãos dos dirigentes da geração da utopia, como Vítor/Mundial, que assumem o poder pós-1975:

– Isso de utopia é verdade. Costumo pensar que a nossa geração deveria chamar a geração da utopia. Tu, eu, o Laurindo, o Vítor antes, para só falar dos que conhecestes. Mas tantos outros, vindos antes ou depois, todos nós a um momento dado éramos e queríamos fazer uma coisa diferente. Pensávamos que íamos construir uma sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamento, o paraíso dos cristãos em suma. A um momento dado, mesmo que muito breve nalguns casos, fomos puros, desinteressados, só pensando no novo e lutando por ele. E depois... tudo se adulterou, tudo apodreceu, muito antes de se chegar ao poder. Quando as pessoas se aperceberam que mais cedo ou mais tarde era inevitável chegarem ao poder. Cada um começou a preparar as bases de lançamento para esse poder, a defender posições particulares, egoístas. A utopia morreu. E hoje cheira mal, como qualquer corpo em putrefação. Dela só restou um discurso vazio. (PEPE-TELA, 2013, p.245 e 246).

Notemos como, por intermédio da fala de Aníbal, a utopia é dada como morta; no entanto, o epílogo do romance a vê mais como maltratada, perdida, o que não a impede de cheirar mal, sendo assim precisamos pensar em como as personagens atuam para soterrar esse território ideal. A ideologia configura-se como uma leitura (interessada?) do plano sensível. Nessa ordem de ideias, argumenta Leyla Perrone-Moisés (1992, p.22): “Falar em ideologia é sempre tarefa ariscada, porque ninguém pode vangloriar-se de estar fora dela”. Seres são formados por conceitos e estes dão sentido ao mundo sensível e suprassensível. Como entender Deus, economia, realidade, justiça, direito, honra, polidez, perdão, amor, história, por exemplo, sem um conjunto de julgamentos do que é, pode ser ou não é cada um desses elementos. Porém, seres diversos podem ou não compartilhar as mesmas apreciações e leituras existenciais; por exemplo, a ideologia cristã cobra determinadas condutas, certos códigos éticos para que o paraíso seja alcançado.

Ideologia – conceito polissêmico, de difícil definição – liga-se à atuação, à conduta, logo, à moralidade, à ética, ao modo como sujeitos se portam com base nos ideais que o guiam e com eles interagem com os outros; ideais ancorados em contextos sócio-históricos específicos. Como afirma sintomaticamente e sinteticamente o narrador da obra publicada em 1992: “As circunstâncias fazem mudar um homem” (PEPE-

TELA, 2013, p.175) – mudar tanto para melhor, quanto para pior. Ideais, em *A geração da utopia*, expostos pela predileção do discurso direto, do diálogo entre as personagens. Essa escolha estrutural faz com que elas se apresentem praticamente sem mediação do narrador onisciente e exatamente por isso a alteração dos comportamentos produz importantes efeitos analíticos e críticos. As personagens de *A geração da utopia* revelam-se pela sua fala, mas o que realmente constrói o caráter delas são suas práxis, ações. As contradições não se fazem ver pela voz de um narrador intruso, mas sim pela boca e posturas dos seres ficcionais.

A ideologia pode gerar discursos responsáveis por construir realidades utópicas para uns e alcançáveis para outros; todavia, quando os crentes, ou melhor, os utópicos tornam-se descrentes, como é o caso de Aníbal, condutas precisam ser esmiúças e Pepetela realiza esse movimento magistralmente na obra de 1992. Conforme argumenta Pires Laranjeira (1995, p.147), *A geração da utopia* “é o romance amargurado da distância entre a esperança de uma sociedade e um homem novos e a realidade da guerra, da morte e da miséria”. Os dedos do autor viram não apenas para os Europeus e seus conceitos, responsáveis em grande parte pela degradação do solo africano, mas também para os dirigentes que recebem apoio do povo angolano, logo, cumpre pensar o valor semântico da escolha pelo difuso.

Nessa perspectiva, é de grande valia a afirmação de Peter Sloterdijk (2012, p.12; grifos nossos) de que “saber é poder”, cujo foco posiciona-se “por trás da *politização inevitável do pensamento*. Quem a enuncia revela, por um lado, a verdade. Todavia, ao exprimi-la, quer alcançar ao mesmo tempo mais do que a verdade: ele quer intervir no jogo de poder”. Intervir no jogo de poder pela definição de saberes, consequentemente, de possíveis verdades, revela que os jogos de poder alteram condutas pela mudança de percepção do sensível. Quem demarca saberes, delimita verdades, portanto, define o “certo”.

O fragmento citado retoma similarmente a lógica da valorização, no processo colonialista, da História e valores europeus e o apagamento da autóctone. Igualmente ganha destaque como a realidade é lida com base em saberes/conceitos criados muitas vezes distantes da realidade sócio-histórica de um povo, mas utilizados nela como imperativo. Um conjunto de axiomas preconceituosos, mas revestidos de suposta cientificidade civilizatória, gerado em França, Inglaterra, Alemanha, entre outros, foi levantado para subalternizar negros e aceito, grande parte das vezes, sem contestação, assim como ocorreu em movimentos políticos de diferentes matizes autoritários. Muitas vezes, os melhores desejos construíram as piores atrocidades. A história ocidental mostra que homens embebidos de valores, de certezas, podem realizar atrocidades. “Assim eram os heróis anônimos que arriscavam a vida todos os dias para combater a ditadura. Com o fim de criarem uma outra pior, diria Malongo, o descrente. Também Marta” (PEPETELA, 2013, p.88).

O romance de 1992 solicita um tipo de postura extremamente complexa, talvez a maior utopia de todas; pede aos homens que de fato questionem sua camada interna,

isto é, olhem a si mesmo, seus valores, seus conceitos, sua constituição psíquica e indagam todos esses aspectos à medida que indagam se realmente aquilo que os move pode estar errado. Isso clama por uma consciência menos partidária, pede um olhar capaz de pôr em xeque imperativos categóricos e a forma de cada um ler o mundo. Um homem que não mais crê, de forma peremptória, nos seus valores passa a ser o que o mundo precisa. Aqueles capazes de se interrogarem, de relativizarem os seus próprios saberes e verdades estão, conseqüentemente, mais aptos a não desenvolver cegueiras cognitivas de qualquer ordem e talvez melhor enxergar o outro. Frisa-se: interrogar a forma de ler o mundo não significa abandonar princípios, Pepetela não o faz de forma alguma, mas sim compreende a necessidade da autorrelação e autoavaliação.

A “pulverização de vozes e perspectivas”, destacada por Inocência Mata (2009, p.201), estruturante do romance pepeteliano, mostra que a multivisão deve impedir a construção *da* visão determinante, correta. O multívoco deve acentuar divergências e diversidades, na perspectiva de Rita Chaves (2009, p.126), visto que “o ponto de vista narrativo [em *Mayombe*] constrói-se com base num processo de relativização que não poupa os chamados ‘bons sentimentos’ e trabalha o conflito como um elemento positivo mesmo na condução de um projeto coletivo”. Em razão disso, Mía Couto (2002, p.63) assinala que o escritor, como o faz Pepetela, precisa desafiar “os fundamentos do próprio pensamento. Ele vai mais longe do que desafiar os limites do politicamente correcto. Ele subverte os próprios critérios que definem o que é certo, ele questiona os limites da razão”. Perscrutar o “próprio pensamento” significa aceitar a alteração de conceitos e de representações da camada inteligível de cada um ao passo que pressiona o estabelecido quer como bom, quer como mau, ou seja, provoca os limites do correto até mesmo do politicamente correto.

A referida estudiosa toca em outro aspecto importante da cosmovisão do autor angolano, qual seja: “Pepetela abre-se claramente ao mundo ocidental na referência aos valores gregos, assumindo Angola como um terreno mestiço, onde se cruzam matrizes culturais muito diversidades” (CHAVES, 2009, p.131). O fragmento nos permite indagar se, nessa valorização da cultura clássica, o pensamento cético e o cínico não se fazem presentes, tomando como eixo essa postura de relativização exigida pelo autor angolano em textos literários como *Mayombe* e *A geração da utopia*. Vale destacar, inclusive, que na hibridização de culturas, o espaço especial dado à clássica e o inferior à africana altera-se.

Com essa postura, mostra-se que o que vale na Grécia vale igualmente em África e vice-versa, logo, esta insere-se na cultura global e sua lógica epistêmica, tão inferiorizada ao longo dos séculos, é tão poderosa quanto a de qualquer lugar. A descolonização dos espíritos passa pela mescla de culturas e apagamento de barreiras; no entanto, a postura relativista, de base cética, questiona se o homem consegue realmente aprender algo com narrativas pretéritas. Notemos como essa questão ganha corpo através deste importante diálogo entre Sara, idealista estudante de medicina, fiel aos seus conceitos, e Marta, primeira a falar no excerto abaixo, possivelmente, a representação da descen-

ça, mas não da apatia, voz cética, crítica e necessária, já na década de sessenta do século vinte, período de forte idealismo:

– Se não morrer, o que se enquadra melhor com sua maneira de ser, vai desiludir-se. A tal revolução que tem à frente não vai ser como ele [Aníbal] a imagina. Nunca nenhuma é como os sonhos dos sonhadores. É um sonhador, apesar de toda a sua linguagem rigorosa de comunista. Acaba por ter ideias mais libertárias que as minhas, que ele chamava de anarquista. As revoluções são para libertar, e libertam quando têm sucesso. Mas por um instante apenas. No instante a seguir se esgotam. E tornam-se cadáveres putrefatos que os ditos revolucionários carregam às costas toda a vida.

– Falaste-lhe assim?

– Claro. Riu daquela forma paternalista que têm os iluminados, os que detêm a verdade. Como se eu fosse uma criança engraçada. Não me ofendi, nada nele me ofendia. Mas discutimos muito. Disse-lhe que a Revolução Francesa acabou no terror e Napoleão e que a bolchevista termino logo no estalinismo, mesmo antes de Stálin ser o patrão. Procurou rebater, é muito forte em argumentos históricos. Mas lá no fundo ficou tocado, senti. Porque é um sonhador, um utópico. Pior que eu. Ou morre ou se desilude, não tem outra alternativa.

– Em Angola será diferente.

– Falas como ele. Os iluminados dizem sempre que a experiência não descambará como as outras. Não ousam afirmar, porque são ou querem parecer modestos, mas pensam assim: se eu acredito nisto, por que não se há de realizar como imagino? E parte os cornos, sempre, sempre... São aliás feitos para isso, para partir os cornos.

Sara levantou-se. Já conhecia as ideias de Marta sobre a inelutabilidade de os processos políticos se burocratarem e acabarem num sistema opressivo criado por eles próprios. (PEPETELA, 2013, p.131)

O trecho supracitado é de uma ironia cortante, visto tanto da perspectiva do desenrolar da trama nas partes subsequentes, quanto da própria História angolana. O olhar cético, mergulhado de dúvidas, permite menos certezas. Se a geração da utopia, aquela que assume o poder pós-75, tivesse se questionado sobre a força das suas narrativas legitimadoras, sobre os valores que os guiavam alguns rumos poderiam ser diferentes, mas aí caímos no futuro do pretérito. Aqui está uma substância significativo da cosmovisão pepeteliana: a necessidade da dúvida, do questionamento, de negação dos imperativos categóricos moventes dos seres. O ponto de viragem ancora-se na identificação de que não existe uma consciência privilegiada e sem ideologia capaz de enxergar o sentido da História, a razão última.

O percurso de Aníbal evidencia isso e, nesse sentido, as personagens de *A geração da utopia* funcionam como paradigmas das dinâmicas de poder encontráveis em Angola. Vítor/Mundial, mimetização do político, enquanto Malongo representa o empresário, o lobista. Eis a imagem de Angola liberta erguida pelos interesses neoliberais e a tecnoburocracia socialista. Duas formas de explorar a terra e empobrecer o povo assolado pela guerra civil, mutilado por minas terrestres, pela fome e por doenças; povo que prometeu ser ajudado pela geração da utopia – e alguns como Sara ajudaram –, mas profundamente engolido pelos interesses da classe política interessada em olhar a si própria e manter-se no poder. O socialismo de palanque, de café, conforme visto por Marta, não chega à prática, assim como a democracia plena.

Nesse contexto, sobra a religião, discutida na quarta seção do romance, como criação de outro espaço utópico, outra metafísica capaz de oferecer plenitude e confortos aos seres assolados pela realidade de guerra e de miséria; povo soterrado por interesses particular de empresários internacionais e políticos locais. O desencanto intensifica-se, pois, a religião igualmente passa a ser ocupada por discursos ociosos e tem a presença velada e interesseira de Vítor e Malongo.

Em *A geração da utopia*, as reflexões de Frantz Fanon, importante nome dos estudos culturais, autor de *Os condenados da terra* e *Pele negra, máscaras brancas*, aparece via Elias, estudante protestante, de visões extremistas que, no fim do romance, funda uma religião, em Angola, chamada de Igreja da Esperança e Alegria do Dominus para, junto de Malongo e Vítor/Mundial, explorar o povo angolano, como exemplifica este excerto do romance: “[...] todos falam do povo, mas ninguém pensa nele. O povo é como o tronco de uma árvore. Todos se apoiam a ele, sobem por ele, para apanhar os frutos que estão lá em cima. Não é o povo que lhes interessa. São só os frutos” (PEPETELA, 2013, p.212). Vítor, Malongo e Elias, três percursos, três trajetórias, três desvios.

O exame das quatro décadas finais do século XX, responsáveis por reconfigurar a História angolana, mimetiza a caminha da utopia a descrença, mas não ao abandono da crença, visto que a última parte foca na fé como a possibilidade de redenção à medida que a AIDS avançava drasticamente no continente africano.

Com as crises económicas, com a perda da utopia da liberdade política, com o fim do inimigo que estava do outro lado da guerra fria, com a dívida externa que tira qualquer possibilidade de desenvolvimento aos nossos países, os jovens desempregados e sem instrução, a delinquência e inseguranças galopantes, tudo isso leva as pessoas a verem a religião como a única salvação. (PEPETELA, 2013, p.349).

Malongo sempre se mostrou desinteressado da política e focalizou seus interesses pessoais. Nesse sentido é uma personagem mais coerente com seu conjunto de conceitos do que, por exemplo, Elias e até mesmo Aníbal, que, mesmo sem mudar de postura em relação aos seus ideais, este torna-se amargo e descrente do processo político. Por outro lado, alguns aproveitam o status conquistado, como Vítor/Mundial, à medida que enterram o ideário que o movimentam, outros, adaptando-se às condições, como faz Sara, ainda buscando uma forma de melhorar a realidade social, enquanto alguns de grande protagonismo na década de sessenta e setenta, como Aníbal/Sábio, não encantados pelas benesses do poder, caem em profunda descrença e, assim, em reclusão, em distância. O espaço para o pecado, para a pequenez humana é maior do que o da virtude, essencialmente silenciosa, como assim o é o recluso Aníbal, em 1982.

Existem sentidos e muitas vezes ausências de explicações. Voltar-se para a História representa o desejo de entendimento de uma formação, mas o entendimento escapa, logo, cai-se na multiplicidade. Precisa-se ter isso em mente ao longo da leitura de uma obra como *A geração da utopia*, em que acontecimentos recentes dinamizam a narrativa e a embebe de possibilidades semânticas e redes de afetos. Retomando mean-

ros atuais busca-se desanuviar e, assim, encontrar a possível coerência para as ações das personagens do romance e das históricas responsáveis por uma realidade de desencantos. Coerência que, como mostra José Rivair Macedo (2015, p.168), não esteve presente nas atitudes da nova classe política que, ao subir ao poder, adota práticas semelhantes às criticadas.

Em síntese, as elites militares e civis que se tornaram detentoras do poder procuravam justificar suas escolhas baseando-se em argumentos similares àqueles apresentados em todos os regimes autoritários: a sociedade de seus respectivos países ainda não estaria preparada para compartilhar o poder; a ausência de classes sociais e de antagonismos de classe tornariam inúteis as competições entre vários partidos; as restrições de direito seriam uma maneira de assegurar o mais rapidamente possível o desenvolvimento econômico. Para criar a nação, os governos não hesitavam em fundir grupos étnicos diversos num mesmo território, resultantes das fronteiras artificiais da colonização, eliminando desse modo as disparidades regionais e promovendo uma união nacional superficial.

A história angolana pós-1975 revela que “a propagada liberdade e justiça para todos são substituídas por clientelismo, pequena corrupção e nepotismo” (MATA, 2009, p.192). Todavia, antes de a utopia dar espaço a desencantos, os heróis são necessários, quer como sinônimo de personagens, quer como os “bastiões” de narrativas históricas e, nessa perspectiva, a geração dos estudantes africanos na CEI representa esse ideário expresso nesta colocação, em discurso direto, feita pela personagem Orlando, namorado de Judite, filha de Sara e Malongo: “– Como uma geração faz uma luta gloriosa pela independência e a destrói ela própria” (PEPETELA, 2013, p.368 e 369).

O pensamento anticolonial aspirava a fazer com que de uma delimitação geopolítica criada por europeus nascesse um país africano pleno, digno, igualitário, mas os fatos pós-independência, responsáveis por desencantos diversos, por acentuações de condições econômicas e sociais distintas, demonstram o falhanço do roteiro a ser cumprido posteriormente por parte dos membros da geração da utopia mordidos pela serpente do poder, como este trecho do romance demonstra: “Um povo tão digno tornado mendigo... [...] quisemos fazer desta terra um País em África, afinal apenas fizemos mais um país africano” (PEPETELA, 2013, p.359).

Essas palavras de desencanto nascem da queda dos heróis da geração da utopia, ou melhor, da percepção da humanidade deles a ponto de evidenciar a “igualdade de boca” (PEPETELA, 2013, p.173), ou seja, a retórica oca e mutável de muitos membros da geração da utopia que assumiram o protagonismo políticos após a independência, como a personagem Vítor/Mundial. Coaduna-se com essa apreensão outra de igual intensidade: “O homem sim, é o maior predador de si próprio” (PEPETELA, 2013, p.235).

Concomitante a isso, Benjamin Abdala Júnior (2009, p.173) argumenta que os heróis pepetelianos “são paradigmas que não se circunscrevem apenas a Angola. Apresentam na verdade modelos de condutas extensíveis à condição humana – um paradigma do homem em geral em sua história e no seu impulso de transformação”. Nesse

sentido, as personagens de Pepetela reproduzem a condição existencial e nesta está a baixeza, o orgulho, o interesse, a mesquinhez, a vontade de poder. Igualmente importante são estas palavras de Pires Laranjeira (1995, p. 145):

Pepetela atrevia-se assim a questionar a construção de imagens de heróis monolíticos, aplicando à ficção a fecundidade da dúvida sistemática, como quando insinua, através de Sem Medo, que o poder da guerrilha de libertação nacional já transporta em si o ovo da serpente do poder que, após o triunfo, dominará o povo que ajudou a libertar.

Os espaços maravilhosos criados pelas utopias são soterrados pela força da humanidade dos heróis. Isso, sobremodo, não é fácil de aceitar, uma vez que ideologias são narrativas legitimadoras, porém quando estas são questionadas, nega-se a autenticidade dela enquanto fomentadora de novos paraísos e de sentido para muitas existências. Quando o espaço Angola deixa de ser o país africano almejado para tornar-se mais um país africano pelas mãos daqueles que foram conduzidos ao poder pela guerra e depois ajudaram a construir outra, no caso, a civil, bem como pelos interesses sub-reptícios quer de Cuba e União Soviética, quer dos Estados Unidos e da Inglaterra.

A geração da utopia ganha força ao quebrar como uma casualista simplista. O mundo não se resume a síntese dialética entre duas possibilidades. O humano, com suas redes de afetos, dificulta explicações binárias e peremptórias à proporção que a ausência de explicações lógicas para os fatos é apontada, visto que não há a verdade oculta na e da História e nem que esta caminha de maneira ascendente. A sedução do poder e do dinheiro encantam Vítor, mas não Aníbal. Por quê? Ambos foram esculpidos no mesmo espaço e pelo mesmo barro ideológico. Não existe uma norma existencial transformada em imperativo. Aníbal não aceita as benesses do poder; no entanto, é corroído pelo rancor, pela descrença até mesmo pela raiva, como a terceira parte, dedicada a ele, representa magistralmente. Como entender a maneira que os afetos agem?

O apagamento de relações binárias faz com que as personagens do romance angolano lancem ao leitor uma cadeia de perguntas cujas respostas não são audíveis à proporção que reafirmam a moralidade e o interesse por trás de práticas distintas, visto que não há prática ideológica sem sujeito. As condutas que movem o ideário da década de 1960 discrepam daquelas das décadas de 1980 e 1990, mas os atores são os mesmos. Nesse aspecto, o ficcionista angolano pode ser visto como investigador da moral quando utiliza principalmente a história contemporânea, mas também a passada. O colonialismo é um tipo de leitura do mundo que conduz a um tipo de ação. A geração da utopia denota determinada episteme que leva a um tipo de moralidade, portanto, a um fazer, um agir que, no caso de personagens como Elías e Vítor, distancia-se do defendido outrora. Sendo assim, a moralidade dessas personagens está presa a contextos psíquicos, histórico e sociais mutáveis iguais elas.

A consciência do presente pede a revisão do pretérito, principalmente porque o “passado de quimeras [...] trouxe este presente [1981] absurdo” (PEPETELA, 2013,

p.234). Os fatos pós-independência, as guerras civis, a corrupção, os preconceitos e ódios entre grupos étnicos distintos fazem com que o sonho de uma Angola justa, igualitária e democrática caia em por terra e, assim, ganha forma o movimento do utópico ao descrente; não distópico, como o epílogo da obra esclarece: “Como é óbvio, não pode existir epílogo nem ponto final para uma estória que começa por portanto” (PEPETELA, 2013, p.385). Desencanto ou desencanta, mas que pode ser “reencantado”, reanimado. A esperança não foi morta apenas está encoberta pelas capas da humanidade dos seres. O “portanto”, que abre e conclui o romance, denota o fechamento, a conclusão de uma geração importante responsável por iniciar o processo de emancipação política, logo, de transformações sociais quer para o bem, quer para o mal, mas que falhou, grande parte, em seus princípios éticos.

Precisa-se fechar uma geração, conclui-la para dar espaço a seguinte. A utopia pode estar em outra – a de Judite – ou talvez na crença na capacidade de alguns poucos homens de buscarem melhorias coletivas além do interesse pessoal, inclusive, que esses poucos realmente consigam sobrepor os interesses coletivos aos individuais. Benjamin Abdala Júnior (2009, p.171) enxerga parte da literatura do autor angolano demarcada pela “ascensão e queda” de utopias e, assim, qualificada pelo “desencanto pós-colonial” (MATA, 2009, p.205), bem como por uma perspectiva antiépica, por conseguinte, por heróis antiépicos.

[...] é essa consciência histórica que leva a que a obra romanesca de Pepetela funciona com uma *lógica antiépica* que acaba por referenciar os ideais agnósticos da revolução e do espírito nacionalista animado pela imaginação utópica, ideais construídos sobre uma mística do heroico e do épico. São por isso significativos a urdidura da trama e o dispositivo textual da lógica antiépica da novelística de Pepetela. (MATA, 2009, p.202; grifos nossos).

O ponto de viragem da consciência crítica novamente prende-se à percepção de que os heróis, digamos assim, épicos são imperfeitos, falíveis, humanos, logo, movidos por interesses, jogos e vontade de poder. Homens, com suas falhas, não semideuses ou até mesmos deuses, são responsáveis por sistemas políticos quer, caindo em grosseiro reducionismo, de direita, quer de esquerda. Imperfeições analisadas, esmiuçadas por Pepetela, que não tem medo de tocar em feridas, inclusive, as recentes à medida que foge de perspectivas pré-determinadas.

Ao valorizar percursos, condutas, um dos intuitos do escritor é, conforme destacado, avaliar moralidades a ponto de escrever um romance visto como o “manifesto do puro desencanto” fundamentado em “um presente cuja complexidade o tem tornado colectivamente trágico” (MATA, 2009, p.193). Em função disso, é necessário retomar o sentido clássico do herói épico como aquele que representa e traz em si os valores e a verdade de um povo. Esse posto, que deveria ser ocupado pela geração da utopia, continua vago pelas ações e, por conseguinte, pela história produzida por ela, quando essa ascende ao poder, em 1975. No importante ensaio “Que África escreve o escritor africano?”, Mia Couto (2009, p.63) finaliza:

Passamos por um período em que os nossos heróis acabaram sempre mortos – Eduardo Mondlane, Samora Machel, Carlos Cardoso – para um outro tempo em que os heróis já nem sequer nascem. [...] O que queremos e sonhamos é uma pátria e um continente que já não precisem de heróis.

Há pontos em análise imbricados nessa sentença: heróis épicos foram responsáveis pela colonização e subjugação da África, eis um ponto; outro é que quando uma pátria não precisa mais de heróis é porque essa idealisticamente atingiu nível pleno de igualdade, por isso o uso dos verbos querer e sonhar para sublinhar ainda um possível processo; por fim, em leitura mais desencantada alinhada à história contemporânea de muitos países africanos, como o caso de Angola, é que os homens que se colocaram como grandes portadores da verdade e da voz coletiva, ou seja, os heróis épicos da nação angolana, foram esmagados por sua humanidade a ponto de perderem o posto, daí o destaque dado ao aspecto antiépico de parte da obra pepeteliana, consoante a perspectiva crítica de Inocência Mata (2009). Aníbal, principal candidato a ocupar o espaço de herói épico da geração da utopia, tem seu percurso estraçalhado pelas condutas dos seus companheiros.

Esmigalhar heróis épicos e valores contundentemente é atitude corajosa tomada pelo escritor. Pepetela constrói a necessária narrativa de uma nação, relativiza condutas à medida que humaniza heróis teoricamente infalíveis. Eis a força de um olhar permeados de desencantos, de descrenças, de “portantos”, mas ainda de possibilidades e talvez aí esteja a semente da utopia deixada em estado germinal, mas plantada pela geração da utopia para além de suas condutas.

Resumo: Objetiva-se investigar como o conjunto das personagens de *A geração da utopia*, do escritor angolano Pepetela, revela diferentes facetas e vozes características do contexto colonial e pós-colonial de Angola, um dos cinco países africanos falantes da língua portuguesa. Por meio da pluralidade de perspectivas levantadas tanto pelas falas das personagens em discurso direto, quanto em indireto livre, pretende-se evidenciar o movimento reflexivo que parte da utopia à descrença enquanto qualificador dos itinerários das personagens do romance publicado em 1992. Averigua-se esse caminho por intermédio da constatação da mudança de valores, condutas e ações das personagens dessa obra pepeteliana ao longo das qua-

tro últimas décadas do século XX, demarcação temporal privilegiada no romance em foco. Em função disso, as relações entre literatura e História são necessárias, assim como a investigação do modo como as personagens focalizadas representam certas transformações das sensibilidades e das ideologias ocorridas ao longo de quarenta anos e, de certa maneira, conotativas de alguns dos desdobramentos da sociedade angolana.

Palavras-chave: Pepetela; *A geração da utopia*; literatura angolana.

Abstract: *The objective of this paper is investigating how the set of characters from A geração da utopia, by the Angolan writer*

Pepetela, reveals different facets and characteristic voices of the colonial and postcolonial context of Angola, one of the five African countries who speaking the Portuguese language. Through the plurality of perspectives raised by the speeches of the characters in direct speech and in indirect, it is intended to highlight the reflexive movement that departs from utopia to disbelief as a qualifier of the itineraries of the characters of the novel published in 1992. It is verified that way through the verification of the change of values, behaviors and actions of the char-

acters of this pepetelian novel throughout the last four decades of the twentieth century, temporal demarcation privileged in the novel in focus. The relations between literature and history are necessary, as is the investigation of the way in which the focused characters represent transformations of the sensitivities and ideologies that have occurred over the course of forty years, and in some ways connotative of some of the unfolding of society Angolan.

Keywords: *Pepetela; A geração da utopia; Angolan literature.*

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Notas sobre a utopia, em Pepetela. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tania (Orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p.171-178.
- BHABHA, Homi K. A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.177-203.
- BOAHEN, Adu; SURET-CANALE; Jean. A África Ocidental. In: Vvaa. *História geral da África: África desde 1935*. 2. ed. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011. 8 v. (Coleção História geral da África).
- COUTO, Mia. *Pensatempos: textos de opinião*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- MACEDO, José Rivair. *História da África*. São Paulo: Contexto, 2015.
- MACEDO, Tânia. O desejo de Kianda: um cântico de liberdade. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tania (Orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p.295-302.
- MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões*. Manaus: UEA Edições, 2013.
- _____. *Ficção e História na literatura angolana: o caso de Pepetela*. Lisboa: Colibri, 2012.
- _____. Pepetela: a releitura da História entre Gestos de Reconstrução. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tania (Orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p.191-207.
- MATTOS, Pablo de Oliveira de; MEIHEY, Murilo Sebe Bon; PARADA, Maurício. *História da África contemporânea*. Rio de Janeiro: PUC-RIO; Pallas, 2013.
- PEPETELA. *A geração da utopia*. São Paulo: Leya, 2013.

- PEPETELA. *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- PEPETELA. A obra. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tania (Orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p.39-46.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica, escritura*. 2 .ed. São Paulo: Ática, 1993.
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica a razão cínica*. 2. ed. Tradução de Marco Casanova, Paulo Soethe, Maurício Mendonça Cardozo, Pedro Costa Rego e Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação da Liberdade, 2012.

Ler e depois

CESARINY, MÁRIO. POESIA.
LISBOA: ASSÍRIO & ALVIM,
2017

Maria Lessa*

O volume *Poesia*, de Mário Cesariny, editado, prefaciado e anotado por Perfecto E. Cuadrado, lançado em Portugal em novembro de 2017 pela Assírio & Alvim, constitui uma reunião dos livros do autor publicados pela editora. Não se trata, portanto, de uma recolha da poesia *toda* ou *completa* do “homem-expedição” do Surrealismo português, ao contrário do que poderia esperar o leitor desavisado. Desde 1980 em parceria com o poeta, quando lançaram o livro *Primavera autónoma das estradas*, a editora pretende, antes, comemorar sua obra e lembrá-lo no aniversário de onze anos de seu falecimento.

Para louvar Mário Cesariny, Cuadrado, estudioso renomado do movimento artístico português e grande amigo do autor, opta por uma simplificação do trabalho de edição, em respeito sobretudo à ordenação e à revisão definitivas feitas pelo poeta até 2005, um ano antes de falecer, com 83 anos, em Lisboa. O

volume está organizado por data de publicação original dos livros-título, com *Manual de prestidigitação* (Lisboa: Contraponto, 1956), como seção inicial de *Poesia*. Deixando intactas as edições organizadas por Mário Cesariny lançadas pela Assírio & Alvim, incluem-se em cada livro subseções como, por exemplo, *Burlescas teóricas e sentimentais*, volume independente em 1972 (Lisboa: Editorial Presença) que, desde 1981, adquiriu o caráter de seção de *Manual de prestidigitação* (Lisboa: Assírio & Alvim), livro-título com a data de publicação original mais antiga sob responsabilidade da editora portuguesa.

Perfecto Cuadrado explica: a obra cesarinyana assenta sobre um princípio de livre-trânsito dos poemas e dos livros. Tal fato leva, frequentemente, à inclusão de obras inteiras dentro de outras. Caso semelhante é o de *Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano*, o qual, publicado pela primeira vez em 1952, será igualmente transferido para o interior de *Manual de prestidigitação* a partir da edição de 1981. Da mesma maneira, *Poemas de Londres*, livro originalmente publicado em 1972 (*19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão seguidos de Poemas de Londres*. Lisboa: Livraria Quadrante), encontra-se, desde 1982, transposto para o livro *Pena capital*, cuja primeira edição data de 1957.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) da UFRJ.

Nada tão característico de Cesariny quanto a inapreensibilidade – impossibilidade de compreensão total, totalizante e totalitária de sua obra. Como afirma Cuadrado, “lidar com a obra de Mário Cesariny equivale a penetrar e a se perder num labirinto de danças e mudanças de palavras, versos, fragmentos, poemas e até livros inteiros [...] que, mesmo encontrando afinal uma porta de saída, acabariam por fazer da edição um livro quase ilegível”. Visando a legibilidade do volume, são inteiramente reproduzidos *Manual de prestidigitação*, *Pena capital*, *Nobilíssima visão*, *A cidade queimada*, *Primavera autónoma das estradas* e *O Virgem Negra*, de acordo com suas edições definitivas saídas pela Assírio & Alvim, ordenados por data de lançamento original. A estes, segue-se uma seção intitulada “Outros poemas”, na qual se encontram poemas que já integraram os volumes incluídos em *Poesia* (2017), mas que foram, em algum momento, retirados das obras pelo autor. “Entre nós e as palavras, Mário (apresentação cordial)”, “Esta edição (ou seja, mais um aviso a tempo por causa do tempo)”, prefácio e pequena apresentação do volume escritos pelo organizador, além de uma vasta seção de notas do estudioso espanhol e de uma biografia do autor, por António Soares, vêm completar a edição em capa dura da qual nos olha um “Mário Sérgio”.

Apesar do esforço empregado na organização de *Poesia*, é curioso observar que a própria Assírio & Alvim publicou, recentemente, três dos sete livros presentes no volume. *O Virgem Negra* recebeu nova edição em 2015, *Primavera Autónoma das Estradas* e *Manual de Prestidigita-*

ção, em 2017 – exatamente o ano de lançamento de *Poesia*. A questão que fica é a necessidade – em termos de renovação da circulação da obra de Mário Cesariny – de uma edição que repete (integralmente) livros publicados em datas tão recentes. Para os novos leitores, abre-se um amplo e variado percurso por seus poemas. Para aqueles que já o admiram, pode representar uma oportunidade de adquirir uma “edição comemorativa”, bem como uma chance rara de travar contato com alguma visão de conjunto de sua obra. Surpreende, por exemplo, a quantidade de poemas dedicados a outros artistas portugueses e estrangeiros — perspectiva que é facilitada pela sua reunião em volume único.

Poesia poderia ser recordado apenas como mais uma edição especial a entrar no catálogo da Assírio & Alvim, não fossem as duas apresentações afetivas, a cuidadosa redação das notas finais que contribuem para a iluminação de algumas cenas da escrita de Cesariny e a extensa descrição biográfica que o encerra. Com suas palavras de abertura, Cuadrado presta “lembração, louvor e homenagem” à obra de um artista que nos mostra o poder de criação e de intervenção da palavra poética, tocada pelo amor e pela liberdade.

O caráter afetivo e amoroso com que Cuadrado descreve seu amigo-Mário-Cesariny no volume que comemora os onze anos de seu falecimento representa, certamente, um dos pontos altos da publicação. Nesse sentido, vale a pena recordar as belas palavras com que se encaminha para a conclusão de sua “apresentação cordial”: “Mário foi, antes de mais, um homem livre e luminoso que

cada dia inaugurava o dia na noite da caverna e que soube encontrar mil tempos para o verbo amar”. A essa descrição, segue-se uma intervenção *à la Cesariny* no poema “Exercício espiritual”, publicado em *Manual de prestidigitação*. Onde se lê, na versão original, “É preciso dizer candelabro em vez de dizer arcano / é preciso dizer Para Sempre em vez de dizer Agora / é preciso dizer O Dia em vez de dizer

Um Ano / é preciso dizer Maria em vez de dizer aurora”, encontram-se as palavras de Cuadrado, ditas “desde o amor, a saudade e o agradecimento pela sua luz”: “É preciso dizer **Mário** em vez de dizer Surrealismo / É preciso dizer **Mário** em vez de dizer Amor / É preciso dizer **Mário** em vez de dizer Liberdade / É preciso dizer **Mário** em vez de dizer Poesia / É preciso dizer **Mário** em vez de dizer Aurora”.

RESENHA

SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Afeto & poesia**: ensaios e entrevistas: Angola e Moçambique. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

Claudia Barbosa de Medeiros*²

O título da obra da Professora Doutora Carmen Tindó Secco já nos indica os elementos fundamentais que se põem em diálogo no decorrer de suas páginas: a poesia e o afeto, este, segundo o conceito de Spinoza, pulsões que determinam a ação ou a passividade do ser. A poesia referida é a dos poetas contemporâneos de Angola e Moçambique, com algum destaque para as produções poéticas publicadas neste século. Passam por sua análise nomes como Paula Tavares, João Maimona e Luís Carlos Patraquim, entre outros, sem deixar de fora poetas referenciais como José Craveirinha. A estrutura bipartida do livro ainda propõe outro diálogo, a dos gêneros que os compõe: é um livro de ensaios e também de entrevistas, nas quais os escritores contribuem com o tema central da obra, os afetos, a partir de suas perspectivas e vivências.

* Doutoranda em Literaturas Africanas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Afeto & poesia decorre da pesquisa de Pós-Doutorado concluída pela professora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ em 2010. Na primeira parte, Carmen Tindó Secco analisa, por meio de quatro ensaios, as imagens de afetos flagradas por ela nas enunciações poéticas. Neste trecho do livro, destaca-se uma análise crítica dos poemas selecionados que toma os afetos como “aquilo que nos relaciona com o mundo e com a existência; [e] denotam não apenas atitudes existenciais face à potência de viver, mas atitudes políticas” (p. 15), bem como anuncia para o leitor, na apresentação do livro, o pensamento filosófico de Spinoza, seu principal interlocutor teórico.

Para isso, todas as suas digressões se integram à dimensão do sensível, território pleno da poesia, tanto as emoções e os sentimentos quanto o potencial crítico e interventor da linguagem poética sobre o real, na medida em que a consonância do sentir e do pensar contribui para uma “poética de afetos” (que inclui os desafetos, já que estes também afetam o ser). A poesia, nas palavras de Carmen Secco, “não existe sem afeto, uma vez que a linguagem dos poetas lida com o sensível, afetando o ser nas suas diversas dimensões: existencial, ontológica, metafísica, histórica, social, cultural, política” (p. 16). Assim, diante de uma matéria-prima robusta e disponível ao diálogo, página a

página, a professora desvela os sentidos metafóricos e as pulsações da linguagem transgressora, extraindo-lhes os afetos primordiais.

O primeiro e o terceiro ensaios nos mostram as variações nas alegorias dos poemas em relação às transformações políticas e sociais de Angola e Moçambique, respectivamente, pondo em confronto os modos de afecção e apreensão do real e sua elaboração na estética do verso nas diferentes gerações de escritores. Já no segundo ensaio, com foco em poemas angolanos produzidos a partir dos anos 1990, a autora se debruça sobre “uma vertente poética que prioriza ‘as estratégias do sensível’, optando por dizer e pensar, de modo inovador, os sentimentos, o erotismo, a beleza estética, os afetos, a imaginação criadora” (p. 47). No quarto ensaio, Carmen Tindó Secco elege um livro do poeta Sangare Okapi, da nova geração de escritores moçambicanos, para explorar criticamente a incurração de sua poesia pelas histórias da Ilha de Moçambique, por intermédio de um repertório de simbologias que refletem a “poética de afetos” do autor.

O vasto repertório de escritores africanos cujos poemas são apreciados favorece uma amplitude crítica na abordagem do afeto, aqui desalojado da definição comum de sentimento e emoção e considerado como aquilo que abala o ser, retomando o paralelismo do termo substantivado com o verbo “afetar”, e propulSIONA ou não sua potência de agir. O olhar zeloso de Carmen Secco ao *corpus*,

tanto teórico quanto literário, é um condutor audaz que guia o leitor por entre as alegorias poemáticas, desvelando-as enquanto representações dos múltiplos afetos que abalaram e mobilizaram o ser-poeta durante sua trajetória.

Na segunda parte do livro, a autora entrevista dezessete poetas e com quase todos segue um roteiro elaborado de perguntas, nas quais a questão do afeto, compreendido como a força mobilizadora que impele o ser à ação ou à passividade, é discutida. A partir das provocações de Carmen, os escritores tecem suas considerações sobre o tema, os afetos prevalentes em suas poesias, em outros poetas e, ainda, a relação dos afetos com a Literatura, a crítica literária e a sociedade de consumo. O leitor se vê capturado por um fluxo de ideias acerca do tema e, mesmo as entrevistas sendo feitas separadamente, parece envolvido numa roda de conversa, naturalmente afetado por ela. Deste modo, se conclui o diálogo entre afeto e poesia, proposto por Secco, iniciado por ela e entremeado pelas vozes dos próprios escritores.

Ao combinar uma análise aprofundada, diante de um *corpus* teórico desafiador e uma linguagem concisa e delicada, a professora Carmen Lucia Tindó Secco elabora um livro que expande, de modo original, o acervo crítico das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Pelo exposto, recomenda-se sua leitura e estudo aos interessados em Literatura, de modo geral, e em outras áreas relacionadas às Ciências Humanas e Sociais.