

METAMORFOSES

13.2



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 2014-2016:

Regente: Luci Ruas Pereira

Substituto eventual: Eduardo dos Santos Coelho

Representantes de Literatura Portuguesa: Luci Ruas Pereira, Teresa Cristina Cerdeira, Ângela Beatriz de Carvalho Faria e Sofia de Sousa Silva

Representantes de Literatura Brasileira: Eduardo dos Santos Coelho, Eucanaá Ferraz, Anélia Pietrani e Maria Lucia Guimarães de Faria

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: catedrajorgesena@gmail.com

METAMORFOSES

13.2

Comissão Editorial

Anélia Pietrani, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco,
Cleonice Berardinelli, 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 Arriguci Jr., Eduardo Lourenço, Ettore Finazzi-Agró,
Flávio Lureiro Chaves, Francisco Cota Fagundes,
Godofredo de Oliveira Neto, Helder Macedo, Helena Buescu,
Inocência Mata, Isabel Pires de Lima, Ivo Barbieri,
Laura Cavalcanti Padilha, Leyla Perrone-Moysés, Maria Alzira Seixo,
Maria Irene Ramalho, Ronaldo Menegaz, Russel Hamilton, Vilma Arêas

Edição deste número

Luci Ruas Pereira
Mônica Genelhu Fagundes



Revista patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

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

© 2015, Oficina Raquel e Cátedra Jorge de Sena

Layout da capa: Mauricio Matos

Data de impressão: janeiro de 2016

ISSN 0875-019

ISBN 978-972-21-2673-1

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

Sumário

- 7 Nota Editorial
por Monica FAGUNDES
- PORTUGAL NO ESPELHO: LITERATURA E OUTRAS ARTES
- 11 Helder MACEDO
O “teatro da alma” de M. Teixeira-Gomes
- 21 Luci RUAS
Arquitetura, música e existência: os intrincados caminhos de uma
Aparição
- 32 Maria Lúcia Wiltshire de OLIVEIRA
As artes da imagem nos textos contemporâneos de Maria Gabriela
Llansol e Gonçalo M. Tavares
- 45 Mariana Marques de OLIVEIRA
Escre(ver) no romance *Em Nome da terra*, de Vergílio Ferreira
- 54 Silvio Renato JORGE
As fotografias de um caderno: passeio pelas memórias coloniais de
Isabela Figueiredo
- 65 Michele Dull Sampaio Beraldo MATTER
Do neorrealismo em Portugal: diálogos entre literatura e artes plásticas
- 76 Ivan Takashi KANO
A que veio este museu no meio d’*Os Cus de Judas?*
- ENSAIOS
- 93 Marcelo Pacheco SOARES
“O Jardim Voador”: a multidão sem arbítrio em um conto de Isabel
Cristina Pires

- 105 Nelson FLAUSINO JR, Robson DUTRA
Entre a literatura e a ecologia: uma leitura do “Sermão de Santo Antônio aos Peixes”, do padre Antônio Vieira
- 117 Guilherme de Sousa Bezerra GONÇALVES
Um café para dois
- 128 Fernanda Antunes Gomes da COSTA
Os “Frutos Amargos” de Paula Tavares: Por entre os sentidos da poesia
- 136 Rogério ATHAYDE, Maria Teresa Salgado Guimarães da SILVA
Água da palavra
- 143 Maria Lucia Guimarães de FARIA
Literatura: Uma forma superior de conhecimento
- 157 Gilberto ARAÚJO
O Ateneu, colégio sem saída

LER E DEPOIS

- 175 Jorge VALENTIM
O Botequim da Liberdade
- 179 Marcos PASCHE
Poesia Completa

NOTA EDITORIAL

Dizer que os estudos literários há muito ultrapassaram a mera análise textual não é novidade em tempos, como os nossos, em que o diálogo intersemiótico se tornou uma urgência para todos aqueles que querem compreender a literatura para além do que está nas páginas de um livro. Neste número 13.2, a revista *Metamorfoses* insiste no tema das relações interartes, matéria do seu número duplo 12.1/12.2, publicado em 2012, e reúne em sua primeira seção alguns dos textos apresentados no simpósio “Portugal no espelho: literatura e outras artes”. Organizado pelas professoras Monica Figueiredo e Mônica Fagundes, da UFRJ, e pelo professor Silvio Renato Jorge, da UFF, o simpósio integrou a programação do II Congresso Internacional da Faculdade de Letras da UFRJ (II CIFALE), realizado em setembro de 2013. Privilegiando o espaço português, as comunicações então apresentadas, e aqui resgatadas, investigam o diálogo entre a literatura e as outras artes, por acreditar que o discurso literário faz um eterno trabalho de pilhagem que rouba de outras formas de expressão a linguagem necessária para pôr em movimento leitor, autor e saber.

Neste espírito, Helder Macedo investiga as relações entre memória e imaginação nas representações da arte e da sexualidade na obra de M. Teixeira Gomes. Luci Ruas nos guia pela Évora de Vergílio Ferreira, paisagem arquitetônica e musical, monumento de memória ancestral, que se faz lugar privilegiado para a descoberta do ser. Maria Lucia Wiltshire pensa o estatuto e as potencialidades da imagem ao lado de Maria Gabriela Llansol e de Gonçalo M. Tavares. Silvio Renato Jorge faz uma leitura sensível do texto e das fotografias que compõem o *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, acerto de contas com o passado que se ensaia pela recriação do olhar e da escritura. Michele Matter lê em paralelo a literatura e a pintura neorrealista, ressaltando seu compromisso ético com a realidade histórica, esteticamente elaborado em palavra e imagem. E Ivan Kano atenta para as muitas referências pictóricas em *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes, reconhecendo esse recurso à pintura como índice fundamental de um impasse permanente entre a necessidade de narrar o absurdo da guerra e a própria impossibilidade de fazê-lo.

Confirmando no espaço da *Metamorfoses* o convívio dos estudos literários luso-afro-brasileiros, que fundamenta o projeto e constitui a prática cotidiana da Cátedra Jorge de Sena, a seção *Ensaio* traz textos sobre esses âmbitos literários, diversos, mas em constante diálogo. Nelson Flausino Jr. e Robson Dutra analisam a representação do sistema colonial brasileiro no “Sermão de Santo Antônio aos Peixes”, do Padre Antônio

Vieira. Guilherme Gonçalves se debruça sobre os sentidos da perda e da ausência na poesia de José Craveirinha. Fernanda Antunes explora a relação entre percepção sensorial e construção lírica na poesia de Paula Tavares. Rogério Athayde e Teresa Salgado leem na afetuosa recepção literária de Guimarães Rosa por Mía Couto a formação de uma linhagem. Maria Lúcia Guimarães de Faria promove um encontro – nem sempre fácil – entre filosofia e literatura para descobrir na segunda a mais elevada forma de conhecimento. Gilberto Araújo retoma o romance mais conhecido de Raul Pompéia e identifica o colégio Ateneu como o microcosmo onde se encena a formação de seu protagonista, no drama de suas relações com outras personagens relevantes, como o diretor, alguns colegas e as mulheres que interferem na rotina da vida escolar.

Por fim, a seção *Ler e Depois* traz uma resenha de Marcos Pasche sobre a *Poesia Completa*, de Alexei Bueno, e a recensão de Jorge Valentim a *O Botequim da Liberdade*, singular narrativa de Fernando Dacosta sobre Natália Correia.

É com um grande agradecimento a todos que contribuíram para esta edição e com muita alegria que trazemos a público mais estas metamorfoses: “meditações aplicadas”, tomando por empréstimo o conceito de Jorge de Sena no “Post-Fácio” ao livro cujo título a nossa revista compartilha. Exercícios de reflexão, pensamento em diálogo, interrogações inquietantes em busca de respostas sempre sabidamente provisórias. Que provoquem mais questões, que convoquem outros, muitos textos em conversa.

Mônica Genelhu Fagundes

Portugal no Espelho: literatura e outras artes

O “TEATRO DA ALMA” DE M. TEIXEIRA-GOMES

Helder Macedo*

Ao Fernando Gil,
presença ausente

No *Tratado da Evidência* Fernando Gil estabeleceu uma seminal relação entre a evidência e a alucinação. A evidência é aquilo que não necessita de prova, uma coisa em si própria; e a alucinação seria aquilo que não permite prova, a aparência de uma coisa em si própria. Portanto, como tem o cuidado de acentuar, “sem por isso ‘ser’, a alucinação não é uma representação, o seu conteúdo é uma coisa-em-si”.

M. Teixeira-Gomes configurou os processos da mente em termos relacionáveis com o pensamento de Fernando Gil. De uma perspectiva esteticamente estimulante e psicologicamente reveladora, descreve a sua relação com o mundo e com as artes como, simultaneamente, causa e produto de uma alucinatória inquietação que lhe permite obliterar as fronteiras entre o observado e o imaginado. Este elemento visionário é importante para entender a sua obra – e porventura também a sua vida – mas não tem sido suficientemente assinalado. A despeito de alguns estudos fundamentais, como os de Norberto Lopes, Urbano Tavares Rodrigues e David Mourão-Ferreira, Teixeira-Gomes continua a ser um escritor marginalizado. Tal como o seu amigo António Patrício – um sensualista enamorado pela morte – pertence a uma geração que foi deslocada do canon literário pelo modernismo. Recordarei sucintamente os factos principais da sua biografia:

Nasceu em Portimão em 27 de Maio de 1860, numa família de proprietários rurais com ligações comerciais no estrangeiro. Publicou, entre 1899 e 1909, cinco livros que revelam considerável talento literário, uma vasta cultura e uma atitude de inconformista celebração da sexualidade. Teve relações com muitas mulheres mas nunca se casou. Teve duas filhas.

Activamente envolvido nos movimentos políticos contra a Monarquia, foi nomeado Ministro Plenipotenciário em Londres depois da proclamação da República em 1910. A sua acção diplomática, largamente financiada pela sua fortuna pessoal, foi exercida em circunstâncias particularmente adversas: não só o antigo embaixador da Monarquia, o Marquês de Soveral, era íntimo da família real inglesa, mas o próprio rei deposto, D. Manuel II, fixara residência em Londres. As primeiras alianças políticas de Teixeira-Gomes na Inglaterra foram com mulheres activamente envolvidas no movi-

* King’s College London

mento sufragista, algumas das quais ele havia conhecido na intimidade de diferentes circunstâncias. Como comentou ironicamente, o representante de um país marginalizado e as marginalizadas sufragistas entenderam que se deviam ajudar mutuamente. Através delas teve acesso a várias notabilidades influentes e conseguiu estabelecer importantes alianças políticas com membros do governo e da família real inglesa. Assim, com uma sábia mistura de visão política e de sedução pessoal, contribuiu decisivamente para o reconhecimento internacional do novo regime e para a preservação das colónias portuguesas em África. Foi demitido por Sidónio Paes e declarado prisioneiro com residência fixa. Em altiva provocação, escolheu para residência prisional o luxuoso Hotel Avenida Palace de Lisboa. Sidónio Paes foi assassinado na estação do Rossio, a poucos metros do hotel. Depois da breve ditadura sidonista, Teixeira-Gomes regressou à diplomacia, com missões em Espanha e de novo na Inglaterra, bem como na delegação portuguesa à Conferência da Paz em Paris e como Vice-Presidente da Assembleia Geral da Liga das Nações.

Em Agosto de 1923 foi eleito Presidente da República de Portugal, cargo que exerceu durante dois anos e dois meses, num período conturbado por terrorismo, divisões políticas e várias revoltas militares que conseguiu controlar. Desagradado com as vilezas da política, renunciou ao cargo em 11 de Dezembro de 1925. Tendo notado, com característica ironia, que estava no Tejo um navio chamado Zeus, que saía a 17 de Dezembro para o Norte de África, embarcou, exilou-se na Argélia e não voltou a Portugal. Depois de um hiato de dezasseis anos, produziu nos dezasseis anos de exílio uma série de obras de excepcional qualidade literária e extraordinária originalidade no modo como combinam memorialismo, epistolografia, ensaísmo e ficção. Morreu em 18 de outubro de 1941, com oitenta e um anos.

Teixeira-Gomes foi portanto contemporâneo do Realismo (tinha quarenta anos quando Eça de Queirós morreu), do Modernismo (era embaixador em Londres quando saiu o primeiro número do *Orpheu*) e ainda estava vivo nos alvares do Neo-Realismo (*Gaibéus* de Alves Redol foi publicado em 1939). A sua obra desenvolveu-se à margem desses ou de quaisquer outros movimentos literários com uma especificidade própria que não cabe nas habituais arrumações da literatura em compartimentos rotulados. Teria podido ser um escritor pós-moderno, se isso também não fosse um rótulo além de ser um anacronismo. Mais adequado (e para ele não teria sido um anacronismo) seria caracterizá-lo como um hedonista pagão ou, no sentido mais nobre da palavra (que tem a ver com o exercício da liberdade própria e alheia) um libertino. Por isso também (antes da palavra ter sido usada com a sua significação actual) era um feminista, entendendo a libertação da mulher como imprescindível para a liberdade do homem.

As suas obras mais notáveis escritas no exílio são as ficções das *Novelas Eróticas* (1934) e de *Maria Adelaide* (1938), bem como as cartas, reminiscências, fantasias e ensaios coligidos com os títulos de *Regressos* (1935), *Miscelânea* (1937) e *Carnaval Literário* (1939). Há um texto fundamental para a compreensão da sua complexa personalidade. Intitula-se “De tudo um pouco” e vem incluído no *Carnaval Literário*. De-

pois de analisar o comportamento negativo das mulheres nas sociedades patriarcais contemporâneas, faz as seguintes considerações:

“É fora de dúvida que nem sempre foram assim, e reconhecem os historiadores de boa fé que antes da idade “patriarcal” houve uma idade “matriarcal”, durante a qual se lançaram as grandes bases da civilização altruísta. [...] // Porque não havemos de aceitar estas conjecturas como verdades incontrovertidas? Daí nenhum mal viria ao mundo. O facto, porém, é que no período patriarcal as mulheres passaram tratos de polé, e causa admiração que se não concertassem mais cedo para obter regalias e direitos iguais aos dos homens. Mas entraram já no bom caminho que percorrem a passos de gigante... // Pretendem os higienistas que uma das consequências de maior alcance social, a esperar da independência da mulher, fundada na sua educação científica, é que ela possa escolher o momento mais favorável para o exercício (digamos assim) da maternidade, produzindo, portanto, seres viáveis e menos perigosos, e corrigindo de algum modo a indiferença criminoso do homem, o qual, sífilítico, tuberculoso, alcoólico, etc., procria a trouxe-mouxe, sem se preocupar com os possíveis resultados do seu desleixo. Quanto a mim (e muito boa gente pensa como eu) a consequência principal da superioridade da mulher, e da sua libertação, consiste em dar ao amor maior intensidade; a mulher fácil, a mulher escrava, só incita à mera satisfação do desejo sexual. [...] // Não; a mulher sábia não é incompatível com os mais delicados deleites da volúpia, e se ela conseguir dirigir-lhe livremente a orquestração, talvez este mundo retome as perdidas cores paradisíacas.”

Esse texto, publicado em 1939 e escrito no isolamento do exílio, não é tanto uma retrospectiva solitária quanto a imagem do desejo numa vida partilhada que continuasse a viver na imaginação. Teixeira-Gomes descrevera as circunstâncias psicológicas do seu exílio numa carta datada 1927 ao poeta João de Barros (e incluída em *Miscelânea*):

“Saí de Portugal sem um livro, sem um papel, sem um apontamento ou nota; nada que, de longe ou de perto, recordasse o antigo literato ou político: abri na vida uma página perfeitamente em branco”. Depois diz: “olho para o céu, para o mar, para as montanhas, para a paisagem, com a encantada curiosidade de um ressuscitado. [...] Vou consumindo, à semelhança de certos animais que hibernam, a própria enxúndia [...] e repito, invariavelmente, ao fim de cada dia: ‘este já ninguém me tira’” E, sugerindo uma implícita sequência lógica, acrescenta: “Note que eu era sonâmbulo em pequeno, e sempre tive, acordado, facilidade de desassociar a inteligência da sensibilidade. [...] O desdobramento da própria personalidade, em actor e espectador, posso-o provocar a meu bel-prazer; e sem o menor esforço, nos passeios solitários, se me arma o teatro da alma, o pano sobe, e a representação começa.” Ao pessoano “drama em gente” corresponde, em Teixeira-Gomes, o “teatro da alma”.

Recordar e imaginar são processos mentais muito semelhantes. Ambos são ficções, uma permitindo que aquilo que aconteceu pareça ter sido imaginado e a outra possibilitando que aquilo que se imagina pareça ter acontecido. Por isso, desde sempre, é no espaço ambíguo entre a imaginação e a memória que a ficção literária encontrou a sua morada mais propícia.

Noutra carta escrita em 1927 ao seu camarada literário António Patrício, e também incluída em *Miscelânea*, Teixeira-Gomes fez várias considerações sobre viver no passado como um modo de preencher um presente em que teria desejado habitar o futuro. Nesse contexto, exemplifica o seu pensamento com uma referência à Cartago que já não existe na “paisagem onde o lugar persiste” e refere-se aos mitos em termos que relacionam a intemporalidade que lhes é inerente com a memória de experiências por si próprio vividas. Diz o seguinte:

“Tal a magia dessa antiquíssima invenção, a que chamam mitos, e reside na consciência da sua aplicação: perenemente actuais, no decorrer dos séculos, para a humanidade inteira. Quantas vezes o verifiquei, em lances da minha própria vida. Um lhe vou eu contar que sobejamente justifica o meu juízo. – O grande amor da minha vida, à semelhança de todas as paixões veementes e sinceras, não foi, não podia ser feliz, e dava para uma linda novela que só teria o defeito de a verdade parecer inverosímil.” A inverosímil conclusão verdadeira que daria para uma “linda novela” ocorreu quando, muitos anos depois, ele regressou à cidade de Sevilha onde vivera esse infeliz amor de juventude e, num cinema, sentiu atrás de si a presença e ouviu a inconfundível voz de uma mulher que só poderia ser aquela que perdera. Retomo a narrativa de Teixeira-Gomes: “Era a sua voz... Levantei-me abruptamente, e, sem me voltar, correndo, e atropelando quase a quem topava no caminho, saí para a rua. Toda a noite vagueei, como um louco, pela cidade, e tão desvairado e perdido dos sentidos que debalde tentava fazer o exame das minhas sensações. [...] Analisando agora a minha súbita agonia, ao ouvir o som da sua voz, não me restava dúvida de que fugira de medo... Mas medo de quê? [...] Mas de repente, iluminado o espírito, gritei: ‘Orfeu e Eurídice’. Era isso. Quando os deuses, compadecidos das súplicas de Orfeu, lhe permitiram que fosse às furnas do inferno buscar a sua adorada Eurídice, disseram-lhe: ‘mas não te voltes para a ver porque a perdes’. E como é que a perdia; e como é que a perdeu? Achando-a tão mudada de feições e de expressão que já não parecia a mesma Eurídice que amara. Era então o meu caso?! Eu quisera conservar intacta na memória a imagem do meu amor, tal como ela me ficara gravada desde o momento da separação.”

A relação que Teixeira-Gomes estabelece entre o que aconteceu naquela noite em Sevilha e o mito de Orfeu e Eurídice é particularmente significativa no que diverge da sua interpretação tradicional: os deuses e os heróis míticos não envelhecem nem mudam com o tempo, como os humanos; mas os humanos só não envelhecem e só não mudam na memória. A memória é um teatro da alma, uma ficção da eternidade, como os mitos. Para permanecer eternamente verdadeira, a imagem de Eurídice não podia ser vista tal como se tinha tornado, teria de ser visualizada tal como havia sido e já não era.

Teixeira-Gomes diz que não escreveu a “linda novela” sobre o mito de Orfeu e Eurídice porque “teria o defeito de a verdade parecer inverosímil”. Mas, como também diz noutra contexto, em *Miscelânea*, “nem sempre a verdade é verosímil”. Sendo assim, noutra carta a António Patrício, datada de 1930 e publicada como uma das *Novelas Eróticas* em 1934, retoma a experiência desses seus amores sevilhanos cuja memória

não quisera contaminar com a realidade do envelhecimento da mulher amada, como dissera ter sido o erro de Orfeu quando olhou para uma Eurídice que já não poderia ser como havia sido. O que vai contar como memória associada a esses amores é a experiência alucinatória de uma troca de identidades entre a mulher amada e uma mágica cigana que seria e não seria com ela intermutável. A inverosimilhança foi transformada na “coisa em si” de uma alucinação em que o fantástico adquire existência física e expressão sexual. É como se a sexualidade fosse, ela própria, uma experiência alucinatória exercida em corpos tangíveis mas intermutáveis.

Outra das suas mais complexas *Novelas Eróticas*, *O Sítio da Mulher Morta*, também tem como base a troca de identidades entre dois corpos femininos. É igualmente uma obra de referência mitológica através das “maias”, que por sua vez são uma transposição ritualizada pelo imaginário popular do velho mito de Perséfone, que Plutão aprisionara nos Infernos. Segundo o mito, Plutão amava-a e ela teve por ele compaixão. Por isso aceitara passar metade do ano com ele. Quando voltava à superfície os campos cobriam-se de flores, era a Primavera, a vida tinha regressado à Natureza que havia sido tornada estéril pela sua ausência no Inverno. A novela, no entanto, não se limita a dar uma nova expressão literária ao mito. A história que conta é a representação objectivada de uma memória e as correspondências com o mito são tangenciais, ficam latentes, nunca são exactas. A narrativa incide sobre uma comunidade rural e senhorial socialmente caracterizada em termos de uma verosimilhança plausível. Marta, uma jovem mulher que aceita ser reconhecida como outra mulher chamada Júlia que o narrador havia desejado, é e não é a Perséfone em que se vai metamorfosear quando o sítio onde foi morta pelo marido ciumento fica coberto, todos os anos, “deses pequenos lírios roxos a que no Algarve chamam flores de Maio, e que era raro ver naquela região”. O possessivo marido que a assassinou e que, pela primeira vez, fora visto a chorar por causa da traição de Marta com o seu feudal senhor, é e não é o Plutão que, no mito, ficou com a face de ferro corroída por lágrimas quando se julgou para sempre abandonado por Perséfone. E, ao nível da reconstrução fictícia da veracidade do mito, a personagem do narrador que exerce o seu *droit de seigneur* numa prostituída Marta em quem reencontra uma virginal Júlia que houvesse amado, é e não é o Teixeira-Gomes autobiográfico que escreveu esta história em que imagina amores porventura por si próprio vividos mas ficticiamente atribuídos a uma personagem literária que só parcialmente coincide consigo.

Se o mito de Perséfone subjaz à construção narrativa de *O Sítio da Mulher Morta*, a novela *Maria Adelaide* remete ao mito de Pigmalião, o misógeno escultor que se apaixonou pela estátua de uma mulher nua, que ele próprio esculpira, e que, por intervenção de Afrodite, a viu transformar-se num corpo vivo a que deu o nome de Galatea (ou, etimologicamente, “branca como o leite”). O tema encapsulado por esse mito tornou-se recorrente nas artes visuais, na ópera, na dança, no teatro, no cinema e, é claro, na literatura, desde Ovídio a John Updike, com manifestações tão diversas quanto a crítica social de Bernard Shaw e a grotesca fantasia de Tommaso Landolfi, *A Mu-*

Iher de Gogol, onde o objecto do desejo é uma boneca insuflada que envergonha o amante quando do seu corpo perfeito sai um longo peido durante um jantar com os amigos.

Maria Adelaide é uma história cruel. E é tanto mais cruel quanto, sem o menor sentimentalismo, o autor faz através dela uma exemplar demonstração da redução da mulher a um mero objecto sexual pelo poder masculino. É uma obra feminista que, no contexto da sociedade patriarcal que caracteriza, nenhuma mulher teria podido escrever. Confundir autor e narrador, como tem acontecido, é revelador de quanto as percepções sociais pouco mudaram desde esse tempo. No entanto, a narrativa é precedida de uma declaração explícita que, desde logo, deveria impedir qualquer confusão entre o Teixeira-Gomes autobiográfico e a personagem masculina que lhe corresponderia na novela: “Aqui vai uma ‘história’ algo extraordinária, tal-qual (sem tirar nem pôr) a escreveu o meu amigo Ramiro d’Arge, cavalheiro medianamente culto, mas exuberante de vida física...” Cavalheiro medianamente culto, o civilisadíssimo Manuel Teixeira-Gomes? O narrador Ramiro d’Arge é o autor M. Teixeira-Gomes? Certamente que não. Mesmo que possa ter tido comportamentos semelhantes no seu passado senhorial, o autor dissociou-se do narrador.

Recordemos o essencial da história, que memoravelmente começa com a frase “Maria Adelaide completara dezasseis anos quando lhe colhi as primícias...”. O que aconteceu, diz-nos o narrador, era uma situação comum naquela comunidade onde ele tinha uma posição social dominante. A jovem amante beneficiara materialmente da sua protecção e os pais dela foram coniventes para explorarem os proventos da mancebia. Tudo certo, portanto, até que aquele belo e aquiescente corpo juvenil começou a adquirir uma personalidade própria e a fazer exigências, não apenas as materiais que seriam fáceis de satisfazer, mas, como se uma estátua que acordasse para vida, também sentimentais, sociais e até mesmo intelectuais. Numa noite em que aguardava o seu senhor-amante estivera a ler num folhetim uma história que depois lhe conta, algo confusa mas com vibrante entusiasmo. A história era “a transfiguração de Galatea”, com ilustrações mostrando uma cara (diz o texto) “que um ramo de flores substitui e logo se transforma numa gaiola de pássaros, e assim por diante até voltar à fase primitiva, que ainda se decompõe em caveira e se prende ao esqueleto dançante”. O simbolismo desta sequência alucinatória tem uma clara correspondência no entrecho da novela. Maria Adelaide – flor silvestre, ave engaiolada – adoece, fica grotesca com bócio, o narrador assiste à sua degeneração física com impaciência, ela torna-se na presença fantasmática de uma sexualidade necrófila de que ele só se liberta quando ela finalmente morre. Mas entretanto ele já tinha entrado num novo ciclo de sexualidade proprietária, a ser executada no corpo de uma pubescente chamada Rosalina, de treze anos, a quem ensina a ler sentando-a no colo e com um braço à roda do seu pescoço. Num tempo em que as fronteiras da pedofilia eram mais biológicas do que éticas, a maior perversidade seria o uso da educação, que deveria ser um veículo para a liberdade, como um instrumento de opressão.

Teixeira-Gomes datou a novela *Maria Adelaide* de 1937, quando tinha setenta e sete anos. A sua escrita terá sido, portanto, muito próxima do texto incluído no *Carnaval Literário*, publicado em 1939, onde faz ponderadas considerações sobre a necessidade da libertação da mulher oprimida nas sociedades patriarcais. O regenerado mundo futuro visualizado por Teixeira-Gomes certamente não seria povoado de Galateas submetidas a quem delas se serve como estátuas de carne, e o narrador de *Maria Adelaide* certamente não teria lá lugar.

Duvido que Teixeira Gomes alguma vez aceitasse ser aproximado de Karl Marx, mas é interessante notar que partilham uma percepção fundamental: que a libertação dos oprimidos leva à libertação dos opressores. Ambos propõem visões do futuro que corrigissem as injustiças do presente como diversamente manifestadas na degradação do proletariado e na submissão das mulheres. E ambos viram, na sociedade em que viveram, sintomas concretos de uma inquietação propiciadora de uma sociedade mais justa. Mas aí as semelhanças cessam. Teixeira Gomes regia-se por um princípio de prazer que dificilmente seria aceitável por Marx. Era para o exercício da sua própria liberdade que preferia a mulher livre à mulher escrava.

É portanto significativo que essas três novelas paradigmáticas da sua obra – *A Cigana*, *O Sítio da Mulher Morta* e *Maria Adelaide* – incidam, simultaneamente, sobre a intermutabilidade dos corpos desejados e sobre a individualidade desses mesmos corpos em que o desejo se manifesta. Teixeira-Gomes não os reduz a meros objectos do desejo. Se alguma coisa, condena quem o faça. Mas reproduz as metamorfoses do desejo em imagens mentais tornadas corpos tangíveis pelas suas configurações sensoriais. E assim, embora cada identidade individual seja única, como projecções da mente tornam-se relacionáveis entre si. Esse processo é dramaticamente exemplificado no contexto de outra carta a António Patrício, datada de 1930 e também incluída em *Miscelânea*, onde estabelece uma complexa relação entre a nudez carnal e a sua transmutação na escultura clássica e renascentista antes de contar uma experiência alucinatória que lhe tinha acontecido. Diz o seguinte:

“Para aqueles a quem falta, na composição do sentido estético, a intuição da nudez púdica, não há concepção possível da carne sem lubricidade. Um efebo nu é sempre, no seu entender, espectáculo só apreciável a sodomitas. O corpo humano aparece-lhes dividido em zonas castas, impudicas e escandalosas. Com excepção do Camões (até nisso ele é único) a nossa literatura clássica não possui um cantor da plástica humana; e nunca uma estátua grega transpôs as fronteiras lusitanas.”

É óbvio, no entanto, que para Teixeira-Gomes (como aliás também para o seu admirado Camões) a nudez – incluindo o que seria a “nudez púdica” das obras de arte – nunca poderia resultar de uma des-sexualização dos corpos humanos. Pelo contrário, mesmo na sua transmutação estética no mármore das esculturas, a nudez é a manifestação de uma sexualidade holística que transcende o meramente lúbrico na expressão totalizante de uma – como lhe chama – “harmonia cósmica” – e que – como explica – teria para si começado com a visão deleitada do seu próprio corpo na infância:

“Comigo sucedeu, vá lá saber porquê, ter congénito o sentimento da beleza do corpo humano. Deleitava-me, em pequeno, ver as outras crianças nuas, e o exame do meu próprio corpo reproduzido no espelho, depois do banho, enchia-me de admiração e embevecida surpresa. Mais tarde a nudez integrava-se na harmonia cósmica. Esse orgulho de ser forte e moço, nas lutas com o mar revolto, com que intensidade me não animava quando, erguido sobre um rochedo, na minha nudez de herói, eu me dispunha a novos combates, mergulhando outra vez no tumulto das ondas. Dentro da água, os membros soltos no líquido móvel e cristalino, pulsava-me o coração com tão seguro ritmo como se nele ecoasse a pulsação da vida universal...”

Teixeira-Gomes está assim a descrever a sensação de totalidade inerente à infância em termos de uma pulsante sexualidade que visasse a recuperá-la na idade adulta. E não é necessário recorrer à simbologia dos mitos que lhe são tão caros – por exemplo a Afrodite, a nascida das ondas – para entender esta reminiscência adulta da infância como correspondente a uma imersão masculina no feminino. Desde sempre – e, na literatura portuguesa, tanto nas medievais Cantigas de Amigo quanto na épica camoniana – o “húmido elemento” tem sido associado à sexualidade feminina. O próprio Teixeira-Gomes, num texto datado de 1928 e publicado em *Miscelânea*, faz um provocatório contraste entre a criativa sexualidade de Santa Teresa e a redutora sexualidade do “patético Marquês de Sade”, descrevendo a alma do “grande Marquês” como “um infernal pocilgo fechado em açucenas e coberto de violetas” e caracterizando a alma de Santa Teresa como um húmido poder vaginal capaz de se renovar a si próprio: “A alma de Santa Teresa! Oh misteriosa e recôndita flor de coral vermelho, que só por si seca e humedece!...”

Na carta a António Patrício em que recorda os primeiros encontros do seu jovem corpo nu com a água do mar, Teixeira-Gomes estava simultaneamente a recordar a infância e a descrever uma experiência orgástica da harmonia cósmica. E é essa experiência da totalidade recuperada na sexualidade feminina que vai ser articulada com a fruição estética da escultura como representação da nudez dos corpos humanos e que, numa metamorfose estética da percepção visual, vai ser a base da alucinação que passa a descrever:

“Com a minha indefectível memória visual, a que nunca fotografia alguma se pôde comparar, todo esse mundo de formas nuas me tomou conta da alma, e fácil me era evocá-las, na própria luz em que as vira, quando isso me aprazia. Mas dar-lhes vida, animá-las ao ponto de as ver moverem-se por si, andar, lutar, rir, chorar? Não o conseguí nunca por vontade própria, por mais esforços que para isso fizesse. Tive, porém, a dita de assistir à ressurreição das principais dessas imagens; de as contemplar em carne e osso; de as ouvir imprecar e suplicar: de as ver estorcer-se nos tormentos da mais cruciante agonia... // Foi em Siracusa, durante a mais completa e assombrosa alucinação de que tenho notícia em indivíduo ainda não atacado de demência, e que me permitiu assistir ao milagroso espectáculo, sem perder a consciência de que estava acordado.” E então acrescenta, num parêntese explicativo do processo mental que também havia designado como o seu “teatro da alma”: “(Em determinados espíritos a

alucinação nunca significou sintoma de loucura; para eles *ver* é simplesmente *imaginar* com intensidade. Nesses espíritos as ideias tomam facilmente a representação ou existência objectiva.)“ Sim, foi Teixeira-Gomes quem formulou esta percepção sobre o processo mental da alucinação, não foi Fernando Gil.

Teixeira-Gomes tem várias páginas de *Miscelânea* e do *Carnaval Literário* sobre as manifestações do Subconsciente, sobre o Inconsciente e, como já mencionei, sobre o desdobramento da personalidade. São temas recorrentes e diversamente manifestados no pensamento e na literatura do seu tempo. Mas o que de facto parece interessá-lo não é tanto a prospecção psicológica subjectiva quanto a relação objectivada entre a visão, a alucinação e a imaginação, que correspondem ao seu “teatro da alma”, onde o factual e o mítico – ver o que lá está e ver que não está lá – coexistem como evidências complementares. Na carta datada de 1927 em que descrevera as circunstâncias do seu exílio, Teixeira-Gomes havia dito que, à semelhança dos animais hibernando, iria consumir a própria enxúndia, ou seja, que se ia alimentar das reservas interiores acumuladas ao longo da sua vida até então. E noutra carta, escrita dois anos depois, faz o seguinte comentário irónico: “Reabsorvida a própria enxúndia, entrevejo ainda a utilização do Inconsciente. É o tesouro do literato que pretende ser genuinamente moderno: escutar o Inconsciente e apanhar-lhe as ‘surpresas’. Pode suceder, porém, que eu encontre o Inconsciente ainda mais pobre e árido do que o consciente”. Mas desse perigo, como conclui com reiterada ironia sobre os dúbios produtos literários do Inconsciente, estaria defendido por outra característica da sua personalidade: “a inquietação”.

Regresso, assim, a onde comecei: à presença ausente de Fernando Gil. Creio que nunca falámos de Teixeira-Gomes. Mas esta releitura da sua obra é ainda parte do diálogo que o Fernando e eu iniciámos quando tínhamos nove ou dez anos e mantivemos durante mais de meio século, em partilhada inquietação.

No *Tratado da Evidência* Fernando Gil acentua que as alucinações são “nascidas da intolerância da frustração e do desejo”. O “teatro da alma” de M. Teixeira-Gomes é a configuração estética de uma equivalente inquietação. Mas, sendo assim, também é, como só as artes podem ser e a filosofia permite entender, a metamorfose da intolerância da frustração num desejo de partilha que a si próprio se bastasse.

Resumo: Este ensaio explora as relações entre imaginação e memória na expressão literária da sexualidade e das artes na obra de M. Teixeira-Gomes.

Teixeira-Gomes, um dos mais originais e menos entendidos escritores portugueses do Século XX, caracterizou o seu processo criativo como um “teatro da alma”. Em sua expressão estética, esse processo manifesta-se na relação entre

alucinação e evidência que o autor explicitamente associa com a sexualidade e com as artes.

Palavras-chave: Evidência, Alucinação, Imaginação, Memória, Inquietação, Sexualidade, Artes

Abstract: This essay explores the links between imagination and memory in the lit-

erary expression of sexuality and the arts in the work of M. Teixeira-Gomes.

Teixeira-Gomes, one of the 20th century's most original and least understood Portuguese writers, described his creative process as "a theatre of the soul". This process is aesthetically expressed in the linking of hal-

lucination and evidence, a relationship which the author explicitly associates with sexuality and the arts.

Keywords: *Evidence, Hallucination, Imagination, Memory, Disquiet, Sexuality, the Arts*

ARQUITETURA, MÚSICA E EXISTÊNCIA: OS INTRINCADOS CAMINHOS DE UMA *APARIÇÃO*

Luci Ruas*

Se não fordes sensíveis ao belo, o que restará de
nós será apenas uma poeira destruída.

(MARIA GABRIELA LLANSOL, *LISBOALEIPZIG I.*)

“A arte é uma sagração sem liturgia visível”, escreve Vergílio Ferreira em *Pensar*, livro publicado em 1993. O que a arte torna sagrado? Que liturgia possível preside a esse processo de sagração? Certamente, a resposta, para Vergílio Ferreira, encontra-se na aventura escritural reveladora do obstinado desejo de criar, de impor a vida como milagre e o Homem como a razão de ser de toda essa aventura. Por isso mesmo a sua escritura objetiva a realização como arte, porque o apelo estético é, para o autor de *Aparição*, um “a priori do homem”. E como a inesgotabilidade da arte diz mais à procura que ao encontro do que se procura, fazer da escritura arte foi, desde sempre, para o romancista, uma ação que não se encerrou e que, por conseguinte, prolongou-se no desejo de criar *ad infinitum*, a despeito da sua condição humana, de ser-para-a-morte.

Com esta convicção, Vergílio Ferreira produziu, ao longo de mais de 50 anos de vida literária, obras que marcaram a história da ficção portuguesa no século XX. Com esta convicção – a do desejo obsessivo de escrever – é que, em 1959, traria a público um romance que revolucionaria a sua carreira de escritor e provocaria uma polêmica, que, entre erros e acertos, justas ou injustas questões, nos convenceria de que não se tratava de uma narrativa como a que até então produzira. Com *Aparição*, um novo caminho se abria à ficção de Vergílio Ferreira. Não se trata, todavia de uma ruptura, senão a manifestação de elementos relativos à condição humana, a busca ontológica da “verdade de ser”, a importância da arte como a mais sublime construção da aventura humana, além da violenta revelação do ser a si próprio. Trata-se da experiência vivida por Alberto Soares, professor vindo da aldeia, na montanha, para lecionar no Liceu de Évora, na planície alentejana, atordoado ainda pela súbita morte do pai numa noite de Natal e pela abrupta revelação de que a morte é inverossímil, frente à grandeza da vida.

Viagem iniciática ao encontro da fulgurante revelação do ser a si próprio, *Aparição* projeta-se como um núcleo a partir do qual se originaram, em natural desdobramento, novos temas e problemas da existên-

* Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – e Regente da Cátedra Jorge de Sena.

cia tratados no romance, até ao questionamento da própria escrita, da linguagem, da palavra, que viria a ser – e desde sempre se prenunciou – um dos temas de eleição e privilégio do escritor. (Paiva, p. 88)

De fato, escrever foi o verbo de Vergílio Ferreira. Seu caminho, a busca obsessiva da palavra, embora soubesse – e porque sabia – que ela seria sempre insuficiente para conter a emoção humana, tendo declarado na sua *Conta-Corrente II* ter sido a sua vida “o périplo de uma vida à procura da palavra”. Porque nunca a encontrou, procurou-a sempre. Porque sempre soube que as palavras se inscrevem no tempo e que por esse tempo poderiam ser consumidas, multiplicou-as em romances, ensaios, páginas de diários, certo de que “a arte literária fixa-se não nas palavras com que a lemos e ouvimos, mas na ideia emocionada que não se limita aí, mas aí começa. Não na palavra mas no que nela encarnou”. (Ferreira, [s.d.] p. 20)

Decerto, a palavra aparição contém em si uma dimensão semântica que revela um conceito filosófico. Todavia, pela emoção reveladora do impulso lírico de seu autor, traz no seu interior o vigor da palavra poética, que transborda nos momentos de maior intensidade, quando se queda maravilhado frente aos monumentos que a humanidade legou às muitas gerações vindas ou por vir. Música, arquitetura, literatura, ou simplesmente a beleza de um corpo jovem, nesse romance se congregam, definindo um caminho que dali em diante marcaria a trajetória do escritor e seu posicionamento frente ao homem e ao mundo. Para José Rodrigues de Paiva, “pela sua recorrência, sem dúvida, num plano textual que ultrapassa os limites do meramente estilístico, o vocábulo contribui decisivamente para estabelecer o tom da escrita, uma atmosfera, uma tensão, um ‘traço’ ou um ‘ar’, um elemento que viria a constituir uma marca ou a marca da escrita vergiliana.” (p. 91-92)

Paiva ainda chama a atenção para dois elementos que se situam no plano da macro-organização do livro. O primeiro respeita aos os textos “em destaque na abertura e no encerramento da obra e que nitidamente têm função de prólogo e de epílogo”, textos “poeticamente idênticos”, que tratam dos “mesmos temas” com o mesmo “tom”, os mesmos símbolos, os mesmos recursos poéticos, a mesma carga emotiva. “Na verdade, o prólogo e o epílogo do romance são um mesmo e único texto cortado (poderia dizer-se interseccionado, pensando-se no interseccionismo pessoano) pela inserção da ação romanesca entre um e outro”. Acentua a possibilidade de que a estrutura circular pode ser pensada em relação com a música, um dos temas de grande importância no romance (e neste sentido o prólogo seria uma espécie de solene abertura sinfônica – uma abertura trágica, saber-se-á depois – e o epílogo o seu finale, a sua coda), como pode ser, também, tomada como a representação metafórica do tempo, da existência, dos ciclos da natureza e de tudo quanto o cosmos tem de cíclico. Pode ainda evocar o movimento ternário do Noturno nº 20, em Dó # menor, de Chopin, tocado por Cristina, a filha mais nova dos Moura, que recebem em sua casa o novo professor. Nesse noturno, inicialmente, encontramos uma introdução formada por um par de compassos em *piano* que se repetem em *pianíssimo*. Ao final, há uma coda que é certamente

uma das maiores dificuldades da peça, já que o intérprete deve executar escalas ascendentes e descendentes muito rápidas na mão direita, das quais a mais extensa se compõe de 35 notas. Definindo-se pelo desafio que oferece ao intérprete, o Noturno também se define pela tranquilidade que provoca, a despeito de sua carga emotiva. É justamente esse desafio que a menina de apenas sete anos vai enfrentar.

O segundo elemento estrutural é, para Rodrigues de Paiva, “a ideia de contraponto, de alternância entre espaço e tempo”, que se podem fundir, dando lugar a uma só dimensão, a da reminiscência, a partir da qual Alberto comovidamente compõe e conta a sua experiência. Passado e presente se alternam ou se fundem no desejo de contar, ao mesmo tempo em que o espaço pode aproximar o longe da aldeia ao próximo, que caracteriza a cidade de Évora, seus muros milenares, seus monumentos, o templo de Diana, feito ruína, mas síntese da memória das eras passadas. Em Évora o tempo se condensa nas múltiplas experiências com alunos, com as filhas da família Moura, particularmente Sofia, com quem ensaia um rápido romance, com o Carolino, o jovem que, na sua loucura, entende que o homem é poderoso porque pode matar, truncando e desviando perigosamente as palavras do professor.

Évora impressiona e marca decisivamente o narrador-protagonista. Cidade murada, que aprisiona, cidade branca que permite refletirem-se as dores do pensar de Alberto. Cidade-ermida, templo dos velhos deuses, antiquíssima (Évora e sua região circundante têm uma rica história que recua a mais de dois milênios, como demonstram os monumentos megalíticos lá existentes). Sobre ela, camadas e camadas de história e de reminiscências guardam também gente aprisionada por seus muros. “Évora era uma cidade ‘absurda’, ‘reaccionária’, empanturrada de ignorância e de soberba [...]. O peso da idade Média enegrecia ainda as almas, e os mouros também”. (*AP*, p. 37) Não é, por essa via de leitura, imotivada a escolha de Moura para das nome à família com a qual convive.

Évora é uma cidade “despovoada”, “imóvel espectro de uma civilização perdida”, como a Jerusalém a que se refere o narrador quando lembra Camões, e nela vê encerrada a sua memória de origens. Templo de seus fracassos, seja no plano amoroso, seja no plano profissional, Évora é, também, e por contraponto, o espaço propício onde se pode concretizar a “busca do equilíbrio entre eu e mundo” (Goulart, 1990, p. 256). Esse equilíbrio é promovido por uma “inversão de posições, isto é, de um alargamento desmesurado do eu que se não reconhece limitado por fronteiras (ou pelos muros da cidade) temporais e espaciais”. Por isso mesmo pode mover-se entre as reminiscências e as experiências mais recentes, entre mergulho no tempo mítico, de origem, de que as muralhas de Évora e seus templos centenários são um exemplo concreto, sem se perder nos labirintos do mundo. A Jerusalém de Alberto é uma Jerusalém morta, destruída desde quando as profecias se cumpriram. Cidade profanada nos seus templos repletos de vendilhões, como essa Évora espectral que o comove: “Évora mortuária” (e então o monumento arquitetônico acolhe a sua angústia de homem que descobrira a evidência absurda da morte), “encruzilhada de raças” (para ela convergem os homens de há milhões de

anos), “ossuário dos séculos e dos sonhos dos homens” (a Capela dos Ossos aponta para essa evidência e, ainda que não mencionada, faz-se índice da mesma evidência, a da vida como paixão inútil, contra a qual quer e precisa lutar.) Saída do passado (“como te lembro”), a cidade ainda o comove e atinge no presente (“como me dóis!”).

Aparição revela a aparição do homem a si mesmo na Terra, como se fosse a primeira vez. Marca o momento em que mais insistentemente busca respostas, que nem sempre encontra, para interrogações como aquela em que indaga “Mas eu, eu o que é que eu sou?” (*AP*, p. 23). E é em Évora, distante da casa da infância, para onde mais tarde retorna, e onde escreve a sua experiência extática da descoberta de si mesmo, em contato com os objetos do mundo, que constrói o seu “microcosmo”, onde os objetos “ganham nova face” (Goulart, p. 258) e o narrador-protagonista sente-o “nas vísceras”, como “a aparição fantástica das coisas, das ideias [de si]”. Pois é esse contato com o mundo, com os objetos desse mundo que o coloca “em face ao problema da linguagem” e “abre-lhe caminho para a metáfora, a forma mais eficaz de suprir as deficiências da linguagem.” Daí a busca intérmina da palavra, a que fosse capaz de “conter uma vida” inteira, o que faz à custa de uma grandeza trágica, como a que atinge inúmeros personagens de Vergílio Ferreira. Daí dizer que “O mais forte em nós é esta voz mineral, de fósseis, de pedras, de esquhecimento”. Aí, portanto, ratifica-se a importância da palavra com que tenta fixar no mundo a imagem de um homem cuja história se concretiza no ato de narrar, revelando, no tempo que passa e que o protagonista deseja “segurar”, ainda que com “mãos inábeis”, o desejo de permanência num mundo que seria então saturado de presença humana. Transfigurada em imagem, ela preenche o espaço escritural, apreendendo o real, promovendo novos efeitos de sentido na tentativa sempre renovada de totalizar esse real, dando corpo à ideia de que “Toda obra de arte é uma revelação”. “O que a arte acrescenta a todo real é”, para Vergílio Ferreira, “a sua transposição para o domínio do imaginário e do emotivo, digamos metafísico, o desdobramento do real, no seu duplo de figuração transcendente”.

Talvez seja possível associar a síntese espaço-temporal que se verifica no romance à ideia de *cronótopo*, “o lugar onde os nós da narrativa se fazem e se desfazem”, localizada na tensa correlação entre a cidade de Évora, aonde Alberto chega perplexo frente ao problema que busca resolver, onde vive a experiência de reconhecer-se eu frente a si mesmo e aos outros, de onde se retira com a consciência da sua responsabilidade frente ao mundo em que vive e àqueles com quem convive, e a Casa do Alto, onde se refugia o protagonista para, mantendo certo distanciamento do que o angustia, pensar o caminho para a própria vida. Essa ideia de *cronótopo* vai ganhar corpo em *Para sempre*, já o reconheceu Fernanda Irene Fonseca, romance em que a casa da montanha acolhe o protagonista, transformando-se no centro para onde convergem todos os problemas da narrativa. É esta ideia que leva o protagonista a dizer que o tempo “está em suspenso”. Mais do que isso, a ideia de tempo irreversível, cede à de tempo interior, dominando o espaço externo, o que leva Alberto a romper mais um elo com a tradição narrativa, ao afirmar: “O tempo não passa por mim: é de mim que ele parte, sou eu sendo, vibrando.” (*AP*, p. 291)

Como deus da sua própria criação, Alberto pretende tornar-se o responsável pelo Verbo, ao afirmar, no prólogo de *Aparição*: “Tento, há quantos anos, vencer a dureza dos dias, das ideias solidificadas a espessura dos hábitos, que me constroem e tranquiliza. Tento descobrir a face última das coisas e ler aí a minha verdade perfeita. Mas tudo esquece tão cedo, tudo é tão cedo inacessível. (AP, p. 9) Por isso investe na dura experiência em busca do mito de si mesmo, como sujeito da criação, para descobrir que a verdade “aparece e desaparece”, em momentos de epifania. Por isso, mais adiante, no mesmo prólogo, afirma:

Eu te odeio, meu irmão das palavras, que já sabes um vocábulo para este alarme de vísceras e dormes depois tranquilo e me apontas a cartilha onde tudo já vinha escrito... E eu te digo que nada estava ainda escrito, porque é novo e fugaz e invenção de cada hora o que nos vibra nos ossos e nos escorre de suor quando se ergue à nossa face. (AP, p. 10.)

Reside aí a novidade do romance e o seu grande desafio, que determinaria uma mudança radical no processo de pensar e narrar, muito mais do que – penso eu – o próprio afastamento do neorealismo, e permitiu o movimento escritural de que surgiram os romances *Nítido nulo* (1972) e *Para sempre*, decisivos no percurso literário de Vergílio Ferreira.

Sem dúvida, escrever é, para Alberto, um duplo de viver, o que vem a encontrar o ponto de vista do escritor, para quem escrever é o seu modo de estar vivo. Encontrar para a vida sentido e justificação. Encontrar elos que garantam, ainda que com uma frágil garantia, uma certa unidade entre os tempos, o de viver e o de recriar o vivido. Pela sua escrita, tenta unir, por um fio invisível e de duvidosa resistência, o passado vivido ao presente em que escreve, mergulhado na emoção da memória que se transfigura em arte.

São muitas as personagens com quem Alberto contracenava, em sua experiência existencial, assim como são muitas as mortes que tem que enfrentar – a do Bailote, lavrador que, perdida a força das mãos, não reconhece em si qualquer outro valor e acaba por suicidar-se; a de Cristina, num absurdo acidente automobilístico, mas que continua viva na memória de Alberto naquilo que o transcende e comove – a presença inefável da música – a memória legenda em que habita; a de Sofia, pelas mãos do Carolino, cujo aprendizado distorcido ensina que o “homem é grande porque pode matar”. Por fim, morre-lhe a mãe. Tudo evoca a evidência da morte, à qual, como bandarilheiro habilidoso, Vergílio Ferreira esquivou-se tanto quanto lhe foi possível, deixando que a indesejável “marrasse no vazio”.

Para Vergílio Ferreira, a arte não nos chega senão pela emotividade. “Ela é a expressão dessa emotividade que se manifesta no objeto estético”. Por isso mesmo é princípio de conhecimento. “Pela criação do objeto” – afirma o escritor – “ela dá ao homem a possibilidade de ser o criador, o senhor do seu destino, digamos em termos religiosos: o grande concorrente de Deus”. E mais afirma: “A princípio não era o Verbo, mas a emoção de o dizer. O Verbo é o sinal dessa emoção, o ponto de apoio para ela passar a se manifestar”. (Ferreira, [s.d.], p. 29)

Assim se dá a criação, para Vergílio Ferreira. Ela se concretiza, na obra, muitas vezes, pela ação das personagens em que se manifesta. É o que revela a presença de Cristina. Nela está presente a criança, pelas mãos de quem o objeto estético será reinventado, na sua interpretação. Nela reside o artista, o mistério, a verdade, o sagrado. Em Cristina, a infância, associada à arte, fala a grande voz da natureza, lugar onde toda a criação se torna possível. A sua presença provoca no narrador a emoção-síntese de todas as emoções que o tomaram.

Como acontece na narrativa vergiliana, a escolha dos nomes de suas personagens não é imotivada. Nem Sofia, cuja sabedoria esbarra na ação destrutiva que a leva à morte; nem Ana, a irmã mais velha, que cumpre a sua tarefa de mãe, ao adotar os filhos do lavrador suicida; nem Cristina, encarnação da arte da música que rompe a barreira do tangível para projetar-se no espaço transcendente do humano que se mitifica no breve momento do que chamou de “a aparição da graça”. Nenhuma das três personagens femininas tem seu nome escolhido ao acaso. Cristina tem origem no grego *Christós*. O equivalente dessa palavra em português é “Cristo” e significa “ungido”. O nome Cristina também quer dizer “aquela que é semelhante a Cristo”, “que é como Cristo”, ou que partilha características com Cristo. Todavia, não guarda em si qualquer vestígio da divindade, senão o da redenção do mundo pela arte. Síntese de um humanismo que se manifesta na aparição do eu, que alcança a plenitude na sua reinvenção pela inefabilidade da música, Cristina avulta, no romance, em sua grandeza original e trágica.

No momento em que nos apresenta a menina, o narrador é preso de evidente e incontrolável comoção. Nesse momento, Cristina ainda não fala. Fala apenas a sua presença, a presença do infante, linguagem original, alheia aos códigos de conduta. Por isso mesmo provoca a interrogação do narrador: “o que tinhas tu a dizer?” Cristina é, em sua primeira aparição, a presença de um enigma que só seria desvendado mais tarde, quando, ao piano, transformasse o seu silêncio em melodia, revelando a presença da arte como força totalizadora do real. Em sua infância, quando o sentir ainda pode superar o pensar, torna-se intérprete de Bach, Beethoven, Mozart, Chopin (do Noturno nº 20, em C#m). Nela, infância e música se encontram porque falam a mesma linguagem, que transcende ao cotidiano e ao previsível, sem a força mediadora da palavra, como a ratificar as palavras de Proust, para quem “A música talvez seja o único exemplo do que poderia ter sido, se não tivesse existido a invenção da linguagem, a formação das palavras, a análise das ideias – a comunicação das almas”. No momento em que executa as músicas ao piano, alheia-se dos que estão à volta. Seu encontro é com a música. Momento grave e sem palavras, porque a comunicação se dá entre as almas. Esse momento o narrador o recorda, mesmo depois da morte de Cristina. Ao interpretar autores consagrados, ela os reconstrói e atualiza. A presença da menina, o tempo de execução da melodia, tudo quebra qualquer temporalidade horizontal, para abrir-se à verticalidade do tempo. Tempo de emoção vivida, de sagração do humano, de humana transcendência, tempo existencial. Qual ser inefável, sem tempo e sem lugar, como a música, a mais inefável de todas as artes, Cristina surge aos olhos e à emo-

ção de Alberto como uma “súbita aparição”, elevada à condição de mito: “E eis que chega a tua hora, Cristina. Terias tu já dito alguma coisa? Não me lembro. E que dissesse? O que tens a dizer, as palavras não o sabem. Nem o lugar. Nem a hora. Tu não és de parte alguma, de tempo algum, Cristina.” (AP, p. 40). E se a palavra tem o poder de transformar-se em imagem, de tornar visível o que é de início, apenas emoção, as palavras do narrador assim o confirmam:

E então eu vi, eu vi abrir-se à nossa face o dom da revelação. Que eram pois todas as nossas conversas, a nossa alegria de taças, e cigarros, diante daquela evidência? Tudo o que era verdadeiro e inexpugnável, tudo quanto se realizava em grandeza e plenitude, tudo quanto era pureza e interrogação, perfeito e sem excesso, começava e acabava ali, entre as mãos de uma criança. Mas tão forte era o peso disso tudo, tão necessário que nada disso se perdesse, que as mãos de Cristina se estorciam na distancia das teclas, as pernas na distância dos pedais e toda a sua face gentil, até agora impessoal e só de infância, se gravava de arrepio à passagem do mistério. Toca, Cristina. Eu ouço. (...) E de ver assim presente a uma inocência o mundo do prodígio e da grandeza, de ver que uma criança era bastante para erguer o mundo nas mãos e que alguma coisa, no entanto, a transcendia, abusava dela como de uma vítima, angustiava-me quase até às lágrimas. (AP, p. 35-36.)

Cristina revela-se em pureza e transubstancia-se no convívio com a música. Cristina é música. Mais que isso, Cristina é princípio e fim, alfa e ômega. É o corpo musical por onde a arte se faz evidência. Cristina deriva de *Christós*. Daí que o Noturno em C# menor tenha perfeita a sua interpretação, irrompendo na casa dos Moura, definida irônica e aflitivamente pelo narrador como a casa marcada pelo “frio mineral” dos objetos – e dos seres que lá vivem, onde se sente o “frescor das catacumbas” (AP, p. 30.).

Cristina é a metáfora do homem que se completa na arte. Mas é, sobretudo, a figuração da imagem da infância, espaço do não corrompido, capaz “de erguer o mundo nas mãos e transcender os limites desse mundo.” É essa evidência, essa inefável presença da condição humana que angustia e comove o narrador e ratifica a convicção do autor de que a arte é a explicação mais alta e fecunda da vida, a mais nobre entre as manifestações do homem. Necessariamente humana, a arte – reconhece o autor – transcende a esse humano, porque “trancendência emocionada de tudo”. Para Vergílio Ferreira, a arte é o lugar onde a verdade se revela; nela o homem “respira o ar rarefeito de origem”, mas o único em que pode respirar”. A arte é o saber que se revela em sabor – diria Barthes – encenação do real, utopia de realização humana.

A morte de Cristina, violenta e absurda, virá atalhar o curso da sua vida, mas não a apagará da memória de Alberto, que a recorda na sua “memória-legenda”, cumprindo o destino de muitas das crianças que atravessam as páginas do romance de Vergílio Ferreira, concretizando a ideia, manifesta no romance *Em nome da terra*, de que os eleitos dos deuses morrem cedo. A música de Cristina e ela mesma cumprem a afirmação de que “A arte é uma sagração sem liturgia visível”, porque é intrínseca ao homem, brota da sua condição. Mas acede ao comando do sujeito produtor, nos arpejos do *Noturno* que nasce de suas mãos frágeis de criança. No momento derradeiro da vida, só o narrador, impregnado do desejo de presença, vê as mãos da menina, “pousadas

sobre a dobra do lençol” moverem os dedos brevemente. É ainda a música, mesmo que seja um réquiem, música do fim.

“Para o narrador – diz Maria Joaquina Nobre Júlio – nos momentos em que Cristina tocava tinha lugar uma espécie de hierofania (manifestação do sagrado, do divino). Cristina aparece aos seus olhos como a sacerdotisa de um mistério que a transcende – a sua música como uma ritualização da vida –, e ao mesmo tempo a vítima inocente oferecida aos deuses.” Por isso mesmo sua aura é reveladora de uma “grandeza trágica”. Por isso, o narrador-protagonista assim se refere a Cristina, num dos momentos de evocação:

Do alto de uma janela, à esquerda do piano, desce a última claridade da tarde. E é para mim uma aparição essa alegria que me ignora e sorri da luz para Cristina, para os objetos na sala. Toca ainda, Cristina. E que estarás tu tocando? Bach? Mozart? Não sei. Sei apenas que é belo ouvir-te tocar nesta hora breve de inverno, neste silêncio fechado como uma pérola. Um halo vaporoso estremece à tua volta e eu tenho vontade de chorar. Que tu sejas grande, Cristina. E bela. E invencível. Que te cubra, te envolva o dom divino que não sei e evoco ainda à memória de um coral majestoso no centro do qual te vejo como no milagre de uma aparição. Escrevo pela noite e sofro. Onde estás tu e a tua música? Cristina... Se tu viesses! Até à minha fadiga... Direita, as mãos dadas à frente, com a tua rugazinha de seriedade, uma revoada de brancura a envolver-te, cantando-te. Sê viva sempre, Cristina. Sê grande e bela. Deuses! Porque a traístes? Eu te guardo agora como um perene nascimento, como a memória sufocante de uma verdade inacessível. (AP, p. 187-188).

Essa imagem convive, no tempo e no espaço da casa e da cidade, transcende os obstáculos que a cidade murada promove. Tem a força e o poder do mito que a palavra feita imagem não permite apagar-se. Luta contra a perda da aura e a integridade da face humana, sustenta a inquietação que não se encerra na morte.

Desde os seus primeiros romances, Vergílio Ferreira promoveu um fecundo diálogo entre as diversas formas de produção artística, não esquecendo mesmo de aí incluir o cinema. Mais que um trabalho de ilustração, revela uma profunda interação entre as artes, o homem, em sua busca incessante de construir um reino sobre a terra, seu berço original, e o mundo em que esse homem se insere. Mundo que, ao mesmo tempo em que o oprime, provoca a interrogação permanente, a angústia, o alarme frente à iminência da morte e a plenitude em momentos de jubilosa aparição. No trabalho que propus, o foco foi o romance *Aparição* (1959). Nele, a cidade de Évora se ergue como monumento arquitetônico, com suas muralhas, sua população, seus hábitos, marcados pela tradição e pelo conservadorismo das famílias; lá está o templo de Diana, presença da antiguidade entre ameias medievais, templos barrocos e casario de variada datação. Nesta cidade, que abriga alegoricamente um Portugal antiquíssimo, se estabelece o narrador-protagonista do romance. Aí vai experimentar, entre muros que o oprimem, mas lhe acordam a memória ancestral, o alarme da descoberta do ser, a angústia da existência e a experiência jubilosa da música, sublime manifestação do humano, que atravessa o tempo, transcende as muralhas da cidade e das mentalidades conservadoras, e o transporta a um espaço pleno, ainda que num breve momento de aparição.

Em *Aparição*, música e arquitetura se integram à escritura do romance, são muito mais que acessórios ou referências. Dialogam entre si e permitem ao leitor construir, na paisagem do romance, não apenas o lugar necessário ao doloroso amadurecimento do protagonista. Permitem uma reflexão sobre o país que metonimicamente aí se inscreve, sobre o tempo em que foi escrito e, muito mais amplamente, sobre as questões de natureza ontológica que desde sempre, e principalmente a partir de *Aparição*, preocuparam o seu autor. São signos e sinais que provocam o leitor e promovem, com sabor especialíssimo, o saber escritural.

Se os muros da cidade parecem aprisionar os que nela vivem, limitando-lhes o pensar, o dizer e o agir, por outro lado cada pedra, cada ameia, cada ruína, cada monumento faz-se elemento deflagrador do pensar. É nesse espaço conflituoso e aflitivo que o narrador protagonista pode pensar-se e expor-se ao mundo em busca de um humanismo que quer, mais que um pedaço de pão (urgente e necessário), “uma consciência e uma plenitude”. Inegável, porém, é o poder evocativo da música, que se ergue por sobre os mesmos muros, os mesmos monumentos, para com o seu poder inefável e libertador, contrariar a sua natureza e fazer-se verbo, na descrição deslumbrada do narrador. Aqui vale – e muito – recorrer às imagens construídas por Maria Gabriela Llan-sol, em seus *Cadernos*:

Descubro a música à medida que escrevo sobre Bach e Fernando Pessoa. Fico impregnada de sonoridade, e por não saber música começo a compreender melhor o que é um leitor. Os leitores não são todos iguais, nem têm todos a mesma potência evocativa. Mas também não sou propriamente um ouvinte de música, porque eu, com a música, escrevo. Perco-me num oceano de que não conheço os sinais, para encontrar-me no da invenção do verbo.

Decerto, Fernando Pessoa não se manifesta objetivamente nesse romance de Vergílio Ferreira, mas será presença indiscutível em *Nítido nulo* (1972). Mas Bach, este se faz presença não somente pelas mãos de Cristina; foi também presença constante na vida do seu autor. Assim como a Gabriela de *Lisboaleipzig*, o narrador de *Aparição* – e, por extensão, o seu autor – fica também “impregnado de sonoridade”. Não sei dizer se Vergílio Ferreira “sabia música”, mas sei que sabia muito da música e, como ouvinte, ou melhor, como leitor, deixava-se dominar, pela sua “potência evocativa”. Porque afinal, tal como a Gabriela, “com a música, escrev[eu]” talvez as páginas mais belas do seu romance.

A esse conjunto de imagens arquitetônicas e musicais, que suportam o processo escritural do romance, para a composição do espaço por onde transitam as personagens e onde se inscreve e desenvolve a ação, podem agregar-se outras, como o álbum de fotografias da Tia Dulce, instantâneos cristalizados em imagens. Memórias de infância. Memórias de origem. Poderia ter centrado a atenção nesses outros elementos, nas discussões de natureza filosófica e política que estão presentes nas páginas do romance, transformadas em discurso de ficção. Poderia ter discutido a função alegórica da cidade, num país onde as ideias eram cerceadas por um regime ditatorial e fascista, a despeito dos que imaginaram a traição política do seu autor. Poderia, mas não o fiz por opção.

Preferi deixar aqui o eco dessa voz que evoca a arte, “é a voz intérmina, é a voz do homem da eternidade que é sua nos instantes suspensos da sua miserável corrupção”. Assim se afirma Vergílio Ferreira, autor de *Aparição*. Retomo a epígrafe: “Se não fordes sensíveis ao belo, o que restará de nós será apenas uma poeira destruída” – diz-nos Maria Gabriela Llansol. Creio que as palavras da escritora podem sintetizar a preocupação do seu interlocutor e o que cabe a nós ratificar: que a arte é a via de redenção do humano e que ao leitor, com sua “potência evocativa”, deverá ser capaz de, pela interpretação, dar forma a essa “voz intérmina, nos instantes suspensos da sua miserável corrupção.”

Resumo: Desde os seus primeiros romances, Vergílio Ferreira promoveu um fecundo diálogo entre as diversas formas de produção artística, não esquecendo mesmo de aí incluir o cinema. Mais que um trabalho de ilustração, revela uma profunda interação entre as artes, o homem, em sua busca incessante de construir um reino sobre a terra, seu berço original, e o mundo em que esse homem se insere. Mundo que, ao mesmo tempo em que o oprime, provoca a interrogação permanente, a angústia, o alarme frente à iminência da morte e a plenitude em momentos de jubilosa aparição. No trabalho que propus, o foco foi o romance *Aparição* (1959). Nele, a cidade de Évora se ergue como monumento arquitetônico, com suas muralhas, sua população, seus hábitos, marcados pela tradição e pelo conservadorismo das famílias; lá está o templo de Diana, presença da antiguidade entre ameias medievais, templos barrocos e casario de variada datação. Nesta cidade, que abriga alegoricamente um Portugal antiquíssimo, se estabelece o narrador-protagonista do romance. Aí vai experimentar, entre muros que o oprimem, mas lhe acordam a memória ancestral, o alarme da descoberta do ser, a angústia da existência e a experiência jubilosa da música, sublime manifestação

do humano, que atravessa o tempo, transcendendo as muralhas da cidade e das mentalidades conservadoras, e o transporta a um espaço pleno, ainda que num breve momento de aparição. Em *Aparição*, música e arquitetura se integram à escritura do romance, são muito mais que acessórios ou referências. Dialogam entre si e permitem ao leitor construir, na paisagem do romance, não apenas o lugar necessário ao doloroso amadurecimento do protagonista. Permitem uma reflexão sobre o país que metonimicamente aí se inscreve, sobre o tempo em que foi escrito e, muito mais amplamente, sobre as questões de natureza ontológica que desde sempre, e principalmente a partir de *Aparição*, preocuparam o seu autor. São signos e sinais que provocam o leitor e promovem, com sabor especialíssimo, o saber escritural.

Palavras-chave: Diálogos interartes; Literatura Portuguesa; Vergílio Ferreira; *Aparição*.

Abstract: *From his earliest novels, Vergilio Ferreira promoted a fruitful dialogue between the various forms of artistic production, not even forgetting the cinema. More than an illustration work, this effort reveals a profound interaction between the arts, humankind in its relentless pursuit of*

building a kingdom on earth, its original birthplace and the world in which it is inserted. A World that will at times oppress, but also cause permanent interrogation, anguish, alarm opposite the imminence of death and fullness in moments of joyful apparition. This paper focuses on Aparição (1959). In this novel, the city of Évora stands as an architectural monument, with its walls, its population, its habits, marked by the tradition and the conservatism of families; there is the temple of Diana, the ancient presence of medieval battlements, baroque temples and houses of varying dating. In this city, which allegorically houses an ancient Portugal, the narrator-protagonist settles down. There, between walls that overwhelm, but also wake up in him an ancestral memory, he will experience the alarm of the discovery of the being, the anguish of existence and the joyful experience of music, sublime manifestation of the hu-

*man, which crosses time, transcends the walls of the city and its conservative mentalities, and transports him to a full space, even if for just a brief moment of apparition. Music and architecture are integrated to the writing of the novel, becoming much more than accessories or mere references. They dialogue and allow the reader to build, in the landscape of the novel, not only the necessary place to the painful growth of the protagonist, but also a reflection on the country there metonymically inscribed, as well as on the time in which the novel was written and, even more broadly, on issues of ontological nature that have always, but especially since *Aparição*, interested the author. These are signs and signals that provoke the reader and promote, with very special taste, the scriptural knowledge.*

Keywords: Vergílio Ferreira; *Aparição*; Architecture; Music

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACH NA CASA DE LLANSOL. In: www.espacollansol.blogspot.pt.
- FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. 14ed. Lisboa: Bertrand, 1979.
- _____. *Arte tempo*. Lisboa: Rolim [s.d.].
- _____. *Conta-Corrente II*. Amadora: Bertrand, 1982.
- _____. *Pensar*. Lisboa: Bertrand, 1993.
- GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico – o percurso de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 1990. Registrar o título em itálico.
- JÚLIO, Maria Joaquina Nobre. *Aparição* de Vergílio Ferreira: subsídios para uma leitura. Lisboa: Replicação, 1997.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig I*. Lisboa: Rolim, [s.d.].
- MARTÍNEZ, Manuel Martínez. Aparición, una variante existencialista. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinquenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 415-421.
- PAIVA, José Rodrigues de. *Para sempre*, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional. Recife. Tese de Doutoramento defendida na Universidade Federal de Pernambuco, 2 Vol. 2006.

AS ARTES DA IMAGEM NOS TEXTOS CONTEMPORÂNEOS DE MARIA GABRIELA LLANSOL E GONÇALO M. TAVARES

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira*

1.

O título deste ensaio, como todo título, é uma carta de rumos. Começando pelo seu miolo, entendo o contemporâneo numa acepção particular como aquilo que desafia a compreensão, daí a escolha deste recorte cronológico em minhas pesquisas nos últimos anos. Sei, no entanto, que Bernardim Ribeiro e Camões são, em certo sentido, infinitamente contemporâneos. Na produção literária atual julgo encontrar algo que nos diz respeito mais de perto, na suposição de que lemos um texto produzido por um dos nossos contemporâneos. O tempo compartilhado é uma primeira aliança que fazemos com a obra, não somente porque pressupomos alguma identificação mais íntima, mas porque estamos estupefactos diante da nossa época a pedir respostas. Ainda que a matéria diegética revise o passado, pregamos o olho na condução daquele que narra, ávidos de pensamentos que nos orientem, sedentos de representações de homens do tempo presente. Além disso, autores contemporâneos se sentem impelidos a desbravar novas terras, dispondo-se a acolher imagens que provocam estranhamento. Tendem a desobedecer normas e padrões, equilibrando-se na corda bamba entre o conhecido e o desconhecido.

Tanto Maria Gabriela Llansol quanto Gonçalo M. Tavares se inscrevem neste escopo, o que explica a tentação de aproximá-los nesta reflexão a partir de recortes de *O Livro das comunidades* (1977)¹ e de *O Senhor Valéry* (2002) respectivamente. Seus estilos são distintos, mas algo os aproxima: talvez o modo como se portam diante da imagem em suas obras. A nossa perplexidade não decorre apenas da imagética inusual, mas do fato de nos colocarem permanentemente à beira de um sentido sempre por

* Professora Associada da Universidade Federal fluminense – UFF.

¹ Em *O Livro das comunidades* há várias figuras tomadas à história que participam de uma revisitação ao passado cruel europeu, a saber o massacre da batalha de Frankenhausem (1490-1525) e a decapitação do seu chefe Tomás Münster que se insurgiu contra a Igreja. Depois de um prólogo que marca a virada da escrita da autora a partir desta obra, a narrativa percorre 25 (ou 26) unidades ou “Lugares”, sob a mão de narradores alternados, com destaque para a figura maternal de Ana de Peñalosa ao lado de outras figuras históricas (João da Cruz, Ana de Jesus, Copérnico, Giordano Bruno, Fridrich Nietzsche, Mestre Eckart e seu discípulo Suso) e de figuras inventadas pela autora (Coração de Urso, cavalo Pégaso, cadela Maya), que interagem, como uma “comunidade” em “devir como simultaneidade”(cf. Llansol, 1998, p.132) em direção à “densidade da Restante Vida” (Llansol, 1977, p. 10).

fazer. O leitor fica não somente diante da ambiguidade, como disseram Blanchot e outros teóricos, mas da poesia em seu sentido exato e etimológico: “de *poiein*, fazer” (Nancy, 2005, p.17). Diria que eles não apenas transfiguram o real, mas também põem o real sob suspeita, em direção a outras possibilidades da narrativa.

Não pretendo rever a obra e o percurso dos dois autores. Tampouco resenharei as duas obras de onde saíram os fragmentos ou capítulos adiante comentados. Se meu propósito é observar a imagem, devo me estender um pouco sobre o conceito aqui adotado a partir de um grupo de pensadores afins de distintas épocas.

Geralmente pensa-se a imagem como aquilo que se pode agregar ao imaginário, palavra esta que incorpora o próprio termo imagem. Como uma função humana, o imaginário pertenceria à ordem da mente pela qual passa, seja como lugar de acolhimento, seja como função agenciadora da imagem. Mas dizer que a mente acolhe ou agencia a imagem não nos esclarece sobre a sua natureza. De saída convém lembrar que a imagem não se reduz à pura visualidade, embora o pensamento ocidental tenha privilegiado este sentido corporal humano. A escrita é um dos lugares habitados pelo imaginário, embora aí também as imagens não estejam definitivamente fixadas e em estado de abertura e instabilidade tanto quanto as imagens visuais. Como origem ou unidade mínima da representação, a imagem preserva a sua afinidade com a matéria (caótica ou “delirante”, como lhe chamou Deleuze) que se torna energia a percorrer os corpos. Os poetas conhecem este processo, como mostra Herberto Helder nessa obra singular que é *Photomaton & Voz* – uma “prosa quebrada com aparências poemáticas” –, quando diz que da natureza decorre a intensidade, espécie de “feixe de energia” (...) “que se passa como mundo, /a força de uma acção **no imaginário.**” (Helder, 2006, p.130-1; grifo meu).

Deixo de lado o sentido platônico e aristotélico de imagem, que a faz secundária e dependente do objeto que lhe seria anterior. E se abandono a concepção substancialista, devo encarar o desenho de um objeto ou qualquer grafismo humano como o acesso das coisas à fenomenalidade naquilo que mostra, não a coisa, mas a sua ausência, a aparência de um vazio. Como diz Kant, só conhecemos os fenômenos, não as coisas em si (*noeme* ou *noumene*), que são incognoscíveis porque estão além da experiência. Contudo, podemos conhecer o modo como as coisas nos aparecem (*fenomene*), posto que o modo do seu aparecimento não dependerá só delas, mas também de nós. Desse modo, a imagem anuncia uma distinção entre a ordem dos fenômenos e a ordem dos noumenos, ou entre o dado da experiência e o desconhecido.

O essencial da imagem não é que ela imita a coisa, mas sim que “nela, é a retirada da coisa que se anuncia, ela não produz senão um efeito de ausência” (Lavaud, 199, p. 17). Como afirma Blanchot, é a “coisa presente em sua ausência, apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida (...)” (1987, p. 257). Mesmo a fotografia (que para Barthes é a testemunha de que algo aconteceu), assinala o vazio da coisa (cf. as falsas fotos do artista Keith Cottingham²), o que nos leva a pensar na

² Em 1992, na série de seus *Fictitious Portraits*, Keith Cottingham *destabilizou a representação fotográfica*.

nossa era virtual, que mistifica o processo de ausentificação do objeto pela produção de falsos fenômenos.

Em certo sentido, a imagem (mental ou visual, já que em princípio obedece às mesmas leis) é um produto relativamente “pobre”, como afirmou Sartre, em comparação com a percepção, que é superabundante, feita “por uma reserva inesgotável de matéria”³. A imagem é um corte / recorte de percepção, ou seja, é um signo (cf. etimologia de signo como “corte”⁴) que pertence a uma vivência de “qualidade de sensação” ou “primeiridade”, segundo Peirce⁵, por preservar traços da percepção exuberante e excessiva que experimentamos. Isto se relaciona ao pensamento de David Hume (século XVIII) que faz repousar a ontologia sobre a experiência humana construída sobre *impressões fortes* e por *ideias* ou *imagens* mais fracas⁶ que se lhe seguem.

Se a representação como apreensão do mundo é um procedimento humano incontornável, resta pensar que o mundo exterior de onde brotam as impressões pode nos chegar de modo pré-codificado. A imagem da arte provém de impressões não totalmente codificadas, daí a originalidade, a novidade, a inocência que atravessa a poesia. Na verdade a realidade, o mundo e tudo que julgamos existir, só existe no discurso, o que demonstra que a dicotomia real *versus* imaginário é uma falsa questão. Barthes já nos havia ensinado que tudo é imaginário, embora com efeito de realidade⁷. Com tais asserções busco articular a potência da *imagem* na ideoscopia de Peirce à *ideial/imagem* na ontologia empirista de Hume. Em ambas fica patente o lugar do corpo como base da subjetividade humana que, em princípio, se abre às impressões fortes, à natureza ou à matéria, dando-lhes forma ou articulação. Na verdade, quando dizemos que um texto escapa à representação do mundo, queremos dizer que escapa a uma **certa** representação codificada do mundo, pois ele mantém o frescor, mas igualmente a obscuridade daquilo que, como natureza delirante da matéria ou do devir, ainda não foi nomeado.

Não resta dúvida de que Llansol e Tavares são produtores de textos que fogem à representação tradicional da prosa narrativa e ultrapassam o falso dualismo que opõe o real vs. irreal / ficcional / imaginário. A teoria literária tem se esforçado para definir estes dois campos, mas, a rigor, o que existe no mundo é matéria e corpo, daí advindo

³ Sartre diz que uma imagem da coisa não pode ser nunca a coisa. A imagem é “une certaine façon qui a l’objet de paraître à la conscience, ou, si l’on préfère, une certaine façon qu’ a la conscience de se donner un objet.” (Sartre, 1940, p. 17).

⁴ A etimologia de signo vem do grego *secnon*, raiz do verbo “cortar”, “extrair uma parte de” que o refere “a uma coisa maior da qual foi extraído” (Pignatari, 1968, p. 25).

⁵ Para Peirce, a “qualidade de sensação” ou “qualidade do sentir” pertence à categoria da “Primeiridade”, que “é o modo de ser daquilo que é positivamente e sem referência a outra coisa” (1974, p. 119) por exemplo, uma cor, o vermelho, que é “apenas uma possibilidade positiva peculiar, sem relação com outra coisa” (idem, p. 120).

⁶ “*Impressions*, therefore, are our lively and strong perceptions; *ideas* are the fainter and weaker. (Hume, s.d, s.l. p.46)

⁷ No artigo “O efeito de real”, Barthes estuda a desintegração do signo “na empresa realista, mas de uma forma regressiva de algum modo, uma vez que se faz em nome de uma plenitude referencial, quando hoje, ao contrário, se trata de esvaziar o signo e de recuar infinitamente seu objeto até colocar em discussão, de maneira radical, a estética secular da ‘representação’”. In: *Literatura e Semiologia*, Petrópolis: Vozes, 1972, p. 44.

todo o resto, inclusive a nossa subjetividade. E, com estes poucos elementos, temos de entender a literariedade...

Apesar dos autores acolherem imagens/ideias isoladamente reconhecíveis no mundo (por exemplo, a chuva, um chapéu, um porco, um peixe), a montagem textual instala a estranheza que perverte a ordem da narrativa “realista” quanto aos personagens, ao narrador, ao espaço e ao tempo. Embora mantenham a forma de prosa, os textos são poemáticos, considerando-se a noção defendida por Nancy como algo que supõe sempre um sentido por fazer: “Mais do que um acesso ao sentido, é um acesso **de** sentido” (Nancy, 2005, p. 12; grifo meu). Estes textos recusam uma identificação “com qualquer gênero ou modo poético” (Nancy, 2005, p. 13) “para determinar incessantemente uma outra, uma nova exactidão” (Nancy, 2005, p. 14), sempre de novo necessária. Estando a serviço da linguagem, articulam “sentido, partindo do princípio que não existe sentido senão numa articulação” (Nancy, 2005, p. 17), o que lembra o llansoliano conselho: “Dobra a tua língua, articula” (Llansol, 1998, p. 8).

2.

Mais do que *Jerusalém*, premiado em 2005, o também laureado *O Senhor Valéry* causa perplexidade. Em princípio, ele nos acena falsamente para a figura do poeta francês. Que pequeno grande livro é este? Na minha biblioteca mental não encontrei nada que se lhe assemelhasse, mas, para dizer alguma coisa, lembrou-me a literatura voltada ao público infantil pelo padrão fabular e pela linguagem aparentemente acessível. Leia-mos o capítulo intitulado “O espirro”.

O Senhor Valéry tinha medo da chuva.

Durante anos treinou a sua rapidez a esquivar-se da água que caía do céu. Ficou um especialista.

Ele dizia: É assim que eu fujo da chuva.

E desenhava, representando-se a si próprio como uma seta



– No fim – orgulhava-se o senhor Valéry – cá estou eu, seco e sem guarda-chuva. Detesto objectos feios – dizia ele.

Um dia, porém, por acidente, uma senhora que fazia limpeza no passeio atirou um balde cheio d'água para a rua no preciso momento em que o senhor Valéry passava.

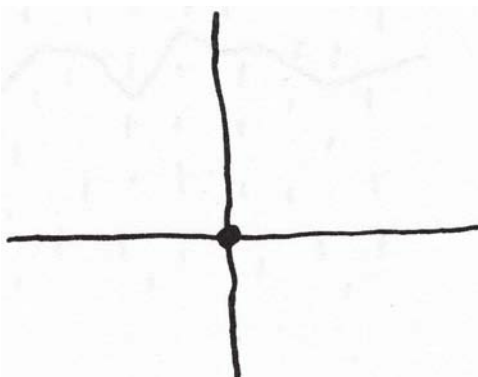
Completamente encharcado, o senhor Valéry explicou

– Eu estava a olhar o céu quando tudo aconteceu.

E acrescentou ainda:

– Se a vertical se une à horizontal existe sempre um ponto que é capturado.

E depois desenhou



– Esse ponto – murmurou o senhor Valéry, ainda a pingar do cabelo – esse ponto fui eu.

– O Destino – disse, por fim, o senhor Valéry – isso é o que desconheço o que seja.

E terminou com um forte espirro.

(Tavares, 2006, p. 19-21)

Como se observa, qualquer criança pode ler e entender este texto na sua simplicidade verossímil, embora não alcance a gama de acessos de sentido oferecidos pela narrativa de uma experiência prosaica de um homem que pretende safar-se dos efeitos desagradáveis da natureza, para não ser atingido pela água. À exceção do substantivo abstrato “Destino”, não há nenhum termo que ofereça dificuldade de entendimento. Por sua vez, a sintaxe linear em prosa não compromete a compreensão, como costuma acontecer em textos de poesia. Morfologicamente e semanticamente o texto é facilmente legível e até ajudado (enganosamente) pelas ilustrações gráficas. Não encontramos metáforas, metonímias, figuras de linguagem ou remissões intertextuais eruditas que obstam por vezes o entendimento do leitor. No entanto, há uma dificuldade no texto. Onde ela reside?

Ao falar de poesia como certa qualidade que não se confunde com o gênero poesia, Nancy diz que ela “faz a facilidade do difícil do absolutamente difícil. Na facilidade, a dificuldade cede” (Nancy, 2005, p. 11). Mas isso não significa que ela seja removida. “O difícil é o que não se deixa fazer, e é propriamente o que a poesia faz.” (Nancy, 2005, p. 11). O que é este difícil? Nancy responde que é o que está por fazer e que “Todo o *fazer* se concentra no fazer do poema, como se o poema fizesse tudo o que pode ser feito” (Nancy, 2005, p. 17), como expressa a etimologia do termo *poien*. Mas o que é o

fazer? Responde Nancy: “É por no ser. (...) O poema é a coisa feita do próprio fazer” (Nancy, 2005, p. 18). E essa coisa que é feita e desfeita “é o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe. (...) “é um sentido sempre por fazer” (Nancy, 2005, p. 10). Ou ainda “Quando dizer é fazer, e quando fazer é dizer” (Nancy, 2005, p. 19) pois (...) “Poesia, é fazer tudo falar” (Nancy, 2005, p. 19). Apesar deste aparente tautologismo do crítico, concluímos que a poesia é difícil porque ela é o seu próprio fazer e dizer, como algo que escapa e se presentifica ininterruptamente, sempre se fazendo no seu ser: “que é o acesso ao sentido” (Nancy, 2005, p. 19).

Como se dá o acesso ao sentido no microconto de Tavares? Em princípio o caráter visual do fenômeno se manifesta por toda a mancha do livro, englobando palavras, ilustrações e mesmo o espaço branco. Os desenhos se articulam a duas situações dramáticas: o sucesso e o insucesso da personagem diante do evento que o atinge (o balde d’água) ou que lhe pode atingir (a água da chuva). Se, diante de eventos relativamente previsíveis (a chuva), a ciência do Senhor Valéry encontra alguma forma de escapar, já diante da imprevisibilidade total (o balde d’água), a sua receita anterior não funciona. O que lhe resta? Encontrar uma palavra que parece consolá-lo frente ao iminente resfriado que o acomete: a imagem-palavra Destino. Na primeira situação, o seu desenho, predominantemente icônico (pois se **assemelha** ao cair da chuva), pretende representar o evento; e a seta que o atravessa é introduzida para indiciar o percurso do Senhor Valéry ao safar-se da chuva, sendo, portanto, um elemento predominantemente metonímico (pois os traços são contíguos aos seus supostos passos de fuga). O desenho seguinte é em parte indicial e em parte simbólico ou convencional, ao tentar representar o outro acontecimento causado pelo encontro inevitável de duas retas (índice contíguo ao movimento “horizontal” do Senhor Valéry pela calçada e do movimento “vertical” da água que atravessa o caminho do senhor Valéry). O cruzamento das retas simboliza o lugar do senhor Valéry: “– Esse ponto – murmurou o senhor Valéry, ainda a pingar do cabelo – esse ponto fui eu.” (Tavares, 2006, p. 20)

Da leitura do conto podemos esperar três surpresas e risadas em sequência: a primeira, diante do desenho (signo quase-ícone⁸) equivalente à *imagem* da chuva; a segunda, diante do desenho equivalente ao *diagrama* do encontro entre os eventos simultâneos sob a forma de cruzamento das duas linhas; e a terceira, diante do espirro do personagem. Em princípio os três elementos se equivalem quanto às suas posições na narrativa. No entanto, os dois primeiros são representações visuais e o espirro é uma representação verbal. Outra diferença a considerar é que este último é um efeito corporal involuntário da personagem, apresentado pelo narrador, enquanto os desenhos são produções voluntárias e ativas do senhor Valéry.

⁸ Quase-ícone ou hipó-ícone é a expressão de Peirce para os signos artísticos que se dividem em Imagem, Diagrama e Metáfora. Apesar de distanciados do real, trata-se de um quase-ícone porque mantém forte analogia com o mundo real. A imagem participa de qualidades simples; o Diagrama representa algo por relações diádicas análogas em algumas de suas partes; a Metáfora representa um paralelismo com alguma outra coisa. (Cf. Piglatari, 1974, p. 27)

Como nos ensina Bergson, o riso denota uma reação natural à estranheza ou bizarrice dos fatos, além de comportar um julgamento de valor do outro (leitor / receptor). Se no primeiro momento o riso põe à mostra a ingenuidade do Senhor Valéry ao supor que evita o efeito de fenômenos naturais ao se auto-representar como uma seta atravessando incólume a chuva, no segundo caso o riso decorre, não só do balde de água sobre ele, mas da forma racionalizada com que explica o evento fortuito acontecido para além do seu controle. As atitudes do senhor Valéry põem em ação um tipo de cômico calcado num exagero de caráter, seja o orgulho (“No fim – orgulhava-se o senhor Valéry – cá estou eu, seco e sem guarda-chuva” (Tavares, 2006, p. 20), seja a vaidade implícita na “superação” racionalizante por meio do diagrama e sua explicação: “(...) existe sempre um ponto que é capturado. (...) esse ponto fui eu.” (Tavares, 2006, p. 20-21). No final rimos do espirro, que é uma manifestação evidente da debilidade (negada) do senhor Valéry que, à sua revelia, “fala” mais alto e desmonta a sua empáfia.

Todas as marcas gráficas que se estampam na folha do papel sob nossos olhos não se assemelham ao real (lembremo-nos do célebre “Isto não é um cachimbo”, discutido por Foucault⁹). Se a realidade está afastada daqui, tudo que aqui se põe, se faz e se diz, é parte da imaginação, é tecido imagético, ou seja, é composto de representantes moleculares e molares, que demandam um exame mais acurado, sejam eles ícones (*imagem*), índices (*diagrama*) ou símbolos (*metáfora*). Para Peirce, a arte trabalha com desdobramentos do ícone – os quase-ícones – que identificamos nos desenhos ou nas palavras “Valéry” ou “Destino”, e mesmo em frases como “O Senhor Valéry tinha medo da chuva”. O teor icônico do signo artístico, que está mais manifesto ou aberto (*overt*) em relação ao seu Objeto, liga-se ao caráter vivo da verdade, para além do poder do índice ou do símbolo. Por exemplo, a sintaxe articuladora de palavras na frase é um índice iconizado (ou *diagrama*) invisível como acesso a sentido.

É impossível separar os desenhos (*imagens* ou *diagramas*) dos símbolos linguísticos (*metáforas*), todos de tal modo articulados com o texto, que se continuam e se contaminam na mesma clave de possibilidades de acesso a sentido. Este é um procedimento diferente do que chamamos *ilustração*, em que imagens ilustram textos. Também difere da *ekfrasis*, que trata da representação / descrição verbal de uma obra de arte visual, real ou imaginada. Tal como vemos na “prosa” de Tavares, o trabalho imagético é comum entre os poetas ao suplantarem a dicotomia verbal/visual, de que é exemplar a obra de Luiza Neto Jorge que os aproxima sem hierarquizá-los, e sem fazer de um o suplemento de outro¹⁰.

⁹ Cf. Foucault, Michel. “Isto não é um cachimbo”. *Ditos & Escritos*. v. 3. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 247-263.

¹⁰ Num artigo sobre as imagens na poesia de Luiza Neto Jorge, Ana Sofia Ganho afirma: “Um dos grandes méritos da poesia de Luiza Neto Jorge reside pois na tentativa de superar a tradicional oposição verbo/imagem. Fã-lo, ao recusar tratar essas imagens como se fossem silenciosas ou mudas. Consegue-o ainda quando não esgota a imagem na palavra, criando, em forma de comentário, outras imagens com palavras suas. (...) E para voltar ao ponto de partida da minha reflexão, a «geografia literária» vem assim mostrar que imagem e verbo não

O conceito de *visuel* de Didi-Huberman pode facilitar a compreensão do processo imagético na arte. Segundo a perspectiva pós-estruturalista, todo signo faz um trabalho negativo, mostrando a ausência do objeto muito mais do que o objeto. Se nos fixarmos no conceito peirceano de *imagem* como o signo hipoicônico (ou quase ícone) que na arte mais preserva as *impressões* (cf. Hume) de um corpo, vale dizer da natureza incontrolada desse corpo, podemos entender a pertinência do *visuel* da arte como um “aquém” (*en-deça*) da representação. Para Didi-Huberman, a imagem (e aqui agrego a concepção ampla de Hume e a concepção refinada de Peirce) é a irrupção de um novo modo de visibilidade que rasga e rompe (*déchire*) o horizonte normal do olhar, revertendo as categorias canônicas da representação. Os poetas sabem que conseguem fixar, no máximo, um fulgor decorrente de uma fricção, cujos vestígios se conservam no traço imagético (visual ou não), abrindo acesso de sentido. O *visuel*, segundo Huberman, não é o visível nem o invisível, mas “aquilo que dentro da imagem, manifesta a gênese da visibilidade no seio do visível, a abertura a um aquém da objetividade, lá onde se elabora virtualmente o fenomenal” (Lavayd, p. 188). Por isso associo, no atual estágio desta pesquisa, o conceito de *visuel* à noção de imagem em Peirce (hipoícone de qualidades simples) e a Hume (impressão esmaecida).

Podemos aceder a uma orla de sentido para além do riso, ultrapassando a crueza deste comportamento reativo que tem sido estudado pela filosofia. No abscondito do cômico mora a tragédia, talvez a fragilidade inerente ao humano diante do mundo a que ele só acede por meio de um terceiro, o *representamen*¹¹. E a partir desta perspectiva o conto ganha uma espessura resultante de cada signo que o compõe e da montagem que os combina entre si.

Ao final da leitura, formamos uma imagem da personagem produzida pelas palavras do narrador e da própria personagem, e pelos desenhos que, como as palavras, lhe dizem respeito, todos tramados pela *voz narrativa*.¹² Esta *imagem* do senhor Valéry, é preciso insistir, não se restringe à personagem senhor Valéry, como parece insinuar o conjunto de signos aqui arregimentados. Se formos um pouco adiante, vemos que o tema do microconto é a própria representação colocada sob suspeita e jocosamente criticada numa mescla entre acidez e compaixão. Ora, toda representação é uma cren-

pertencem a universos tão antagônicos, que uma imagem se lê, tal como um texto se vê, sem que um deva ser reduzido por isso a um suplemento da plenitude do outro.” (Ganho, Ana Sofia (Universidade da Califórnia). “Luiza Neto Jorge: ekphrasis e iconotexto” in: http://www.geocities.ws/ail_br/luizanetojorgeekphrasisiconotexto.htm, acessado em 26.08.2013.)

¹¹ *Representamen* é o termo usado por Peirce em seus estudos para significar “signo geral, ou *símbolo*, *índice* e *ícone*.” (Peirce, 1974, p. 33)

¹² Aplico aqui o conceito blanchotiano de “voz narrativa” que não se confunde com o narrador ou com qualquer voz de personagens. Trata-se de uma voz fantasmática que esta fora do texto, mas que não se superpõe à voz autoral. Diz Blanchot: “La voix narrative est neutre. (...) sans existence proper, ne parlant de nulle part, en suspens dans le tour du récit (...) elle est radicalement extérieure, elle vient de l’extérieurité meme, ce qui est l’énigme propre du langage en l’écriture.” (Blanchot, Maurice. *L’entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969, p. 565.)

ça que põe em cheque a nossa razão superior: a realidade não existe, ou só existe em sua negatividade, como representação. Em termos mais melancólicos, “a história só existe na história”, diz uma personagem de Wim Wenders em *O Estado das Coisas* (1982). Tal como o senhor Valéry, fazemos mil esforços para dar sentido ao mundo e aos acontecimentos: “O senhor Valéry somos nós!”. Por fim, vale lembrar os constantes esforços do poeta Paul Valéry (1871-1945) para entender a arte, a estética e a relação da poesia com o homem e o mundo.

3.

Volto-me agora para o texto de Maria Gabriela Llansol, cuja escrita não percorre os caminhos do riso ou da paródia, mas anda à procura permanente de *le distinct*¹³ nas imagens que cria. A autora narra do mesmo ponto de vista de Tavares, consciente de que as imagens da escrita não espelham o mundo, mas antes se articulam para fazer/dizer um acesso de sentido. Leiamos o Lugar 19 do *Livro das comunidades*, em que Ana de Peñalosa se extasia diante do peixe Suso, nome do discípulo de Mestre Eckart, o herético sermoneiro medieval.

Lugar 19 –

Para fazer-lhe companhia nas longas noites em que não vinham vê-la, Ana de Peñalosa adoptou um peixe de cor vermelha e rosa avermelhado que refazia vários caminhos na água, já tomado pelo espírito de desposseção em face de tudo capaz de perturbar a sua serenidade. Ana de Peñalosa deu-lhe o nome de “peixe rosa-avermelhado” ou Suso. Examinava-o com atenção durante horas esquecidas: as escamas, o rosa e o vermelho. Quando tinha passado muito tempo a observá-lo e ao seu itinerário, viu o começo de um traçado sair da sua cauda, como pérolas. Como o começo de uma escrita, pensou. Mas a escrita não se deixa caracterizar por uma só comparação. Era isto que estava escrito e que rapidamente se apagou: quando, há tantas noites, cheguei a esta casa, encontrei uma tumba coberta de salvas e de outras plantas; aqui jaz o amigo de um homem. Em torno da pedra, havia uma grande extensão de erva. Eckhart não conhecera Ana de Peñalosa. Mas Ana de Peñalosa conhecera-o na noite em que a bordar junto do peixe Suso vira os seus sermões penetrarem na água gota a gota e escreverem-se nas ondulações do aquário. Fora uma escrita ritmada, conduzida pelo peixe e pela evolução das conchas: todos os seres vivos são nada puros. (Llansol, 1977, p. 69)

O que faz Llansol em *O livro das comunidades*, obra que inicia seu novo projeto de escrita? Trata-se de um texto obscuro que oferece resistência e dificuldade, tal como a poesia. No entanto, tal como o conto de Tavares, é uma narrativa aparentemente normal, de sintaxe regular, com predominância da parataxe, a lembrar o modelo bíblico. Obedece aos preceitos da morfologia e da lexicologia da língua portuguesa. Há a narração de eventos com personagens atípicas, às quais Llansol denomina *figuras*. No

¹³ Jean-Luc Nancy assim se pronuncia sobre esta categoria: “Il est ce qu’on ne peut pas toucher (ou seulement d’un toucher sans contact).” (Nancy, 2003, p. 12)

entanto, o tempo ganha uma outra dimensão, a ponto de o espaço se tornar metáfora do tempo como simultaneidade infinita. Longe de se enquadrar nos gêneros ou subgêneros catalogados por Todorov – maravilhoso, estranho ou fantástico –, o livro não se reduz ao modelo da escrita dadaísta ou surrealista. Também não funciona como fábula (não há tom pedagógico), nem como metáfora de algo (não se compara a nada visto) e nem como alegoria (não se explica segundo um quadro de valores pré-estabelecido¹⁴). Não é prosa poética, muito menos poesia em prosa¹⁵. O fluxo narrativo é forte, mas as imagens disparatam, como na poesia. Nesse seu novo projeto de escrita, Llansol conta uma história de forma diferente “Para que o romance não morra” (Llansol, 1994, p. 116-123), abdicando do desejo de representação realista, mas não do acesso de sentido.

Assim como Gonçalo dialoga com seus amigos em *O Bairro*, Llansol mantém um canal aberto com seus afins de linhagem, transportando-os para uma história de três estágios na Trilogia de Rebeldes. Tal como o senhor Valéry de Tavares em relação ao poeta francês, também estão as figuras de Llansol – Ana de Peñalosa, João da Cruz, Eckart, o peixe Suso, Müntzer, Nietzsche e outras – numa relação não mimética com os vultos históricos que indiciam. Sabemos de antemão que as vidas dos autores do passado repousam nos textos que produziram e que só assim apresentam existência captável e discutível. Como seres textuais que habitam as fimbrias da escrita, são como signos ou símbolos, como disse Peirce, transportados a outros textos e tempos. A partir da leitura de suas obras, tal como provam os registros biobibliográficos de Llansol, esses nomes ganharam uma nova vida em sua textualidade, realizando nela alguma potência que lhes foi negada em seu tempo próprio. Llansol lhes abre outros acessos de sentido, fazendo e dizendo o que faz e diz a poesia: exação, demanda de acréscimo de sentido.

Na escrita de Llansol não há humor, mas fulgor. No Lugar 19, as imagens se sucedem em duas sequências. Entre ambas há uma ausência ou invisibilidade a cintilar, que anuncia a morte, como o *punctum* do fotograma estudado por Barthes¹⁶. Ana de Peñalosa adota um peixe escarlate, cuja cor “vermelha e rosa avermelhado” resplandece como uma simples qualidade de sensação, alternando-se entre os dois tons. É um peixe despossuído, livre, cujo percurso na obra **escreve** algo, “como pérolas”. Esta escrita é espontaneamente, mas não banalmente, produzida pelo corpo do peixe em movimento e sua preciosidade merece muito mais do que a metáfora. Por isso esta frase: “Mas a escrita não se deixa caracterizar por uma só comparação.” A escrita vai além disso, ao tocar o *distinto* (cf. Nancy) e por vezes se confunde com o sagrado ou o sublime. Nessas primeiras linhas do Lugar 19, o texto menciona (e indicia) o contato que teve Ana de Peñalosa (duplo de Llansol) com a obra de Henrique Suso, místico e sermonista

¹⁴ Talvez pudéssemos aproximá-lo da alegoria moderna benjaminiana, o que demanda uma outra investigação.

¹⁵ Apesar das diferenças entre si, este livro de Llansol se aproxima, no tocante à forma, de obras igualmente inclassificáveis como *Igitur*, de Mallarmé, *Anabase*, de Saint-John Perse, *Iluminações* ou *Uma temporada no inferno* de Rimbaud.

¹⁶ “A este segundo elemento que vem perturbar o *studium* eu chamaria, portanto, *punctum* (...) que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)” (Barthes, 2009, p. 35)

medieval. No entanto, esta escrita pode ser a homenagem do discípulo ao mestre Eckhart, que lhe antecedeu.

Na segunda metade, os sermões deste último chegam ao conhecimento da beguina quando “a bordar junto do peixe Suso vira os seus sermões penetrarem a água gota a gota e escreverem-se nas ondulações do aquário”. Nos dois casos, a escrita produzida é vibratogênica, nascida de um movimento que também pertence à água, “conduzida pelo peixe e pela evolução das conchas”. Entre as duas sequências há um enigmático enunciado de Ana de Peñalosa diante de “uma tumba coberta de salvas e de outras plantas”, o que cria um efeito disjuntor entre a iconização da morte (“tumba”) e a iconização da vida (“salva”), planta curativa cujo nome latino significa “curar”. Desta disjunção resulta uma nova obscuridade: “aqui jaz o amigo de um homem”. Que amigo é este? Que homem é este? Ao final do Lugar 19, uma afirmação se conecta à imagem paradoxal da tumba/salva: “todos os seres vivos são nada puro”, fazendo coincidir nos seres, e nos homens, o tudo (“vivos”) e o nada (mortos). A frase final é um resumo do texto, uma conclusão ou uma verdade que aponta para o ser e para a sua ação viva no mundo. Se o homem é um símbolo, como disse Peirce¹⁷, a sua ação no mundo é puro nada, por ser pura representação, ilusão. A frase final é, portanto, um signo icônico da própria representação: alternância, intervalo, aparição/desaparição, sentido escrito/sentido apagado, vida/morte. No entanto a riqueza, o esplendor, a ousadia, a cor, e a profundidade que emanam destas imagens nos levam ao que existe de “elevado, de tocante, numa obra de arte” como disse Littré por meio de Nancy. (Nancy, 2005, p. 10)

5.

O que posso concluir desta aventura comparativa? Em primeiro lugar, são estilos bem distintos, o primeiro de tom irônico, o segundo, de tom oracular, mas ambos inauguradores de uma língua menor ou gagueira que resiste ao modelo tradicional da narrativa, estando os sentidos sempre por fazer. Ambos acolhem o trágico em seus interstícios. Antes de dizer que se aproximam da poesia, há que se afirmar que são poesia no sentido aqui trabalhado. No gabinete de produção desta escrita há um corpo (o do autor empírico) que arrisca a sua unidade e se abre a uma visão plurívoca de mundo. Deixa-se tocar pelo devir e pelo acaso; acolhe impressões, arregimenta imagens, articula montagens em linguagem. De tudo isso surge uma textualidade imagética que cria realidades aparentemente estranhas, mas não absurdas, porque se distinguem dos esquematismos do pensamento cumulativo, lógico e linear.

¹⁷ Pignatari recupera os apontamentos de Peirce sobre este assunto (Collected Papers, Harvard, v. 2, § 538 e v. 7 §582): “(...) todo pensamento é um signo”; “Em qualquer momento, o homem é um pensamento, e como o pensamento é uma espécie de símbolo, a resposta geral à questão: Que é o homem? – é que ele é um símbolo” (Pignatari, 1974, p. 36)

A vivacidade que habita as imagens (em menor intensidade os diagramas e as metáforas) decorre da proximidade ou analogia com a matéria/natureza, sempre a escapar de uma ortopedia semântica. Elas anunciam o paradoxo da condição humana, qual seja o de precisar morrer para se auto-criar e criar o mundo. É uma escrita que põe a nu a relação entre vida e morte, o que resulta numa alta tensão que nos atira para um fora de nós, simultaneamente aliviante e trágico: “todos os seres vivos são nada puro”. De onde procede a eficácia da arte para os homens. Ao fim e ao cabo, ambos são metatextos, tumbas salvíficas onde “jaz o amigo de um homem”: o texto?

Resumo: O trabalho examina comparativamente a narrativa contemporânea de Maria Gabriela Llansol e de Gonçalo M. Tavares, discutindo a imagem como parte integrante do texto a exigir do leitor um sentido sempre por fazer. Nos dois autores observa-se a economia imagética que instabiliza a dicotomia legível/visível, com destaque para o processo que reverte o olhar entre o sujeito e a coisa, pontuando relações entre o eu e o real. Para tal, serão revistos alguns conceitos de imagem segundo o pensamento de Hume, Peirce e Didi-Huberman, assim como a noção de poesia de Nancy. São tomados como *corpus* o capítulo “O espirro” de *O Senhor Valéry* (2002) de Gonçalo M. Tavares e o Lugar 19 de *O livro das comunidades* (1977) de Maria Gabriela Llansol.

Palavras-chave: imagem, sentido, representação, Llansol, Tavares

Abstract: *The paper examines and compares the contemporary novels of Llansol and Tavares, by discussing about the image as part of the text that asks always a meaning to do. In both writers we observe a frame of images that makes instable the pair legible and visible, with emphasis to the rollbacks between the I and the thing, by marking relations between the I and the reality. So, we will review some image's concepts in accord with Hume, Peirce, Didi-Huberman and the notion of poetry by Nancy. We will examine some parts of O Senhor Valéry (2002) of Gonçalo M. Tavares and O livro das comunidades (1977) of Maria Gabriela Llansol.*

Keywords: *image, meaning, representation, Llansol, Tavares*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland, *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- DIDI-HÜBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HUME, David. *Resumo de um tratado da natureza humana*. Trad. Rachel Gutiérrez e José Sotero Caio. Editora Parapaula, s.d, s.l.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das comunidades*. Porto: Afrontamento, 1977.
- . *Lisboaleipzig 1*; o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.
- . *Um falcão no punho*. 2 ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003

- _____. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Viseu: Vendaval, 2005.
- PEIRCE, Charles Sanders. Escritos coligidos. In: *Pensadores*, v. XXXVI. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 7-192.
- PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- _____. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire*. NRF-Gallimard, 1940.
- TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Valéry*. 3ª ed. Lisboa: Caminho, 2006.

ESCRE(VER) NO ROMANCE *EM NOME DA TERRA*, DE VERGÍLIO FERREIRA

Mariana Marques de Oliveira*

A escrita é a mão, portanto, é o corpo: as suas pulsões, os seus controles, os seus ritmos, os seus pesos, os seus deslizos, as suas complicações, as suas fugas, em resumo, não a alma (pouco interessa a grafologia), mas o sujeito carregado com seu desejo e com seu inconsciente.

(BARTHES, *O GRÃO DA VOZ*)

A primeira linha deste texto coincidirá com a primeira linha do romance *Em nome da terra*: “Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar. E então pensei: vou-te escrever” (*ENT*, p. 9).¹ Note-se que em lugar do sofrimento pela perda, da saudade, da falta, “a vontade de amar” ocupa o lugar central, como elemento motivador para a escrita, reforçado pelo voluntarismo assumido pelo amante. Assim, no despontar do processo escritural, as duas ações são harmonizadas em equação: o ato de amar passa a se relacionar diretamente ao ato de escrever. Aliás, é necessário destacar que o vocativo dado a Mónica, “Querida”, não à toa recorrente até o fim do romance, é o participio de um verbo pertencente ao campo semântico do desejo: querer. Por poder assumir duas funções sintáticas distintas, o uso do pronome oblíquo “te”, utilizado na expressão “vou-te escrever”, abre caminho para duas leituras: a do pronome “te” como objeto direto, ou como objeto indireto. Como buscaremos demonstrar que a extensa carta amorosa em que se encerra o romance contém um valor mais narcísico que comunicativo, compreendemos o pronome oblíquo mais como um objeto direto – “vou escrever Mónica” –, no processo contínuo de evocação presente desde o início do romance –, que de objeto indireto – “Vou escrever a ti” –, destino impossível dessa carta.

Considerando a relevância da primeira possibilidade, observa-se o caráter possessivo no que se refere ao domínio sobre a evocação à amada, único *prazer* de que o amante parece desfrutar na sua carta. Se pensarmos com Octavio Paz que o prazer erótico “é um fim em si mesmo ou tem finalidades diferentes da reprodução” (Paz, 1994, p. 12-13), ou seja, que o erotismo é exercício que não serve ao utilitarismo, a impossibilidade comunicativa da carta novamente se justifica, uma vez que o gênero

* Doutoranda de Literatura Portuguesa da UFRJ.

¹ Utilizaremos a abreviatura *ENT* para nos referirmos ao romance *Em nome da terra*.

epistolar desse modo construído – isto é, para uma destinatária morta – endossa o “fim em si mesmo”, num exercício em que a linguagem também se torna espaço de gozo para quem escreve. Da mesma maneira, podemos afirmar que a carta, no romance *Em nome da terra*, é perversamente arquitetada, uma vez que se distancia de sua finalidade social (cf. Barthes, 1982, p. 228), a da comunicação, condensando a escritura em torno dela mesma. Desse modo, o movimento erótico está presente desde a apropriação do gênero epistolar feito por esse amante narrador, potencializado pela tensão erótica na concentração de reflexividade e na centralidade de discurso sobre o *eu* que o gênero permite; afinal, “a carta não é somente um substituto da palavra mas é, de fato, um substituto do desejo” (Neraudau, 2003, p. 16).

Pensando a carta enquanto espaço em que João (re)escreve o corpo da mulher e também torna o próprio texto um novo *corpo* de que desfruta, pois é dele que passa a (usu)fruir unicamente no momento da escritura, o gênero epistolar no romance passa a ser o *locus* em que seu caráter erótico emerge. A epígrafe do romance, que traz a frase bíblica proferida na última ceia por Jesus, “Hoc est corpus meum” – Isto é o meu corpo, em tradução livre –, centraliza a questão do corpo como uma das leituras possíveis da obra. Dono de sua escrita, a epígrafe poderia ser vista como um modo de o narrador transubstanciar o seu corpo para o seu corpo-texto,² isto é, voltar a atenção para o corpo é também identificar o caminho de materialização da linguagem que se percorrerá, como observamos no seguinte trecho:

As coisas têm de ter volume e peso e matéria para a nossa condição. Mas nelas a volúpia do côncavo e do convexo. Da fuga de uma linha. Quero é agora ter-te na tua densidade exemplar. Fertilidade da tua boca na minha, toque ápice da tua língua subtil. No côncavo das minhas mãos a massa dos teus volumes. E os teus braços de vigor, lentos à volta do meu pescoço. E devagar, ao centro de convergência de toda a bruta inquietação, rígida a procura do teu abismo interior. Refreio o ímpeto, quero entrar com a consciência difícil do que procuro, o impossível do teu ser. Rebento no limite de reter-me no sofrimento. [...] Porque o teu corpo não é só o teu corpo. Não é isso, não é isso. É entrar em ti, e a tua pessoa estar lá, seres tu ainda no íntimo de te tocar e estares aí como no teu riso, na tua presença. Seres tu ainda quase reconhecível como se não soubesses que eras tu e entrar em ti e reconhecer-te como se aí fosses reconhecível. (*ENT*, p. 159)

No delineamento da escrita do amante, associa-se uma cena de relação sexual ao movimento da escrita. A declaração da vontade de “tê-la agora” sinaliza-nos a potência da Palavra para possibilitar-lhe uma *experiência em escrita*: pela espacialização na mente se espelha a espacialização na escrita. A transfiguração em volumes, pesos e matérias

² Em relação à centralidade da temática do corpo no romance *Em nome da terra*, Jorge Valentim assevera: “Se há, realmente ‘uma palavra sagrada para tudo’ (*ENT*, p. 133), em *Em nome da terra*, esta palavra seria corpo. [...] o corpo é aqui aquela palavra-síntese que, sagrada, comporta todo o significado e desabrocha dentro do léxico de um autor. Ele é ‘aquela diferença irreductível e é, ao mesmo tempo, o princípio de qualquer estruturação’ (Barthes, 1977, p. 186), inclusive a da escrita ficcional” (2004, p. 187-188). Doutoranda em Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

revela as faces de uma união de elementos que pertencem a ambos os corpos de que tratamos: a imagem recriada do corpo da mulher amada e ao corpo-texto em profunda erupção de desejo.

A recordação tem como premissa que o passado existe pelo filtro do olhar do presente e sensibiliza quem rememora, isto é, vale somente enquanto sensação no presente. Recordar permite a (re)experimentação de sentimentos que, a despeito do definhamento do corpo físico, não adormeceram no espírito do velho amante. Desse modo, a máxima condensação de uma relação entre atos eróticos está em “entrar com a consciência difícil”, pois se une a força da imaginação desafiadora de uma recriação emotiva e intensa ao movimento de penetração do corpo, metonímia do enfrentamento com o corpo escritural. A metáfora das mãos também se faz presente na escritura desejan-te:

Mas como sempre, penso o teu corpo sobretudo nas mãos. O tacto, querida, é o sentido mais nobre. Porque tem o real que está lá, mais as ideias que se quiserem, e que não estão. Mesmo os outros sentidos colaboram. Tenho nas mãos a memória do teu corpo, do boleado doce do teu corpo. As pernas, os seios, deixa-me encher as mãos outra vez. (*ENT*, p. 15)

As mãos do amante que um dia percorreram o corpo da mulher amada agora emergem na metáfora das que a constroem e a percorrem pela escrita, como bem sintetiza Fernanda Irene Fonseca: “a mão que escreve e a mão que toca o corpo feminino [estão] confundidas num só e mesmo gesto” (1992, p. 177). Pensar o corpo com as mãos é novamente uma imagem de entrelaçamento da “memória activa” transfigurada em escrita pelo impulso erótico, entrevista nas próprias palavras do protagonista: “deixa-me encher as mãos outra vez”. O amante também faz alusão ao elemento que complementa o “ato real do tato”, isto é, “as ideias”, metonímias da imaginação, são o complemento necessário que alimenta o desejo. Afirmar “ter nas mãos” é querer reiterar o domínio sobre a amada, afirmação de uma escrita que se regozija *por cima* do outro. Esse caráter íntimo das mãos como metonímia do corpo é foco de Vergílio Ferreira em *Invocação ao meu corpo*: “O amor nasce na imaginação e executa-se no sexo; mas as mãos, ainda aqui, são um elo de ligação, a projecção concreta de nós, o ‘instrumento’ organizado da nossa expressão e eficácia. As mãos falam como os olhos (mais às vezes que a palavra) [...]” (1978, p. 275-276). Fica claro que as mãos são especiais *meios de comunicação* no momento da relação amorosa. Assim, as mãos de João, que continuam a “falar” em sua escritura – agora na simulação comunicativa – reiteram o caráter erótico dessa escritura.

Além do *tato* como elemento importante para a comunicação na relação erótica, também o é a visão, ambos sentidos aguçados tanto no passado quanto no presente desse relacionamento: antes, na relação física com o corpo da amada; agora, figurada na escrita da memória e no modo de observação dos objetos escolhidos pelo velho para guardar consigo no lar de repouso. Três obras de arte ocupam lugar de destaque para esse velho, uma vez que são as escolhidas para lhe fazerem “companhia”. São elas um

afresco de Pompeia com a figuração da deusa Flora, um Cristo sem um pé e sem cruz e a gravura “Morte coroada e a cavalo”, de Dürer, unidos em um tríptico. No que diz respeito ao caráter simbólico do tríptico, que se coaduna com a ideia de que “cada um desses objetos representa uma experiência vivida” (Bosi, 1994, p. 441), Jorge Valentim nos esclarece:

No caso de João, são três experiências representadas: a da mutilação e solidão, refletidas no Cristo sem cruz; a da rememoração e recriação ficcional de um corpo pretérito, movido por um vigor eternizado pela música, no fresco de Pompeia; e a da experiência-limite que o atinge duplamente, a ausência de Mónica e a consciência da proximidade da morte, apontada no desenho de Dürer. (2010, p. 150)

Aliadas à carga simbólica estruturante do romance, uma vez que o percurso pelo tríptico envolve a temática fulcral de *Em nome da terra*, tais obras também podem ser vistas a partir de uma relação de enfrentamento daquele que as observa, a fim de uma necessidade de reafirmação de si próprio no mundo, pois, como defende Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, “Mais do que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade” (1994, p. 441). Em busca da afirmação de si diante do seu corpo em degradação, não é à toa que o velho se põe em relação de confronto com outros três corpos – além do corpo da escrita – representados no tríptico: a deusa, o Cristo e a Morte, afinal, segundo Jorge Valentim:³ “o mesmo corpo que envelhece e define é o mesmo que pode reintegrar o homem numa dimensão perfeita e incomensurável através da Arte” (2010, p. 152). É, portanto, também pela confrontação com as artes – já que a Palavra que surge em exercício de leitura da pintura, da escultura e da gravura, construindo uma confluência⁴ de expressões artísticas – que o velho busca a transcendência terrena. São recorrentes em *Em nome da terra* os momentos em que o narrador se põe a olhar Mónica, tanto em linguagem – ao dizer que ela se despe novamente *agora*, modo de *ver* em linguagem –, quanto por meio de imagens que o velho guarda no lar de repouso, como a da deusa Flora. É necessário lembrar que o ato de

³ Os estudos interartes referentes à obra de Vergílio Ferreira, em especial sobre as faces arte e música, foram tema central da tese de Jorge Valentim, intitulada *Concerto literário: intertextos musicais e sons metafóricos em Helder Macedo, Albano Martins e Vergílio Ferreira*. Embora tenhamos feito o recorte para o estudo do tríptico em *Em nome da terra*, Jorge Valentim nos ensina que o recurso musical – o concerto para oboé e orquestra K 314, de Mozart – “extrapola a questão melódica” presente no romance e se “insere na própria estrutura” do romance, exemplo de que as interfaces artísticas ocupam espaço nuclear na obra vergiliana.

⁴ Ainda sobre os diálogos e a reunião de expressões artísticas na obra *Em nome da terra*, José Rodrigues de Paiva assevera: “Para compreender um romance como *Em nome da terra*, o leitor terá não só de encaixar as peças de que este *puzzle* se constrói como decodificar os símbolos por onde passa o seu significado e atentar para a rede de relações que interliga o romance não só com vários gêneros e aspectos da literatura, como com a filosofia, a religião, a mitologia, um elenco de artes (com privilégio para a música e a pintura), e ainda para as possibilidades de outras linguagens narrativas, as baseadas na imagem, como a da fotografia e a do cinema.” (2007, p. 543).

olhar – ação insistentemente repetida no romance – e o desejo estão intimamente ligados, relação comentada por Aduato Novaes: “Sabemos que os desejos alimentam-se de imagens, caminham em direção ao imaginário como se trafegassem por entre a ‘representação que os seduz e a tendência da qual elas emanam’” (1990, p. 12). É evidente que o olhar, semelhante à narração, realiza-se a partir do ponto de vista único do missivista, perspectiva carregada de subjetividade, trazida pela condição de enfrentamento da velhice. No que diz respeito à subjetividade do ato de olhar, George Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, defende que

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo a sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. (2010, p. 77)

Didi-Huberman nos esclarece que o ato de *ver* – especialmente a apreciação de uma imagem – não se encerra num ato de busca pelo intrínseco dela, mas pelo modo de construir pelo olhar. As palavras do narrador de *Em nome da terra* explicitam a subjetividade da sua contemplação: “A beleza, minha querida, és tu e eu à distância do nosso olhar” (*ENT*, p. 122). Isto é, a imagem dela – referenciada aqui através do termo “beleza”, uma vez que a criação “em perfeição” é um modo de vê-la sob o signo da beleza – depende de como ele se propõe a olhá-la. No decorrer do romance, deparamo-nos com outros olhares para o tríptico, entre eles o olhar do padre capelão dos velhos, que assim o interpreta: “uma deusa pagã, o esqueleto de toda a vaidade e ilusão, e Cristo no meio a redimir tudo isso e a dar-lhe um sentido” (*ENT*, p. 68). O velho insurge-se contra a opinião do capelão, confrontando-o com outra leitura, ao denunciar a relação entre a sua ideologia de descrente – semelhante à do autor – que se depreende da sua *leitura*: “Pode ser o deus cristão, a deusa pagã e no fim o esqueleto dos dois” (*ENT*, p. 68). Esses pontos de vista contrastantes também exemplificam a discussão levantada no romance em torno da subjetividade do olhar. Se considerarmos que a escritura em *Em nome da terra* se constrói a partir da (re)criação das imagens do passado, os pontos de vista contrastantes, o do capelão e o do velho, em relação às obras de arte demonstram que *ver* o mundo também se realiza pela construção verbal e ideológica. Escolhidos objetos de arte e a própria escritura como caminhos para essa ressignificação existencial, é pela linguagem também que serão apresentadas novas leituras que colaboram para *outras* experiências.

A figuração da deusa Flora no afresco de Pompeia traz já em sua escolha o peso erótico de uma *mulher* que será observada a partir da contemplação da imagem do próprio corpo. Deusa da Primavera, ela é a representação da estação do excesso, do desabrochar, da abundância de flores – todos símbolos ligados ao erotismo –, como o próprio missivista afirma: “primavera de luz, do fulgor de se ser, incorruptível eterno”

(*ENT*, p. 103). Além disso, a posição de deusa alinha-se ao modo de construção da amada desenhada *em letras* pelo narrador-missivista, uma vez que Flora equilibra o caráter de perfeição, caráter também atribuído à Mónica, com o tom erótico que atribui à imagem.

Para justificar que se ame a despeito de todo o sofrimento, nasce a necessidade de uma divinização, “porque só se pode amar na perfeição” (*ENT*, p. 10). O tempo da escritura impõe-se mais uma vez como um momento de “pôr ternura nos quadros da memória”, de amar sem percalço o outro, ainda que isso não ultrapasse uma tentativa, pois é na própria escritura que se fixa. Ainda que lhe ponha aura de deusa, ela não é vista como intocável nem observada *cegamente*, mas é justamente evocada a partir da contemplação do seu corpo. A declaração seguinte do missivista é elucidativa dessa relação de coexistência: “Vou-te amar a divindade do teu corpo”. (*ENT*, p. 154). O termo “divindade”, que sob um olhar religioso, entraria em choque ou numa relação paradoxal com “corpo”, em *Em nome da terra* favorece a caracterização desse mesmo corpo, pois o velho quer amar a mulher em tudo aquilo que ela lhe permite transcender em vida, no mais intenso prazer que ele busca, em toda a permanência e conservação do impulso desejante que ela também lhe permite manter. Ademais, por trás dessa divinização, os poderes e domínios na e pela escritura reforçam o lugar de poder do amante.

Em harmonia com a construção da “transcendência corpórea” dela – caráter simbólico do afresco para o romance –, estabelece-se um momento de *encontro único* entre os dois, em que o percurso do olhar pelo corpo da deusa – que, como já dissemos, é feito espelho do corpo da amada –, proporciona ao observador-amante uma experiência tanto contemplativa quanto erótica:

Agora quero olhar-te no fresco de Pompeia, se não te aborreces. Está aqui numa parede do meu quarto e eu estou na cama sem a perna e a Antónia está cheia de pressa para me ir dando banho. Eles que esperem todos, tenho tanto que estar só contigo. Com a tua idealidade fictícia da minha idealidade vã. [...] Representa a Primavera, o fresco. Ou talvez a deusa Flora para ser mais corpórea contigo. Mas é um corpo transcendente até à sublimidade. Tu tinhas mais peso do que isso, querida.

É uma deusa linda num instante do seu movimento leve, mas não se lhe vê a face. Porque a beleza não é dela mas da leveza do seu passar. Vê-se de costas, a face um pouco voltada só até à visibilidade do seu contorno doce. Colhe à passagem uma flor sem se deter, no ondeado da aragem que a leva. E na outra mão segura contra o peito um açafrão de mais flores. Mas tudo nela é aéreo e dócil. A túnica cor de argila, ondeante até à mobilidade sutil dos seus pés nus, uma alça descaída no ombro direito. Um manto branco tombado dos braços para as costas num suporte negligente. O cabelo apanhado na nuca, a zona mais delicada para a ternura de um homem. E uma fita como auréola a segurá-lo. E o imponderável de todo o seu ser de passagem. Mas era o que sobretudo eu gostaria de te dizer desta deusa grave e aérea. Não bem o seu corpo esbelto como um vôo de ave, mas só esse *vôo*. Não bem a sua juventude eterna mas a eternidade. Não o gracioso dela mas a graça. Olho-a infinitamente para tu lá estares e ouço-te rir porque não estarias nunca. Fito-o e filtro-o para ficar comigo o seu impossível até à morte. O jeito breve dos pés que não pisam. Os dois dedos sutis que colhem a flor sem a colherem e são nela há dois mil anos a flor que não colheram. A anca doce em movimento, o etéreo da sua divindade. A moldagem do seu corpo vaporoso pelo zéfiro que a leva. O *deslizar do manto* e da túnica que

não deslizam, para a nudez não ser de mais. E a espádua nua para se começar a sabê-la e ela ir existir numa avidez assustada. E o cabaz das flores com que leva a alegria consigo. E o espaço verde e vazio para que nada mais aconteça além de si. Olho-a ainda, olho-a sempre. Passa aérea e de costas. E assim a sua beleza é invisível, no anúncio do que jamais poderemos ver. Assim a sua beleza é a mais bela porque está perto e longe, na realidade tangível e intocável para sempre. Na *face oblíqua* de que jamais saberemos a face. No *olhar* que inunda todo o corpo como é próprio de todo o olhar mas de que jamais saberemos ter nas mãos porque a sua realidade é o passar. Nas flores que leva e colhe e jamais colherei nas minhas mãos grossas e mortais. (*ENT*, p. 125-128, grifos nossos)

Observe-se que, no momento de apreciação do afresco, o velho se encontra na sua cama e tem a necessidade de estar a sós com a amada. A observação da obra de arte é carregada de teor erótico pelo movimento, pela posição e pelos objetos que envolvem a deusa. O percurso do olhar – que também é o da narração – coincide com um percurso erótico visual que atravessa o corpo da Flora/Mónica, evidenciando as “intermitências” da ninfa primaveril: o movimento que se assemelha a um voo, o deslizar do manto, o olhar que inunda o seu próprio corpo, a face oblíqua são, portanto, os pontos em que o olhar do narrador se fixa nesse instante. Os interstícios, desvelados no foco que o olhar do narrador valoriza, também significam modos de transcender tanto à imagem quanto à linguagem verbal. O próprio corpo da mulher, na descrição “espelhada” (cf. Valentim, 2004, p. 170) ao fresco de Flora, também estaria para além do que a linguagem conseguiria apreender, pois também não estaria no corpo propriamente dito, mas nos espaços intermitentes da linguagem, o que tange o indizível. Roland Barthes, em *O prazer do texto*, ensina-nos como a relação do erotismo com o corpo se encontra menos nas suas partes do que nas suas insinuações, que no romance *Em nome da terra* se fazem pela condução do olhar encharcado de desejo:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há zonas erógenas (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (1987, p. 16)

A relação entre erotismo e corpo destacada por Roland Barthes (cf. 1987) também pode ser vista como a relação entre escritura e gozo da linguagem, já que aqui compreendemos a extensa carta do amante como uma carta-corpo, construída com foco na enunciação desconcertante, fincada nos interstícios, nas fendas, nos cortes. Como podemos observar, o narrador reforça, a partir da observação do fresco de Pompeia, a busca de materializar o desejo insepulto de amar a mulher. A obra – o afresco de Flora – é fetichizada pelo olhar do narrador-missivista, que transfere toda a intensidade de observação ao objeto e assim o torna metonímia da falta, por carregar a falta do que o corpo físico e íntimo lhe faz, e também da presença, por favorecer um instante mínimo e fugaz de prazer pelo *olhar* em escrita (cf. Barthes, 2010, 203-204). Dada a *relação de intimidade momentânea*, o espaço da escritura passa a ser um possível *lar*, o

novo espaço de intimidade, no qual o velho amante se isola e por onde ainda busca alimentar o prazer e o desejo da vida. Desse modo, o isolamento, no caso do velho amante, favorece também um ambiente de intimidade necessária ao gozo da Palavra.

Assim, o processo escritural de João, cuja construção permite a (re)criação da imagem de Mónica pelo corpo da linguagem, aliada ao aproveitamento da observância *criativa* de imagens, permite sustentar um tempo presente de regozijo erótico contra a angústia da solidão. É desse modo que a epígrafe deste texto, pela voz de Roland Barthes, afirma-se como síntese de nossa leitura, pois pelas mãos, metáforas da escrita, transfiguraram-se todos os impulsos, tensões, vibrações do corpo, assim como, metaforicamente, unem-se carta e corpo no modo como as mãos se tornam a parte que mais ativamente os percorrem. Por trás de uma escrita de cunho evocativo, entrevemos uma escrita masturbatória que busca contentar o sujeito por meio da celebração do corpo do outro no *corpo* da escrita. Contra o peso de todo um isolamento forçado, ambiente nadificado e definhamento do corpo, emana da escrita a pungência do lirismo e do erotismo, ou seja, na escrita masturbatória – de um gozo no momento de produção assim como na erotização *da e na* linguagem – do amante, encontra-se o vigor restante de uma vida.

Resumo: A partir da leitura de *Em nome da terra*, pretende-se observar de que modo a apreciação de um afresco de Pompeia com a figuração da deusa Flora pelo narrador-missivista evidencia o caráter erótico da escritura do romance, que se encerra como uma extensa carta de amor mais narcísica que comunicativa.

Abstract: From the reading of *Em nome da terra*, we intend to observe in which manner the appraisal of the Pompeia fresco, picturing the goddess Flora, by the narrator highlights the erotic feature of the novel, which closes with a more narcissistic than communicative extensive love letter.

Palavras-chave: Vergílio Ferreira, erotismo, literatura e outras artes.

Keywords: Vergílio Ferreira, eroticism, literature and other arts.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.
 _____. *O grão da voz*. Lisboa: Edições 70, 1982.
 _____. *O prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
 _____. *Fragments de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 2010.
 BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 17 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
 DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
 FERREIRA, Vergílio. *Invocação ao meu corpo*. 2 ed. Lisboa: Bertrand, 1978.
 _____. *Em nome da terra*. Venda Nova: Bertrand, 1990.

- FONSECA, Fernanda Irene. *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992.
- NERAUDAU, Jean-Pierre. Prefácio. In.: OVIDIO. *Cartas de amor – as Heróides*. São Paulo: Landy, 2003. p. 9-40.
- NOVAES, Adauto. O fogo escondido. In.: *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 11-18.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. de Wladyr Dupont. São Paulo, Siciliano, 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.
- _____. Um concerto para oboé e uma ode ao corpo: música e ficção em *Em nome da terra*, de Vergílio Ferreira. In.: *Revista Contra-Corrente*, Manaus, v. 1, n. 1, p. 145-156, 2010.

AS FOTOGRAFIAS DE UM CADERNO: PASSEIO PELAS MEMÓRIAS COLONIAIS DE ISABELA FIGUEIREDO

Silvio Renato Jorge*

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseo-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer.

ROLAND BARTHES, *A CÂMARA CLARA*

A objetiva que, ao mirar seu objeto, o leva à pose e à metamorfose é mesmo o ponto de partida para esse ensaio de leitura em que, mais do que desvelar as *Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo, ainda que o faça, em parte, pretendo inquirir o valor e o sentido das fotografias que acompanham sua publicação e estabelecer um vínculo entre aquilo que significam e o percurso de luto fundado pela escrita aguda e incômoda que compõe o seu texto. Publicado inicialmente em 2009, e tendo como origem uma série de posts feitos pela autora em seu blogue, “O Mundo Perfeito”, o *Caderno de memórias coloniais* poderia aparentemente ser enquadrado na série de livros que, publicados a partir dos anos 2000, se propõem a reler o fim do percurso colonial português, tendo como referência a ótica dos retornados. Todavia, já em seu princípio, somos levados a perceber que o livro ultrapassa em muito essa proposta, seja por acenar nitidamente para um acerto de contas com a memória do pai, seja por, até mesmo em virtude dessa primeira proposta, mostrar-se avesso a uma visão inocente ou festiva do que foi a experiência colonial portuguesa, investindo na ironia como instrumento político de crítica e análise. De certa forma, e já correndo o risco de me repetir, o *Caderno* destoa de boa parte dessa produção e tem como interlocutores palpáveis três outros romances que também lançaram pontes a uma percepção crítica daquilo que poderíamos chamar, com Margarida Calafate Ribeiro, de uma “história de regressos” (cf. Ribeiro, 2004). São eles *Rudolfo* (1985), de Olga Gonçalves, o primeiro a tratar do tema; *As Naus* (1988), de António Lobo Antunes, e *Partes de África* (1991), de Helder Macedo, os dois últimos também construídos a partir de um viés irônico, calcado, entretanto, em tonalidades e perspectivas específicas.

¹ Professor Associado de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal Fluminense.

Posso afirmar, portanto, que estamos diante de um texto que interpela seus fantasmas, o pai e a vida em Moçambique, ciente da impossibilidade de apaziguamento e conforto: o que se constrói a partir daí é um relato de memória, de memória de segunda geração, diria melhor, que mistura amargor e doçura, ódio e saudade, respeito e desprezo, em um processo que bem parece dialogar com os versos de “Mora na filosofia”, de Monsueto e Arnaldo Passos, quando estes perguntam: “Pra que rimar amor com dor”? E cito: “Eu vou te dar a decisão / Botei na balança / E você não pesou / Botei na peneira / E você não passou”. Nitidamente, ao lermos as palavras inscritas nos *Cadernos*, a “balança” e a “peneira” apresentadas por elas apontam para a consciência de que qualquer movimento para reinterpretar esse passado só poderá se constituir tendo como ponto de partida a ideia de afeto, em seu sentido próprio, ou seja, aquilo que afeta, que mobiliza, que induz a uma tomada de posição, o que fica claro não apenas nas quase iniciais palavras da narradora – “Quem é que não foi deixando os seus múltiplos corações algures? Eu há muitos anos que o substituí pela aorta” (2010, p.11) –, mas também nas epígrafes por ela escolhidas. A primeira é de Paul Auster, do livro *Inventar a Solidão*, e diz:

De cada vez que abria uma gaveta ou espreitava para dentro de um armário, sentia-me como um intruso, um ladrão devassando os locais secretos da mente de um homem. A todo o momento esperava que o meu pai entrasse, parasse incrédulo a olhar para mim e me perguntasse que raio é que eu pensava que estava a fazer. Não me parecia justo que ele não pudesse protestar. Eu não tinha o direito de invadir sua privacidade.

A segunda, de Primo Levi, de *Os que Sucumbem e os que Salvam*, por sua vez, diz:

A memória humana é um instrumento maravilhoso, mas falível.

(...)

As recordações que jazem dentro de nós não são gravadas em pedra; não só têm a tendência para se apagarem com os anos, como também é freqüente modificarem-se, ou inclusivamente aumentarem, incorporando delineamentos estranhos.

Os dois fragmentos enunciam processos que se constituíram no texto, ou melhor, que constituirão o texto por eles introduzido. São sucessivas as gavetas que se abrem para desvelar aos nossos olhos a estatura do pai, como homem e como colonizador; por outro lado, a devassa empreendida pela filha em busca de seus lugares secretos – os dele e os dela –, tem como suporte uma memória que se sabe construída não apenas por vivências, mas também por relatos e ficções, por lacunas que permitem incorporar ao texto “delineamentos estranhos”, leituras outras assimiladas na vida através daquilo que se ouviu ou se pensou ter ouvido. É nessa trama entre a memória obsessiva do pai e escrita lacunar do que era ser uma criança branca na Lourenço Marques dos anos setenta que se vai constituir o texto, também ele uma trama de gêneros e materialidades discursivas. A completar as epígrafes, talvez pudesse destacar um trecho da entrevista que acompanha o romance – e que, na forma como ele se constitui, ousado dizer, é, ainda, *o romance* –, em que Figueiredo afirma:

O meu pai é o princípio de tudo. Foi aquele que mais amei e odiei. Aquele que melhor me serviu como modelo e de quem mais me quis me distinguir. Talvez por ter sido filha única, talvez por ter brincado com o meu pai muito mais do que com outras crianças, talvez por tê-lo escutado e admirado como se escuta e admira um deus, a importância do meu pai na minha vida assumiu proporções gigantescas que não desapareceram com sua morte. O seu corpo desapareceu e eu fiquei a contá-lo com a sua memória. Foi difícil, porque podemos pedir contas a uma pessoa, mas não a sua memória. E a certa altura do meu percurso tinha mesmo contas a pedir-lhe. Já era uma adulta e tinha o direito a exigir dele acções e discursos que se coadunassem com os valores que me tinha transmitido. Eram bons valores cristãos. Por isso não lhe perdoava ter sido um racista e continuar a sê-lo depois da época colonial (2010, Adenda: p.20)

O pai racista, concretamente exposto na fala da filha já adulta, começa a delinear-se nos atos que permeiam a memória da infância, denunciando o carácter composto do trabalho de rememorar – quanto do que somos hoje permeia aquilo de que lembramos? – e, ao mesmo tempo, a percepção aguda de pequenos ou grandes gestos que traziam em si todo um mundo a se revelar: “Esta era a ordem natural e inquestionável das relações: preto servia o branco, e branco mandava no preto. Para mandar, já lá estava o meu pai; chegava de brancos!” (2010, p. 24). É nesse sentido, talvez, que posso apontar o entrelaçamento da memória individual com a coletiva, do pai com a pátria, ou melhor, do pai com a ideologia colonial, na forma como foi melhor descrita, seja por Memmi (2007), seja por Said (1996): “Em Moçambique era fácil um branco sentir prazer de viver. Quase todos éramos patrões, e os que não eram, ambicionavam sê-lo” (2010, p. 25). Convocados pelo texto, somos levados a (re)conhecer os meandros da experiência colonial portuguesa e a identificar a impossibilidade orgânica de uma “colonização suave”, de feição distinta das demais, mesmo a considerarmos as especificidades que caracterizam cada contexto. Nessa linha de leitura, o *Caderno* apresenta duas características muito marcantes, que eu não poderia deixar de destacar. A primeira delas é o fato de recuperar cenas, imagens, resquícios de características do fato colonial que são destacadas em boa parte das reflexões teóricas sobre o tema: fala-se de sexualidade, de racismo, do mito civilizatório. A segunda é a presença vigorosa de um eu discursivo que reconhece sua inevitável parcela de responsabilidade nesse processo, ainda que involuntária, e não se permite a omissão da violência intrínseca ao fato, violência essa que reverbera na seleção das palavras e na agudeza irônica com que desvela a fala do colonizador. Por isso, é tão significativo lermos a narradora afirmando “Digo nós, porque eu estava lá” (2010, p. 23), ou “Não havia olhos inocentes” (2010, p. 28), ou ainda

Mas parece que isto era só na minha família, esses cabrões, porque segundo vim a constatar, muitos anos mais tarde, os outros brancos que lá estiveram nunca praticaram o colon..., o colonis..., o colonialismo, ou lá o que era. Eram todos bonzinhos com os pretos, pagavam-lhes bem, tratavam-lhes melhor, e deixaram muitas saudades (2010, p.49).

Seus olhos nem um pouco inocentes, em sincronia com a voz marcadamente irônica, já o dissemos, servirão, dessa forma, como instrumentos importantes para

orientar o leitor nos meandros de uma ideologia marcada por transferir para o corpo subjugado aquilo que se imagina como traço moral do outro, esse estranho ser a interferir na harmonia casta dos lares, uma vez que permite ao colono – como se outra alternativa houvesse... – fazer da posse do corpo o correlato da posse da terra:

Os brancos iam às pretas. As pretas eram todas iguais e eles não distinguiam a Madalena Xinguile da Emília Cachamba, a não ser pela cor da capulana ou pelo feito da teta, mas os brancos metiam-se lá para os fundos do caniço, com caminho certo ou não, para ir à cona das pretas. Eram uns aventureiros, uns fura-vidas.

As pretas tinham a cona larga, diziam as mulheres dos brancos, ao domingo à tarde, todas em conversa íntima debaixo do cajueiro largo, com o bandulho atafalhado de camarão grelhado, enquanto os maridos saíam para ir dar a sua volta de homens, e as deixavam a desenferujar a língua, que as mulheres precisam de desenferujar a língua umas com as outras. As pretas tinham a cona larga, mas elas diziam as partes baixas ou as vergonhas ou a badalhoça. As pretas tinham a cona larga e essa era a explicação para parirem como pariam, de borco, todas viradas para o chão, onde quer que fossem, como animais. A cona era larga. A das brancas não, era estreita, porque as brancas não eram umas cadelas fáceis, porque à cona sagrada das brancas só lá tinha chegado o do marido, e pouco, e com dificuldade, que elas eram muito estreitas, portanto muito sérias, e convinha que umas soubessem isto das outras. Limitavam-se ao cumprimento das suas obrigações matrimoniais, sempre com o sacrifício, pelo que a fornicação era dolorosa, e evitável, por isso é que os brancos iam à cona das pretas. As pretas não eram sérias, as pretas tinham a cona larga, as pretas gemiam alto, porque as cadelas gostavam daquilo. Não valiam nada (2010, p.13)

Se a princípio somos levados a transitar por esse fragmento afetados pela reiteração acutilante daquilo que mais poderia escandalizar o leitor – a referência à cona larga das negras em contraposição à cona estreita das brancas ou mesmo a indicação de que “as cadelas gostavam daquilo” –, de imediato surpreendemos também as nuances de um discurso que vai além disso e que se manifesta no pseudo-elogio aos brancos, homens, que “eram uns aventureiros, uns fura-vidas” e que “deixavam” as mulheres “desenferujar a língua”... Já aqui, mesmo que por um percurso pouco objetivo, a questão da miscigenação é elencada, despertando a atenção do leitor para o caráter peculiar do racismo presente no processo colonial português, muito bem descrito por Boaventura de Sousa Santos, quando o sociólogo afirma: “A miscigenação não é a consequência da ausência de racismo, como pretende a razão luso-colonialista ou luso-tropicalista, mas é certamente a causa de um racismo de tipo diferente” (Santos, 2006, p. 227), ou ainda:

Importante será dilucidar as regras sexistas da sexualidade que quase sempre deitam na cama o homem branco e mulher negra, e não a mulher branca e o homem negro. Ou seja, o pós-colonialismo português exige uma articulação densa com a questão da discriminação sexual e o feminismo (Santos, 2006, p. 227).

Não nos enganemos: há muito a dizer sobre isso – e aqui não é o espaço –, até mesmo perceber o quanto se estabelece nesse processo uma intrigante relação entre discriminação sexual e prática civilizatória. É a narradora quem diz, ao descrever o imaginário da época: “Para uma branca, assumir uma união com um negro, implicava

proscrição social. Um homem negro, por muito civilizado que fosse, nunca seria suficientemente civilizado” (2010, p. 14). Todavia, o caminho que nos interessa seguir é o da memória, sobretudo a memória que se tem do pai. Daí, a importância de percebermos o quanto o movimento de descrição daquilo que poderíamos chamar de *sexualidade colonial* no romance, ao chegar ao pai, não se furtará a indiciar a complexidade dos sentimentos que coordenam a abordagem feita pela narradora, visto que, se é inegável o caráter de denúncia que seu texto assume, ele não deixa, todavia, de expressar os traços de um afeto que se quer sempre presente, explicitando mais do que amor, desejo e posse. E cito:

Foder. O meu pai gostava de foder. Eu nunca vi, mas via-se. Uma pessoa que observasse bem o meu pai, os olhos a sorrir simultaneamente com a boca, a sensualidade viril das mãos, braços, pés, pernas... uma pessoa que escutasse a maliciosa rapidez da sua resposta, o sentido de humor permanente e dúbio desse gigante percebia que aquele homem gostava de foder. Eu não sabia, mas sabia. Quando meu pai me levantava no ar como se fosse uma coisa, ou me transportava às cavalitas, sentia-me fraca perante a força total, dominada, possuída por ela (2010, p. 17).

A memória do pai, como descrita no romance, seja ela boa ou ruim, é também uma memória do corpo, de sua maciez, de sua harmonia, de seu cheiro; das belas pernas e da barriga que descaí ao se deitar, de como ele “protegia-a com os braços, e aos genitais, se bem que os últimos não me causassem interesse. Quando se deitava de lado, se vestia calções largos e curtos, era possível vislumbrar nesses lugares certas sobras medonhas” (2010, p.129).

Essa complexa relação com o pai se espria pela também complexa relação que a narradora manterá com cidade de Lourenço Marques (hoje, Maputo) e com aquilo que ela representa em termos de *presentificação* da vida colonial portuguesa. Se não há no texto pudor em se mostrar as “sombrias medonhas” do pai, em momento algum nele deixaremos de encontrar as marcas abjetas de uma sociedade marcada pelo racismo e pela violência. É talvez a percepção de tal presença – a da violência, materializada na sua descrição efetiva e na força de um vocabulário muitas vezes chulo e vulgar – que nos leva a indagar acerca de qual sentido poderíamos atribuir à presença das fotografias no corpo do livro. São oito imagens, a contar com a da capa, todas, ou quase todas, aparentemente domésticas e sem maior pretensão artística. Há duas delas, uma quase a abrir o corpo do texto narrativo e outra a encerrá-lo, que se constituem como grandes planos da cidade de Lourenço Marques. As demais tomam como objeto a própria autora, o que nos levaria identificar nas fotos, com já disse, um caráter familiar, documental, sobretudo. Estamos, portanto, em um espaço de conforto, que reúne documento e memória familiar, enfatizando o entrelaçar já aqui desenhado entre sociedade e indivíduo, entre recuperação afetiva da infância e o desnudamento da ideologia colonizadora. É o que podemos destacar, por exemplo, na fotografia da p. 26, em que a pequena menina branca, devidamente paramentada com trajes portugueses típicos (é uma varina de Nazaré!), brinca no impávido barquinho branco de um parque, enquan-

to é observada pelo menino negro, apoiado por trás de grades que o impedem de se misturar; aqui, muito do que já dissemos acerca dessa sociedade se manifesta: a separação entre raças e entre sexos a se constituir desde a infância, em um jogo ideológico perverso, mas constante.



Apesar de tudo o que possa representar, essa imagem, como as duas outras a que me referi há pouco, me levam a experimentar o que Roland Barthes nomeou como *studium*, um afeto médio, “que não quer dizer, pelo menos de imediato, ‘estudo’, mas aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 2012: p.31). Segundo o semiólogo francês, é pelo *studium* que somos levados a nos interessar por algumas imagens, por vê-las como testemunho político ou ideológico ou por identificar no que representam um bom quadro histórico. Há aqui interesse, mas um interesse que se quer cultural; não há afeto...

Outras duas imagens, no entanto, puxam o meu olhar sem que consiga, de imediato, perceber o que me seduz ou incomoda. Sou afetado por elas, por um detalhe da cena que, ainda parafraseando Barthes, parte para mim como uma flecha a me transpassar:

Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente esses pontos. Esse segundo elemento

que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*. (...) O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). (Barthes, 2012, p.31)

Se me deixo levar até a p. 92, encontro uma foto de aparência desprezível do que provavelmente é a Primeira Comunhão de Isabela. Documento de sua memória familiar, a imagem compõe-se pela menina branca rodeada por outras que são, em sua grande maioria, negras, formando um grupo no qual seus cabelos loiros se destacam e que enfatiza o lugar central ocupado pelo colono branco nesse corpo social; por outro lado, a proximidade que menina tem em relação às suas colegas negras (a outra menina branca está posicionada mais para trás, escamoteada quase por aquela que se lhe põe à frente) é já um índice de inadequação da criança e do percurso questionador que a levará a escrever as memórias lidas por nós.



É isso que me fere, me mortifica? Não... Ainda aqui sou levado a ler a fotografia por um interesse político e cultural. A flecha que me atinge, que me fere com sua ponta aguçada, são os olhos da menina negra posicionada à esquerda de Isabela e que se dirigem ao fotógrafo, com misto de surpresa e desprezo. Esse olhar, revelador de todas as contradições presentes na história que lemos, deixa escapar aquilo que não é pose, escapole àquele corpo que não é o seu, na forma como foi metamorfoseado pela objetiva, para atingir em cheio minha vontade de saber, meu fetichismo voyeur, já que me insere, como expectador, no mesmo lugar do fotógrafo, denunciando em mim a culpa que é também dele. É o mesmo Barthes que afirma: “A fotografia não fala (forçosamente) daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi. Essa sutileza é decisiva” (Barthes, 2012, p. 79). O olhar da menina negra, ao capturar-me e transportar-me para a cena fotografada, acusa em mim a experiência vivida, pois demanda a minha intervenção para que possa adquirir sentido. Ainda leitor da *Câmara*

Clara, descubro que o *punctum*, “quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e que todavia já está nela” (Barthes, 2012, p.57). A cena, o conjunto das meninas, não depende de mim como expectador/leitor para existir, já lá estava, falando sobre o tempo e a sociedade; o olhar da menina que me invade, porém, não me permite fechar os olhos a isso e me transporta continuamente, como voragem e obsessão. Daí à p. 54 é um salto de pouca distância. Incentivado pela percepção de que aquele que fotografa é também alvo desse olhar, sou levado a buscar a única fotografia em que o fotógrafo está concretamente presente, de costas para nós, também ele objeto de uma objetiva outra, talvez sem o saber. Incógnito Velazques de sua única menina, sem um Foucault para descrevê-lo n’*As palavras e as coisas* (1987), sua presença acusa a relação infinita entre imagem e palavra e nossa impossibilidade de reduzir uma à outra, pois

(...) por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde essas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (Foucault, 1987, p.25)



É o pai que ali está, de costas, com uma camisa branca, incólume, que o destaca de toda a paisagem, principalmente se considerarmos o que afirma a narradora: “As camisas de meu pai eram sempre brancas” (2010, p. 59)? É o tão amado, odiado e

desejado pai aquele que aqui se presentifica? Provavelmente sim e é mesmo essa hipótese que funda o *punctum* de minha leitura, pois é ela que fere e denuncia a fotografia – todas as fotografias, mas especialmente essa – como espaço de morte. Diz Barthes: “tudo que se passa no interior do enquadramento morre de maneira absoluta, uma vez ultrapassado esse enquadramento” (Barthes, 2012, p. 57). Diz ainda, ao comentar uma fotografia do jovem Lewis Payne, sentenciado à morte:

“Mas o *punctum* é: ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência”. (Barthes, 2012, p.87)

Da mesma forma – e lhes dou fé disso: fui ferido pela imagem, e por esse motivo, antes mesmo de (re)ler o texto de Barthes... –, a presença do pai em destaque quase ao meio da narrativa catalisa o luto presente no texto, o luto ao qual nem a narradora nem nós podemos escapar, para aguçar meus sentidos e me levar a perceber a catástrofe da morte insidiosamente perpetuada na imagem que se arquiva. Por outro lado, o pai dedicado que dirige sua objetiva para a filha amada, me convida a olhar para a paisagem colonial através de seus próprios olhos, olhos de pais amado, como o disse, e ao mesmo tempo de colonialista odioso, incapaz de ultrapassar essas contradições porque constituído, no texto, por elas.

Assim, se as fotografias familiares que entremeiam as páginas do *Caderno de memórias coloniais* apresentam um valor imediato de fundar na narrativa de pós-memória seu caráter documental, pois a imagem fotográfica “é exatamente o que está ali imóvel no documento (ou na imagem petrificada do espelho), na aparência do referente, isto é, sua realidade exterior, o testemunho, o conteúdo (...), a segunda realidade enfim”, como o disse Boris Kossoy (2012, p. 131), por outro lado, através das expectativas que criam em mim como leitor, elas se transformam em agentes de ficcionalização, em instrumentos que encaminham o texto a uma constituição pluridiscursiva, concorrendo, junto com os demais “apêndices” da obra – os textos do blogue, a entrevista... – para a complexidade da organização narrativa e para uma abordagem multifacetada daquilo que é esse grande acerto de contas com a imagem do pai e do passado colonial. Um acerto de contas que não se pretende definitivo, apaziguador, porque parte da premissa de que a paz e o conforto são palavras impronunciáveis nesse momento. O que sobra é a materialidade do corpo morto, como ponto de partida e de chegada. E por isso, é com esse corpo morto que chego ao fim de meu passeio: “O que dele restou encontra-se arrumado numa gaveta do cemitério do Feijó. Quanto ao resto que lhe pertencia, não consegui arrumá-lo em lugar algum. Não cabia” (2010, p.130).

O corpo, como expressão material objetiva de uma existência, ao dissolver-se na gaveta do cemitério abre espaço para uma escrita problematizadora, inquieta, que se manifesta como exercício reiterado de pós-memória e ficcionalização, como partilha de experiências que trazem a tona o horror da colonialidade e a permanência de seus

traumas. Isso porque, para poder falar do amor que sobre esse corpo restou, é necessário também desenhar os seus equívocos, as suas falhas, recuperando, em um acerto de contas, a possibilidade de seguir adiante.

Resumo: Em 2009, Isabela Figueiredo publicou a primeira edição de seu *Caderno de memórias coloniais*, obra na qual, a partir da recuperação de memória de sua infância em Moçambique, a autora estabelece, em simultâneo, um acerto de contas com a imagem do pai e o desvelamento da experiência colonial portuguesa. Marcado por um instigante diálogo com formas outras de construção da escrita – sobretudo a considerarmos a inserção na obra de *posts* retirados do blog “O mundo perfeito” –, o romance conduz seus leitores, todavia, para um outro diálogo, mais significativo e vigoroso, com um conjunto de oito fotografias, que acompanham o percurso da personagem / autora da infância à adolescência, da descoberta da vida na Lourenço Marques colonial a sua partida para Portugal após a independência do país. O jogo que aí se estabelece nos conduz a uma reflexão sobre as fronteiras que pretende se materializar em dois níveis, ao menos. De um lado, a percepção do transbordamento das imagens para o texto escrito, em processo que, se acentua a idéia de fronteira como passagem, como elemento de comunicação entre manifestações textuais distintas, não escapa à afirmação dos limites entre uma linguagem e outra, entre sistemas de inscrição da memória que, com níveis distintos de ficcionalização, apontam para as suas próprias especificidades. De outro, somos levados a identificar um processo de sobreposição de significados que evidencia os traços constituintes de

uma evidente demarcação do espaço colonial, o que termina por ressaltar suas fronteiras internas, sociais e ideológicas. O que proponho, portanto, é uma leitura do romance de Isabela Figueiredo em que, a partir da comparação entre texto fotográfico e texto literário, possamos esboçar um painel das diversas fronteiras que participam de sua construção, sejam elas estéticas ou sócio-culturais.

Palavras-chave: Isabela Figueiredo; Pós-colonialismo; fronteiras; memória

Abstract: In 2009, Isabela Figueiredo published the first edition of her *Caderno de memórias coloniais*, in which, from the recovery of the memories from her childhood in Mozambique, the author simultaneously establishes a reckoning with the image of her father and the unveiling of Portuguese colonial experience. Marked by an exciting dialogue with other forms of writing construction – especially considering the inclusion in the work of blog posts taken from “O Mundo Perfeito” – the novel leads its readers, however, to a different dialogue, more meaningful and vigorous, with a set of eight photographs which accompany the route of the character/author from childhood to adolescence, from the discovery of life in colonial Lourenço Marques to her departure for Portugal after the country's independence. The game there established leads us to a reflection on borders, that will be materialized on at least two levels. On the one hand, the perception of the overflow

of images into the written text, in a process which accentuates the sense of border as passage, as a communication element between different textual manifestations, does not escape the statement of the boundaries between one language and another; between systems of memory registration which, with different levels of fictionalization, point to their own specificities. On the other hand, we are led to identify a process of overlapping meanings that shows the trace constituents of a clear demarcation of

colonial space, which ends by highlighting its domestic, social and ideological boundaries. What I propose, therefore, is a reading of the novel by Isabela Figueiredo, starting from the comparison of photographic and literary text, so that we can sketch a panel of the various borders/boundaries participating in its construction, whether aesthetic or socio-cultural.

Keywords: *Isabela Figueiredo; Post-colonialism; borders; memory*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. 2.ed. Coimbra: Angelus Novus, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GONÇALVES, Olga. *Rudolfo*. Lisboa: Rolim, 1985.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4.ed. revista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- MACEDO, Helder. *Partes de África*. Lisboa: Presença, 1991.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Pref. Jean-Paul Sartre. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MENEZES, Monsueto; SANTOS, Arnaldo. "Mora na filosofia". Em <http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/monica-salmaso/mora-na-filosofia/1107892>. Acesso em 02/10/2014.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Do pós-moderno ao pós-colonial e para além de um e do outro. In: _____. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. Porto: Afrontamento, 2006.

DO NEORREALISMO EM PORTUGAL: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter*

*Pode-se pintar com óleo
com petróleo
ou aguarrás*

*Mas pode-se também pintar com lágrimas
silenciosas*

*No desprezo das horas odiosas
tanto faz*

MÁRIO DIONÍSIO
(*AS SOLICITAÇÕES E EMBOSCADAS*)

No poema “As solicitações e emboscadas”, de 1945, o pintor e escritor português Mário Dionísio nos convida a pensar a atividade artística como fruto de um processo intimamente ligado ao sentimento do sujeito diante de sua realidade e de seu tempo. Ao estabelecer o paralelo entre “lágrimas silenciosas” e os materiais tradicionais que um pintor usaria em sua produção, o eu-poético metalinguisticamente anuncia não só um gesto de criação artística que nasce como fruto de uma experiência pessoal, mas ao mesmo tempo estabelece o paralelo entre a pintura e a produção literária, duas atividades às quais Mário Dionísio se dedicou com intensidade. Significantes como *lágrimas silenciosas* e *horas odiosas* podem também indiciar o tempo de censura política vivido no Portugal salazarista à altura da escrita do poema ou a experiência do pós-Guerra, se considerarmos a data de publicação do volume em que o poema se insere. De uma forma ou de outra, o que nos parece certo é a consciência de um exercício artístico que nasce da relação do sujeito com o seu tempo e, ainda, o estabelecimento de uma relação comum entre o exercício poético e o artístico. Por isso, escolho este pequeno poema como epígrafe para refletir a respeito da produção neo-realista portuguesa, numa análise que pretende sugerir algumas relações entre a pintura e a literatura desse período. Ao lermos as obras literárias neorrealistas, poderíamos dizer, com o poeta, que também se pode pintar com palavras, como o fizeram seus poetas e prosadores através de uma atitude de escrita que privilegiava a plasticidade das imagens construídas com

* Professora do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (*CEFET-RJ*)

palavras, ou ainda, também poderíamos dizer que as artes plásticas do terceiro modernismo português compuseram juntas um grande livro, um livro que narra a história de homens em luta pela sobrevivência, criaturas em desespero e angústia, figuras em ação, numa construção de linguagem que demonstra que o homem não renuncia à vida, apesar de viver num mundo à sua revelia.

Júlio Pomar, talvez uma das figuras mais representativas do neorrealismo visual português, afirmou nas páginas da revista *Seara Nova*, em 1947: “tanto os interesses imediatos, como os objetivos gerais dos artistas agrupados em torno do neorrealismo, visam a mais ampla e socialmente proveitosa utilização da arte pelas massas. Ou seja: a arte realista tende a tornar-se – uma arte do povo, pelo povo e para o povo” . A arte neorrealista sublinhada por uma intenção humanista expressava assim a esperança de aproximação comunicacional com o povo. Para tanto, os artistas defenderiam a realização de uma prática da pintura mural, bastante desenvolvida no México com Orozco, Rivera e Siqueiros, muito mais próxima às massas do que a pintura de cavalete. No entanto, esse “novo humanismo” encontrou dificuldades de divulgação em Portugal, pois ao regime salazarista não interessava tornar visíveis a contestação, a resistência, as condições de vida de um povo que vivia num quase medievalismo. Apesar disso, algumas formas artísticas, como a ilustração publicada regularmente em capas de livros e a gravura, contribuíram para a divulgação artística perante o público. Mas os artistas acabaram por abraçar mesmo a pintura de cavalete como meio privilegiado de prática artística, organizando exposições que testemunhavam o intuito interventivo da Arte, as famosas EGAP (Exposições Gerais de Artes Plásticas), realizadas anualmente entre 1946 e 1956, à exceção de 1952, quando fora embargada pela PIDE. A primeira EGAP nasce com o intuito de misturar vários artistas de diferentes épocas e pretendia uma “fusão de gêneros e correntes estéticas” (Álvaro Cunhal).

Em 1945, o pintor Marcelino Vespeira defendia em sua “Carta aberta aos Pintores Portugueses”, publicada no suplemento *A Tarde*: “Façamos pintura para todos, que todos nos olhem como homens. É este o nosso dever”². Desde os anos 30 em Portugal, artigos teóricos apontavam para a urgente necessidade de uma função social da arte. A literatura responde a este apelo a partir dos finais dos anos 30, mas a pintura apenas a partir de 1945, atingindo seu auge, segundo alguns críticos, em 1949, ano de maior importância. A análise das obras deste período aponta para a multiplicidade de representações de ‘neorrealismos’ que este movimento abarcou, não apenas em termos temáticos, mas também ao nível formal, estético e de diferentes soluções, tanto entre os artistas, quanto em nível individual.

Em outubro de 2007, o Museu do Neorrealismo e a Câmara Municipal de Vila Franca de Xira apresentaram a Exposição “Uma arte do Povo pelo Povo e para o Povo”, reunindo diferentes obras do neorrealismo visual português, separadas em eixos temá-

² Vespeira, Marcelino. Apud França, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 3ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1991.

ticos recortados a partir dos maiores conteúdos privilegiados pelos neorrealistas: o trabalho, representado por cenas ligadas ao campesinato, à faina marítima, ao operariado e ao artesanato; a situação político-sócio-econômica desenvolvida em temas como os excluídos e a pobreza, o desespero, a guerra e as prisões; e finalmente as vivências do povo no seu dia a dia, englobando temas como a maternidade, a família, cenas do quotidiano e as festas. As reflexões apresentadas aqui a respeito do Neorrealismo visual português baseiam-se em grande parte na análise de trabalhos artísticos reunidos no catálogo dessa exposição. O que nos parece claro a respeito das obras desses artistas é, para além de suas diferentes experimentações e soluções em nível formal e estético, um desejo comum de representação do homem, nas suas várias ações do dia-a-dia, não a sua apresentação bucólica, idealizada, mas o seu agir, seus gestos de trabalho e de luta diária pela sobrevivência, suas ações cotidianas comuns, o labor em situações de exploração, as imagens de desespero e de desilusão, mas também imagens de inconformismo e de apelo pela justiça. Como na pintura, também a literatura neorrealista representará o homem em situações comuns do dia-a-dia, apresentando uma simplicidade que se pode transformar em beleza.

Rogério Ribeiro, Lima de Freitas, Querubim Lapa, Manuel Ribeiro de Pavia, Cipriano Dourado, Júlio Resende e José Dias Coelho, entre outros, deixaram importantes contribuições artísticas inspiradas na terra e nas ações de quem a cultiva, pois interessava chamar a atenção para as condições de vida e de trabalho do povo. Mas a obra de Júlio Pomar, *Gadanheiro*, de 1945, tornou-se emblemática do espírito reivindicativo associado ao movimento, e demonstra exemplarmente o gestual de luta e de ação, típico no neorrealismo visual português.



Em *Gadanheiro*, podemos observar o trabalhador da terra como figura central do quadro, figura esta que aparece em plano frontal, em proporções grandiosas, quase a

saltar pelo quadro afora, imprimindo sua força e bravura na labuta diária da ceifa. As mãos, pernas e pés ampliados, desproporcionais em relação ao resto de seu corpo não apenas remetem a uma certa influência da obra de Portinari, mas principalmente anunciam, através de um registro expressionista, a força de trabalho, único bem de que dispõem aqueles que não têm outro meio de subsistência a não ser a venda, como mercadoria, de suas aptidões e habilidades numa sociedade estabelecida pelas leis da divisão social do trabalho. As feições do rosto do gadanhheiro denotam o cansaço e a angústia pelo árduo trabalho, também caracterizado pelos músculos de braços e pernas retesados, mas também o esforço de luta, resistência e revolta, que sugerem uma mensagem ideologicamente subversiva. A gadanha, também em proporções ampliadas, em posição frontal geometricamente alinhada às posições do corpo do ceifeiro, cria com a figura humana um amálgama que muito bem representa a íntima relação entre o homem e seu trabalho. As técnicas expressionistas de deformação e movimento, bem como de uso das cores fortes, quentes e envolventes, como o amarelo, o laranja e o vermelho, tanto na paisagem como no ceifeiro (mais uma vez contribuindo para a ligação entre homem, espaço e trabalho), quebradas apenas pelos tons frios de azul do céu e de partes de roupas da figura humana, são usadas aqui como opções artísticas no exercício de uma arte de inspiração transformadora, que deseja retratar a realidade dramática da vida do homem comum, sem deixar de se preocupar com a forma e a técnica, que fazem dela, afinal, obra de arte. Segundo Gabriel Jorge Andrade da Costa, em *Júlio Pomar: a pintura da Liberdade* (1993), a dramaticidade é conquistada pelo tenso entrecruzar de diagonais, pela deformação anatômica e pelo avanço da mão do ceifeiro para primeiro plano, originada na força do calcar do pé contraído na terra, e é sublinhada pela ampliação anatômica em extremo da perna, determinando o tenso movimento do corte das espigas.

Os gestos de luta e intensa ação do gadanhheiro emblematizado na pintura de Júlio Pomar, como figura metonímica de um todo social, aparecem retratados também em inúmeras cenas de poemas, contos e romances do Neorealismo literário português, desde o trabalho dos gaibéus nos arrozais, no romance de Alves Redol, a poemas e contos de Joaquim Namorado ou de Manuel da Fonseca, apenas para citarmos alguns. Notemos, por exemplo, uma cena do romance *Gaibéus*, em que o narrador descreve a faina do arroz como se estivesse a pintar um quadro com palavras, através da escolha de significantes que destacam as cores da paisagem num amálgama com o corpo dos trabalhadores, cores quentes e envolventes, como na pintura de Pomar, e através também de significantes que destacam os movimentos dos trabalhadores, ora delicados quando do corte das canas, ora bruscos, quando as depõem nos locais apropriados, num trabalho de retratação etnográfica muito acurado. Eis o texto:

A faina começa.

Partidos pelos rins, quebram-se em ângulo de cabeças pendidas como as panículas do arroz que se ouvem no marulhar brando da aragem da manhã.

Com a mão canha, os ceifeiros jungem as canas dos pés e lançam a foice com a direita, cortando-as à força de pulso, sem pancada, não vão os bagos saltar.

Voltam-se para trás e depõem as espigas em gavelas, com movimentos bruscos, como se andassem de empreitada.

(...)

Na *toalha doirada da seara*, as *cores vivazes das blusas* das mulheres são úlceras que a gafam.

Os ranchos acordaram a madrugada e o *Sol* rompeu agora o manto cinzento que cobre o céu.

As gotas de orvalho fulgem ao seu contacto e ferem os olhos, encadeados pelo *amarelo* das panículas.

Como uma cheia que cobrissem os campos, o *amarelo* invadiu os ceifeiros.

Já lhes apagou nos olhos a luz do orvalho a lucilar e parece que entra nos corpos e corre nas veias, em enxurrada, desaguando *amarelo, amarelo, amarelo*, na cabeça entontecida pelo ritmo da faina. (*Gaibéus*, pp. 73,4, grifos nossos)

Ao contrário do gadanhheiro de Julio Pomar, figura de postura ereta e mais altiva, pela posição como é retratada no quadro, os gaibéus de Alves Redol trabalham encurvados, *partidos pelos rins*, num exercício que os coloca em oposição às espigas verticais, como se a paisagem os engolisse. O trabalho quase pictórico na escolha de significantes visuais, especialmente as reiteradas referências à luminosidade e às cores intensas e quentes que cobrem a planície e atingem os trabalhadores, como se nota pela repetição de tons de amarelo, não apenas denotam o intenso calor que começa a atingir os ceifeiros, mas também simbolicamente iluminam a cena de trabalho, ressaltando a luta do homem pela sobrevivência e seu papel fundamental como força motriz para o desenvolvimento da vida em uma sociedade exemplarmente agrária, já que, aos poucos, trabalhadores e paisagem se tornam quase um todo único. É interessante também notar que o fragmento no início aponta para o “marulhar brando da aragem da manhã”, com uma linguagem poética de delicadeza, que aos poucos é cortada e quase rasgada pelas referências a movimentos bruscos ligados aos elementos da natureza, como em significantes verbais como *romper, ferir, invadir, cobrir, desaguar*, entre outros, que imprimem movimento à cena e podem também simbolicamente sugerir o condicionamento do sujeito ao meio social e à luta pelo pão de cada dia. Essas estratégias de escolha de linguagem exemplificam um exercício narrativo que ultrapassa certamente a mera intenção documental que *a priori* o movimento neorrealista supostamente buscara ter, estabelecendo-se desde o início como arte literariamente engajada, não apenas no nível da mensagem, mas também no formal.



O quadro *Mondadeiras* (de 1954), de Rogério Ribeiro, pertencente à experiência *Ciclo do Arroz*, projeto coletivo impulsionado por Alves Redol, em que escritores e artistas plásticos percorreram o campo para contato com o povo, remete-nos a cenas como a descrita no romance *Gaibéus*. Em *Mondadeiras*, imagens de mulheres curvadas e sem rosto, num trabalho coletivo que realizam de forma ritmada, consubstanciam o significado social desta obra. Também Júlio Pomar fez parte da experiência, e produziu quadros inspirados no coletivo, mas já num momento em que sua arte experimentava o interesse por questões de nível mais formal, e menos ideológico.

O poema de intenso trabalho pictórico *Charneca*, de Joaquim Namorado, de *Aviso à navegação*, publicado no *Novo Cancioneiro* (1989), também reúne significantes visuais muito ligados a cores quentes associadas à terra árida, e ao clima quente e seco da charneca, terreno semiárido e desértico de difícil cultivo. Predominam novamente os tons de amarelo, nas referências à vegetação local – *giestas*, *piornos*, *trigo* – e de vermelho – os caules dos *sobreiros* –, e nos significantes metaforizados que também remetem a essas cores, como *queimar*, *inferno*, *queimadura*, *calcinada*, entre outros. As cores quentes, mais uma vez, parecem intensificar a luta do homem pela sobrevivência, mas, ao mesmo tempo, a iluminação quase enviesadamente épica que é dada a estas figuras do povo em textos e pinturas neorrealistas.

A terra perde-se longe,
lá onde os olhos se perdem também,
longe...

Lambem o chão ervas rasteiras;
dobram-se, humildes, giestas e piornos
sob o vento suão que vem da Espanha
e queima o trigo e os rostos
com o sopro do inferno.

A terra é uma queimadura viva:
uma azinheira raquítica, calcinada,
grita nos ramos torcidos
a sede das suas veias...
Do homem, como única condição,
a luta de cada dia
pela fome do seu pão.

No horizonte distante,
dobrados e vencidos, os sobreiros
são uma fila de escravos açoitados.

[Joaquim Namorado – *Charneca*]

Como em *Charneca*, de Joaquim Namorado, poemas como *Estradas*, *Sol do mendigo* e *Maria Campaniça*, de Manuel da Fonseca, também revelam um minucioso trabalho poético com as cores que cobrem a planície alentejana, especialmente a luz do

sol, que aparece como tema recorrente e metaforicamente significativo em sua poesia. Afinal, não se deveria esperar menos de um poeta que em exercício metalinguístico no poema “Os olhos do poeta”, de *Rosa dos Ventos* (1940), afirmara: “O poeta tem olhos de água para reflectirem todas as cores do mundo”, “De seu olhar, que é um farol erigido no alto de um promontório/ sai uma estrela voando nas trevas/ tocando de esperança o coração dos homens de todas as latitudes”, o poeta “escreve poemas de revolta com tinta de sol na noite de/ angústia que pesa no mundo”. Essas cores e essa intensa vida retratada na poesia e na prosa de Manuel da Fonseca intimamente se interligam com os motivos constantes de sua obra, segundo o que afirmara Mário Dionísio, em Prefácio à Obra Poética do autor, “uma ansiedade de viver em conflito com uma realidade social que torna essa vida quase impossível de ser plenamente vivida e uma decisão de intervir nos destinos do mundo”.³

Os limites deste breve texto não permitem analisar a obra poética do autor, mas convidamos a todos os que ainda não o fizeram a conhecer sua obra. Entretanto, gostaria de brevemente comentar a intensa força plástica experimentada pela narrativa de Manuel da Fonseca no romance *Seara de Vento*, de 1958. O romance se inicia com a referência ao vento, que com grande agressividade, se arremete contra a planície e o casebre em que se encontra a família de António de Valmurado: “Rumorosa, às sacudidelas bruscas, a ventania corre livremente. Em tropel desabalado arremete contra a empena, trespassa a telha-vá. Gemendo, arrasta-se pelo interior escuro do casebre. E demora, insiste, num ganido assobiado.” (*Seara de Vento* – SV–, p. 9).

A seguir, há ali um grito, que corta o rumor do *vento*, um grito que vem ainda há altura na forma de uma imprecação, mas é transmitido ao leitor com tamanha intensidade plástica que é difícil para nós, leitores, não ficarmos com ele marcado em nossas retinas:

Seca e breve, como uma chicotada, a praga rompe dos lábios azedos da velha:

– Raios partam esse vento!

Por instantes, as duas mulheres entreolham-se. A velha de punho no ar, a boca ainda aberta pelo grito. Júlia encolhida e receosa, como se acabasse de ouvir uma blasfêmia.” (SV, 9)

Dissemos, marcado em nossas retinas, porque é importante notar a força plástica desta cena: a velha imóvel, a boca aberta, os punhos no ar, fica ali como uma espécie de quadro, ou de instantâneo congelado a marcar o desespero e a miséria, mas também a anunciar o ódio e o desejo de luta, que indiciam a tentativa de subversão dessa ordem. Amanda Carrusca, sem dúvida a mais complexa e interessante personagem da narrativa, grita com as mãos levantadas ao vento, numa imagem de quem como que levanta uma espada, uma de muitas imagens que a narrativa irá dar ao leitor, que remetem a uma postura de ação, quase bélica, contra uma ordem que é vista, ou que se faz ser vista como natural, para ser sempre imutável.

³ Dionísio, Mário. Prefácio. In: Fonseca, Manuel da. *Obra Poética*. 7ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984. p. 37.

Notável é também a imagem de Amanda Carrusca ao final do romance, quando o vento, ao rodeá-la, dá a ela uma ambiência lendária, mítica e a faz crescer. De certo modo ousaríamos dizer que a sua imagem plástica seria a de uma Passionária ou da Liberdade guiando o povo, se o tempo lhe tivesse permitido aprender a tempo a lição que Mariana lhe poderia ensinar: “Com a coronha da carabina no ar, um guarda avança para Amanda Carrusca. A velha volta-se, cresce. Firme sobre as pernas entesadas, defronta-o. Os andrajos negros, batidos pelo vento, modelam-lhe o corpo seco e chato, só ossos.” (SV, 173) Novamente, a cena é intensamente plástica: em postura ereta, firme sobre pernas entesadas, incisiva e grandiosa, andrajos negros batidos pelo vento, defrontando a guarda que avança para ela, Amanda Carrusca, com as mãos erguidas, no alto do cerro, é aqui uma imagem de uma bandeira negra agora fincada com firmeza em terra, e em local de grande visibilidade a balouçar, não só como documento vivo de um tempo de opressão, mas também como uma marca vincada em chão a lembrar que a luta existe e que um dia talvez será possível libertar-se do cerco.

Convém mencionar, assim, que nem sempre predominam os tons claros, quentes e luminosos em quadros e textos literários neorrealistas. Como mencionado anteriormente, os artistas optaram por diferentes estratégias e soluções formais no exercício de uma arte eticamente preocupada com o humano. Desse modo, é possível contemplar também o gosto pelo claro-escuro dramático dos desenhos negros de Manuel Filipe na série *O homem e a máquina* (1943), ou a deformidade sofredora de rostos, pés e mãos, na sua série *Sub-gente* (1944).



O próprio Júlio Pomar, no quadro *Resistência* (de 1946), apreendido pela PIDE na abertura da segunda EGAP, opta pelos tons de negro, marrom e cinza, nesta pintura que denota o sofrimento no olhar da figura central, um rosto de mulher que se revela por trás de um rosto de soldado frontal. O olhar de angústia e dor da personagem de Pomar, mas também, em outras pinturas neorrealistas, as mãos crispadas, os rostos contraídos e fechados, as faces sombrias, os gritos atormentados, são reiteradamente perceptíveis em quadros como os de Lima de Freitas e Querubim Lapa, ou na emblemática composição *Apertado pela Fome* (de 1945), de Marcelino Vespeira, em que a imagem soturna de iluminação intensamente dramática, em tons de vermelhos escu-

ros, preto e cinza, retrata uma criança excessivamente magra e abandonada que cobre o rosto em meio a destroços e corpos, imóvel pela dor da fome e pelo sofrimento advindo como consequência imediata da guerra.



Também na experiência literária a soturnidade e a atmosfera de cerceamento e aprisionamento do sujeito é recorrente, como por exemplo, em contos de Manuel da Fonseca, como “Campaniça”, de *Aldeia Nova*, cuja estrutura apresenta a reiteração da expressão inicial, “Valgato é terra ruim”, ou a sua variante paralelística “Valgato é uma terra triste”, com o intuito de promover um eco do pensamento da personagem que sonha com um dia se ver longe da terra em que vive, uma aldeia de “céu parado”, passividade e atmosfera asfixiante, que vem também conotada a partir da repetição constante do mote inicial, intensificando a sensação de tristeza e fechamento do indivíduo naquela condição.

Em *Seara de Vento*, também não são gratuitas as descrições sombrias do ambiente ligado ao protagonista e à sua família. Desde o início da narrativa, o casebre e a família aparecem envolvidos por uma obsedante atmosfera de penumbra (lareira apagada, vestidos pretos, sombras espessas, mancha circular, parede negra, frouxa claridade) logicamente relacionada com suas próprias vidas sumidas, reduzidas que foram pela exploração e dominação social. Lê-se ali

Estão ambas junto da *lareira apagada*, sentadas nos mochos, *sumidas nos vestidos pretos*. Em redor, *sombras espessas diluem as paredes e os recantos* numa só *mancha* circular. Apenas as cantarias da lareira, batidas pela luz que vem da porta, se salientam, apumadas. (...) Contra a parede *negra* da lareira, a meio da *frouxa claridade*, a curva das costas de Júlia, muito magras, aumenta mais o seu ar de *desalento*. (SV, 9, 10. Grifos nossos)

Tudo o que se relaciona com esses camponeses humilhados é descrito através de um contorno sombrio. As nuvens sobre o casebre são pardacentas, o seu horizonte é nublado, a luz da manhã é sombria, isto é, são inúmeras as ocorrências de semas ligados à sombra, à negritude e às manchas nas descrições físicas de personagens e da paisagem. Tais elementos, juntamente com as imagens do casebre em ruínas revelam a

carência material da família, mas também metaforizam a sua ruína diante da opressão a que está submetida.

Por último, gostaria de lembrar a pintura de Júlio Pomar, *Almoço do trolha* (1946-1950), tornado uma espécie de quadro-manifesto do Neorrealismo português, em que se nota uma denúncia à condição precária dos trabalhadores, neste caso, um empregado da construção civil, no descanso para o almoço, acompanhado da família. A pintura marcada pelos tons escuros que definem o ambiente e pelo enquadramento da imagem através de uma visão bem próxima às figuras humanas, destacadas do espaço pelo branco e pelo vermelho de suas vestes, exemplifica o cuidado do pintor em retratar a figura humana imersa no social, ou, nas palavras de Mário Dionísio, revelam a “ternura humana com que [o pintor] se dirigia para a captação dos factos belos que ocorrem entre homens comuns”⁴. As figuras trocam entre si um intenso olhar que comove o espectador e o obriga a pensar sobre aquela condição. A organização do espaço, apertado e quase claustrofóbico, denotado pela postura dos personagens, acorados sobre tijolos, sem poder nem mesmo esticar as pernas, e pela imagem muito próxima do observador, que não revela o final das cabeças das figuras representadas, denuncia a condição de cerceamento do sujeito, seus corpos encolhidos e expectantes de figuras anônimas do mundo do trabalho.



Como vimos, se a pintura neorrealista de certa maneira narra uma história através de imagens, retratando o homem do povo, as cenas do cotidiano, criando espaço para o trabalhador e para os anônimos no universo artístico, a literatura, a seu modo, também ousou dar voz a figuras marginais, retratou a exploração do homem pelo homem, num tempo em que discursos eram silenciados. Ao conhecermos as obras literárias e a pintura neorrealista portuguesa, certamente podemos confirmar as palavras do pintor Júlio Pomar, ao referir-se à obra de arte como “um poderoso e apaixonado meio de conhecimento, uma forma superior de comunicação, um instrumento que o homem tem a seu alcance na luta contra a alienação”⁵.

⁴ Dionísio, Mário. Prefácio ao Álbum, Pomar – XVI Desenhos. Coimbra: Vértice, 1948. Apud Costa, 1993.

⁵ Pomar, Júlio. “Ver, Sentir, etc.” In: Vértice, n. 95 – Julho de 1951.

Resumo: Este artigo aborda relações possíveis entre as artes plásticas e a literatura do Neorealismo Português, explorando manifestações artísticas que procuraram aliar à expressão estética uma ética de compromisso social e político. A análise da pintura neorrealista revela-nos o desejo de compromisso da arte com o homem e com seu tempo, em um universo artístico esteticamente elaborado que se abre como espaço para os anônimos da realidade social. Por outro lado, a exploração do tecido literário das obras escolhidas tem como elemento norteador a análise da plasticidade das imagens criadas pela palavra escrita, ressaltando a riqueza estética de uma literatura eticamente engajada.

Palavras-chave: Neorealismo pictórico e literário, Denúncia social, Estratégias estéticas.

Abstract: This article discusses possible relationships between the visual arts and literature of neorealism Portuguese, exploring art forms that combine the aesthetic expression of an ethical social and political commitment. The analysis of the neo-realist painting reveals an art committed to the man and his time in an artistic universe aesthetically elaborated that opens itself as a space for anonymous of social reality. On the other hand, the examination of the literary fabric of selected works is guided by the analysis of the plasticity of the images created by the written word, emphasizing the aesthetic richness of an ethically engaged literature.

Keywords: Pictorial and Literary Neorealism, Social Criticism, Aesthetic Strategies.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COSTA, Gabriel Jorge Andrade. *Júlio Pomar: a pintura da Liberdade* (1942-1989). Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1993.
- DIONÍSIO, Mário. Prefácio. In: FONSECA, Manuel da. *Obra Poética*. 7ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984. pp. 19-39.
- FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX* (1911-1961). 3ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1991.
- FONSECA, Manuel da. *Aldeia Nova*. 10. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.
- _____. *Seara de Vento*. Lisboa: Caminho, 1984.
- NAMORADO, Joaquim. Aviso à navegação. (1941). In: TORRES, Alexandre Pinheiro. (org.) *Novo Cancioneiro*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989. pp. 169-215.
- POMAR, Júlio. Ver, Sentir, etc. In: *Vértice*, n. 95 – Julho de 1951.
- REDOL, Alves. *Gaibéus*. Romance. 18ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- SANTOS, David. (org.) *Uma arte do Povo pelo Povo e para o Povo*. Neo-Realismo e Artes Plásticas. Catálogo da Exposição. Museu do Neo-Realismo. Vila Franca de Xira: 2007.

A QUE VEIO ESTE MUSEU NO MEIO D'OS *CUS DE JUDAS*?

Ivan Takashi Kano*

“Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada. Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu mulher loura eram as nuvens que continuam correndo diante de meus teus seus nossos vossos seus olhos. Que diabo.”

JULIO CORTÁZAR,
“AS BABAS DO DIABO” (1994, p. 60)

“Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.”

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE (????, p. ??)

1. Para uma moldura: “entanto lutamos”

Publicado pela primeira vez em 1979, o romance *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, surge em um período em que a ficção portuguesa se dedica de modo muito consistente a uma revisão da história recente do país, imprimindo sobre as páginas um olhar para o passado que, expondo os absurdos de um regime político já então anacrônico, esboçasse caminhos para um futuro, senão melhor, ao menos possível. É verdade que tal discussão, com nuances diversas em prosa, não se inicia nesse fim de século XX, estando em pauta pelo menos desde o século anterior, na literatura de Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Eça de Queirós – para citar apenas alguns dos expoentes desse cenário.¹ De fato, desde as Navegações até o salazarismo, as inumeráveis fraturas do país real foram continuamente sobrepostas pela dimensão imaginada de um império, de tal maneira que a *nação* se converteu no problema literário mais urgente de seus

* Doutorando na UFF/ Universidade Federal Fluminense.

¹ Mesmo com esse recorte, é impossível não mencionar, também como marcos dessa reflexão sistemática, a obra poética de Cesário Verde e a *Mensagem* de Fernando Pessoa.

escritores,² ora como reforço desse mito fundacional, ora como tentativa de reajuste das incongruências entre o imaginário coletivo e o real imediato. Na segunda metade do último século, no entanto, as guerras de libertação das colônias portuguesas em África denunciam o contrassenso de qualquer discurso de matriz imperial. E é aí que a ficção se afirma como espaço legítimo para perscrutar a realidade política e social: se as verdades do discurso salazarista culminaram no absurdo de quatorze anos de enfrentamento bélico, por que a ficção não poderia tentar conduzir essa discussão a partir de suas supostas *mentiras*?

Lembramos aqui, de passagem, de dois exemplos desse investimento literário, *no* literário: primeiro, o Ricardo Reis (*O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1984) reinventado, no rigor do prefixo, por José Saramago para expor a cooptação ideológica que domina a sociedade portuguesa, tanto no presente do enunciado – o ano de 1936 –, quanto no da enunciação, pós-salazarismo; depois, a Eva, protagonista de *A costa dos murmúrios* (1988), de Lídia Jorge, que questiona todo o processo de colonização português em África a partir da leitura de “À noite dos gafanhotos”, um conto, com laivos de realismo maravilhoso, posto logo ao início do romance. Nos dois casos, toma-se o ficcional como ponto de partida para compreender o país real; nos dois casos também, ao fim e ao cabo, trata-se sempre de perseguir um *outro modo de dizer um país* marcado pelo signo da impossibilidade.

As palavras de Julio Cortazar que escolhemos como uma das epígrafes deste ensaio nos ajudam a situar duas demandas fundamentais da escrita de *Os cus de Judas*: de um lado, a necessidade de contar uma história; de outro, o desafio de encontrar os meios capazes de revelar, como dirá o narrador de “As babas do diabo” mais adiante, o “insondável que é preciso contar” (Cortázar, 1994, p. 60). Mas se, para o escritor argentino, esse insondável quase sempre se entrevê na exploração literária das vivências urbanas mais cotidianas, no referido romance a necessidade de dizer cresce nos meandros de uma experiência limite, distante para a maioria de nós, mas que, para aqueles que a vivenciaram, impõe o silenciamento: a Guerra de Libertação de Angola do domínio português, que se estendeu de 1961 a 1974.

Ao longo dos vinte e três capítulos que compõem o romance, o narrador-personagem – em que se pode projetar com razoável segurança a figura do próprio autor, médico que foi de uma tropa enviada em combate ao país africano no início dos anos 70 – guia-nos ao longo de sua “dolorosa aprendizagem da agonia.” (Antunes, 2003, p. 43) – e o uso do abecedário como forma de ordenar os capítulos, que vão de A a Z, talvez nos permita pensar o romance como uma forma de aprendizado. Metamorfosado na figura ficcional da suposta interlocutora do protagonista, bebendo à mesma mesa que ele e ouvindo seu monólogo sobre o desespero vivido em Angola, o leitor

² Pensamos aqui na clássica reflexão de Eduardo Lourenço em seu texto “Da literatura como interpretação de Portugal (de Garrett a Fernando Pessoa)”, in *O labirinto da saudade: Psicanálise mítica do destino português*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1988, pp. 79-118.

presencia a luta desse homem por capturar qualquer sentido para o desespero ainda maior que é existir depois da guerra:

Por vezes, ao sexto ou sétimo cálice, sinto que quase o consigo, que estou prestes a consegui-lo, que as pinças canhestras do meu entendimento vão colher, numa cautela cirúrgica, o delicado núcleo do mistério, mas logo de imediato me afundo no júbilo informe de uma idiotia pastosa a que me arranco no dia seguinte, a golpes de aspirina e sais de frutos, para tropeçar nos chinelos a caminho do emprego, carregando comigo a opacidade irremediável da minha existência, tão densa de um lodo de enigmas como pasta de açúcar na chávena matinal. Nunca lhe aconteceu isto, sentir que está perto, que vai lograr num segundo a aspiração adiada e eternamente perseguida anos a fio, o projecto que é ao mesmo tempo o seu desespero e a sua esperança, estender a mão para agarrá-lo numa alegria incontável e tombar de súbito, de costas, de dedos cerrados sobre nada, à medida que a aspiração ou o projecto se afastam tranquilamente de si no trote miúdo da indiferença, sem a fitarem sequer? (Antunes, 2003, p. 26)

O núcleo do mistério resiste à habilidade do médico, já que sua revelação não pode ser *extraída* tal como em uma intervenção cirúrgica. Antes de inserir o bisturi, o médico deve saber exatamente o local, a dimensão e a profundidade do corte a ser feito, seu gesto não pode prescindir de um sentido que é necessariamente pré-definido. Ao substituir a pinça pela pena, entramos de uma vez em um universo em que a significação deve ser construída *a partir* mesmo do gesto que o materializa. Mas, tendo de lidar com um referente de sentidos sempre opacos, o relato se desenvolve na clave de uma *perseguição* em que o fracasso parece ser a única constante. Nada, no entanto, estanca sua verbosidade – porque, a despeito de *nunca se saber como isto deve ser contado*, assombra o protagonista a certeza de que deve fazê-lo: “Escute. Olhe para mim e escute, preciso tanto que me escute, me escute” (Antunes, 2003, p. 70).

Nesse sentido, o romance põe em cena um sujeito às voltas com o relato de uma vivência de difícil representação – “tudo é real menos a guerra” (Antunes, 2003, p. 237) – justamente porque deve ser compreendida na esfera do *trauma*, experiência em que a categoria do real resiste à força aplicada pela linguagem verbal. Cremos poder afirmar, assim, que estamos muito próximos daquilo que Márcio Seligmann-Silva designou como *narrativa de testemunho*: apesar da voz evidentemente ficcionalizada que comanda *Os cus de Judas*, em suas páginas enfrentamos o mesmo “signo de uma simultânea necessidade e impossibilidade” de dizer diante de uma experiência *inimaginável*. Como afirma ainda o teórico, no entanto, essa “linguagem travada [...] só pode enfrentar o ‘real’ equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte, a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida.” (Seligmann-Silva, 2003, p. 47) Partindo dessas considerações, gostaríamos de propor a indagação que dá título a este ensaio de maneira mais interessante: de que forma as referências várias à pintura que compõem o tecido romanesco colaboram para desafiar a intraduzibilidade da guerra de libertação de Angola?

A procura por um país possível corre paralela à tentativa de encontrar uma linguagem possível, e é neste último campo que vamos concentrar nossa análise. Apostando nas palavras de Aguinaldo José Gonçalves, quando afirma que “os traços analógicos

entre dois objetos de pesquisa são portas fundamentais para que se possam adentrar camadas mais sutis, mais complexas, que muitas vezes nos conduzem a resultados mais fecundos” (Gonçalves, 1997, p. 58) – mas sem a necessidade de hierarquizar as tais “camadas” de leitura –, cremos que, se a importância histórica de *Os cus de Judas* já está consolidada pela crítica, talvez seja interessante voltar nossa atenção mais detidamente para o modo como o romance afirma sua dimensão estética. Ao longo das próximas páginas, avançamos com a hipótese de que as inúmeras referências, presentes no texto, a pintores e quadros das mais diversas épocas servem não apenas para indicar o caráter contraideológico da narrativa, mas sobretudo para consolidar o discurso da arte como meio de construir um lugar minimamente confortável para a existência de um sujeito emparedado entre *a urgência e a dificuldade brutais de dizer*.

2. Para uma tela – o caos de Bosch e o orgânico de Arcimboldo

Através do conceito de *ekfrasis*, os estudos intersemióticos em geral sinalizam, em sentido amplo, a consolidação de uma visada teórica sobre um fato literário recorrente: a reelaboração, em linguagem verbal, de uma obra originalmente expressa em outra linguagem artística: o texto que, em suas linhas, descreve as de uma catedral; o poema que alude, por sons e ritmos, à paleta do pintor, etc. Ao fundo desse procedimento parece estar a busca por compreender, em meio à variedade de formas de expressão artística, a natureza comum que as reúne sob o que conhecemos por *impulso criativo*. Embora, em *Os cus de Judas*, tal reflexão permaneça sempre à margem do relato da guerra, cremos que ela surge em outro contexto. É que, a rigor, o que se entende por discurso ecfástico corresponde a um modo específico de manifestação desse fenômeno maior que é a intertextualidade, a citação. Desse ponto de vista, parece-nos que a literatura de Lobo Antunes, ao convocar um conjunto diverso de referências pictóricas, pretende, de maneira geral, menos descrever telas do que estabelecer relações semânticas em que o texto literário e os quadros negociam e modificam mutuamente seus significados. O que se descreve nesse jogo, na verdade, é uma espécie de deslocamento de referentes – resultado da força exercida pelo novo contexto de enunciação sobre a carga semântica que determinado quadro comporta segundo sua história como objeto de interesse público e componente de um imaginário cultural. Como afirma Antoine Compagnon:

O mesmo objeto, a mesma palavra, muda de sentido segundo a força que se apropria dela: tem tanto sentido quantas são as forças suscetíveis de se apoderar dela. O sentido da citação seria, pois, a relação instantânea da coisa com a força real que a impulsiona (Compagnon, 1996, p. 48)

Aquilo a que chamamos, acima, de força exercida pelo novo contexto de enunciação é fruto dessa possibilidade de *tornar próprio* um sentido partilhado ou, no sentido inverso, de ampliar o sentido da experiência própria inserindo-a no âmbito parti-

lhado do imaginário: “de forma que a pouco e pouco essa *Guernica* se transformou na **minha** *Guernica*” (Antunes, 2003, p. 176, grifo nosso) A semântica da apropriação, explícita no pronome e implícita no ato de citar, define também a inegável presença de um sujeito que, para além de dizer, *quer dizer* alguma coisa com aquilo que diz (Compagnon, 1996, p. 47). A percepção desse pressuposto da citação é fundamental para nossos propósitos, na medida em que *o desejo de dizer*, como temos observado desde as primeiras linhas deste trabalho, está no cerne do relato antuniano.

A presença do pictórico se articula, então, aos dois planos da narrativa – primeiro, ao da enunciação, isto é, aquele que encena o encontro entre o narrador-personagem e sua interlocutora anônima no bar:

Como este bar e os seus candeieiros Arte Nova de gosto duvidoso, seus habitantes de cabeças juntas se-gredando-se banalidades deliciosas na euforia suave de álcool (...) mais meia garrafa e cuidar-nos-íamos Vermeer, tão hábeis como ele para traduzir, através da simplicidade doméstica de um gesto, a tocante e inexprimível amargura da nossa condição. (Antunes, 2003, p. 32)

Segundo, ao do enunciado, da matéria narrada: as memórias, ora da infância, ora da guerra: “As tias [...] completavam a jaculatória designando com a colher do açúcar fotografias de generais furibundos, falecidos antes do meu nascimento após gloriosos combates de gamão e de bilhar messes melancólicas como salas de jantar vazias, de *Últimas Ceias* substituídas por gravuras de batalha” (Antunes, 2003, p. 14).

Seguindo a lógica do deslocamento de referentes, a lembrança da *Última Ceia*, a comunhão sagrada que ela representa, agora substituída por imagens de guerra, só vem reforçar, para o narrador, o esvaziamento simbólico da família já na infância, instituição que se configurou desde o início como pilar do discurso que susteve o regime ditatorial de Salazar e a guerra a que ele lançou o país. Do mesmo modo, ao topar com o nome de Johannes Vermeer, o leitor atento logo perceberá a mudança radical de ambientação: saímos das cenas domésticas de parte significativa de seus quadros – citamos de passagem obras como *A leiteira*, *Leitora à janela* ou mesmo o famoso *Moça com brinco de pérola* – para o espaço público do bar. Inserido nessa sobreposição imaginária de espaços, embora obviamente falte a ele aquele traço de serenidade típico das mulheres retratadas pelo pintor holandês, o narrador acaba por partilhar da melancolia que se pode flagrar nas figuras pictóricas. Mais importante ainda, para nossa leitura, é reconhecer o traço que, tomado pelo narrador, aparentemente, do trabalho de Vermeer, reduplica a sua representação como sujeito: uma amargura que não pode ser *expressada* – retornamos ao campo da palavra, ao problema que é contar o insondável que precisa ser contado.

Em um museu de acervo variado, que inclui, além dos mencionados da Vinci, Vermeer e Picasso, nomes como Marc Chagall, Giotto, Lucas Cranach, René Magritte, Vincent Van Gogh, El Greco, Chaim Soutine, Carlos Botelho, Pierre Soulages, Maurice Utrillo, Amedeo Modigliani – em meio a esse museu de curadoria não muito lógica, como dizíamos, gostaríamos de demarcar o lugar de artistas que nos parecem

oferecer vias interessantes de leitura para o romance de Lobo Antunes. O primeiro deles é o holandês Heronymus Bosch, que surge em um contexto bastante específico do relato:

Você, por exemplo, que oferece o ar asséptico competente e sem caspa das secretárias de administração, era capaz de respirar dentro de um quadro de Bosch, sufocada de demônios, de lagartas, de gnomos nascidos de cascas de ovo, de gelatinosas órbitas assustadas? Estendido numa cova à espera que o ataque acabasse, olhando as hirtas silhuetas de chapéu alto dos eucaliptos idênticas a fúnebres testemunhas de duelo, de *G3* inútil no suor das mãos e cigarro cravado na boca como palito em croquete, descobri-me personagem de Becket aguardando a granada de morteiro de um *Godot* redentor. (Antunes, 2003, p. 62)

O universo evocado pelo pintor nascido em meados do século XV funciona como elo de compreensão entre os interlocutores quando o narrador avança por mais uma das cenas de guerra. Caso se recorde daquelas figuras deformadas e dos demônios, dos animais humanoides e dos homens aterrorizados pelo sofrimento – talvez que, com parte do tríptico do *Juízo Final* diante dos olhos, em suma, o leitor possa tomar alguma consciência do horror, da animalização dos homens, convertidos “em bichos cruéis e estúpidos ensinados a matar” (ANTUNES, 2003, p. 150). Se a fauna monstruosa imaginada pelo artista holandês constitui um avanço no processo de apreensão do real, já que se alinha de forma coerente com as cenas de violência vividas pelo narrador, a metafórica espera por *Godot* aponta para a desesperança em qualquer forma de redenção que não seja a morte. Do mesmo modo, se, dentro da temática religiosa proposta pelo tríptico, a morte não modifica a coesão superior da vida – isto é, Paraíso e Inferno são rigorosa consequência das ações de cada homem na Terra –, no trecho acima ela é a única força capaz de interromper a incoerência superior da guerra. Além disso, para os habitantes do Inferno pintado no tríptico há o consolo, se assim podemos dizer, de não mais haver espera alguma, na medida em que já foram condenados a expiar os pecados ao longo da eternidade. Ao narrador d' *Os cus de Judas*, no entanto, resta apenas agarrar-se ao próprio relato na tentativa de enfim superar “o gigantesco, inacreditável absurdo da guerra, [que] me fazia sentir na atmosfera irreal, flutuante e insólita, que encontrei mais tarde nos hospitais psiquiátricos” (Antunes, 2003, p. 61).

Enquanto Bosch ajuda o narrador a figurar o caos da guerra nos confins de Angola, a arte de Giuseppe Arcimboldo nos sugere um caminho para pensar os meios por que Lobo Antunes estrutura seu discurso narrativo. Estamos ainda na segunda página do romance, que se inicia por aquela que é, possivelmente, a única lembrança de infância que está a salvo da amargura: as visitas ao Jardim Zoológico. É no tecido dessa rememoração que lemos a passagem a seguir:

Os plátanos entre as jaulas acinzentavam-se como os nossos cabelos, e afigurava-se-me que, de certo modo, envelhecíamos juntos: o empregado de ancinho que empurrava as folhas para um balde aparentava-se, sem dúvida, ao cirurgião que me varreria as pedras da vesícula para um frasco coberto de rótulo de adesivo; uma menopausa vegetal em que os caroços da próstata e os nós dos troncos se aproximavam e confundiam irmanar-nos-ia na mesma melancolia sem ilusões; **os queixais tombavam da**

boca como frutos podres, a pele da barriga pregueava-se de asperezas de casca. Mas não era impossível que um hálito cúmplice nos sacudisse as madeixas dos ramos mais altos, e uma tosse qualquer rompesse a custo o nevoeiro da surdez em mugidos de búzio, que a pouco e pouco adquiriam a tranquilizadora tonalidade da bronquite conjugal. (Antunes, 2003, p. 8, grifo nosso)

Figura de linguagem que pauta o fluxo da imaginação criadora na sintaxe tão característica ao fazer literário do autor de *Memória de elefante*, a acumulação de símiles associa imagens muitas vezes desconstruídas, e sugere, no trecho acima, dois percursos metafóricos. No primeiro, o vegetal ganha traços antropomórficos – os plátanos acinzentam-se como cabelos –; depois, o discurso nos leva em sentido inverso: é o homem que se assemelha ao vegetal, sobretudo a partir da imagem dos dentes caindo como frutos.³ O leitor atento a esse segundo movimento pode recordar, ainda que nesse caso não haja uma citação nominal, da série de paisagens antropomorfas pintadas por Arcimboldo no século XVI e, desse modo, recompor na imaginação o retrato do homem-árvore que Lobo Antunes pinta verbalmente. Em uma leitura mais detida, como vimos, esses percursos metafóricos formam conexões semânticas em que, mesmo sem a referência explícita a um pintor ou tela, a memória do leitor empresta sentido às aparentemente desconcertadas associações construídas pelo narrador – a imagem de Arcimboldo está bem viva em nossa memória quando o narrador diz: “a minha barba é a floresta do Chalala” (Antunes, 2003, p. 213); assim como, quando o médico se sente “farto de ser larva entre larvas na cânfora ardente da messe” (Antunes, 2003 p. 181), é inevitável lembrar “dos contornos indecisos das sombras, larvas de Bosch de todas as idades em cujos ombros se agitavam, como penas, franjas de farrapos, avançando para mim à maneira dos sapos monstruosos dos pesadelos das crianças” (Antunes, 2003, p. 44).

É verdade que as referências a esses dois pintores surgem no romance de maneira tão pouco sistemática quanto os demais artistas, e cada leitor vai certamente encaminhar-se pela trilha que seu museu-memória particular permitir. De todo modo, tanto o artista italiano quanto o holandês fortalecem nossa intuição de que o discurso literário de Lobo Antunes, ao menos no romance aqui examinado, encontra sutis articulações entre palavra e pintura, seja no eixo temático, seja mesmo na forma modelada pelo discurso romanesco, para perseguir – por mais caótico que esse processo de seleção imagética por vezes resulte – uma forma orgânica, organizada, capaz de ser ao menos compreendida pelo leitor, depois de tanto uísque e tanta angústia.

Sobre a relação entre a composição do discurso e o vetor intersemiótico da escrita literária de Lobo Antunes, afirma Maria Alzira Seixo:

Um [dos] aspectos [da poética de Lobo Antunes] é justamente o da composição de tipo intersticial, isto é, da junção semântica de diferenças, da verificação e construção de declives e falhas no universo romanesco, da escrita de interrupções do discurso, de buracos no texto, de interdições ao dizer. A acumulação metafórica, nos primeiros romances do escritor dá conta dessa indecidibilidade de domínios e

³ Tais percursos metafóricos se repetem quando o narrador compara o banheiro de sua casa a um “aquário de azulejos” e a sua pele às “escamas vítreas” de um “peixe morto” (ver Antunes, 2003, p. 177-178).

dos deslizes das respectivas pertinências. [...] A intersemioticidade não faz mais do que salientar o abandono da unicidade da criação, e a convocação da arte funciona no fundo como um complemento da escrita, que o mesmo é dizer do olhar de registo que se lança sobre o mundo. (Seixo, 2010, p. 290)

O comentário nos leva a perceber dois propósitos gerais para a convocação das referências pictóricas na escrita de Lobo Antunes: em primeiro lugar, dá ênfase a esse grau de indecidibilidade de uma escrita que busca no visual um complemento da expressão verbal, sempre tomada como insuficiente. A recorrência de termos que introduzem comparações – “como”, “à maneira de”, “tal”, entre outras – possibilita a contínua justaposição e acúmulo de imagens, de modo que os adjetivos utilizados para caracterizar a experiência de guerra nos auxiliam também a compreender a natureza do próprio discurso literário que a tenta materializar – esse conjunto desconcertado de associações e analogias muitas vezes *absurdas, inacreditáveis, flutuantes, insólitas*.

Em segundo lugar, a citação de pinturas aponta para a afirmação do romance como experiência estética. Nesse contexto, a escrita não reconstrói um conjunto de dados vivenciais, mas está no cerne do processo mesmo de relembrar o vivido. Nas palavras de Walter Benjamin, referindo-se à obra de Marcel Proust, “o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração.” (Benjamin, 1994, p. 37) O diálogo com o pictórico não atua apenas, como poderíamos sugerir anteriormente, na tentativa de *traduzir* a experiência através de um universo partilhado de referências – o que nos ajudaria a dizer, de maneira tão confortável quanto redutora, que, de alguma forma, *os signos de Bosch explicam os signos da guerra*, por exemplo. Em uma narrativa que começa e se encerra pela fala da tia do protagonista, repetida antes do conflito bélico e acentuada depois dele – “Estás magro” (Antunes, 2003, p. 14) e “Estás mais magro” (2003, p. 241) –, a sensação de fracasso de tal maneira atravessa o relato que pouco ou nada de fato consegue ser apaziguado pelo ímpeto dominador da linguagem. São tantas as vezes em que o narrador-personagem põe em xeque sua capacidade de falar – e, nessa esteira, de escrever também, é claro – que é impossível tratar a escrita como um simples instrumento de que o narrador se serve para exprimir o horror. Escrever não é reviver ou mesmo neutralizar o vivido, mas vivenciá-lo em outra clave, a partir de outro ponto de vista. Tendo já apontado alguns focos dessa tensão a partir do traço que une palavra e pintura em *Os cus de Judas*, pretendemos aprofundar nossa leitura partindo para uma reflexão acerca do lugar do narrador no relato, ou melhor, uma reflexão acerca desse sujeito que se constitui através do exercício artístico.

Entre verborragia e afasia – a chance estética

Aquilo a que se dá o nome de *digressão* – grosso modo, a interrupção do discurso verbal por uma mudança intencional de tema – esclarece quase nada acerca do fluxo narrativo imposto por Lobo Antunes e dos sentidos que se sugerem através dele. A descrição

das batalhas no *front*, as memórias anteriores à guerra, os desejos frustrados: nenhum dado do discurso pode ser necessariamente hierarquizado em relação a outro, uma vez que cada um deles compõe a mesma paisagem existencial:

Os romances por escrever acumulavam-se-me no sótão da cabeça à maneira de aparelhos antiquados reduzidos a um amontoado de peças díspares que eu não lograria reunir, as mulheres com quem me não deitaria ofereceriam a outros as coxas afastadas de rãs de aula de Ciências Naturais, onde eu não estaria para as esquartejar com o canivete ávido da minha língua, o filho por nascer constituiria apenas a cristalização improvável de uma distante tarde de Tomar, num quarto de messe de oficiais de janela escancarada para a praça com o sol coalhado nas acácias e nós celebrando na cama a liturgia ardente de um desejo cedo demais desaparecido (Antunes, 2003, p. 62)

Continuação imediata daquele trecho, também recortado neste ensaio, em que o narrador cita Bosch e Samuel Becket para descrever um confronto no deserto angolano, a passagem acima reforça o caráter não linear do discurso narrativo. Mais que isso, ela nos ajuda a perceber com mais clareza, agora, como a guerra, além de esfacular os laços afetivos, espreita o sujeito com a ameaça da esterilização – lembrando aqui, em alguma medida, do texto “Experiência e pobreza”, de Benjamin (1994, pp. 114-119) – de todo ímpeto criativo: como aprendemos com Barthes (2002), o desejo sexual e a capacidade de escrever fazem parte, em última análise, de um mesmo campo semântico, de um mesmo núcleo vivencial.

Portanto, o desafio de dizer deve ser enfrentado não só para dar forma e sentido à guerra, mas para dar forma e sentido ao sujeito da escrita – e este segundo plano do drama acaba por submeter todo o esquema narrativo criado por Lobo Antunes. Segundo esse esquema, o narrador e sua interlocutora atravessam a noite no bar e adentram a manhã no apartamento do protagonista: uma não menos melancólica relação sexual entre ambos sela a busca por “um espaço branco onde ancorar, e que pode ser, por exemplo, a cordilheira estendida do seu corpo, um recôncavo, uma cova qualquer do seu corpo, para deitar, sabe como é, a minha esperança envergonhada” (Antunes, 2003, p. 222). Se a interlocutora funciona de fato como projeção da figura do leitor, a metáfora do “espaço branco onde ancorar” parece estabelecer uma diferença fundamental entre fala e escrita. Como compreender a flagrante contradição entre a verborragia que materializa o tecido romanesco e os entraves que o narrador reconhece em sua fala?

Em *Proust e os signos*, Gilles Deleuze investiga, nos volumes de *Em busca do tempo perdido*, as marcas de um longo percurso existencial que tem na Arte o seu principal modo de aprendizado, de tal maneira que todos os outros espaços de reflexão propostos pelo ficcionista francês – o amor e a amizade, a própria memória, entre outros – convergem, na leitura de Deleuze, para a verdade da arte, “a finalidade do mundo, o destino inconsciente do aprendiz.” (Deleuze, 2006, p. 48) Seguindo os termos da reflexão deleuziana, os signos que dizem respeito ao “mundo” e ao “amor” formam núcleos distintos de reflexão, mas só os signos da arte constituem, a rigor, uma diferença qualitativa no processo de aprendizagem. Isso porque, ao contrário dos dois primeiros, os signos da arte

são imateriais, e mesmo os meios materiais de expressão artística – cores, sons, texturas... – são a manifestação aparente, em termos platônicos, de uma entidade puramente espiritual (Deleuze, 2006, p. 37). Esse traço essencial da arte, algo que não depende dos meios expressivos, mas se serve deles para se materializar – a nona sinfonia de Beethoven pode ser executada por orquestras formadas pelos mais diversos instrumentos e sempre será a nona sinfonia de Beethoven –, constitui o sujeito como tal: “Não é o sujeito que explica a essência, é, antes, a essência que se implica, se envolve, se enrola no sujeito. Mais ainda: enrolando-se sobre si mesma, ela constitui a subjetividade (Deleuze, 2006, p. 41). É por isso que os *signos de Bosch* não servem apenas para traduzir a guerra: a presença d' *O Juízo Final*, assim como da árvore antropomórfica de Arcimboldo ou da *Guernica* de Picasso, aponta para algo que está além da citação, do processo analógico/explicativo que ela instaura entre referentes, e que permanece seja qual for o meio material por que se manifesta. Se o romance que aqui lemos não contém uma reflexão direta sobre os vínculos entre a pena e o pincel, o narrador acaba por expressar, nas entrelinhas do relato, uma consciência aguda da diferença que o signo verdadeiramente artístico representa.

De modo que quando alguém invade a minha solidão, me sinto, sabe como é, como um eremita que encontra outro eremita à esquina de uma praga de gafanhotos, e tento penosamente recordar-me do morse das palavras, reaprendendo os sons à maneira de um afásico que recomeça, dificilmente, a usar um código que esqueceu. (Antunes, 2003, p. 154)

A afasia relativiza o sentido imediato da “conversa de bar” encenada no romance. É que a interlocutora silenciosa atua muito pouco como personagem do drama, mas cumpre figuração em um monólogo, *simulando* um canal de comunicação que serve de pretexto através do qual “a ânsia de escrever” vence “o torturante pânico de não ser capaz” (Antunes, 2003, p. 188), tornando possível o relato. A crer no que diz o narrador no trecho acima, portanto, a contradição entre verborragia e afasia reforça nossa percepção de que o que está em jogo não é a mimetização de um encontro entre desconhecidos, mas a busca de um sujeito por um modo de dizer a si mesmo, de representar *um caos existencial que só encontra forma na escrita do romance* – jamais na fala, travada que está pela solidão e pelo isolamento. No dizer de Deleuze, trata-se da busca de um sujeito por dar forma à essência que o faz ser sujeito. Nesse sentido, se o par fala/escrita se reduplica no par interlocutora/leitor – esse corpo que se deseja, esse encontro de que depende a existência do texto literário –, *o espaço branco onde ancorar* nos remete finalmente ao campo delimitado pela página em que se deita a escrita. O poeta Carlos Drummond de Andrade ilumina o caminho para o narrador de Lobo Antunes: moldura e tela do romance, a escrita e seus conflitos constituem também um campo de batalha; é preciso lutar com palavras – e quase sempre contra elas. O *núcleo do mistério* é o modo antuniano de dizer o *inútil duelo* drummondiano, duelo este que se trava, no longo corredor da noite, para, através da arte, afirmar aquilo a que Maria Alzira Seixo chamou “olhar de registo sobre o mundo”. É a revelação desse olhar artista que a narrativa dramatiza. Voltemos à reflexão de Gilles Deleuze:

[...] pontos de vista sobre um mundo supostamente o mesmo são tão diferentes quanto os mundos mais distantes. Por essa razão, a amizade só estabelece falsas comunicações, fundadas sobre mal-entendidos, e só abre falsas janelas. Por essa razão, o amor, mais lúcido, renuncia por princípio a toda comunicação. Nossas únicas janelas, nossas únicas portas, são espirituais: só há intersubjetividade artística. Somente a arte nos dá o que esperaríamos em vão de um amigo, o que teríamos esperado em vão de um ser amado (Deleuze, 2006, p. 40)

Em que medida aquilo que o filósofo francês extrai do enredo proustiano pode ser, guardadas as distinções contextuais, deslocado para o romance antuniano? Ao afirmar que só a comunicação artística é capaz de construir de fato um *outro*, Deleuze reforça, para nós, o caráter superficial da suposta conversa em *Os cus de Judas*: a intersubjetividade não acontece no plano do testemunho da experiência vivida, para a qual as palavras são sempre insuficientes, mas talvez se faça possível no plano estético da reelaboração do sujeito: se, durante a conversa, o outro é o mais das vezes uma projeção do nosso mundo, só a arte manifesta esse *ponto de vista irreduzível*, capaz de projetar e nos fazer ver um mundo diferente do nosso (Deleuze, 2006, p. 40). Talvez seja essa diferença que faz com que só a tela de Van Gogh seja capaz de nos fazer compreender quem é Sofia – a lavadeira angolana com quem o narrador estabelece algo mais próximo de uma relação afetiva: “Conheci-te numa manhã de sábado, Sofia, e a tua gargalhada de prisioneira livre, estranha e harmoniosa como o voo dos corvos que Van Gogh pintara antes de se matar no meio do trigo e do sol, tocou-me como um gesto de irreprimível ternura me toca se me sinto mais só” (Antunes, 2003, p. 181). Estranha e harmoniosa; prisioneira, mas livre – não se trata apenas de explicá-la, mas de construí-la: não pertencendo e sem poder ser reduzida aos signos da guerra ou aos da família – signos do fracasso do narrador –, a personagem encarna esse outro mundo⁴ que só tem par na representação artística.

Assim, se a presença constante das referências pictóricas em *Os cus de Judas* indica a tentativa de estabelecer um parâmetro através do qual a brutalidade da experiência vivida se torna minimamente inteligível, ela também demarca a consciência de que,

⁴ Há indícios que reforcem o lugar da personagem Sofia como este outro efetivo, marcando uma diferença entre o ela e a interlocutora imediata do protagonista. É com aquela, não com esta, que o sexo representa ainda algum traço de união.. Neste primeiro trecho, o narrador se refere à interlocutora anônima: “Estendido ao seu lado, junto ao seu perfil nu e imóvel de defunta, das coxas derramadas nos lençóis, do bosquezinho tocante, geométrico e frágil do púbis, dos pêlos arruivados do púbis que a lâmpada torna nítidos e precisos como os ramos de choupos no crepúsculo, vem à ideia o soldado de Mangando que se instalou de costas no beliche, encostou a arma ao pescoço, disse Boa noite, e a metade inferior da cara desapareceu num estrondo horrível, o queixo a boca, o nariz, a orelha esquerda (...)” (Antunes, 2003, p. 193). Agora, refere-se à Sofia: “Falta-me o teu ventre junto do meu ventre, a floresta das tuas coxas negras enroladas nas minhas, o teu misterioso e quente e forte riso de mulher que a PIDE, o governo, os tractoristas do Cetec, a gula do administrador e a fúria sádica e perversa dos brancos deixaram intactos na sua cascata alegre de vitória. Falta-me a tua cama para o meu longo cansaço de europeu com oito séculos de infantas de pedra às costas, falta-me a tua vagina ensolarada para ancorar a minha vergonha de ternura (...)” (Antunes, 2003, p. 178) A deriva do discurso narrativo aproxima uma às imagens da guerra, ao passo que a outra representa justamente o inverso, um lugar a salvo do conflito, tanto o interno quanto o externo.

para além do conflito ora irreal, ora excessivamente real – duas faces do problema que é representar a guerra –, persiste um conflito existencial que só pode ser solucionado através do exercício da arte, em sentido amplo. A abertura intersemiótica da escrita de Lobo Antunes permite discernir, no imenso murmúrio da fala dos outros efetivos que só a arte é capaz de constituir, aquelas vozes que, no silêncio das tintas, disseram algo para além dos motivos aparentes de sua arte específica. O caminho que leva da tinta à letra em Lobo Antunes não quer estabelecer, a princípio, uma homologia estrutural entre meios de expressão – porque, em último caso, não há como pôr em palavras os amarelos de Vermeer ou de Van Gogh –, mas descreve um percurso que é essencialmente existencial.⁵ A Guerra Civil Espanhola, a Última Ceia, o Inferno, a árvore-homem, a Leiteira e finalmente os Corvos apontam para a possibilidade de compreender a absurdo *non-sense* da guerra e a fragilidade da vida humana e, sobretudo, de transcendê-los através da arte: “[...] encostado ao arame do Chiúme [...] pensava na filha que tanto desejara como testemunho de mim próprio [...]. Talvez que ela escrevesse os romances que eu tinha medo de tentar e encontrasse para eles a forma e o ritmo exatos.” (Antunes, 2003, p. 87).⁶ Uma narrativa a escrever, uma filha a crescer, mais do que projeções de um eu, sugerem formas de libertação do eu – ou, na linha deleuzeana, de construir um *outro mundo*, em que o estético possa superar, ao menos em parte, as fraturas incontornáveis da contingência histórica. De Bosch a Van Gogh, de Arcimboldo a Vermeer, de da Vinci a Picasso, Lobo Antunes traça, à tinta preta sobre fundo branco, caminhos para restituir o humano no seio da barbárie.

⁵ Das referências que pudemos recolher ao longo do texto, como vimos, apenas a *Guernica* de Picasso remete diretamente ao campo semântico da Guerra. A árvore antropomorfa de Arcimboldo sintetiza o traço existencial que sintetiza a curadoria do museu que propomos nesta leitura – traço este que parece atravessar o aparente vazio das cenas domésticas de Vermeer; pautas os dois caminhos da transcendência humana – a comunhão divina representada na *Última Ceia* ou o degredo infernal de Bosch –; e finalmente, está no *Campo de Trigo com Corvos*, o famoso testamento pictórico de Van Gogh, através do qual Lobo Antunes nos fala da única possibilidade de morte que justifica a vida.

⁶ Há uma diferença contextual que pede esclarecimento, ao menos para que não corramos o risco de deformar os objetos, teórico e romanesco, de acordo com alguma predisposição crítica. Segundo Gilles Deleuze, a essência não só constitui a subjetividade, como também conforma “uma realidade independente desta, mais profunda. É essa diferença entre sujeito e essência que explica, afinal, a relação de dependência que entre eles se estabelece: “Esta distinção entre essência e sujeito é tão importante que Proust vê nela a única prova possível da imortalidade da alma [...] Talvez as essências tenham, elas próprias, se aprisionado, se envolvido nas almas que elas individualizam. Não existem fora desse cativoiro, mas não se separam da ‘pátria desconhecida’ com que elas se envolvem em nós. São nossos ‘reféns’, morrem se morremos, mas se são eternas, de alguma forma somos também imortais. Elas tornam a morte menos provável; a única prova, a única chance é estética (DELEUZE, 2006, pp. 41-42). É preciso ter em conta, nesse contexto, que no livro de Lobo Antunes não nos parece haver uma reflexão clara sobre a natureza transcendente do fazer artístico, como acontece incessantemente em Proust; o que se dramatiza no romance antoniano é a tentativa de afirmar esse ponto de vista estético que se apresenta como única saída para o protagonista. Por isso, aqui, nos interessou mais investigar o lugar do sujeito, problema central em *Os cus de Judas* – e as noções correlatas do *ponto de vista* e do *mundo* que o constitui através da manifestação artística são importantes para seguir esse caminho – embora não se possa deixar de notar algum desejo de transcendência e, talvez, de imortalidade nesta passagem do romance aqui analisado.

Resumo: Este texto propõe uma leitura do romance *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, buscando compreender, inicialmente, as referências pictóricas ali presentes como marcos de uma tentativa de transfiguração literária das experiências vividas durante o período da Guerra de Independência de Angola. Se é verdade que uma análise desse texto ficcional não deve passar ao largo da reflexão histórica urgente que ele nos impõe, nossa abordagem, além disso, pretende refletir sobre tópicos sempre problemáticos ao fazer literário, de maneira a sustentar a discussão, já presente na obra literária em questão, acerca do limite imposto pela linguagem na tentativa de representar o mundo e a experiência subjetiva. Nesse sentido, trata-se de situar a presença do pictórico na narrativa antuniana como índice fundamental desse impasse permanente entre a necessidade de narrar o absurdo da guerra e a própria impossibilidade de fazê-lo. Os inúmeros quadros citados no romance estabelecem um conjunto de referências partilhadas entre os interlocutores encenados no romance, conjunto este a partir do qual o narrar se torna possível. Mas, para além das analogias que se constroem entre a representação pictórica e a narrativa, nossa leitura, lançando mão da reflexão de Gilles Deleuze sobre os volumes de *Em busca do tempo perdido*, se dedica a salientar os lugares em que, ao expor as fraturas incontornáveis do discurso que deu sustentação ideológica à guerra em África, o romance trata também de negociar sua própria autonomia como objeto literário.

Palavras-chave: António Lobo Antunes, relações intersemióticas, Gilles Deleuze.

Abstract: *This paper focuses on *Os Cus de Judas*, by António Lobo Antunes, initially trying to understand the pictorial references present in the novel as markers of an attempt of literary transfiguration of the experiences lived during the period of Angola's War of Independence. If it is true that an analysis of this fictional text should not go off the urgent historical reflection that it imposes, our approach, moreover, intends to reflect on topics always problematic to literary work, in order to sustain the argument, already present in the novel here discussed, about the limits imposed by language in the attempt to represent the world and the subjective experience. In this sense, this is about identifying the presence of the pictorial in Lobo Antunes' narrative as a key index of this permanent impasse between the need to narrate the absurdity of war and the very impossibility of doing so. The numerous paintings cited in the novel establish a set of references shared by its characters, and from this set the recount is made possible. However, beyond the analogies that are built between the pictorial representation and the narrative, our analysis, making use of Gilles Deleuze's reflection on Proust's *In Search of Lost Time*, aims to point out how, by exposing the unavoidable fractures in the speech that gave ideological support to the war in Africa, the novel also comes to negotiating its own autonomy as a literary object.*

Keywords: António Lobo Antunes; intersemiotic relations; Gilles Deleuze

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião*: 19 livros de poesia, v. 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. São Paulo: Objetiva, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras escolhidas vol. 1) Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Ginzburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COMPAGNON, Antione. O trabalho da citação. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. *As armas secretas*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2. ed. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. In: *Literatura e Sociedade – Revista de teoria literária e literatura comparada*. São Paulo, USP, n. 2, pp. 56-68, 1997.
- SEIXO, Maria Alzira. Danças com letras. Intersemioticidade em António Lobo Antunes. In: _____. *As flores do inferno e Jardins suspensos*. Lisboa: Dom Quixote, 2010, pp. 281-304.
- SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

Ensaio

“O JARDIM VOADOR”: A MULTIDÃO SEM ARBÍTRIO EM UM CONTO DE ISABEL CRISTINA PIRES

Marcelo Pacheco Soares*

O jardim voador

Todos olhavam, de nariz no ar.

O inverno tinha sido longo e áspero, e as notícias da guerra distante mal chegavam à cidade. O espanto há muito se esgotara, as batalhas encadeavam-se umas nas outras e a guerra era agora uma vaga ameaça, uma ficção distante e um pouco monótona. Desagradável, isso sim, era o confinamento a que o inverno obrigava, o torpor quente das casas, a neve enodoada de óleo e fuligem, uma certa tristeza, um certo cansaço viscoso e cor de cinza.

E agora andava um jardim a voar por cima da cidade, com o seu talento luminoso a espantar as caras dos passantes, uma nuvem verde-clara e florida de onde o vento soprava labaredas de perfume.

Aquela manhã amanhecera diferente, impetuosa, a latejar de música. Sentia-se no ar uma inquietação de viagens, um desassossego de pés que não cresciam às escondidas debaixo dos casacos de fazenda. No meio da rua borbulharam riachos, e a água chilrou nas sarjetas em cachões espumacentos que brilhavam ao sol. Todos olhavam em volta, espantados, e depois seguiam com os olhos aquele inacreditável jardim que pairava lá no alto. E irresistivelmente falaram uns com os outros.

De súbito as palavras pareciam cantar, tornavam-se verdadeiras e cheias de uma crença extenuante, uma efusão, um inebriamento de valsa por entre as gargalhadas, e aquele maio deslizava cá fora, tépido e convidativo, como se tivesse sido inventado naquele instante. Uma esperança bizarra começou a pulsar na cidade e todos dançaram de mansinho debaixo da roupa.

A nuvem descera um pouco e avistava-se já uma encosta onde flutuavam árvores rosadas, talvez ameixeiras ou pessegueiros, tudo por entre a suave desordem das vides, oliveiras e ciprestes. Ao lado, via-se uma muralha verde-escura de buxo onde se torciam peónias e camélias num abraço de sangue. E logo a vista era atraída por imensos tapetes amarelos de margaça, a perder de vista, por onde uivava um perfume agrídoce. Entre elas um riacho fazia estremecer as corais molhadas e arrastava as plantas do fundo.

Como todos os jardins exigem o seu toque de coisa artificial, o riacho dispersava-se em fios de água por entre fetos e avencas, caindo para uma gruta onde vicejavam hepáticas.

O olhar espantado e urbano era agora incapaz de se deter, sorvido por manchas de papoilas que corriam mais que o vento entre os trigais, manchas azuis de centáureas, de borragem, punhados de rosas silvestres com o seu folho lilás e doirado, e tudo isto insinuava dúvidas e desconfortos, o peso consciencioso de desprezar o dinheiro, a responsabilidade de pôr em causa todos os laços.

As glícínias espumejavam, o preto e o amarelo das abelhas entre cataratas de flores. A um canto do jardim havia um bosque de altíssimos castanheiros, onde a luz era verde, um verde fluorescente e trémulo de jazigo, e por entre o tapete de folhas cresciam jarros-bravos com o seu capelo atacante, túrgidos e ameaçadores. Tudo parecia fremir de bicharada escondida debaixo das pedras húmidas e dos galhos, lacraus, escarvelhos, aranhas peludas, cobras castanhas e ociosas que deslizavam para baixo dos arbustos.

* Doutor e Mestre em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da UFRJ e Professor efetivo do IFRJ.

O jardim ia descendo cada vez mais, e na ponta dos arranha-céus roçavam-se moitas de dedaleiras, tão lustrosas e violáceas que feriam a vista. Plantas natalícias, gilbardeira, azevinho e musgo empapado pendiam das antenas filiformes e dos fios eléctricos como uma decoração exagerada em que se confundissem festas e estações. E as latitudes misturavam-se, goiabas e cacau explodiam entre manchas de bétulas e videiros, e dos laranjais tolhidos de laranja vinha um vapor perfumado que entontecia e excitava, mais do que tudo.

Reinava uma grande alegria, e ouviam-se pedaços de música cantarolados entredentes, depois com mais rudeza, e finalmente as pessoas cantavam a plenos pulmões, como se o cimento e o alcatrão fossem já prados floridos cobertos de céu. A pouco e pouco, as canções e a felicidade torceram os caminhos e as estradas, e, como a perfeição é a do círculo, e a grande ságeza a da esfera, as ruas serpenteavam ao acaso das valsas trauteadas, fazendo curvas de amor ou de tristeza um pouco tolas, mas aceitáveis e vivas.

Surgiam já animais a espreitar, punham o focinho dentro das janelas e olhavam com olhitos maliciosos, perdido todo o medo, pata aqui, pata acolá, como se a cidade fosse sua: o jardim mágico arrancava-os das fragas e dos bosques, como se tivessem recebido um minuíete secreto e esplendoroso. Sim, dentro de casa as paredes pesavam como nunca, e a todos acometia o desejo de partir.

As mulheres desenharam os lábios polpudos, num vermelhão de flor, bem apertada a roupa nos quadris balanceantes, e os homens erguiam o peito, os ombros alargavam-se e o olhar ria. Ah, mas de onde é que vinha aquele borbulhar de desejo, aquela alegria, aquela exaltação?

Partiam todos, jovens e velhos, um cortejo que engrossava sem parar, e o jardim acompanhava de perto aquele êxodo, baixava ainda mais, curioso, e todos puderam ver remoinhos de orquídeas, lótus e flor de macieira, e pântanos sombrios onde floresciam a cicuta e o heléboro negro, pauis baços e meffíticos que eram a linha de perigo e do desafio.

Como era perturbante o jardim! Que estranha atracção exercia aquela mancha doirada que pairava no céu, como se todos os diques tivessem rebentado de repente e a causa das coisas se descobrisse, exuberante e sagrada!

O rio de gente saía da cidade aos borbotões por entre gritos apaixonados. As coisas impossíveis estavam perto, e os adolescentes esqueciam as dores fantasiosas e mortais, as mães esqueciam os filhos, os velhos a idade, os homens os amigos. A multidão espraiava-se pelos caminhos de terra, entre uivos, suspiros e assobios estridentes, abandonando os laços, os horários, o dever e a rotina, o passado e o futuro. Aquela máquina dementada e escura rolava sem mercê, pisoteando searas e devastando a terra, deixando atrás de si uma geleia pudribunda de corpos esmagados. Ah, mas poderia alguém resistir ao perfume, ao desafio, à alegria do jardim? O seu hálito era forte e arrebatador, e a todos envolvia sem remédio.

Começaram a cair tulipas e açafraão, figos, mangas e anonas, e a turbamulta bradava, aos saltos, querendo agarrar o jardim num desespero de alegria. De repente fez-se silêncio e a nuvem foi descendo num redemoinho vagaroso, tornando-se cada vez mais doirada. Então ressumou um perfume sufocante e afrodisíaco e toda aquela gente respirou fundo, subitamente aquietada pelo excesso de felicidade. Um clarão final transformou-os a todos em montículos de cinza que depois o vento dispersou.

A cidade ficou abandonada ao céu e ao vento, uma casca de caracol vazia com as suas estrias de betão, até ser preenchida pelos inventores do jardim voador, esplêndida armadilha a que não faltou grandeza.

A guerra tinha acabado. Ninguém se podia queixar.
(Pires, 1991, p. 79-83)

Os personagens de “O jardim voador”, narrativa de Isabel Cristina Pires publicada no livro *A casa em espiral*, de 1991, não são hábeis para elaborar leituras a propósito do meio urbano e do contexto político em que se desenvolvem as ações do conto. Não

ignoram, como fica claro desde as primeiras linhas, que estão envolvidos em uma guerra. Mas, naturalizado que está o conflito em razão de sua longa duração e da ausência de notícias a seu respeito (*a guerra era agora uma vaga ameaça, uma ficção distante e um pouco monótona*), não acreditam ou nem mesmo conseguem mais conjecturar, fatalmente para eles, que possam ainda ser palco de batalha. Isto é: não são competentes para, a partir da conhecida informação — que lhes deveria ser fundamental — de que havia constantes movimentos militares de combate os envolvendo, interpretar com suspeita ou prevenção o inexplicável jardim que passa a sobrevoar as suas cabeças. Pelo contrário, esse jardim exercerá sobre eles um inegável poder de sedução (tanto que *o olhar espantado e urbano daqueles homens era incapaz de se deter*). O falhanço é sintático, portanto: as informações estão à disposição de todos, mas seus excessos impedem que se estabeleçam as conexões necessárias entre elas e impõem, dessa maneira, aquela particular forma de censura diametralmente oposta à tradicional, que teria caráter proibitivo, uma censura introjetada que se cola à vontade dos personagens sem que ele disso se aperceba.

Personagens, aliás, o conto não os apresenta de fato, ao menos no seu sentido etimológico — a *persona* — em suas individualidades. Há **aqui apenas uma figura dramática** coletiva: a multidão, formada por pessoas que se entregaram a um comportamento ordinário e abriram mão de suas personalidades, de suas peculiaridades, enfim, de suas idiossincrasias. Assim, em “O jardim voador”, a população é composta por genuínos *homens da multidão*, **não existindo quem se destaque da massa em algum instante**, não havendo quem se liberte da catarse (que possuía a todos diante do elemento inexplicável e encantador que era o *jardim voador*) para mais bem ajuizar tais acontecimentos e, desse modo, se apresentar como uma opção às percepções vulgares — ou seja: não há aqui nenhuma dimensão possível do *flâneur*, figura oitocentista cujo comportamento Lucrecia Ferrara observara se esfacelar, levando-a a concluir que, mais modernamente, “o indivíduo perde-se ao longe e se torna anônimo e sem identidade” (Ferrara, 2000, p. 89-90), “dissolvido na massa” (Ferrara, 2000, p. 90). Trataremos, à frente, dessas duas figuras: o *flâneur* e o *homem da multidão*.

O *flâneur*, homem na multidão

Ao falarmos em *homens da multidão*, estamos a fazer referência imediata a um conto do escritor americano Edgar Allan Poe, publicado em meados do século XIX. Em “O homem da multidão”, um narrador-personagem, convalescente em Londres, ao assistir, da janela do local em que está hospedado, à multidão circulando em uma das principais ruas da capital inglesa em um fim de tarde, detém o seu olhar em um velho decrepito, que por elas perambula em meio às numerosas pessoas. A assustadora expressão dessa figura caminhante — segundo afirma o narrador, “Retsch, se a houvesse contemplado, tê-la-ia preferido, especialmente, para suas encarnações pictóricas do

diabo” (Poe, 1986, p. 395) — absorve a atenção do protagonista que passa a perseguir o velho por toda aquela noite pelas ruas da cidade.

O *homem das multidões* de Poe encontra oposição em outra figura oitocentista: o *flâneur*, personagem nascido na primeira metade do século XIX a partir do advento das grandes cidades que, ao contrário do burguês recém-elevado na hierarquia social que se ocupa dos negócios que sustentam a nova máquina que rege a lógica urbana pós-Revoluções, *descompromissa-se* dos vetores do progresso capitalista, dedicando-se, em um ritmo distinto ao imposto pela nova sociedade, à observação analítica da cidade e de seus transeuntes —, o que leva Walter Benjamin, que se debruçou sobre o tema com lucidez ímpar, a fazer menção “à amável indolência do *flâneur*” (2000, p. 39). Trata-se de um “ocioso, geralmente um rapaz, que vagueia pelas ruas sem pressa, olhando, vendo, refletindo”, como enumera o crítico inglês James Wood (2011, p. 55).

O francês Charles Baudelaire, assíduo leitor de Poe, que em sua poesia, em especial em seu *As flores do mal*, tão notoriamente cantara essa anônima personalidade que lhe era contemporânea, afirma que “para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo [...] estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo” (1988, p. 170). Ou seja: se o *flâneur* existe apenas em função da multidão (e longe dela, aliás, se entedia), não se confunde jamais com ela: “O *flâneur* é uma testemunha, não um participante; ele está *dentro*, mas não é *do* espaço onde flana”, como afirma o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1999, p. 197). Em suma: o *flâneur* não é um homem *da* multidão, mas apenas um homem *na* multidão — e é dessa maneira que o *homem das multidões* poeano não poderá ser precisamente um *flâneur*, como finalmente reconhece Benjamin, em sua análise do conto de escritor americano:

Baudelaire achou certo equiparar o homem das multidões, em cujas pegadas o narrador do conto de Poe percorre a Londres noturna em todos os sentidos, com o tipo do *flâneur*. Nisto não podemos concordar: o homem das multidões não é nenhum *flâneur*. Nele o comportamento tranquilo cedeu lugar ao maniaco. Deste comportamento pode-se, antes, inferir o que sucederia ao *flâneur*, quando lhe fosse tomado o ambiente ao qual pertence. Se algum dia esse ambiente lhe foi mostrado por Londres, certamente não foi pela Londres descrita por Poe. Em comparação, a Paris de Baudelaire guarda ainda alguns traços dos velhos bons tempos. [...] Ainda se apreciavam as galerias, onde o *flâneur* se subtraía da vista dos veículos, que não admitem o pedestre como concorrente. Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder a sua privacidade. (Benjamin, 2000, p. 121-122)

O homem perseguido no conto de Poe não exerce a função de *flâneur*, absorvido que está por uma multidão que ocupa sobremaneira o espaço que seria imperativo à sua existência e no qual, em tempos mais anteriores, em anos mais próximos ao início daquele século das revoluções, este personagem tipicamente urbano ainda encontrava alguma privacidade. O *flâneur*, uma vez absorvido pela massa, uma vez deixando de estar *na* para ser *da* multidão, abandona a sua condição para exercer a *flânerie*.

Do mesmo modo, a própria multidão que invade tal espaço, a provocar os *acotovelamentos* que tantas vezes são descritos na narrativa, estaria certamente composta, a

essa altura, mesmo por antigos adeptos da *flânerie* aos quais a dialética da subsistência capitalista negou o direito ao ócio, uma das prerrogativas para o seu exercício², coibindo, por consequência, a existência desta figura que se oferecia para refletir a sociedade com a liberdade de visão de quem não foi absorvido por uma lógica que aprisiona o homem em um ciclo de trabalho e consumo. Nesse contexto, o velho perseguido em “O homem das multidões” já abandonou a possibilidade de manter a sua condição de *flâneur*, sendo definitivamente reconhecido apenas como um *vagabundo*, nomenclatura pejorativa que a sociedade capitalista deixa de despojo precisamente àqueles que se posicionam fora do círculo do próprio capitalismo e que são por isso condenados à marginalidade, como a figura rota e mal-encarada do conto que anda pela noite armada de um punhal, conforme o narrador entrevê a certa altura: ficará assim resumido ao “gênio do crime” (Poe, 1968, p. 400), veredicto final da narrativa de Poe.

Nós e a massa, homens da multidão

Dito isto, retomemos a leitura de “O jardim voador”. A julgar pela forma com que os cidadãos tomam as ruas para nelas caminhar, sua capacidade crítica não mais existe — não são, como o antigo *flâneur*, homens *na* multidão, mas, absorvidos por ela, tornaram-se efetivos homens *da* multidão. Por ação do fascínio exercido pelo jardim, os homens que compõem essa multidão, isolados que estavam uns dos outros, sob o pretexto do clima que os enclausurara em seus lares (*o desagradável confinamento a que o inverno obrigava*), tornam-se aptos a conversar (somente após o aparecimento do jardim é que *irresistivelmente falaram uns com os outros*). No entanto, limitados ou castrados por esse processo civilizatório, não conseguem aproveitar tal ocasião para discutirem o significado daquele estranho jardim, não percebem a sua armadilha, enfim, não são capazes de ameaçar o seu estranho sucesso — a ausência de discursos diretos, aliás, indicia que **não possuem direito a elaborar as suas próprias palavras. Agem sem coordenação, tanto que, pouco antes do extermínio de todos, deixam de ser referidos como multidão** para ganharem nomenclatura mais pejorativa: *turbamulta*, a evidenciar, na festa alienada que promovem, precisamente uma desordenação, uma

² Sobre essas informações, Benjamin esclarece enfim que o *flâneur*, “ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriiosidade. Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhes prescrevessem o ritmo de caminhar. Se o tivessem seguido, o progresso deveria ter aprendido esse passo. Não foi ele, contudo, a dar a última palavra, mas sim Taylor, ao transformar em lema o ‘Abaixo a *flânerie*!’. A tempo, alguns procuraram imaginar o que estava por vir. ‘O *flâneur* — escreve Rattier em 1857, em sua utopia *Paris não existe* — que encontrávamos nas calçadas e em frente das vitrines, esse tipo fútil, insignificante, extremamente curioso, sempre em busca de emoções baratas e que de nada entendia a não ser de pedras, fiacres e lampiões a gás, tornou-se agora o agricultor, vinhateiro, fabricante de linho, refinador de açúcar, industrial do aço.’” (Benjamin, 2000, p. 50-21)

incapacidade de aliança organizada que os pudesse fortalecer, que lhes permitisse resistência, que os guiasse a uma conclusão pertinente a respeito do que fosse o jardim, a fim de não sucumbirem ao fascínio que os leva à morte. Revelam-se homens facilmente manipuláveis.

Em sua tessitura, o “O jardim voador” materializa, de forma quase exata, explícita até (como se realmente as tivesse tomado como paradigma), as teorias elaboradas por Ricardo Piglia para investigar o funcionamento do gênero conto, que levantam a hipótese de uma bilateralidade inerente ao enredo de narrativas desta natureza, conforme ele esclarece, ao expor uma de suas *teses sobre o conto*, qual seja: *um conto sempre conta duas histórias*:

Num de seus cadernos de notas, Tchekhov registra esta anedota: “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se.” A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito.

Contra o previsível e o convencional (jogar – perder – suicidar-se), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto.

Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias.

[...]

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário.

O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.

(Piglia, 2004, p. 89-90)

No caso do conto de Isabel Cristina Pires, a história 1 seria a narração da invasão do espaço aéreo pelo jardim, que se manifesta *em primeiro plano*, e a história 2, *secreta*, a do desenvolvimento de um conflito bélico, cuja referência limita-se estrategicamente às primeiras linhas do texto para somente no fim ser retomada. O relato sobre a guerra, portanto, dá-se por eclipse e, se são na verdade os seus episódios os que o narrador ambicionava contar, o silêncio sobre eles ratifica a limitação da sua ocorrência às entrelinhas da escritura. Ou, antes, essa narração que se forma por ausência de significantes comprova o ocultamento da história 2 pela linha de um oceano; assim, ao menos, determinaria a metáfora do iceberg que Ernest Hemingway encontrara para expor o seu fazer poético, conforme Piglia (2004, p. 91-92) mesmo menciona: “A teoria do iceberg é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão.” — ou seja, para esse escritor americano, a história 2 seria aquela que se encontra sob a água e, assim, o leitor apenas a deduz enquanto acompanha a história 1, que não passaria da ponta do iceberg.

Até que se produza o *efeito de surpresa* a que o teórico argentino alude — que nesta narrativa, evidente está, é precisamente a descoberta de que o seu elemento-

-chave, que catalisa toda a problemática do texto, se constitui em uma arma de guerra que dizima a população e dá a vitória aos adversários — “O jardim voador” poderia ser interpretado, por exemplo, como a descrição simbólica do fim do inverno. Diante do término dessa rigorosa e longa estação do ano, parece natural que finalmente a primavera surja, o que no texto se manifestaria sob esta aparição fantástica. Para que tal compreensão, claramente falha em sua observação de todos os semas que a obra forneceu (mas, ao mesmo tempo, provocada pelo modo estratégico, e mesmo perverso, como o texto fora composto para induzi-la), fosse sustentada até certa altura da leitura (potencializando, assim, o inesperado final), seria mister que o leitor houvesse esquecido da alusão à guerra feita no início da narração. Essa reação é deliberadamente promovida pelos mesmos recursos a que a multidão do conto é de modo simultâneo sujeitada: os extensos trechos com descrições do jardim (que ocupam cerca de metade do conto) e de suas belezas (expostas com riquezas de detalhes e sob vocabulário específico que também colabora com o processo de distração) deslumbram de tal modo, seduzem de tal maneira (ou mesmo, dependendo do receptor em questão, entediam a tal ponto) que desviam a atenção do leitor de partes do conto que permitiriam desconfiar dos acontecimentos. No entanto, inadvertidamente, por trás de *muralhas verde-escura de buxos*, sob *tapetes amarelos de margaças e pedras úmidas*, no *fundo dos riachos*, dentro de *grutas*, *entre os trigais* e os *altíssimos castanheiros do bosque*, enfim, em todos esses espaços que potencialmente poderiam esconder algo, estariam, por assim dizer, ocultados os indícios da guerra que a narrativa sói manter emudecidos até a sua última ação.

Por outro lado, caso o leitor chegue a reter a reminiscência da referência à guerra durante a narração, o jardim poderia, mesmo assim, receber uma leitura também eivada de ingenuidade, que o interpretasse como uma representação do próprio fim do conflito, o qual estaria dessa forma se fazendo anunciar finalmente. Quiçá seja essa a ideia que permita que o *efeito de surpresa* que encerra a narrativa acarrete então as mais significativas reflexões. Isto porque, a julgar pela sua beleza e pelo aspecto positivo daquilo que o jardim oferece e gera (alegria, esperança, comunhão, libido...), seria de se calcular que metaforizasse, portanto, o sucesso daquele povo na batalha. Será neste ponto que a narrativa se proporá a remontar um antigo mito grego, a que logo faremos menção.

Antes, a propósito disso, é pertinente lembrar que a ensaísta Isabel Cristina Rodrigues, em comentário aos contos de *A casa em espiral* divulgados no ensaio “Como o fundo do mar: a descritura fantástica de Isabel Cristina Pires” (2003), afirma, sem aludir especificamente a “O jardim voador”, que tais narrativas, na constituição dos seus enredos, lançam mão

ora de uma reinterpretção de mitos gregos (como é o caso do conto “O fio de Ariane”), ora de uma recuperação transfiguradora de figuras e episódios bíblicos, como o de Sansão e Dalila (no “Conto do Homem excessivamente barbudo”) e o da criação do mundo (no conto “Criação”).

(Rodrigues, 2003, p. 245)

Poderíamos alargar tal referência citando contos que Isabel Cristina Rodrigues não trouxe à baila e nos quais encontrássemos características semelhantes às que ela vislumbrou nas três peças mencionadas, o que acontece por exemplo com a narrativa “O pássaro azul”, que recria o mito bíblico da Arca de Noé e cuja temática, de certa maneira, se aproxima da de “O jardim voador”.

Nesse outro texto, sobreviventes de um dilúvio vivem alojados dentro de uma barca, até que um pássaro azul passa a bicar incansavelmente a vidraça do lado de fora. Enquanto todos preferem ignorá-lo, uma menina, chamada Mónica, vê-se intrigada e, por um pequeno furo que as bicadas da ave fizeram, sai pela primeira vez ao tombadilho da embarcação, constatando que a água já baixara. Passa então ela também, agora do lado de fora, a bater no vidro, como fazia o pássaro, na tentativa de avisar aos demais sobre o fim das consequências da inundação. Os outros passageiros, contudo, a consideram perdida, incapazes que estão, em razão do ponto de vista reduzido e redutor que podem assumir como referencial, de observar que já era possível abandonar a barca. Encontram-se presos às impressões limitadas que lhes é possível elaborar a partir do lugar em que estão, tornando assim a barca uma espécie de Caverna de Platão, outra referência importante recriada pelo conto que, dessa forma, tal qual em “O jardim voador”, evidencia a incapacidade de os homens elaborarem uma leitura pertinente do mundo.

Em análise geral do conjunto das suas narrativas de *A casa em espiral*, a própria autora, em conciso artigo, destaca a “ausência de arbítrio que os personagens têm perante à vida” (Pires, 2003, p. 251). Seria o caso dos personagens de “O pássaro azul” — ou, se considerarmos a falta de individuação, da multidão — como seria igualmente o da população aliciada pelo éden flutuante que deixa os homens indistintamente dominados, mirando outra coisa que não a terra de onde se afastam e que abandonam aos invasores, *os inventores do jardim voador*. Suas vontades estão condicionadas a elementos externos que os ludibriam e direcionam suas ações, manipulando-os. Mais radicalmente que os ocupantes da barca, em que ainda surge uma menina — Mónica — capaz de interpretar os dados de modo novo, libertando-se da visão lugar-comum que cegara a todos naquele confinamento arbitrário, o que acontece com os habitantes da cidade de “O jardim voador” corresponde a uma perda total da capacidade de interpretação e julgamento, de tal modo que se tornam presas fáceis dos que afinal *vencem a guerra*. Mais do que isso, Mónica, como uma genuína *flâneur* que apenas estava *na* multidão podendo dela se destacar, tenta, mesmo que em vão, propagar a sua visão de mundo fora da *barca diluviana / caverna platônica*. Diante do mistério que representava o pássaro azul, cuja atitude todos interpretaram como um pedido para também ser abrigado na barca, hipotética súplica para a qual não haveria aceite, a menina investiga as causas para somente então elaborar, com independência de pensamento, as suas próprias considerações.

Não há quem faça algo semelhante em “O jardim voador” diante da falácia de perfeição edênica que só o excesso descritivo de positividade permite ao leitor intuir.

Esse jardim sobrevoa a cidade e nele todos depositam uma fé deslumbrada, mística e irracional: exatamente por isso *as palavras pareciam cantar, tornavam-se verdadeiras e cheias de uma crença extenuante*. Tudo isso, no entanto, provoca no narrador a observação: *uma esperança bizarra começou a pulsar na cidade*. Curiosamente, o narrador não se furta, sempre com sutileza, a assumir ele próprio a postura de um *flâneur* que não compactua com a fé da multidão, inserindo nos interstícios dos excessos descritivos comentários modalizadores que conduzem o leitor a desconfiar das benesses do jardim.

Será possível, como adiantamos, coordenar o conto “O jardim voador” aos outros evocados — “O fio de Ariane”, “Conto de um homem excessivamente barbudo”, “Criação”, “O pássaro azul” — de modo a encarar esse conto como uma recriação de outro mito grego: o do Cavalo de Tróia, estátua oca de madeira que, como se sabe, segundo os lendários episódios cantados em *A Odisseia*, fora utilizada pelos gregos para penetrar no forte que protegia a cidade dos troianos e se tornou elemento decisivo na vitória dos exércitos de Ulisses e Aquiles. Como já referimos, uma leitura ingênua do conto poderia, mesmo sem perder de vista a questão da existência da guerra, levar a encarar esse literal *jardim suspenso* (e fazemos evidente identificação com a babilônica construção que figura entre as chamadas Sete Maravilhas do Mundo) como uma metáfora do anúncio de um fim vitorioso do conflito, interpretação possível que deixa o leitor surpreendido diante de um resultado diametralmente oposto. Ora, é exatamente esse mesmo simbolismo ilusório o que leva os troianos a aceitarem a escultura que os gregos lhes haviam dedicado: supõem-no como sinal de rendição e não percebem que ela vem repleta de soldados escondidos em seu interior. Deixam-se ludibriar porque fornecem uma conotação positiva a um artefato que deveria, como o jardim, ser olhado com desconfiança.

A grande argúcia e engenho dos construtores do jardim voador é a de oferecer à população ingênua algo que lhes faltava: surge como um oásis de primavera em meio a um cenário de fim de inverno, que, ao alcançar já o mês de maio, confirma-se como mais longo do que o costume; transforma *uma certa tristeza, um certo cansaço viscoso e cor de cinza em um borbulhar de desejo, uma alegria, uma exaltação, uma excitação, enfim, um excesso de felicidade*. **É também libertação o que o jardim promete: por isso provoca uma inquietação de viagens, um desassossego de pés que não cresciam às escondidas debaixo dos casacos de fazenda, e a todos acometia o desejo de partir.** Pressagia alforria de um cotidiano citadino e de um inverno que aprisionam. Ora, ainda em seu artigo que se refere aos próprios contos por ela escritos de *A casa em espiral*, Isabel Cristina Pires (2003, p. 252) afirma: “A linha recta já não representa a infinitude, mas sim a previsibilidade crua das cidades.” Por isso, como engodo e para reinventar o previsível, o jardim oferece ao ambiente urbano um aspecto redondo, que representa a quebra de sua rotina massacrante; a multidão é descrita *abandonando os laços, os horários, o dever e a rotina, o passado e o futuro e, como a perfeição é a do círculo, e a grande sagesa a da esfera, as ruas serpenteavam ao acaso das valsas trauteadas, fazendo curvas de amor ou de tristeza um pouco tolas, mas aceitáveis e vivas*. No fim das contas, todavia, essa destrui-

ção da rotina nada mais representa do que o rito circense que desde a Roma Antiga às populações é oferecido a fim de conter as suas revoltas e as suas insatisfações — *ópio do povo*, como dissera Marx (1991, p. 106) da religião, capaz de desviá-lo ilusoriamente da angústia.

Pese o fato, contudo, de que, nesse caso, há ainda uma estratégia que, além de tomar os personagens de surpresa, procura envolver também o leitor (fazendo valer a teoria de Piglia), vitimando-o pelo mesmo truque, fazendo-o assim perceber a sua própria fragilidade, a sua própria predisposição a também ser manipulado. Essa parece ser a grande acusação agenciada pelo conto: uma denúncia para o leitor sobre si mesmo de como é também membro desta massa, uma vez que se especula que o narratário, fascinado como a multidão do conto pela descrição do jardim, igualmente será surpreendido pela armadilha de uma guerra da qual ele não pode protestar que não tivesse tomado conhecimento.

Nesses termos, o curto último parágrafo — *A guerra tinha acabado. Ninguém se podia queixar.* — simultaneamente denotativo e metalinguístico, evidencia justamente isso. A *guerra* entre a população da cidade evacuada e o invasor *tinha acabado* com a vitória deste último. Por outro lado, ao final do conto, a *guerra* entre o narrador e o narratário também *tinha acabado*; o leitor *não se podia queixar*, pois fora alertado mas não soubera inferir as sutis estratégias modalizantes da narrativa: os reiterados espaços propícios ao encobrimento, que já citamos acima; os juízos de valor de expressões como *curvas de amor ou de tristeza um pouco tolas*; as excessivas e quase tediosas descrições de uma plena felicidade; a denúncia do estranhamento contida em *uma esperança bizarra que começou a pulsar na cidade*, ou na sinestesia evidenciada enquanto se *uivava um perfume agridoce*; o jardim — todo encanto aparente — tinha por vezes bosques verdes mas de *um verde fluorescente e trémulo de jazigo*, e por entre o tapete de folhas cresciam elementos *ameaçadores*, ou *moitas violáceas que feriam a vista*, numa *decoração exagerada* feita de elementos que desviam porque confundem, entontecem e excitam, ou, em outras palavras, tragam os seu admirados expectadores para um vórtice que aponta o iminente desastre; a referência a uma cidade que vai perdendo o seu aspecto humano, onde os animais *punham o focinho dentro das janelas e olhavam com olhitos maliciosos, perdido todo o medo, pata aqui, pata acolá, como se a cidade fosse sua*. Tantos sinais para levar ao êxodo (ou à emigração?): *Partiam todos, jovens e velhos, um cortejo que engrossava sem parar. / O rio de gente saía da cidade aos borbotões*. Ninguém afinal resistia *ao hálito que era forte e arrebatador, e a todos envolvia sem remédio*. O jardim é uma paisagem que aliena a população, provavelmente como acontece com os *inocentes do Leblon* do poema de Drummond, que *não veem o navio entrar e tudo ignoraram* porque *a areia é quente e há um óleo suave que eles passam nas costas, e esquecem*, mesmo esquecimento da multidão do conto que passa a também tudo ignorar: *os adolescentes esqueciam as dores fantasiosas e mortais, as mães esqueciam os filhos, os velhos a idade, os homens os amigos*.

E possivelmente o mais grave é que o próprio leitor se sente embarcar na falácia até que chegue ao espanto da cena da dissolução dos corpos *em montículos de cinza*

dispersados facilmente pelo vento, uma espécie de *show* em tamanho minimal, e então se ponha a ler com mais cuidado o peso dos significantes que o narrador utilizara para denunciar a história 2 que se escondia sob o encantamento de um jardim que pairara aliás sempre no ar e nunca pertencera de verdade a ninguém (a história 1). Engodo, falácia, traição de uma irônica *esplêndida armadilha* que transforma também os leitores em *montículos de cinza*, aniquilando-os como leitores mesmos, mas não por sadismo e sim para provocar neles, ocupantes da intelectualidade que é o lugar pressuposto do leitor, sempre identificado com a erudição, uma tomada de consciência, que possuirá sempre um valor preventivo, da sua condição de, tal qual a massa de que por vezes finge não fazer parte, ser passível de manipulação — denunciando-(n)os o comportamento de *homem da multidão*.

Para o leitor, ao menos, e ainda bem, é sempre tempo de reagir e reinventar-se no ato da releitura.

Resumo: Em “O jardim voador”, narrativa portuguesa de Isabel Cristina Pires publicada em *A Casa em Espiral* (1991), uma cidade é visitada por um fantástico jardim que sobrevoa o espaço. Sua população não é hábil para elaborar leituras sobre o fenômeno pertinente ao contexto político em que se desenvolvem as ações: não ignoram estarem envolvidos em uma guerra, mas, naturalizado que está o conflito em seu imaginário, não são competentes para interpretar com suspeita o inexplicável jardim, que, pelo contrário, exercerá sobre eles inegável sedução. Por ação desse fascínio, a multidão age sem coordenação, incapaz de aliança organizada que os pudesse fortalecer, permitisse resistência e os guiasse a uma conclusão pertinente a respeito do que fosse o jardim. Revelam-se assim homens facilmente manipuláveis. Esse ensaio traz como aparato teórico para a leitura do conto considerações do argentino Ricardo Piglia sobre o gênero.

Palavras-chave: 1. Conto; 2. Cidades; 3. Literatura Portuguesa Contemporânea.

Abstract: In “O jardim voador”, Portuguese narrative by Isabel Cristina Pires published in *A Casa em Espiral* (1991), a city is visited by a fantastic garden that passes through the space. Its population is not able to produce readings about the phenomenon relevant to the political context in which the actions are developed: they do not ignore being involved in a war, but as the conflict is naturalized in their ideal, they are not competent to interpret with suspicion the unexplainable garden, that, on the contrary, will exercise over them undeniable allure. Per share this fascination, the crowd acts uncoordinated, unable to organized alliance that would strengthen them, enable resistance and lead them to an appropriate conclusion about what was the garden. They reveal themselves so easily manipulated men. This essay has the Argentinean Ricardo Piglia’s considerations on the genus as theoretical apparatus for reading of the short story.

Keywords: 1. Tale; 2. Cities; 3. Contemporary Portuguese Literature.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. Trad. Suely Cassal. In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 159-212.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade e ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas vol. III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- FERRARA, Lucrecia D’Aléssio. *Os significados urbanos*. São Paulo: EdUSP, 2000.
- HOMERO. *A odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. São Paulo: Moraes, 1991.
- POE, Edgar Allan. “O homem das multidões”. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 392-400.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PIRES, Isabel Cristina. *A casa em espiral*. Lisboa: Caminho, 1991.
- _____. “Espirais e labirintos”. In: *Revista Forma Breve*. Aveiro: UA, n^o 1, 2003, p. 251-252.
- RODRIGUES, Isabel Cristina. “Como o fundo do mar: a descrição fantástica de Isabel Cristina Pires”. In: *Revista Forma Breve*. Aveiro: UA, n^o 1, 2003, p. 243-249.
- WOOD, James. “Flaubert e o surgimento do flâneur”. In: *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 53-63.

ENTRE A LITERATURA E A ECOLOGIA: UMA LEITURA DO “SERMÃO DE SANTO ANTÔNIO AOS PEIXES”, DO PADRE ANTÔNIO VIEIRA

Nelson Flausino JR.,* Robson Dutra**

Os estudos interdisciplinares são a resposta a uma forma de concepção do conhecimento em que particularidades entre as diversas disciplinas são minimizadas a partir do princípio fundamental e unificador de um conhecimento que abranja igualmente diversas áreas através de uma pesquisa coletiva e inovadora. A interdisciplinaridade busca a produção e a socialização do conhecimento em campos não necessariamente próximos, na tentativa de o homem produzir-se enquanto ser e sujeito social, além de objeto do conhecimento social.

Proferido três dias antes de o jesuíta partir secretamente de São Luis do Maranhão para Lisboa, em 13 de junho de 1654, o sermão é uma peça alegórica que constata o estado colonialista português no Brasil, sobretudo os muitos litígios entre os religiosos e colonos do Brasil por causa da escravização dos índios, razão de sua viagem a Portugal a fim de denunciar tais arbitrariedades.

O nome por que o sermão é conhecido deriva do fato de ter sido pregado no dia de Santo Antônio e pelo fato de o santo português, diante do empedernimento humano, dirigir-se somente aos peixes, na esperança de que suas palavras fossem compreendidas e praticadas. Nele, Vieira estabelece uma série de considerações e críticas sobre as virtudes e vícios humanos, usando como exemplos sociais alguns peixes conhecidos naquela região. Através, portanto, de uma construção literária e argumentativa notáveis, o padre se inspira na biologia de organismos aquáticos (em especial peixes) para revelar, através do caráter atribuído a esses peixes, uma série de valores morais bastante eficazes tanto na prédica religiosa quanto na crítica social estabelecida.

Esse, portanto, é o objetivo desse trabalho: através de uma leitura pormenorizada do “Sermão de Santo Antônio aos peixes”, vemos como elementos da Literatura e da História juntam-se a saberes da Biologia, habilitando-nos a um estudo mais amplo da estratégia discursiva desse autor, bem como associarmos as alegorias estabelecidas a partir de organismos aquáticos para, através de seu comportamento, verticalizarmos nosso conhecimento sobre o período setecentista.

Tido como uma das maiores expressões da prédica religiosa do Barroco português, o sermão apresenta um discurso engenhoso que recorre constantemente a antíteses para manter um estado de tensão contínua, cultivando um virtuosismo e um jogo

* Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia

** Unigranrio – Mestrado em Letras e Ciências Humanas. *In memoriam*. (N. do editor)

lúdico com o significante que visa à exibição da arte de manuseio da palavra. A práxis artística, como uma arte que se caracteriza pelo saber articular e como uma arte de expressão anímica, indica duas concepções radicalmente diferentes do fazer literário. A primeira se sustenta na ideia de arte como sinônimo de inspiração e do sentimento associado à noção de Bem como sinônimo de Verdade. No Realismo, no Naturalismo e no Neorealismo, por exemplo, abunda o conceito de inspiração que, no entanto, ainda permanece fiel ao compromisso romântico com a Verdade como sinônimo de Bem. A obra de Vieira, contudo, vai além, mostrando não se tratar apenas de uma verdade do coração, mas de um compromisso com a sociedade e com a ciência. Para tanto, Vieira engendra a noção de que a poesia é uma construção que estabelece vínculos entre a construção, a invenção, a síntese e o gosto pelo paradoxo, cujo resultado é um discurso rebuscado, cujo efeito maior é a engenhosidade.

Para Baltasar Gracián, um dos teóricos do Barroco, todo discurso deve ser engenhoso, ou seja, deve visar à beleza, e para isso tem de ser tecido por sutilezas que se sucedem uma às outras ou se ordenam em uma composição geométrica. Daí, “a agudeza é a própria alma do discurso, é o estilo, é o espírito de dizer” (2004, p. 72). O artifício é indispensável para a realização do engenho, já que é através dele que se podem estabelecer relações de similaridade ou dessemelhança que devem partir de algo raro e excepcional, pois não é qualquer correspondência que contém a sutileza. O artifício deve recorrer às regras retóricas para a construção das figuras que irão ornamentar o discurso. Segundo tal concepção, podemos afirmar que a discursividade de Vieira é engenhosa, já que lança mão do artifício para discorrer sobre suas interpretações do mundo e da religião católica, concebidas letra a letra com o objetivo de conversão e de aceitação de uma Verdade que, para ele, tem valor absoluto e imutável.

Assim, ele se vê como uma personagem que tem uma missão divina a cumprir a terra, assemelhando-se a Jesus Cristo, o eleito que irá usar o dom da fala para transmitir a vontade de Deus, o que torna possível escrever a História não do que aconteceu, mas do que acontecerá no futuro. Esse caráter premonitório de Vieira se revela na medida em que ele encarna com fé inabalável a figura da personagem que, por ser detentora da Verdade, reformará o mundo. Esses artifícios retóricos são colocados a serviço do imaginário e se transformam em meios de expressão de sua língua fundamental. A materialidade do significante, as sílabas, o conjunto de sílabas e as letras e demais elementos empregados se apresentam cheios de significações. Por isso, as finalidades do sermão, em linhas gerais, são: “docere” (educar) através de citações sagradas que abrigam o conceito de “Verdade”; “delectare” (agradar) seus ouvintes com uma narrativa envolvente repleta de exclamações, interjeições, apóstrofes e outros elementos retóricos. Por fim, “movere” (persuadir) a audiência a refletir e compreender os princípios pedagógicos do sermão através de perguntas retóricas, verbos no imperativo, vocativos e argumentos advindos da esfera do sagrado. Essa é a razão por que, para Van de Beselar, “é impossível comentar sua obra sem entrar nos pormenores de sua vida” (1981, p. 14), visto que ambas são como linhas entrecruzadas.

Nascido em Portugal, em 1608, sua família veio para o Brasil em 1614. Em 1624, na Bahia, Vieira presenciou a invasão holandesa, testemunhando a falta de entendimento, em que os sons das línguas foram substituídos por tiros de canhões e diversos eventos que transtornaram a ordem pública. Segundo o então noviço, “instava, entre tanta confusão, o cansado e afligido governador, nesta noite como outro Eneias, na do incêndio, juntando e animando os soldados a morrer, antes com honra que ter vida sem ela” (VIEIRA, 1997, p. 17). Com o governador aprisionado pelos holandeses, coube ao bispo a campanha de resistência que, em 1625, resultou em sua expulsão, evento bastante significativo na concepção de Vieira sobre as relações humanas e que se tornou subjacente a sua obra.

No que se refere à estrutura do sermão, o exórdio apresenta o tema e o desenvolve a partir do versículo “Vós sois o sal da terra”. Com isso, Vieira mostra a necessidade de o homem assumir um lugar de destaque na sociedade, assemelhando-se às capacidades benéficas de preservação do sal ao perpetuar o bem através do combate ao tráfico de índios praticado por leigos e religiosos, preservando os sentimentos de justiça e respeito. Com isso, ele cria um sistema de causa/relação, pois o sal não salga, do mesmo modo que a terra não se deixa salgar se pregadores e ouvintes negligenciarem o conceito de “Verdade” tão caro à estética barroca. É esse o contexto em que Santo Antônio é apresentado, pois, diante da indiferença humana optou por deixar as praças, ir-se às praias; deixar a terra para ir-se ao mar (VIEIRA, 1996, p. 62), deixando claro que aqueles que os que não querem ouvir a “Verdade” devem se retirar, pois a mensagem não é para eles. O exórdio termina com uma invocação a “Maria, domina maris” (Senhora do Mar).

Em seguida, a partir da pergunta retórica “que havemos de pregar hoje aos peixes?”, inicia-se a prédica e uma série de alegorias que colocam, num mesmo nível, homens e peixes.

Entre a fauna que habita os ambientes aquáticos, os peixes representam o maior grupo de vertebrados (VAZZOLER, 1996). São aproximadamente 25.000 espécies de peixes ósseos (Actinopterygii), 900 de arraias, tubarões e quimeras (Chondrichthyes), 80 de Agnatos e 8 de Actinistia + Dipnoi (POUGH *et al.*, 2003). Essa classificação é parafilética, ou seja, não é um grupo natural, pois não inclui todos os seus descendentes, já que tetrápodes são considerados um grupo a parte.

Os peixes são encontrados em praticamente todos os ambientes aquáticos, em água doce, estuarina e marinha. Além de vários *habitats*, podem viver na superfície ou nas profundezas de água doces e marinhas. Sua importância para os seres humanos vai da alimentação (CERDEIRA *et al.*, 1997) à aquariofilia (GOODWIN, 2003), exercendo papel funcional na natureza como dispersores de sementes de plantas (VILLELLA *et al.* 2002), como bioindicadores de qualidade de ambiente (JARAMILLO-VILLA & CARAMASCHI, 2008), sendo também importantes para cadeias tróficas (CASATTI, 2002). Além disso, exercem funções específicas no imaginário humano, como nas relações entre eles e os índios tukano e tuyuka, do alto rio Tiquié, no noro-

este da Amazônia, pois atuam miticamente como personagens fundadores dessa etnia, além de, obviamente, fazerem parte da alimentação desses povos (CALBAZAR *et al*, 2005).

A partir de uma observação atenta tanto dos homens quanto dos peixes é que Vieira os associa a atos sociais. Isso ocorre porque ele divide o comportamento dos peixes em dois tipos: positivos e negativos, que representam, conseqüentemente, as diversas qualidades e defeitos humanos que se refletem no meio-ambiente. Nessa exemplificação, Vieira retoma a figura de Santo Antônio, apresentado a divindade como exemplo ora em paralelo com os peixes elogiados ao superar-lhes as virtudes, ora numa posição antitética em que o santo apresenta as qualidades opostas aos defeitos apontados.

Os peixes alusivos ao comportamento positivo são o “peixe de Tobias”, o torpedo e o quatro olhos. Por outro lado, os que representam os diversos defeitos humanos são os roncadores, os voadores. A rêmora e os pegadores são a mesma espécie de peixe, embora o padre a utilize como diferentes, com comportamentos distintos, um positivo e outro negativo. Outras espécies de peixes citadas no texto são o espartate, o xaraéu, a sardinha, o solho e o bagre. Além dos peixes, um invertebrado, um molusco representado pelo polvo, também é apresentado pelo padre como sendo um ‘peixe’ com comportamento negativo.

Comportamentos positivos

O “peixe de Tobias” é, provavelmente, espécie de bacalhau, mas não é possível afirmá-lo categoricamente. No entanto, existem várias características comuns entre eles, como, por exemplo, o elevado tamanho do “peixe de Tobias” que, como o *Gadus morhua*, pode atingir dois metros de comprimento (Nelson, 2006). Além disso, as propriedades curativas e anti-inflamatórias de seu fel nos olhos humanos, como apresentadas por Vieira, também nos aproximam desse tipo de bacalhau. O óleo de fígado de bacalhau vem sendo utilizado com suplemento alimentar de vitaminas A e D. A deficiência prolongada de vitamina A pode causar uma grave doença carencial, a hipovitaminose A, que pode, por sua vez, acarretar xerofthalmia e cegueira (Souza & Vilas Boas, 2002), sendo que isso é um fator que pode explicar o por que o bacalhau pode ser o peixe de Tobias. Além disso, seu óleo é rico em gorduras, em especial, ácidos graxos polinsaturados não essenciais da série ômega 3, capazes de reduzir o risco de doenças cardiovasculares, além de auxiliar na redução da artrite reumatoide e outros processos inflamatórios (CONNOR, 2000).

A família Gadidae apresenta distribuição marinha no Ártico, no Atlântico e no Pacífico, possuindo três nadadeiras dorsais e duas anais. A primeira dorsal fica logo atrás da cabeça e não tem espinhos. São conhecidos 16 gêneros e 31 espécies divididas em duas subfamílias. A maioria das espécies é de fundo ou bentopelágico, alimentan-

do-se de peixes e invertebrados. Migrações de longa distância são conhecidas para várias espécies (NELSON, 2006).

Segundo o mito, Tobias, ao banhar-se no rio Tigre, quase foi devorado por um peixe gigantesco, mas a intervenção o anjo Gabriel o salvou, fazendo com que o peixe fosse capturado pelo homem (DIAS, 2010, p. 125). Após pescá-lo, Tobias aproveitou sua carne; com o fel de suas entranhas curou a cegueira de seu pai e após queimar parte do coração do peixe, expulsou da casa de Sara um espírito maligno, Asmodeu, que já lhe havia morto sete maridos, permitindo que o próprio Tobias a desposasse. Esse exemplo pode trazer algumas dúvidas em relação à possibilidade de se tratar de um bacalhau, pois este apenas vive em ambientes marinhos. Porém o rio Tigre é um afluente do rio Eufrates que desemboca no Golfo Pérsico (que é um braço do mar). Essa posição do rio Tigre e sua proximidade com o mar, pode explicar o porquê o peixe pode ser um bacalhau. No entanto, tendo em vista suas especificidades, é compreensível que se deixe de lado a cientificidade, visto que Santo Antônio também tem o poder de curar a cegueira e expulsar o mal dos corações humanos, bem como banir todos os males que nos cercam.

Outro peixe apresentado são as raias, também conhecidas como torpedo, que possuem poderosos órgãos elétricos derivados de músculos branquiais na região da cabeça. Sua pele é macia, seus olhos são pequenos, a nadadeira caudal é bem desenvolvida, possuindo também barbatanas dorsais 0-2. A produção elétrica é em grande parte é para alimentação e defesa (Nelson 2006; Bennet *et al.*, 1961). No Brasil há a espécie *Torpedo nobiliana* (Szpilman, 2000), provavelmente, a citada pelo padre. Ao produzirem uma grande carga de energia, os torpedos, segundo o sermão, fazem tremer o braço do pescador, evitando que sejam pescados. Do mesmo modo, Santo Antônio pregou a vinte e dois homens com tal eloquência, que os fez tremer e se converterem ao cristianismo. Apesar de seu tamanho exíguo, são peixes dotados de grande força, resistência e poder.

O peixe “quatro olhos” pertence à família Anablepidae, que possui uma única característica diagnosticada entre a ordem dos Cyprinodontiformes, que é a lateralidade na papila urogenital masculina. A família é composta de três gêneros: *Oxyzygonectes*, monotípico, *Jenynsia*, com 11 espécies e *Anableps*, com três espécies.

O gênero *Anableps* está distribuído na América do Norte, Central e Sul da América. Esses são os membros mais distintos da família, podendo medir até 32 cm de comprimento total. Os *Anableps* são chamados peixes quatro olhos por os possuírem proeminentemente elevados acima do topo da cabeça. A pupila de cada olho é dividida longitudinalmente em duas, uma dorsal e uma ventral e, frequentemente, esses peixes nadam com o centro do olho na superfície da água, o que lhes dá visão aérea e aquática simultânea (Ghedotti, 2003). São encontrados, normalmente, em áreas estuarinas e nas planícies lamacentas de maré (Lowe-McConnell, 1975). No entanto, essa espécie pode sobreviver em água doce durante longos períodos (ZAHN *et al.*, 1977) e, provavelmente, é essa espécie a citada pelo padre Vieira. Assim, com a visão redobrada, os

peixes concentram-se na água e no ar, metáfora da vida e dos perigos que podem afastar o homem de Deus e que, numa relação entre o alto e o baixo, pode também significar o céu e o inferno. Por isso, segundo o texto, “se tenho fé, e uso da razão, devo olhar diretamente para cima, e diretamente para baixo; para cima, considerando que há Céu, e para baixo, lembrando-me que há Inferno” (Vieira, 1996, p. 50).

Comportamentos negativos

A seguir, no capítulo IV do sermão, Vieira descreve peixes com comportamento negativo, exemplos que afetam a espiritualidade humana, sobretudo quando os maiores devoram os menores. Como exemplo, cita Santo Agostinho, construindo um paralelismo invertido pelo fato de esse haver pregado aos homens, enquanto Santo Antonio, aos peixes. Como exemplo da voracidade humana, cita alguém que morreu e que foi devorado pelos herdeiros, testamenteiros, oficiais, sangradores, legatários, advogados, a mulher, o coveiro, o sineiro e, mesmo, os padres, mostrando genericamente que o mesmo ocorre no mar, quando peixes maiores perseguem e devoram os menores. Partindo para a exemplificação, Vieira cita os roncadores, associando-os a peixes arrogantes e de pouca firmeza. Pertencentes à família Haemulidae, eles são encontrados nos oceanos Atlântico, Índico e Pacífico, porém algumas espécies podem viver em água salobra e, raramente, em água doce. Esta família apresenta 17 gêneros e cerca de 145 espécies (Nelson, 2006). O termo roncador vem do som que produzem pela fricção dos dentes faríngeos superiores com os inferiores. Estes se conectam através da borda posterior dos ossos faríngeos e com a extremidade anterior da bexiga natatória, a qual pressiona a parede dorsal do esôfago, funcionando como um amplificador de sons produzidos tanto dentro da água quanto fora dela (Buerkeroad, 1930; Demski *et al*, 1973). Segundo Szpilman (2000), a família Haemulidae apresentam 23 espécies no Brasil, e é a *Conodon nobilis* que tem o nome vulgar de roncador, ao passo que a *Anisotremus virginicus* é assim conhecida em Portugal. Essas podem ser as prováveis espécies apontadas por Vieira, apesar de que todas as espécies de peixes da família Haemulidae produzirem esse som feroz e voraz. Desse modo, corroborando o exemplo inicial, Vieira alerta que muito antes de ser comido pela terra, o defunto já foi comido por seus semelhantes (VIEIRA, 1996, p. 71).

O próximo peixe é o voador, que pertence à família Exocoetidae, sendo reconhecidas 5 subfamílias, oito gêneros e 52 espécies. A subfamília Exocoetinae apresenta 3 espécies (Nelson, 2006). A espécie que foi mencionada pelo padre parece ser a *Exocoetus volitans*. Seu corpo é alongado e fino e as nadadeiras pélvicas são curtas, enquanto as peitorais são extremamente desenvolvidas. No Brasil, ocorrem ao longo de toda a costa. São peixes pelágicos e oceânicos que vivem e nadam ativamente próximo à superfície. Através da propulsão de sua nadadeira caudal, o voador ganha velocidade, sai da água e plana com a ajuda do vento, utilizando suas grandes peitorais. Esses “voos” duram alguns segundos, suficientes para percorrerem até 100 metros de distância e

ocorrem, normalmente, quando o cardume está sendo perseguido por predadores pelágicos como os atuns, dourados, espadartes e marlins (SPILMAN, 2000). Vieira os interpreta como exibicionistas de ambição desmedida, cuja cobiça e presunção, impedem que façam bom uso de suas “asas”.

O padre faz referencia a um molusco, uma espécie de polvo do gênero *Octopus* é o próximo apresentado e corresponde à família Octopodidae, representada por 112 espécies, distribuídas, principalmente, em águas rasas tropicais (Voss *et al.*, 1998). Talvez, a provável espécie referida por Vieira seja *O. vulgaris* por ser cosmopolita e bem conhecida.

Os polvos são importantes ecologicamente nos ecossistemas, sendo predadores de emboscadas e oportunistas, com uma dieta generalista. Os polvos vivem em covas localizadas em fendas e orifícios em grutas no interior do mar e fazem excursões à procura de alimento ou descansam, de tocaia, próximo à entrada de suas grutas. Suas presas são peixes, em especial, aves, mamíferos marinhos e outros cefalópodes (Hanlon & Messenger, 1996). Uma das táticas de forrageamento do polvo consiste em saltar sobre uma presa, envolvendo-a em sua teia de braços superesticados ou sobre moitas de algas e outros objetos para, depois, os tatear em busca de uma possível captura. O polvo pode levar vários animais – todos paralisados pela toxina salivar – para serem consumidos em sua toca (Ruppert *et al.*, 2005).

Segundo o padre Antonio Vieira polvo é “peixe aleivoso e vil, qual a maldade” (Vieira, 1996, p. 79). É tido como o maior traidor do mar e isso se deve ao fato de ele, primeiramente, se pintar das mesmas cores que o circundam. Quando em perigo, em forrageio ou em corte, o polvo pode mudar de cor, o que é possível pela presença de cromatóforos no tegumento interno. Espécies particulares possuem cromatóforos de diversas cores: amarelo, laranja, negro, vermelho e azul, cujo efeito é potencializado pelas camadas mais profundas de iridócitos ou células refletoras que refletem diretamente a luz. A coloração da pele é, assim, o resultado da luz passando através dos filtros de cromatóforos expandidos e dos filtros de iridócitos (Ruppert *et al.*, 2005; Messenger, 2009). Por isso, Vieira lhes atribui a falsidade, a mentira e a dissimulação como características maiores, pois perdem a autenticidade de acordo com o meio, valendo-se dele para conseguirem seus intentos ao ludibriarem os incautos.

Para finalizar as alegorias negativas, o pregador admoesta que não se deve se apoderar dos bens dos mortos nos naufrágios, algo tão comum naquela região, como também uma alusão aos colonos que roubam tudo o que podem dos colonizados. Tomando um exemplo da Bíblia e passando-o para o estatuto de narrador, o padre conta a história de São Pedro, que pescou um peixe que trazia uma moeda na boca, reforçando o fato de que todos os que se apoderam dos bens alheios têm morte certa e foi o que aconteceu a este peixe, já que a moeda não lhe pertencia, pois provinha de algum naufrágio e, como tal, o peixe não a deveria ter pego. Assim acontece com peixes e homens e isso pode lhes custar não só a morte física, mas a morte espiritual, pois para tal delito não há absolvição.

Comportamentos positivos e negativos

Para além dos comportamentos positivos e negativos, Vieira atribui aos peixes a possibilidade de oscilarem entre um e outro, em clara alusão à natureza humana. No capítulo III, por exemplo, afirma que a rêmora é um peixe pequeno, mas forte, o que é um fator positivo. No capítulo V, contudo, denomina peixes pegadores os que são parasitas. Em ambos os capítulos o padre fala da rêmora, porém o que se sabe é que as elas vivem associadas a vários organismos aquáticos, sendo essa associação um aspecto claramente positivo para as rêmoras. No entanto, apenas atualmente é que estão sendo feitos estudos para se conhecer o efeito nos hospedeiros.

Pertencentes à família Echeneidae, estão presentes no Ártico, Atlântico e Pacífico. Têm corpo alongado, cabeça achatada e mandíbula inferior projetando o maxilar superior. Suas escamas são pequenas e cicloides, as nadadeiras dorsal e anal não têm espinhos. Não possuem bexiga natatória e possuem sucção no disco na cabeça (desenvolvido a partir de uma nadadeira dorsal transformada em espinhos que são divididos para formar entre 10 e 28 lâminas transversais móveis dentro de uma margem carnosa) (Brunnschweiler & Sazima, 2006; Nelson, 2006).

As rêmoras pressionam o disco contra outros peixes, criando um vácuo parcial que opera os sulcos do disco móveis como barras em uma veneziana, de modo que a sucção lhes permite obter carona em animais maiores (Fulcher & Motta, 2006). Por isso, são encontradas em associações com tubarões, peixes ósseos, tartarugas e mamíferos marinhos (Sazima & Grossman, 2006), sendo que algumas espécies apresentam especificidade de hospedeiros. A associação descrita para a rêmora com outros animais é de comensalismo e, segundo O'Toole, (2002) a associação entre as rêmoras e seus hospedeiros parece diferir entre cada espécie. O disco de sucção permite o comportamento que lhes beneficia a redução de custos de transporte e energia, o acesso a recursos alimentares, proteção contra predadores e maiores oportunidades de acasalamento (Brunnschweiler & Sazima, 2006). Por outro lado, o benefício para os animais que carregam as rêmoras é a limpeza com remoção de parasitas e doentes ou tecido lesionado (Sazima *et al*, 1999). Em tartarugas as relações são de foresia, porém pode ser de simbiose, como a limpeza de parasitas. Os custos para os carregadores ainda são poucos estudados, sendo que Brunnschweiler (2006) descreve alguns efeitos negativos, como uma irritação na pele de dois tubarões do gênero *Carcharhinus*.

Após essas densas reflexões, Vieira encerra o sermão, conclamando os peixes a louvarem o Senhor com o cântico do *Benedite* que, na sequência inicia os festejos antoninos. Assim, as alegorias aos peixes são plenamente associáveis aos homens e esse recurso didático fez com que o “povo do Maranhão”, constantemente conclamado ao longo do sermão, tivesse plena percepção de seu teor e cumplicidade. Esse traço aproxima o “Sermão de Santo Antônio aos peixes” dos demais sermões de Vieira, posto que estes apresentam uma proposta ideológica através de uma discursividade política inse-

rida em uma concepção teológica do poder e do mundo que, como afirma Bosi (*apud* Lima, 2004, p. 20), faz de Vieira um “advogado do novo”.

Esse novo não se revela apenas na engenhosidade do Barroco e do religioso ao discorrer entre o *facto* e o *ficto*, mas numa percepção que, tal qual o vislumbre do “Quinto Império”, revelará aspectos múltiplos de saberes distintos que, futuramente, resultarão nos “Estudos Interdisciplinares” e sua amplitude de abordagens. Mais que isso, as comparações a partir da natureza humana, da linguagem e da ecologia viabilizam uma nova relação da literatura e o meio ambiente físico natural que se abre como um novo viés de estudos.

Por fim, como salienta Garrard, (2006), esse novo campo se depara amiúde com a necessidade de pensar sua relação com a globalização a fim de estarmos atentos aos problemas postos nas questões globais na atualidade com o objetivo de postular uma poética da responsabilidade para com o planeta, bem como trazer à tona experiências construídas por outras possibilidades de leitura a partir de questões que dialogam com globalização e, como a ecocrítica é, confessadamente, uma abordagem interdisciplinar.

Tabela 1 – Identificação das espécies de peixes e de uma espécie de polvo presentes no “Sermão de Santo Antônio aos Peixes”, do padre Antonio Vieira

| <i>Ordem</i> | <i>Família</i> | <i>Gênero e espécie</i> | <i>Nome popular do texto</i> | <i>Capítulo do texto</i> |
|--------------------|----------------|--|------------------------------|--------------------------|
| Gadiformes | Gadidae | <i>Gadus morhua</i> Linnaeus, 1758 | Peixe de Tobias | III |
| Peciformes | Echeneidae | <i>Echeineis naucrates</i> Linnaeus, 1758, <i>Phtheirichthys lineatus</i> (Menzie, 1791) <i>Remoras</i> spp., <i>Remorina albescens</i> (Temminck & Schlegel, 1845) | Remora | III e V |
| | Haemulidae | <i>Conodon nobilis</i> (Linnaeus, 1758) <i>Anisotremus virginicus</i> (Linnaeus, 1758) | Roncador | V |
| | Xiphiidae | <i>Xiphias gladius</i> Linnaeus, 1758 | Espadartes | V |
| | Carangidae | <i>Caranx</i> spp. | Xaréu | IV |
| Cyprinodontiformes | Anablepidae | <i>Anableps anableps</i> (Linnaeus, 1758) | Quatro – olhos | III |
| Beloniformes | Exocoetidae | <i>Exocoetus volitans</i> Linnaeus, 1758 | voador | V |

Tabela 1 – Identificação das espécies de peixes e de uma espécie de polvo presentes no “Sermão de Santo Antônio aos Peixes”, do padre Antonio Vieira (continuação)

| <i>Ordem</i> | <i>Família</i> | <i>Gênero e espécie</i> | <i>Nome popular do texto</i> | <i>Capítulo do texto</i> |
|-------------------|---|--|------------------------------|--------------------------|
| Torpediniformes | Torpedinidae | <i>Torpedo nobiliana</i> Bonaparte, 1835 | Torpedo | III |
| Cupleiformes | Clupeidae | <i>Sardinella brasiliensis</i> (Steindachner, 1879) | Sardinha | III |
| Pleuronectiformes | Bothidae, Paralichthyidae, Pleuronectidae, Achiridae, Cynoglossidae | | Solho | III |
| Salmoniformes | Salmonidae | | | III |
| Siluriformes | Ariidae | <i>Bagre</i> spp. | Bagre | IV |
| Octopoda | Octopodidae | <i>Octopus vulgaris</i> (Cuvier, 1797) | polvo | V |

Resumo: Tendo em vista que a interdisciplinaridade consiste numa reflexão profunda e inovadora sobre o conhecimento e determinada insatisfação com a fragmentação do saber (Japiassu, 1976), esse texto propõe uma reflexão sobre duas áreas à princípio distantes, mas que tornam-se complementares. Trata-se de uma leitura do “Sermão aos peixes” (1645), do padre Antônio Vieira, que estabelece uma série de alegorias entre os colonizadores, os colonizados e peixes. Para além da análise literária da obra, bem como da estética barroca do “Imperador da Língua Portuguesa”, na acepção de Fernando Pessoa, veremos como os peixes conhecidos na cidade de São Luis do Maranhão, local onde o sermão foi proferido, atuam na caracterização do sistema colonial brasileiro e na mentalidade subjacente à época.

Palavras-chave: Padre Antônio Vieira. “Sermão de Santo Antônio aos peixes”. Literatura. Ecologia. Etologia. Interdisciplinaridade.

Abstract: Considering that interdisciplinarity consists in a deep and innovative reflection on knowledge and in a certain dissatisfaction with the fragmentation of knowledge (Japiassu, 1976), this text proposes a reflection on two areas, distant at first, but complementary in the end. This is a reading of the “Sermon to the Fish” (1645), by Priest Antonio Vieira, which establishes a series of allegories between the settlers, the colonized and the fish. Beyond the literary analysis of the work and the baroque aesthetic of the “Emperor of the Portuguese Language”, in the words of Fernando Pessoa, we will investigate how the fish known in the city of São Luis do Maranhão, where the sermon was

delivered, act on the characterization of Brazilian colonial system and on the underlying mentality of the time.

Keywords: Priest Antonio Vieira. “Sermão aos Peixes”; Literature; Ecology; Ethology; Interdisciplinarity.

REFERÊNCIAS

- BENNETT, M.V.L; WURZELI, M; GRUNDFEST, H. “The electrophysiology of electric organs of marine electric fishes and properties of electroplaques of *Torpedo nobiliana*”. The Rockefeller University Press, 1961, vol. 44, nº 4 757-804.
- BESSELAAR, J., V. *Antonio Vieira. O homem, a obra, as ideias*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1981.
- BRUNNSCHWILER, J.M. & SAZIMA, I. “A new and unexpected host for the sharksucker (*Echeneis naucrates*) with a brief review of the echeneid–host interactions”. *JMBA2 – Biodiversity Records*. 2006.
- BRUNNSCHWILER, J.M. “Sharksucker–shark interaction in two carcharhinid species”. *Marine ecology*. 2006.
- BURKENROAD, M. D. *Sound production in the Haemulidae*. *Copeia* 1930 (1):17-18.
- CABALZAR, A.; LIMA, F. C. T.; LOPES, M. L. *Peixes e gente no Alto Rio Tiquié: conhecimento tukano e tuyuka, ictiologia, etnologia*. São Paulo: USP. Instituto Socioambiental, 2005.
- CASSATTI, L. “Alimentação dos peixes em um riacho do parque estadual morro do Diabo, do Alto Paraná, sudeste do Brasil”. *Biota Neotropica* v 2 (n 2), 2002
- CERDEIRA, R.G.P; RUFFIRNO, L.M; ISAAC,V.J; “Consumo de pescado e outros alimentos pela população ribeirinha do lago grande de Monte Alegre, PA – Brasil”. *Acta Amazonica*, 27 (3), 213-228. 1997.
- CONNOR, W. E. “Importance of n-3 fatty acids in health and disease”. *American Journal of Clinics and Nutrology* v. 71, n. 1, p. 171-175, 2000.
- DEMSKY, L.S; GERALD, J.W; POPPER, N.A. “Central and peripheral mechanisms of teleost sound production”. *American zoologist*, vol13, n4, 1973 1141-1167
- FULCHER, B.A. & MOTTA, P.J. “Suction disk performance of echeneid fishes”. *Canadian Journal of Zoology*, 84, 42–50. 2006.
- GARRARD, G. *Ecocrítica*. (Tradução de Vera Ribeiro). Brasília: UNB, 2006.
- GHEDOTTI, M.J. “Family Anablepidae. (four-eyed fishes, onesided livebearers and the white eye)”. *In*: REIS, R. E; KULLANDER, S. O; FERRARIS, C. J. *Check List of the Freshwater Fishes of South and Central America*. 2003.
- GOODWIN, D. *Manual dos peixes de aquário*. Lisboa: Editorial Estampa. 2003.
- GRACIAN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingénio*. Zaragoza: Prensa Universitária de Zaragoza, 2004. (2 vol.).
- JAPIASSU, Hilton. *Interdisciplinaridade e patologia do saber*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- HANLON, R.T; MESSENGER, J.B. *Cephalopods Behaviour*. Cambridge: Cambridge University Press. 1996.
- JARAMILLO-VILLA, U & CARAMASCHI, E. P. Índices de integridade biótica usando peixes de água doce: uso nas regiões tropical e subtropical. *Oecol. Bras.*, 12 (3): 2008.
- LIMA, Luis Filipe Silvério. *Padre Vieira: sonhos proféticos, profecias oníricas*. O tempo do Quinto Império nos sermões de Xavier Dormindo. São Paulo: Humanitas, 2004.

- LOWE-McConnell, R.H. *Fish communities in tropical freshwaters: their distribution, ecology and evolution*. Longman: New York, 1975.
- MESSENGER, J.B. "Reflecting elements in cephalopod skin and their importance for camouflage". *Journal of Zoology*. Volume 174, Issue 3, 1974.
- NELSON, J. S. *Fishes of the world*. Wiley. John Wiley & Sons, Inc. 2006.
- O'TOOLE, B. "Phylogeny of the species of the superfamily Echeneoidea (Perciformes: Carangoi-dei: Echeneidae, Rachycentridae and Coryphaenidae) with an interpretation of echeneid hitchhiking behavior". *Canadian Journal of Zoology*, 80, 596–623. 2002.
- DIAS, P.B. "Os peixes para os judeus e para os cristãos: leituras de um símbolo à luz da cultura greco-romana". *Humanitas*. N. 62, 2010.
- RUPPERT E.R.; FOX, S.R & BARNES, D. R. *Zoologia dos invertebrados*. Uma abordagem funcional-evolutiva. Roca. 2005.
- SAZIMA, I.; MOURA, R.L.; RODRIGUES, M.C.M., *A juvenile sharksucker, Echeneis naucrates* (Echeneidae) acting as a station-based cleaner fish. *Cybio*, 23, 377–380. 1999.
- SAZIMA, I & GROSSMAN, A. "Turtle riders: remoras on marine turtles in Southwest Atlantic". *Neotropical Ichthyology*. N.2, v. 12, 2006
- SZPILMAN, M. *Peixes marinhos do Brasil*. Guia prático de identificação. Instituto Ecológico Aqualung / Mauad Editora. 2000.
- VAZZOLER, A. E. M. *Biologia da reprodução de peixes teleósteos: teoria e prática*. Nupelia. Maringá, 1996.
- VIEIRA, Antônio. *Cartas*. (Coordenação e anotação de João Lúcio de Azevedo). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997, 3 v.
- _____. *Sermão de Santo Antônio aos peixes*. Lisboa: Portugalia, 1996.
- VILELLA, F. S.; GERTRUM, F. B.; SANDRA, M. H. "Diet of *Astyanax* species (Teleostei, Characidae) in an atlantic forest river in southern Brazil". *Brazilian Archives of biology and technology*, 45 (2): 23-232. 2002.
- VOSS, N. A.; VECCHIONE, M. & Toll R. B. "Systematic and Biogeography of Cephalopods". *Smithsonian Contributions to Zoology*. Vol. II, 1998. p. 457-474.
- ZAHL, P. A. & MCLAUGHLIN, J. A; GOMPRECHT, J. "Visual versatility and feeding of the four-eyed fishes". *Anableps*. Copeia, 1977 (4): 791-793. 1977.

UM CAFÉ PARA DOIS¹

Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves*

O te busco, y no sabes que te busco,/ o vas conmigo, y no te veo el rostro;/ o vas em mí por terrible convenio,/ sin responderme con tu cuerpo sordo,/ siempre por el rosario de los cerros,/ que cobran sangre para entregar gozo,/ y hacen danzar em torno a cada uno,/ hasta el momento de la sien ardiendo,/ del cascabel de la antigua demencia/ y de la trampa em el vórtice rojo!

GABRIELA MISTRAL

Sobre perder

Porque a poesia lida com abismos, é intrínseco à sua condição literária o estatuto da perda. E talvez essa afirmação – em iniciática posição, à moda mesmo de uma epígrafe – soe um tanto ou quanto temerária, na medida em que exclui das formas romanescas mais ortodoxas a potencialidade de também verter em linguagem muitos dos mistérios que nos circundam. Reverberariam, no intuito de provar por circunstâncias e exemplos a mobilidade da prosa quanto ao gênero, um sem fim de referências e citações que, reunidos em um compêndio, apenas atestariam aquilo que, objetivamente, intentamos pôr em relevo. Ao passo em que cada verso poemático encerra em seu próprio cenho uma realidade – a imagem, em última instância – una e particular, transgressora da lógica cartesiana que regula a ordenação gramatical, as linhas de um texto em prosa tendem às amarras aprisionadoras da sintaxe e sujeitam-se, em algum grau, à premência de um sentido mais linear e, portanto, concatenado.

Intuímos, mais além, um preceito basilar quanto à caracterização daquilo que usualmente se denomina poético: a poesia é de tal modo uma perda que, induzida às últimas consequências de construção e leitura, insinua, com igual delicadeza e crueldade, o relevo de uma desconhecida, mas identificada escuridão. É no núcleo dos versos que reside a potência dos afetos, a capacidade primeira de que o poema desterritorialize os sujeitos de uma razão castradora e rompa com doutrinas, dogmas ou ideias estáveis. O pensamento que aqui se descortina descola-se em igual medida de um entendimento

¹ O texto aqui publicado é uma versão da monografia apresentada como trabalho de conclusão do curso “A trama dos afetos e da história em obras e filmes africanos em língua portuguesa”, oferecido pela Professora Doutora Carmen Tindó.

* Doutorando em Literaturas Portuguesa e Africanas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista CAPES.

comum do conceito *afeto*; à esteira da filosofia espinosiana (2011), entendemo-lo como “as afecções do corpo, pelas quais a potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (p. 98).

Destas pulsões afetivas, ecoa a intrincada relação existente entre os três principais vetores literários no que tange à construção da significação do texto: o autor, a obra e o leitor. Tal qual um jogo de espelhos – e a metáfora, aqui, se elucidativa, peca por ser rasa e não dar conta da complexidade dessa interação –, a escritura tanto apreende e encena a perda do poeta quanto evoca em seu fruidor silêncios de outra natureza. O trabalho com a poesia, portanto, tem seu ponto nevrálgico fundado em um labiríntico esquema de perspectivas: se a essência da linguagem empenha já um vazio, ela é continuamente renovada pelo processo laboral da escrita e ressignificada pelo outro quando da leitura.

Esses pactos que vão aos poucos se formando são, contudo, rarefeitos demais para afirmar uma totalidade existencial qualquer – em contrapartida, ratificam ainda mais a solidão e o sentimento de perda que, embrionariamente, carregamos. Pensamos em Georges Bataille (1988) e em sua tão propalada conceituação do erotismo, sustentada por uma incompletude ontológica que nos obriga – ou, melhor, nos afeta – a contínuas demandas de falaciosa totalidade, seja por meio dos amores, das paixões ou de Deus. Pensamos em Octavio Paz (1989), para quem a poesia, contraponto de uma vivência cotidiana, tem fim em si mesma. Pensamos, especialmente, em T. S. Eliot (1953), para quem

o único modo de exprimir emoções em forma de arte é através de um correlativo objetivo: em outras palavras, o conjunto de objetos, uma situação e uma cadeia de acontecimentos que sejam a fórmula para esta emoção particular, de tal modo que, quando os fatos externos que devem terminar em experiência sensorial são apresentados, as emoções são evocadas. (p.102)

Mas pensamos, sobretudo, na poética do moçambicano José Craveirinha, autor, entre outros, de *Xigubo*, *Karingana ua karingana*, *Babalaze das hienas* e *Maria*. Consagrado pela crítica e amplamente reconhecido por seus confrades, os estudos dedicados à sua obra concentram-se muito mais na latente verve político-social de seus poemas do que necessariamente nos processos constitutivos – e restritamente linguísticos – de sua poesia. Sem maiores julgamentos valorativos, parece-nos que ambos os caminhos, se tomados separadamente, não fazem jus ao elevado teor estético e ético do poeta, mas antes o adéquam a esquemáticas e rasteiras teorizações. Evitando potencializar tais perdas, imbuímos-nos, agora, da tentativa – sempre perigosa, fantasmática – de interrogar o corpo da poesia, cientes, porque nos soa mais precavido, da inexistência de possíveis respostas. Persegui-la, *sin responderme con tu cuerpo sordo*.

Publicado pela primeira vez na década de 60, José Craveirinha esteve diretamente envolvido nos principais acontecimentos históricos moçambicanos do século XX. Em um tempo belicoso de guerras anticoloniais ou, posteriormente, de embates fratri-cidas, o poeta colaborou como jornalista n’*O brado africano*, bem como esteve detido de 1965 a 1969 – período em que escreveu os poemas reunidos em *Cela 1* – por sua

ligação com a FRELIMO. À escrita, confunde-se todo um arsenal de informações extrapoéticas; contudo, aquela não se limita, à medida que assim demanda o poeta, aos domínios destas. É imprescindível, portanto, assinalarmos de que modo são construídas as modulações da história no corpo da linguagem, porque é esse o largo salto de ousadia e coragem que empreende a poética do moçambicano.

Ana Mafalda Leite, em *A poética de José Craveirinha* (1990), demonstra, tendo como *corpus* os poemas de *Xigubo* e *Karingana ua karingana*, o detalhado trabalho de composição do poeta. Na rica e importante análise que faz – e um dos méritos da crítica é ater-se, respeitosamente, aos poemas, às palavras, às imagens e deles construir seu pensamento –, Ana Mafalda pontua, por exemplo, a sobreposição do português e do ronga, conceituando-a como uma estratégia de cunho exclusivamente linguístico, representativa da transgressão cultural africana sobre o signo maior dos lusitanistas, a língua. Tal procedimento discursivo se corporificaria em nível lexical² e/ ou em modalização melódica³ e sustentaria não apenas a urgência de uma manifestação política mais incisiva, como também atenderia aos arranjos e rearranjos próprios à poesia: em uma imagem relevante e cara à obra de que falamos, um “grito negro”⁴.

Ao construir, dessa forma, um amplo painel poético, histórico e filosófico, em que encontramos transsubstanciadas em palavra, imagem e gesto tudo aquilo que os discursos oficiais por vezes silenciam, a obra de Craveirinha serve-nos como um audacioso testemunho de um tempo da incerteza e instabilidade políticas. Mais ainda, seus poemas dão voz ao doloroso processo de amadurecimento nacional por que passou Moçambique no século passado. Ambas as constatações são facilmente percebidas quando observamos o absoluto domínio de um sujeito da enunciação poético pluralizado nos versos do moçambicano – seja, inclusive, com o uso de uma primeira pessoa no singular que assume, em sua formação subjetiva, características claramente étnico-comportamentais reiteradas por uma ideologia pan-africanista. Lidamos até aqui com perdas de ordem social, institucional e cultural que, como contraponto, ganham um discurso de exaltação da coletividade então oprimida pelos colonizadores. Afirma Marc Augé (1998) que “não é tão simples querer promover, ao mesmo tempo, um indivíduo soberano e autônomo num mundo ‘desencantado’ e o respeito às diversidades nacionais e regionais” (p. 29).

A exaltação do coletivo – no duplo processo de autoconhecimento e reconhecimento por parte da alteridade – instaura, no reverso da fortuna, a perda das individualidades e o desmembramento das idiossincrasias; ponto que, com a liberdade em 1975,

² Em “Manifesto”: “Ah! Outra vez eu chefe *zulol*/ eu *azagaia* bantol/ eu lançador de malefícios contra as insaciáveis/ pragas de gafanhotos invasores./ Eu tambor/ Eu *surumal* Eu negro *suailil*/ Eu *Tchacal* Eu *Mahazul* e *Dinganal*/ Eu *Zichacha* na confiança dos ossinhos mágicos do *tintilholo* (...)”.

³ Tomamos como exemplo os recursos anafóricos de “Quero ser tambor” que assumem a própria batida do instrumento: “(...) *Só tambor* velho de gritar na lua cheia da minha terra/ *Só tambor* de pele curtida ao sol da minha terra/ *Só tambor* cavado nos troncos duros da minha terra.”

⁴ Quanto à musicalidade na obra de José Craveirinha, ver Chagas (2012).

muito influi na ocorrência de uma guerra de desestabilização fratricida. Subjugado ao esforço de construção de uma identidade arquetípica que fosse, em um primeiro momento, africana e, posteriormente, moçambicana, esvai-se qualquer possibilidade de afirmação individual. No cânone da poesia de Moçambique – e também nas dos outros países de língua portuguesa em África –, o resgate do “eu”, em geral, vem sempre acompanhado do esfacelamento do “nós”: personalidade conquistada com o sabor de utopias desfeitas. Em *Craveirinha*, tal conquista – e o vocábulo não poderia ser mais cruamente preciso – poética também é obtida à custa de uma perda: da esposa, Maria.

Sobre *Maria*

Há, na obra poética de José Craveirinha, dois livros intitulados *Maria*. O primeiro data de 1988, nove anos depois da morte da esposa do poeta, homônima ao livro, ao passo que o segundo foi publicado quase vinte anos depois, em 1998⁵. Se, em ambos, o fator que impulsiona a escrita literária é o mesmo, entre os dois diferenças fundamentais e intransponíveis se instauram, porque atua sobre eles a escrita superior do tempo. A obra de 1998, mais rica, constitui um pleno e rico exercício de metalinguagem, por meio do qual o poeta revisita, em uma viagem solitária e introspectiva, o corpo de sua própria poesia. No pórtico dessa obra, diz o moçambicano que

este novo *Maria* (...) não é propriamente uma 2ª edição mas outro *Maria*, já que resulta do que fui anotando ao longo do tempo, desde a lancinante “partida” da Maria, em Outubro de 1979, mais para tentar preencher as lacunas da saudade do que fazer obra literária. Daí surgirem de um mesmo tema vários tratamentos, ou seja, a repetição do assunto com outra “carpintaria” (...) (Craveirinha, 1998, p. 8)

Com a destreza de um tecelão, o eu-poético de *Maria*, eventualmente convergente à imagem de Zé Craveirinha – e ser este sujeito um “Zé” absolutamente descontraído de formalidades reforça o teor intimista destes versos, bem como potencializa a devastadora perda da esposa –, reconstrói a arqueologia de um amor que lida, no momento da escrita, com a ausência do objeto amado, forçosamente presente em cada nó de gravata que se faz agora aventura da memória (*Idem*, p. 153); ou na aliança, “epitáfio murmurando no meu dedo” (*Idem*, p. 207), simbolicamente transmutada. É em *Maria* que o poeta Craveirinha – talvez pela natureza particular da composição – atinge sua maturidade poética e desvela um *outro* distanciado, agora, do “grito negro”, mas ainda insubordinado a dogmas cerceadores: “se acaso visto-me de branco/ quem disse que não estou de luto?” (*Idem*, p. 185).

Organizado em torno de quatro “livros” – terminologia adotada por Craveirinha – e prefaciado pela elegia “Maria. Salmo inteiro”, a obra estabelece uma delicada inter-

⁵ Introduzir tal comentário é absolutamente pertinente e imperioso para o entendimento de nosso texto, porque delimita o *corpus* deste trabalho: tratamos, exclusivamente, da edição dos anos 90.

ligação com referentes bíblicos: os evangelhos – quanto ao número – e a fortuita coincidência quanto à nomeação do protagonista casal do cristianismo, Maria e José. Inerente à duplicidade assinalada, há incisivas associações entre ambas as imagens, especialmente no que diz respeito à exaltação do lado maternal e doméstico – palavra aqui empregada sem qualquer tipo de valoração pejorativa – desta. Tais opções estéticas resvalam em uma sorte de sagração de Maria, em toda a sua singeleza santificada e exaltada pelo enviuado eu-poético: “Mala desajeitadamente rearrumada/ é meu imenso consolo receber/ do seu altar de cabeceira o santo/ olhar de aprovação da Maria” (*Idem*, p. 65).

Dois pontos específicos nos parecem mais taxativamente reiterados na obra: o embate entre memória e esquecimento e a construção de um discurso amoroso, dotado de toda sorte de particularidade. As elegias do poeta direcionadas à esposa – e o conceito elegíaco aqui é empregado de comum acordo com preceitos clássicos, nos quais a perda está incontornavelmente relacionada à morte física – refutam a mera possibilidade de esquecimento e incidem na contínua apropriação imagética da memória, incessantemente esculpida e remodelada a cada verso. Esse encarceramento poético – espécie de censura autoimposta – pode ser mais bem entendido se associarmos, como propõe Weinrich (2001), à noção de memória a de durabilidade: serve àquela mais a potencialidade de perdurar do que a felicidade da precisão. Na insistência em não esquecer, cria-se uma redoma física, casa de silêncio que, afeto, impulsiona a escritura ao cerne da natureza poética: agrilhoados às lembranças, os movimentos poeticamente empreendidos desdobram-se internamente por meio de um meticuloso reordenamento da linguagem – “Poetar é trabalho de mineração, só assim o ‘tesouro’ da memória pode ser desenterrado” (p. 196).

Soma-se a essa indelével relação a conceituação de Barthes acerca dos discursos amorosos. Para tanto, é fundamental que nos detenhamos nas justificativas encontradas pelo crítico quando da organização de seu *Fragments de um discurso amoroso*:

A necessidade deste livro funda-se na consideração seguinte: o discurso amoroso é hoje de uma extrema solidão. Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos (quem pode saber?), mas não é sustentado por ninguém; é completamente relegado pelas linguagens existentes, ou ignorado, ou depreciado ou zombado por elas, cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciência, saberes, arte). Quando um discurso é assim lançado por sua própria força na deriva do inatural, deportado para fora de toda greguaria, nada mais lhe resta além de ser o lugar, por exíguo que seja, de uma afirmação. Esta afirmação é em suma o tema do livro que ora começa. (Barthes, 2003, p. XV)

À parte a explícita alusão à solidão – assumida em palavra –, o discurso barthesiano se apropria de uma ideia valorosa: o estatuto marginalizado do discurso amoroso; ou o que ele conceitua como sua inaturalidade. O amor é, dessa forma, um estado de exceção no que tange a sua materialização em linguagens: seu lugar diante do mundo é obsceno – fora da cena, alheio à roda viva dos acontecimentos, ele se manifesta na desordenada ordem de suas “figuras”, organizadas ao gosto das subjetividades e repletas de referências às quais Barthes faz absoluta questão de não se furtar. Parece-nos adequa-

da a um poeta africano, também relegado pelo poder – historicamente eurocêntrico –, a adoção deste modo de abraçar as palavras: amorosa e desejosamente, tocando-as por dentro para lhes libertar a música com a qual ele urdirá a partitura.

Há, portanto, uma iteração na assertiva do crítico quanto à “extrema solidão” do discurso amoroso: este é, como já afirmamos, isolado no que tange a sua apreensão por uma linguagem – ressaltamos o uso do artigo indefinido no título da obra. Além disso, pressupõe-se que tal ordem discursiva (naturalmente fragmentária) estabelece com os sujeitos desejosos – e o “Zé” de *Maria* é inegavelmente um deles – um forçoso elo, na medida em que o amor, como reforça o próprio Barthes inúmeras vezes, lida com a ausência, uma instância significativa potencialmente favorável à criação. Há, por conseguinte, pontos de contato entre os postulados presentes em *Fragmentos de um discurso amoroso* e *Maria*: da tríade conceitual de que faz uso o autor francês – as figuras, a ordem e as referências –, ressaltamos a organização da obra de Craveirinha em “livros”. Esta disposição não pode ser gratuita, mas o indicativo claro de que os poemas do moçambicano são *um* discurso amoroso – tal como devem ser: particulares, solitários.

A morte da esposa – para além de sua interpenetração com a vida, mote que transpassa todos os “livros” – é, dessa forma, um fator de polissêmica relevância na formação da obra. Se os poemas são a resposta à ausência de Maria, é também sua inobservância factual o que acentua sua (i)materialidade, presente, de forma fragmentária, nos objetos, nas ruas, nos desejos e nas memórias de outrem. É, por fim, este rasto da partida – música que atinge o ser amoroso a despeito da completa depreensão de significados: o inexplicável da finitude; som que se faz escutar nos recônditos espaços da emoção: a inverbalizável saudade e a dor do luto – que afeta o lírico eu-poético de Craveirinha (ou o poeta, confundido está com a voz que o enuncia) e o propulSIONA em uma vertiginosa aventura poética de reconversão da matéria sobrevivente em palavra: uma poesia fundada, embrionariamente, no inexplicável.

Como tratamos de poesia e ressaltamos incansavelmente a importância de um trabalho interpretativo que parta da linguagem – seja por intermédio de recursos sonoros ou mesmo figurativos –, passamos, portanto, à leitura de três poemas presentes em *Maria*. Pretendemos, dessa forma, exemplificar a ideia de perda e suas ramificações – a história, a memória e o esquecimento – até aqui expostas.

Sobre os poemas

i. o chá

Chá amargo

Ainda nos chinelos da manhã
ajeito a xícara amarela
o respectivo pires

e uma colherinha.

A mim mesmo exijo
 água quente da chaleira
 e ela vem na garrafa termo
 que eu próprio vou buscar.

Deito três ou quatro colherinhas de açúcar.
 Mexo. Provo. Mais um pouco de açúcar. Remexo. Provo.

Na fastidienta manhã da casa
 aos sorvos vai-me consumindo
 um enfático
 chá amargo.
 (CRAVEIRINHA, 1998, p. 198)

“Ainda nos chinelos da manhã”, como que a se arrastar por sobre o dia que passa sem nele interferir, o sujeito da enunciação lírica é compulsoriamente obrigado a lidar com uma realidade que o impulsiona – e só a virilidade do mar ou a violência da morte são capazes de tanto – à apatia: paixão em negação. É nesta atmosfera morosa – a “fastidienta manhã da casa” –, em que todos os movimentos prescindem de um esforço quase sobre-humano cuja nascente e foz é o próprio sujeito – “a mim mesmo exijo” –, que o ritualístico preparo do café, próprio à figura feminina dentro da imagética de *Maria*, reduz-se a pequenos deslocamentos no espaço, como um leve ajeitar da “xícara amarela” a seu “respectivo pires”: encontro de corpos físicos fadados à completude. Essa é, todavia, uma mentira vertiginosa que “Zé” não mais pode compartilhar; sua outra parte complementar partiu-se em cacos e ele apreendeu desta experiência não o preto do luto, mas o amarelo do afastamento, do pessimismo e da depressão.

Ao longo das quatro estrofes e entre tantas “colherinhas” deitadas sobre esse “chá”, os laços estabelecidos entre a voz enunciativa do poema e as *coisas* da casa, suas partes constituintes, parecem-nos amplamente dialogantes. A ausência de Maria bem como o estado anímico do eu-poético são deflagrados em uma escrita que se cola – e se confunde – às existências e aos corpos que os rodeiam – esse espraimento sensorial exemplifica a percepção do “correlativo objetivo” postulada por Eliot a que nos referimos anteriormente. Confluem para o seio desta matéria tanto um passado vestigial, reencarnado, por exemplo, “na garrafa termo” – basta atentarmos à lancinante ambiguidade pronominal: é a “água quente” ou Maria quem vem enraizada no objeto que o próprio eu, devassando sua memória, vai buscar? – quanto um presente marcado por “um enfático/ chá amargo”, espécie de modulação sensorial substanciada na qual se mesclam – por razões etimológicas – o amargor e o amor.

Sumariamente, apontamos como mecanismos discursivos que intensificam a potência da saudade e da partida a insistência por estruturas sintagmáticas reflexivas e a apreensão especular dos humores da voz lírica pelos objetos. Há, ainda, um estado de

degenerescência que compõe um movimento antitético entre o sujeito e o mundo – este em um patamar de prevalência em relação àquele (“aos sorvos vai-me consumindo”) – e a repetição de determinados movimentos, um indicativo do estado de contenção deste sujeito (“Mexo. Provo. Mais um pouco de açúcar. Remexo. Provo”). Cabe salientar, contudo, que esta última característica assume na obra, por vezes, funcionalidade diversa: quanto menor for o impacto – ou a inscrição de novas memórias – causado por “Zé” nos signos da casa, maior será a inicial presença da esposa.

ii. a casa

A nossa casa

Ambição
minha e da Maria
foi termos uma casa nossa
onde nos contarmos os cabelos brancos.

Sonho realizado.
Casa definitiva já temos.
Lote 42.
Talhão 71 883.
Fachada pintada a cal.
Clássica arquitectura rectangular.
Uma via asfaltada com um único sentido.
Tudo sito no derradeiro bairrismo
que é morar no bairro de Lhanguene.

Pelo menos envelhecer já não é problema.
O resto na altura mais propícia
surgirá por si.

Parece que está por pouco.
Na lista onde eu consto
é injusto que tarde
estarmos juntos.
(CRAVEIRINHA, 1998, p. 100)

“A nossa casa” é um poema sintomático dentro da grandiosa obra elegíaca que é *Maria*, porque empreende movimentos de ressignificação e transgressão linguísticos que, em última instância, fazem ver, novamente, o quão estilizados se configuram os estratos psíquicos e sensoriais do eu-poético. Em um primeiro momento, é curioso observar duas das mais gritantes escolhas estéticas feitas pelo poeta: a dissonância na enunciação e a sistematização temporal. Quanto ao primeiro, cria-se, desde o título (o uso do pronome possessivo corrobora essa interpretação), uma vocalização plural que,

em seguida, é imediatamente bipartida no segundo verso (“minha e da Maria”). Em um processo de paulatino esfacelamento, o corpo subsequente do poema dá conta de destecer a unidade subjetiva inicialmente insinuada – caso associemos esse desatamento à imagética do sonho, submerge das reentrâncias poemáticas não o avesso do onírico, mas sua projeção insidiosamente fraturada pela morte.

Outro indício instantaneamente deflagrado é a sobreposição de tempos, possível apenas nas fendas abertas pela poesia. Projetam-se ao longo dos versos tanto um futuro irrealizado, factualmente impossível e tolhido pela morte (o pretérito perfeito: “foi termos uma casa nossa/ onde nos contarmos os cabelos brancos”), um presente de aguda ironia (o presente do indicativo: “Sonho realizado./ Casa definitiva já temos”) quanto um porvir incontornável, cronologicamente mais palpável e próximo (o futuro do presente: “Pelo menos envelhecer já não é problema./ O resto na altura mais propícia/ surgirá por si”). Para além de acusar as distintas etapas da vivência de Zé com Maria, essa estrutura também aloca – no sentido mesmo de imobilizar – o eu-lírico no presente, de onde pode vislumbrar um antigo desejo sarcasticamente concebido como “ambição”, como também antever a iminência de seu próprio fim.

É provável que em nenhum outro poema a morte seja tratada de maneira tão concreta: aqui, ela é, irremediavelmente, “uma via asfaltada com um único sentido”. Majoritariamente descritiva, toda a segunda estrofe se preocupa, por intermédio de signos pertencentes à semântica da finitude (“Lote”, “Talhão”, “Fachada pintada a cal”, “Clássica arquitectura rectangular”), em informar e detalhar a localização de um túmulo – concorre, nesse sentido, ainda, a referência feita ao “bairrismo de Lhanguene”, bairro de Maputo conhecido por seu cemitério. É desta ambígua intersecção, ponto fulcral, que alguns símbolos são dotados de nova roupagem significativa sem, com isso, perder por completo o sentido primário que lhes é socialmente inculcado: a “casa”, por exemplo, vê seu matiz de prosperidade se desgastar, mas preserva solidamente a noção mais sensível de lar, espaço concebido, essencialmente, pelas interações feitas com quem se ama.

iii. um café para dois

Eu e o café frio

Com mais ninguém repartimos sentimentos
Só juntos nas cacimbentas manhãs de Julho
solidários vamo-nos ingerindo
eu e um melancólico
café frio.

(CRAVEIRINHA, 1998, p. 199)

Uma mesma proposição semântica – e, portanto, desvinculada de qualquer matéria verbal – pode, a depender das circunstâncias com as quais é concebida e formula-

da, assumir corpos distintos. Ou seja: uma mesma ideia é, eventualmente, alicerçada por intermédio de significantes e arranjos sintáticos dos mais variados. É a essa substância – formadora de um laço indistinto entre forma e significado: estamos, portanto, sob o domínio de isomorfismos – que se dobra “Eu e o café frio”. De um modo muito perspicaz, Craveirinha reiteradamente propaga, em um nível estrutural mais interno, a ideia de complementos antitéticos que o título prenuncia.

Em outras palavras, o que buscamos salientar é a construção dos cinco versos do poema: todos apontam para um latente paroxismo em que há, de forma brutal, o eco ininterrupto de uma mesma solidão. No primeiro, por exemplo, a preposição “com” – indicadora de uma existência física qualquer com a qual se faz companhia – é semanticamente esvaziada pela estrutura “mais ninguém”; seguindo esse raciocínio, por exemplo, no segundo verso, o adjetivo “juntos” contrapõe-se ao ambíguo “só”. A estratégia de enunciação, por sua vez, é similar à de “A nossa casa”: um sujeito pluralizado desdobra em outras manifestações sua inerente solidão. Há, aqui, no entanto, uma diferença fundamental: Maria – ou a ideia de perda que ela carrega – é metaforicamente apreendida pelo “café frio”, imagem impulsionadora da melancólica apatia de Zé.

Uma narrativa mais rígida que se propusesse a relatar o encontro entre um sujeito e um café frio – sem se esquecer de dobrar desejosamente a linguagem – talvez impusesse dificuldades a quem se aventurasse a costurá-la. Porque é a poesia que, por natureza obliterada e disforme, possibilita, plasticamente, o toque furtivo dos sentidos no vazio; porque é a poesia que materializa o que foi, antes de vestígio memorial, esquecimento. Se um romance pode narrar, à distância, uma história de amor, só a poesia é capaz de transmutar os versos em matéria viva, orgânica.

Porque é ela que, teimosamente, insiste em servir um café para dois, o corpo devassado da poesia é o corpo perdido de Maria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. “Engagement”. In: *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- _____. *Notas de literatura I*. Trad. Joge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- AUGÉ, Marc. *A guerra dos sonhos*. Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 1998.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. 3. ed. Lisboa: Antígona, 1988.
- CHAGAS, Michelle Cardoso. *Letras, sons e ecos: a musicalidade na poesia de José Craveirinha*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2012.

- CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. 2. ed. Lisboa: Edições, 70, 1980a.
- . *Karingana ua karingana*. Lisboa: Edições, 70, 1982.
- . *Cela 1*. Lisboa: Edições, 70, 1980b.
- . *Maria*. Lisboa: Ndjira, 1998.
- . *Babalaze das hienas*. Maputo: UEA, 1997.
- ELIOT, T. S. *Ensaio escolhidos*. Lisboa: Cotovia, 1997.
- LEITE, Ana Mafalda. *A poética de José Craveirinha*. Lisboa: Vega, 1991.
- MISTRAL, Gabriela. *Tala*. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- . *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.
- PLATÃO. *O banquete*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Unicamp, 2007.
- RIBEIRO, Margarida Calafate e MENESES, Maria Paula. *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- . Anotações feitas durante as aulas do curso “A trama dos afetos e da história em obras e filmes africanos em língua portuguesa”, referente à disciplina “Memória e história na ficção africana de língua portuguesa”, oferecido pela Professora Doutora no 1º semestre de 2014, na Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- SPINOZA, Baruch. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2011
- WEINRICH, Harald. *Lete – arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Resumo: A poesia do moçambicano José Craveirinha talvez seja mais reconhecida por seu vigor político. Na contramão desse discurso fortemente ligado às questões de seu tempo e seu lugar, uma outra face poética – fundada, em especial, pela ausência – é desvelada, revelando o quão universal também pode ser a solidão. Este ensaio intenta investigar Maria, reunião de poemas dedicados à esposa já falecida do poeta, expondo as cicatrizes abertas de um texto que lida com uma dolorosa experiência: a convivência com uma presença possível, agora, apenas imaterialmente.

Palavras-chave: poesia; solidão; Moçambique; José Craveirinha

Abstract: *The poetry of José Craveirinha perhaps is best known for its political strength. Against this speech strongly linked to issues of its time and place, another poetic face – founded, in particular, by absence – is unveiled, revealing just how universal can loneliness also be. This essay attempts to investigate Maria, collection of poems dedicated to the late wife of the poet, exposing the open scars of a text that deals with a painful experience: living with a presence that's only possible immaterially.*

Keywords: *poetry; loneliness; Mozambique; José Craveirinha*

OS “FRUTOS AMARGOS” DE PAULA TAVARES: POR ENTRE OS SENTIDOS DA POESIA

Professora Dra. Fernanda Antunes Gomes da Costa*

Em entrevista publicada em *Angola-Encontro com escritores*, Ana Paula Tavares, poetisa angolana que se vem destacando desde os anos 80, afirma que almejava “encontrar um caminho poético para expressar essa relação quase física com as coisas, com aquilo que está [va] à volta, os cheiros, os frutos... Uma forma própria de expressar coisas que eu tinha cá dentro” (Tavares, P. *In*: Laban, 1991, p. 853).

Um dos percursos escolhidos para a representação desse vínculo entre o sujeito lírico e “aquilo que está à volta” foi o do enlace sensitivo: Paula Tavares, em sua obra poética, utiliza a percepção como instrumento de uma escrita motivada pela vontade de trazer à tona as experiências significativas do mundo percebido. São cheiros, sabores, vozes que saltam dos versos produzidos por nossa autora. Os sentidos do corpo são provocados por uma poesia que deseja expressar uma “relação quase física com as coisas”, já que esta pretende a ressignificação da experiência poética a partir da relação com o espaço que o rodeia.

Os “frutos amargos” de Paula Tavares revelam a presença de superfícies sensoriais no corpo lírico e de que maneira esses estímulos corroboram para a construção de uma poesia que, tatuada pela sensibilidade, permite novas relações com o mundo exterior, por meio da percepção.

Em *A prosa do mundo*, o filósofo Merleau-Ponty disserta acerca do diálogo como estratégia provocadora da percepção. Inicia sua argumentação enfatizando o aprendizado que vem do conhecimento pela linguagem: “Ao entrar num livro, sinto que todos os termos mudaram (...). Novidade de uso, definida por um certo e constante desvio que a princípio não sabemos explicar, o sentido do livro pertence à linguagem” (Merleau-Ponty, 2012, p. 216-217). Ele ressalta a utilização das palavras a partir das experiências, em um mundo que toca o sujeito da percepção, de fora para dentro, por meio das relações vivenciadas e exteriorizadas pelas várias facetas da fala e do diálogo. Assim também

(...) o escritor fala efetivamente do mundo e das coisas, mas ele não finge dirigir-se em todos a um único espírito puro. Ele dirige-se justamente à maneira que eles têm de instalar-se no mundo, diante da vida e diante da morte, toma-os lá onde estão e, dispondo intervalos, jogos de luz entre os objetos, os acontecimentos e os homens, chega às suas mais secretas instalações, opõe-se a seus laços fundamentais com o mundo e transforma em meio de verdade a mais profunda parcialidade deles. (...) O escritor fala aos homens e alcança a verdade através deles. Só compreendemos inteiramente esse salto sobre as coisas em dire-

* Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro – Campus Macaé

ção a seu sentido, essa descontinuidade do saber que está em seu mais alto ponto na fala, se compreendemos como invasão de mim sobre o outro e do outro sobre mim... (Merleau-Ponty, 2012, p. 217-218).

O aprendizado pela linguagem é uma expressão da vivência do sujeito que ora é invadido pelo corpo outro, ora se apresenta como invasor de um território alheio. O escritor, em seu labor, dialoga com alguém, sem desprezar as experiências vividas por esta pessoa. Ponty ressalta que é importante entender que o sujeito estabelece relações com o outro, pois este permanece ao seu lado, significando a própria extensão do sujeito. É pelo diálogo que esse reconhecimento de si pelo outro se realiza. Sendo assim, interagir, dialogar é um percurso de autoconhecimento:

Não é suficientemente observado que o outro jamais se apresenta de frente. (...) O outro, a meus olhos, está portanto à margem do que vejo e ouço, está a meu lado ou atrás de mim, não está nesse lugar que meu olhar esmaga e esvazia de todo “interior”. Todo outro é um outro eu mesmo (Merleau-Ponty, 2012, p. 218-219).

Ao considerar esse outro “uma réplica de mim mesmo, um duplo errante” (*Idem*, 2012, p. 219), desdobro-me, pois deixo a ideia de apenas sentir para assumir a condição daquele que também provoca os sentidos, percebendo quem realmente sou. Sendo assim, eis o paradoxo maior do diálogo enquanto experiência da percepção: esse outro é uma faceta de quem eu sou, mas, por meio dessa semelhança, sou capaz de me reconhecer realmente, incluindo as diferenças que são estabelecidas entre mim e esse outrem. São as distinções reconhecidas nessas experiências, portanto, que me fazem único. Ressalta Ponty que

(...)o fato é que o outro não é eu, e que é preciso chegar à oposição. (...) Que um segundo expectador do mundo possa nascer de mim, é algo que não se exclui; ao contrário, isso se torna possível por mim mesmo, se pelo menos reconheço meus próprios paradoxos (*Idem*, p. 220-221).

Por isso, a importância das vivências perceptivas enquanto sujeito tocado pelos sentidos corporais. Apenas o “lançar-se” permite o reconhecimento do espaço. Isso inclui a relação dos corpos pela linguagem e pelo diálogo também; afinal, “a experiência que faço de minha conquista do mundo é que me torna capaz de reconhecer uma outra e de perceber um outro eu mesmo” (Merleau-Ponty, 2012 p. 223).

O diálogo traz à tona novas significações para o mundo do sujeito perceptivo, pois é também pela fala que ele toma ciência de que pertence a e habita um espaço com o qual se relaciona. Um conhecimento pelo próprio reconhecimento do sujeito. “Talvez agora tenhamos condições de compreender exatamente que realização a fala representa para nós, de que maneira prolonga e de que maneira transforma (...)” (*Idem*, p. 227), pois por meio dela

(...) a solução consistirá em reconhecer que, na experiência do diálogo, a fala do outro vem tocar em nós nossas significações, e nossa fala vai, como o atestam as respostas, tocar nele suas significações, in-

vadimo-nos um ao outro na medida em que pertencemos ao mesmo mundo cultural, e em primeiro lugar à mesma língua, e na medida em que meus atos de expressão e os do outro pertencem à mesma instituição (*Idem*, p. 228).

A experiência dos corpos pela percepção e pela linguagem é também a conscientização de pertencimento e de complementaridade no mundo. Isto permite novas significações e aprendizados pelo sujeito que se torna um ser ciente dos sentidos que essas vivências possibilitam para si.

O filósofo da percepção enfatiza, ainda, que a relação dialógica entre os seres pode ser estendida para uma, também possível, entre o sujeito com ele mesmo. Pelo diálogo com o outro, o sujeito se reconhece, possibilitando, dessa forma, a conversa íntima, pessoal, que se dará de fora para dentro, pelas experiências vividas. Assim, é rompido o silêncio e são reconhecidas as “verdades” sobre quem é esse ser em seu próprio texto interno e em seus próprios paradoxos. Sendo esse diálogo possível em sua representação por entre gestos e palavras, reconhecemos, na poesia de Paula Tavares, essa busca pela experiência dos corpos, por meio dos poemas que representam pares que dialogam. Texto corporal poético que trava essa conversação ora com corpos outros, ora com o próprio espaço corporal que compõe enquanto poesia. Vejamos:

II.

Vou pelos passos das crianças gritar num sul mais
 novo. Se demorar espere por mim.
 Aqui as crianças estão escondidas e espreitam
 o dia
 com seus pezinhos de lá.
 Amanhã preparo o corpo
 De perfume e água fria
 e vou
 rumo ao sul no rasto delas.
 Talvez entretanto no pátio dos olhos tenha
 Nascido a buganvília.

(Tavares, 2011, p. 218)

Nestas linhas líricas, bebemos de antigas fontes, anteriores a *Manual para amantes desesperados*, obra lírica em que este poema se encontra, como o livro *Ritos de passagem* (poesia, 1985) e *O sangue da buganvília* (crônicas, 1998). A imagem do sul, do preparo do corpo para o encontro do amanhã, metaforizado pelas crianças, a sinestesia criada pelos “pezinhos de lá”, tudo isso nos relembra os ensinamentos de *Ritos de passagem*: o aprendizado, o anúncio dos sabores, dos novos saberes.

Por fim, a imagem da buganvília, mostrando-nos que esse discurso se apresenta como uma “releitura”, pois o nascer dessa flor, no pátio dos olhos, é simbologia também de um olhar e de uma postura mais fortes e resistentes. Afinal, já nos ensinou, em

um dos seus livros de crônicas, que “(...) venha quem vier, mudem as estações, parem as chuvas, esterilizem o solo, nós somos cada vez mais como as buganvílias: a florir em sangue no meio da tempestade” (Tavares, 1998, p. 34).

Seja como um caminho para o (re)encontro com a história de Angola, seja como um percurso de reflexão com o próprio corpo poético, a “fala” lírica de Paula Tavares permite a busca dos sentidos pelas experiências de um sujeito perceptivo que muito tem a dizer sobre o mundo. Ele sabe que o melhor caminho para que essa vivência seja compartilhada é o diálogo, transformado em gesto pelas palavras e pelas experiências desse sujeito que deseja “ultrapassar-se” por meio de um falar que “nos concerne, nos atinge de viés, nos seduz, nos arrebatava, nos transforma no outro, e ele em nós” (Merleau-Ponty, 2012, p. 236).

Vêm-nos à tona os ensinamentos de Roland Barthes, em *O grão da voz*, acerca dos sentidos das coisas do mundo e no mundo. Para isso, ensina-nos que a literatura, enquanto ferramenta de reflexão, “tem como função levantar essa questão, levanta-la através da narrativa, do romanesco, da personagem, do objeto” (Barthes, 2004, p. 11). A poesia também busca os sentidos das coisas e, para isso, percorre o espaço que rodeia o sujeito poético, percebendo seres outros e significações existentes nesse local.

Assim se comportam os “frutos amargos” de Paula Tavares: a opção por um corpo poético sensorial permitiu o diálogo com o corpo de Angola e com tudo que o representa. Uma poesia, que, antes mesmo de nascer em palavras, surgia da experiência observadora de um eu lírico que vivenciou as cicatrizes do “espaço corpóreo social”, carregando essas marcas nas poesias que representam vozes a dialogar.

Como não levar, tatuado na pele, o canto “Vamos descobrir Angola”, de 1948, exaltando o território angolano em todos os seus aspectos culturais, sociais, históricos e poéticos? Como não trazer para si os versos atemporais, de Agostinho Neto, que cantaram a resistência de um povo, gritando a sua vontade de viver, ao dizer “Ainda a minha vida / oferecida à Vida / ainda o meu desejo” (Agostinho Neto, 1985, p. 43)?

A busca do sentido poético passa também pelas vozes de um forte engajamento político e social dos poetas da década de 60. Em tempo de lutas contra a repressão portuguesa, a poesia foi ferramenta de denúncia em uma produção lírica militante. A euforia da libertação, em 1975, faz o sujeito poético gritar por sua nacionalidade e identidade: “Produzir na palavra / é cantar no poema / todas as raízes / deste chão” (Rui, 1984, p.67).

Passada a euforia, o desencanto também tomou conta do lirismo da terra, dando voz a uma construção lírica, perpassada pelas histórias antigas, à procura de novas ressignificações frente ao mundo. Nesse contexto, surgem os *frutos* de Paula Tavares, que carregam *frutos* outros, colhidos em um tempo pretérito. É nesse diálogo perpétuo, já ensinado por Merleau-Ponty, que encontramos uma poesia carregada de sentidos a tocar a sensibilidade do corpo, que é representação de um sujeito no mundo e no texto, em diálogo constante com outras vozes. Paula não apenas desperta a sinestesia corporal, como apresenta os objetos provocadores desses sentidos. “De cheiro macio ao tac-

to” (Tavares, 2011, p. 17), percurso anunciado em *Ritos de passagem*, o território corporal de Angola também é (re)visitado a partir da percepção:

Rapariga

Cresce comigo o boi com que me vão trocar
Amarraram-me às costas a tábua Eylekessa

Filha de Tembo
organizo o milho

Trago comigo nas pernas as pulseiras pesadas
Dos dias que passaram...
Sou do clá do boi –
(...)

(Tavares, 2011, p. 49)

O cenário da região da Huíla, sul de Angola, apresenta-se. Povos pastores, os *mumuilas*, têm o boi como dote maior nos casamentos e a tradicional tábua *Eylekessa* a garantir a boa postura física das meninas. Mulheres, filhas de “Tembo”, personagem da História angolana, organizam o “milho” como uma ação que reflete a consciência da linhagem a que pertencem: “Sou filha do clá do boi” (*Idem*, p. 49).

Essa percepção de um eu lírico “rapariga” em primeira pessoa vem à tona em um labor textual que deseja desvelar os sentidos de uma realidade apenas possível no agora pela (re)visitação que o olhar atento desse sujeito poético realiza. A resignação atrelada às tradições não reaparece nessa leitura nova, mas sim a vontade de perceber quais seriam os caminhos possíveis para a poesia e para o lirismo. A mesma percepção que permite a reinvenção de um passado também possibilita o sentido dos novos diálogos:

A cabeça de Nefertiti

*Tivesse soerguido, da solidão granular,
o perfil oblongo
Da cabeça de Nefertiti
LUÍS CARLOS PATRAQUIM*

Esta cabeça é minha
por cima do muro
que a sustém
Esta cabeça está cortada de mim
há sete mil anos
e no entanto é a voz dela
que fala dentro da minha voz
o seu olho vazado que me ilumina
os olhos

Pelo seu nariz eu respiro
o barro dos antigos
e passo pelos olhos o khol preto
da distância
É Berlim com o sopro dos anjos
em cada esquina
é deserto com desenhos de areia
muito fina
percorro o labirinto
Esta cabeça é minha
é o perfil que me convém
com seu olhar vazio e limpo
do sono de tantos anos
Esta cabeça
encaixa-se-me nos ombros
com o peso dos cabelos

Esta mulher é a minha fala
O meu segredo
Minha língua de poder
E meus mistérios

Esta mulher está fechada em mim
há sete mil anos
por ela descobri o rosto
fui noiva e esposa
conheci o doce sabor do abandono

Como ela não sei quem sou
Estou diante do espelho
Com uma moldura de bronze à volta

(Tavares, 2011, pp. 228-229)

A rainha egípcia, conhecida pela beleza e pela influência política e religiosa, é também, no poema, extensão dessa mulher que agora anuncia, pela voz, os ruídos silenciados de uma cabeça “cortada de mim”. Numa alquimia dos falares, o sujeito poético anuncia as vozes de inúmeras mulheres – de Berlim ao deserto – que, por muito tempo, guardaram, no interior dos corpos, línguas, segredos, mistérios. O grito que ganha força não é individual. No entanto, a coletividade anunciada já pela epígrafe do poema, que traz os dizeres de um poeta moçambicano, não vem à tona para retomar uma poesia como ferramenta de combate. Esse berreiro se instala para romper com fronteiras históricas e temporais que possam (re)criar cercados por entre os caminhos de mulheres que almejam o reconhecimento enquanto sujeitos desejanter da experiência do mundo, portanto, também seres perceptivos.

Diante do espelho, o eu lírico ainda não sabe quem é; todavia, anuncia ter ciência de que, por sete mil anos, carregou o reflexo dessa cabeça que representa, simbolicamente, não apenas parte desse sujeito, mas fragmentos de tantas mulheres outras em busca da sua identidade, pois falar “significa colher e escolher perfis da experiência, recortá-los, transpô-los e arrumá-los em uma sequência fonossemântica” (Bosi, A. 2000, p. 32). Sendo assim, essa cabeça multifacetada vem trazer para o espaço lírico as vivências que traçam os perfis dessas vozes poéticas femininas, já que “Esta mulher é minha fala / O meu segredo” (TAVARES, 2011, p.229).

Pela fragmentação anunciada pelo poema, notamos um sujeito poético consciente da necessidade dos sentidos corporais enquanto metáforas das experiências do seu corpo com outrem. Este é o sentido da ‘poética dos sentidos’ de Paula Tavares: um entrelaçamento das experiências dos corpos sociais, femininos, textuais, todos em busca da ressignificação da vida e da poesia; afinal, é

(...) preciso que, de uma maneira ou de outra, a palavra e a fala deixem de ser uma maneira de designar o objeto ou pensamento para se tornarem presença desse pensamento no mundo sensível e, não sua vestimenta, mas seu emblema e seu corpo (Merleau-Ponty, 2011, p. 247).

Tornando-se corpo, a palavra de Paula Tavares despertou os sentidos poéticos por meio de uma poesia que, para além dos sentidos físicos, revelou ao sujeito lírico a percepção do mundo: “aprendi que a vida se serve quente ou fria, em banho-maria, com as suas caldas e essências para beber devagar em pequenos copos de vidro” (Tavares, 2004, p. 133). Portanto, apreendemos, assim, com os frutos de Paula, os percursos de um corpo textual inundado pela poesia da vida e pelos significados de uma sensibilidade poética à flor da pele: “palavra-corpo” e não apenas “vestimenta”.

Resumo: Este artigo tem como meta principal a leitura crítica do tecer poético de Paula Tavares, importante representante da literatura angolana de língua portuguesa na contemporaneidade. Buscamos flagrar, por entre imagens e palavras, os frutos amargos de um lirismo que (re)visita Angola, a partir da experiência do sujeito poético com o mundo que o cerca. Os sentidos e a percepção estão presentes em metáforas dos poemas da escritora e revelam como as impressões da vida se perpetuam na pele dos seus versos. Sendo assim, será discutida a relação entre a percepção, os sentidos e a poesia,

Palavras-Chave: poesia, Angola, sentidos, percepção.

Abstract: *This article has as its main goal the critical reading of the poetic weaving of Paula Tavares, an important exponent of the Angolan literature in contemporary Portuguese. We seek to catch, through images and words, the bitter fruits of a lyricism that (re)views Angola, from the experience of the poetic subject with the world around you. The senses and perception are present in her metaphors of poems by writer and reveal how the impressions of life are perpetuated in the core of her verses. Therefore,*

we discuss the relation between perception, memory and present; between senses and poetry. **Keywords:** *poetry, Angola, feelings, perception.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO NETO, A. “Aspiração”. In: *Sagrada esperança*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz: entrevistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- . *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.
- RUI, Manuel. *Cinco vezes onze: poemas em novembro*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- TAVARES, Ana Paula *A cabeça de Salomé*. Lisboa: Caminho, 2004.
- . *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- . In: LABAN, Michel. *Angola – Encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991. V. II. pp. 845 – 861.
- . *O sangue da buganvília*. Praia; Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.

ÁGUA DA PALAVRA

Rogério Athayde,* Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva**

Água da palavra
Água calada, pura
Água da palavra
Água de rosa dura
Proa da palavra
Duro silêncio, nosso pai

Margem da palavra
Entre as escuras duas
Margens da palavra
Clareira, luz madura
Rosa da palavra
Puro silêncio, nosso pai

(*A TERCEIRA MARGEM DO RIO.*
CAETANO VELOSO)

Depois de tantas insistidas vezes, é lugar comum dizer das relações de identidade entre Mia Couto e Guimarães Rosa. São infundáveis os escritos que a academia faz multiplicar em acúmulo redundante do tema, já que – dispensando qualquer singela ou pretençiosa explicação – o próprio autor moçambicano sempre fala com ternura de sua formação literária, sua meninice de leitor autodidata, a companhia do pai e a vigilância da mãe. Além dos muitos poetas e prosadores africanos que continuam teimando em forcejar com a última flor do Lácio, Mia Couto presta reverência à moderna literatura brasileira e em particular à obra roseana.

De Rosa retira a decantada reinvenção do idioma e a extraordinária capacidade de expressar em forma de narrativa a sonoridade fluida do poema. É Mia Couto quem narra o impacto que teve ao ler pela primeira vez Guimarães. Diz ter sentido a familiaridade de “vozes da infância”, que soavam com a sucessão das palavras amigas. Rosa o fez entender a força da oralidade retirada das estórias de contar dos homens sem letramento. Como um se sentir em casa.

A descoberta do sertão brasileiro, ao contrário de parecer o encontro com uma estranheza distante, se deu para Couto como um deslumbramento de olhar interior. Porque seu entendimento foi o de uma geografia sem compromisso com qualquer ciência descritiva, um espaço de criação ficcional, mitopoético, um mundo inteiro in-

* Mestrando – UFRJ

** Professora Associada do Departamento de Letras Vernáculas – Faculdade de Letras/ UFRJ – Orientadora

ventado com vontade de literatura e pensamento. Então a filiação confessada da obra coutiana não se dá pelo uso de um palavrório artificial, que disfarçaria, patética, a cópia impossível de Rosa. Não. Mía Couto deseja uma influência maior, construída através da capacidade de criação de um universo literário transcendente. Vendo desta forma, a maior homenagem prestada à obra de Rosa é a compreensão de sua escala de importância. Contrariando o óbvio, o escritor não se esforça em escrever livros; “o que ele nos dá, por via da escrita, é um mundo” (Couto, 2005, p.110).

O sertão talvez não se traduza. Como espaço, é lugar de natureza bruta, paisagem inóspita, ambiente que torna a pele da terra e a dos homens seca e dura, em triste condição de parentesco. Mas o sertão roseano é outro, “está em todo lugar”, “é o mundo”, “está dentro de nós”. Com a amplitude de um território que abandonou a geografia nos desenhos coloridos dos mapas escolares, Rosa pôs os olhos em um interior ontológico. Por isso “ser-tão”, ser tanto, tão intensamente, tão extensivamente. Condição de possibilidade criadora inesgotável e incessante.

O que acontece a partir desta percepção é que qualquer outra geografia possui igual potência de desdobramento. Mía Couto entendeu dessa maneira sua filiação a Guimarães Rosa, elegendo para si mesmo os espaços recolhidos de Moçambique, como lugar de reinvenção mito-poética. Dessa forma, “o sertão e a savana são assim construídos na linguagem”, ambiente, quem sabe fenomenológico, de instauração de realidades ficcionais (Couto, 2005, p.109).

Ditas estas preliminares, é preciso agora explicar qual o interesse em escrever qualquer acréscimo repetido sobre os autores brasileiro e africano. É que talvez exista mais uma brecha ainda não percebida nas duas escrituras. Brecha que, havida, é tão pequena e singela que poderia ser esquecida por seu pouco merecimento, não fosse o interesse de olhar por ali como quem vê pelo buraco da fechadura.

O conto “A terceira margem do rio”, constante em “Primeiras Estórias”, é dos mais conhecidos da obra de Guimarães Rosa. Conta a estranha experiência de um homem que resolveu, sem nenhuma aparente justificativa, viver em um barco, flutuando o resto da vida no leito do rio. Rosa narra esta estória de pouquíssimas páginas sem nos informar nomes de personagens ou lugares. Só ficamos sabendo que o narrador é filho do homem que tomou a insólita decisão de se isolar no barco; que sua família ainda contava com a mãe, um irmão e uma irmã; que moravam a um pouco de distância do rio – do qual também não sabemos o nome; e que, enfim, apesar de viver apartado de todos, o homem continuava por ali, sem interesse maior de navegação. E isso é mesmo o bastante.

Muito já se escreveu desse texto roseano. Em uma dissertação recente (Mendes, 2013) procurou-se mesmo identificar alguma doença mental no homem que tinha subtraída a palavra por não falar, “calado que sempre”. E, por loucura, entendeu-se a atitude de alheamento do mundo, tendo por evidência a fala do próprio filho-narrador quando dizia: “Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca

mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos” (Rosa, 1985, p.36).

Não cabe aqui nenhuma discussão em torno da loucura e dos loucos, por me faltarem conhecimento e interesse. Também não faço eco às polêmicas em torno das expressões “realismo fantástico” e “absurdo”, aplicáveis muitas vezes à obra Roseana. E, mesmo se o fizesse, não poderia deixar de lembrar Ionesco, quando respondeu a Martin Esslin sobre a expressão “teatro do absurdo”: “o mundo não é absurdo; é incrível” (Carlson, 1997, p.399). Inacreditável, sim, mas surpreendentemente possível.

Essas questões não comovem, porque não parecem dar conta da intenção profunda de Rosa. Interessa pouco saber das implicações psíquicas, socioculturais ou econômicas de uma criatura que vai viver no meio de um rio qualquer, sem nome e registro. Também não é determinante associar o filho querido de Cordisburgo a essa ou aquela corrente estética. Não se trata muito menos de uma estória com pretensões realistas, que cobre seu pesado tributo de verossimilhança. Rosa parece que inventa uma terceira margem de rio como outra instância de existir e como dinâmica da criação. Vendo este duplo entendimento – ontológico e mitopoético – o conto ganha em dimensão, passando a ter um caráter de expressão universalista que acanha outras interpretações. Então, a base flutuante da canoa é a margem terceira, que permite a escolha de outra forma de existir, nova maneira e ponto de vista acerca da realidade. Mas é igualmente a possibilidade poética de superar as margens comuns do uso da palavra, da criação inventiva da palavra, da geração de mundos no mundo.

Mas diferentes outros excursos ainda podem ser feitos. A famosa frase do grego Heráclito lembra-nos que “não se pode entrar duas vezes no mesmo rio” (Heráclito, 1980, p. 113). Expressão paideumática do dinamismo que em tudo há, do constante e alegre brotamento de todas as coisas. O rio, mesmo em remanso, muda; alteram-se os homens e transforma-se a natureza inteira em seu redor, feito *physis* metamorfa. O mesmo filósofo de Éfeso também ensina como tarefa vital o refrão “eu me busco a mim mesmo”, labuta de intermitente transformação e desejo maior da mais fraca ontologia.

Se fosse permitido ajuntar os dois fragmentos como sentença, então a imagem da superfície madeirosa da pequena embarcação, flutuando no eterno passamento do rio, é expressão legítima do esforço filosófico de conhecimento e invenção de si mesmo.

As águas do rio são também motivo mitopoético de invenção com as palavras, águas doces, águas calmas, capazes do encantamento incessante de sua fluidez, da sempre possível criação através da linguagem. Como disse Bachelard, depois dos tempos muito sisudos da epistemologia, “A água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abrandando o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes” (Bachelard, 1997, p. 193). O velho sábio francês contava da água e suas metáforas um sem número de expressões anímicas, grávidas de sedução, mistério, purificação e transporte. De tal maneira, que toda a possibilidade literária com ela aparentada é feita de “palavra

bela e redonda”. A água do rio, que serve instrumental como elemento de comunicação e contato, possui instâncias maiores nas mitologias cosmogônicas, expressão de veículo transcendente, da transmutação do ser em um outro nível de existência e entendimento. Como nos ensina Mircea Eliade, “a imersão nas Águas equivale não a uma extinção definitiva, e sim a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma criação, de uma nova vida ou de um ‘homem novo’, conforme se trate de um momento cósmico, biológico ou soteriológico” (Eliade, 2008, p. 110).

Pensando não haver nenhum salvamento possível além da escolha muito humana de desejar existir demasiado, o personagem de Rosa provoca estranheza com seu projeto de flutuação branda na intermitência das marés de água doce. Sem bruteza, sem revolta ou loucura, só a vontade insistida de “ser-tão”, tanto, para além do que pode permitir a “vulgarice” cotidiana dos homens quando são pequenos.

Mas falta falar de Mia Couto. “Nas águas do tempo” é um conto curto, primeiro do pequeno e adorável livro *Estórias abensonhadas*. Já lembrei as filiações notadas e confessadas do autor moçambicano da Beira com a obra de Guimarães Rosa. E, mais de uma vez, foi percebida a semelhança temática entre “A terceira margem do rio” e “Nas águas do tempo” (Carvalho, 2012; Martin, 210). No conto de Mia Couto, avô e neto conversam, enquanto vão remando as águas de um rio. A estória é narrada pelo pequeno, que enxerga no mais velho “um homem em flagrante infância, sempre arrebatado pela novidade de viver”. Vão os dois na direção de um grande lago, onde habitavam as “interditas criaturas”. “Tudo o que ali se exibia, afinal, se inventava de existir. Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre água e terra” (Couto, 2012, p. 10).

Em outras palavras, havia o desaparecimento da margem, ou fronteira de mundos. O avô, chegado em seu destino misterioso, tirava um pano vermelho e agitava como a fazer sinalização. Mas para quem? “– Você não vê lá, na margem? Por trás do cacimbo? Eu não via. Mas ele insistia, desabotoando os nervos. – Não é lá. É láááá. Não vê o pano branco, a dançar-se?” (Couto, 2012, p. 10-11).

O menino-narrador não conseguia alcançar além da “completa neblina”. Mas continuava a acompanhar o avô na tarefa diária de acenar. É bom que se diga que Mia Couto deixa entrever que ali naquele ponto existia um território de contato com remotos antepassados. Por isso o lugar era das “interditas criaturas”, onde “todo o tempo, a partir daqui, são eternidades”. O avô sempre abria o pano vermelho em movimentos sinaleiros. Até que o neto-narrador consegue ver o aceno de um pano branco replicante. E acena também com a camisa agitada no ar. Misteriosamente o pano do avô vai “branqueando, em desmaios de cor”, e “meus olhos se neblinaram até que se poentaram as visões”. Ficamos sem saber do destino exato do avô; se desapareceu ou se tornou ao barquinho e acompanhou o neto de volta à casa. Isso importa menos. Mas vale ainda a citação das últimas linhas do conto: “A água e o tempo são irmãos gêmeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem” (Couto, 2012, p. 14).

Como disse, muito já foi escrito sobre a relação entre Guimarães Rosa e Mia Couto. Mais especificamente, a análise conjunta destes dois contos – “A terceira margem do rio” e “Nas águas do tempo” – mereceu ótimas abordagens, como as de Wilma Avelino de Carvalho e de Vima Lia Martin. A primeira se valeu dos conceitos de hibridismo e entre-lugar, elaborados por Homi Bhabha, para dar conta do encontro de instâncias culturais diferentes, criadoras, porém, de espaços de contato e ligação. Martin, por sua vez, recorda o recurso teórico da literatura comparada para tratar dos possíveis relacionamentos em um “mundo misturado” do brasileiro e moçambicano. Em ambos os casos, a filiação confessa da obra coutiana surge explicitada em “Nas águas do tempo”, graças à semelhança proposital de temas e personagens. Mas não faço outra qualquer referência à literatura comparada ou aos sofisticados conceitos de Bhabha. E não faço por competência ausente e por nenhuma intenção. Porque não é de comparação que quero falar, nem de possíveis pontos de encontro; mas da gentil reverência à obra do mestre mais velho, feita pelo mais novo, com a qual se aprende a remar na água doce da palavra.

Mia Couto muitas vezes conta com o recurso da memória viva dos antepassados, como entidades que compõem uma realidade complexa, mistura do visível e do invisível. Também abusa do contato de temporalidades distintas, construindo uma narrativa composta, de modo a fazer um tempo ser penetrado pelo outro em variações mutuamente complementares. Por último, a transmissão oral do conhecimento, capaz de perpetuar a tradição, através da ausculta dos mais velhos, é mais uma de suas constantes características (Couto, 2003; 2006; 2007; 2007). Ora, é como uma síntese amorosa de pensamento e filiação que Mia Couto escreve “Nas águas do tempo”. Aqui todos estes traços fundamentais são arranjados para fazer homenagem a Guimarães Rosa.

E mais uma coisa. Na estória de Mia Couto, o menino aprende com seu avô a celebrar o encontro com alguma forma não nomeada de ancestralidade. É impossível deixar passar despercebida a importância do rio e toda a proclamada possibilidade de aproveitamento mitopoiético que ele enseja, como ligação e transporte, como água de purificação e renascimento. Couto coloca-se no lugar do menino que aprende o respeito ao mais velho e reconhece nele um mistério que não consegue alcançar por completo. E, para cúmulo da aproximação, o jogo de espelhamento dos panos acenados figura como o encontro possível de dois mundos que se tocam somente ali, com distanciamento e respeito. Então, o neto, que se agita em “Nas margens do tempo”, acena para o pano branco original de “A terceira margem do rio”. E quando o avô diz “não é lá. É láááá”, como a apontar um lugar ainda mais longínquo, parece fazer menção às margens poéticas das duas obras, a de Rosa e a sua própria, e, simultaneamente, às outras margens sem metáfora dos litorais brasileiro e moçambicano. Os dois oceanos inteiros deixariam de ser mares que separam e tornariam, por efeitos da magia literária, a ser um só rio de ligação e contato.

Se esta leitura é minimamente aceitável, então, a brecha quase sem valor que disse ter encontrado é a seguinte: Mia Couto, mais que explicitar sua reverência e seu

débito intelectual com a obra de Guimarães Rosa, coloca-se na condição de quem recebe dele a herança literária e responde a ela com a singeleza dos meninos sem camisa, acenando seus panos de improviso na margem do rio e da palavra. Entendendo desta forma, “Nas águas do tempo” não é confissão de parentesco, mas proclamação testamentária de linhagem. O conto torna-se, assim, uma resposta e um diálogo. Coisa que só os grandes conseguem fazer.

Resumo: Considerações sobre a obra de Guimarães Rosa e Mia Couto, a partir, especialmente, do conto “Nas águas do tempo”, do escritor moçambicano. Mais que explicitar sua reverência e seu débito intelectual com a obra de Guimarães Rosa, Mia Couto coloca-se na condição de quem recebe dele a herança literária e responde a ela com a singeleza dos meninos sem camisa, acenando seus panos de improviso na margem do rio e da palavra. Entendendo desta forma, “Nas águas do tempo” não é confissão de parentesco, mas proclamação testamentária de linhagem.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, Mia Couto, proclamação testamentária de linhagem

Abstract: *Considerations about the work of Guimarães Rosa and Mia Couto, from especially the short story “Nas águas do tempo”, from the Mozambican writer. Rather than explain his reverence and his intellectual debt to the work of Guimarães Rosa, Mia Couto puts on the condition of those who receive his literary heritage and responds to it with the simplicity of shirtless boys, waving their cloths on the bank of improvisation river and word. Understanding this way, “Nas águas do tempo” is not confession of kinship, but testamentary proclamation lineage.*

Keywords: *Guimarães Rosa, Mia Couto, testamentary proclamation lineage*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.
- CARVALHO, Wilma Avelino de. “O Hibridismo cultural em Guimarães Rosa e Mia Couto”. In: revista *dEsEnrEdoS*. Ano IV, número 15. Teresina, Piauí, outubro, novembro, dezembro de 2012. ISSN 2175-3903.
- COUTO, Mia. *Pensatempos*. Textos de opinião. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- _____. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- _____. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- _____. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- _____. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- _____. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- HERÁCLITO. *Fragmentos*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1980.
- MARTIN, Vilma Lia. “O ‘mundo misturado’ de Guimarães Rosa e Mia Couto”. In: *Mulemba*. Rio de Janeiro, v.1, n. 3, p. 68-74, jul./dez. 2010.
- MENDES, Nádía Garcia. *Desatino: o destino poético dos loucos roseanos*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.
- ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LITERATURA: UMA FORMA SUPERIOR DE CONHECIMENTO

Maria Lucia Guimarães de Faria*

A literatura é uma forma superior de conhecimento. Muito mais do que imitação da vida ou da natureza, muito mais do que representação de acontecimentos ou fatos, a literatura é **criação de realidade, abertura incessante** de novos caminhos civilizatórios, de modos de vida, de sendas de acesso ao real. A literatura é o espaço privilegiado da multidisciplinaridade. Aqui, a multidisciplinaridade não é uma sobredeterminação, que vem ter a ela posteriormente, mas uma condição inerente e essencial. A literatura nasce de um impulso de multiplicidade, intrinsecamente aberta à potência metamórfica da criação. As correlações interdisciplinares que normalmente se estabelecem e as interações com outras artes – Literatura e Música, Literatura e Cinema, Literatura e Pintura etc. – já são produto desta pujança inata da literatura, que é o seu dom de diálogo e a sua dotação como centro de coalescência de forças originais.

O que significa a literatura dentro deste pensamento essencial? O verbo significar tem duas acepções, uma passiva e outra ativa. A literatura não significa passivamente alguma realidade exterior ou anterior a ela, que venha a ser reproduzida ou representada por seu intermédio, num processo puramente mimético. A literatura significa ativamente, porque, através dela, as coisas adquirem um sentido inaugural. O que vem a ser através da literatura não é o que era antes da sua intervenção. A literatura faz ser. Basta conferir, por notáveis exemplos, o sertão de Guimarães Rosa e o pantanal de Manoel de Barros.

A ideia de que poesia é imitação remonta a Platão e sua famosa metáfora do espelho. A partir daí, não só fica a literatura assujeitada a contextos externos que lhe afiancem a “verdade”, como se lhe apõe terminantemente a pecha de “falsa”, “ilegítima”, “ilusória”, ou, para falar com Machado de Assis, “sombra da sombra”, ou, com Guimarães Rosa, “uma sombra em falsas claridades”. Considera-se, quase que de uma vez por todas, que a literatura não é capaz de gerar conhecimento. Por estas e outras, a poesia produziria “um mau governo da mente individual”, merecendo então os poetas o destino que lhes coube: a expulsão da República. Quando verificamos, nos dias de hoje, a quantidade de recursos aportados às ciências e as migalhas que nos sobram, compreendemos que esta expulsão não foi “simbólica” e que a antiga palavra platônica ainda se faz ouvir e preserva sua força discriminatória mais de vinte e cinco séculos depois.

Mas Platão faz mais mal à poesia quando aparentemente a aceita, do que quando a nega. No diálogo Íon, em que propõe para a atividade poética metáforas tão belas quanto vazias, ele apresenta os poetas como seres maravilhosos e divinos, tocados por

* Professora Adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

uma sabedoria especial, “inspirados”, mas incapazes de produzir conhecimento, já que criam, como ele diz, quando “a razão não está com eles”. Não é arte, engenho ou saber, o que os move, garante Sócrates, locutor privilegiado de Platão, mas “transporte divino”. Assim, “escravos das Musas”, meros “intérpretes dos deuses”, são totalmente inconfiáveis, já que, “possuídos”, dizem as coisas mais belas e extraordinárias; “despossuídos”, no seu natural, como reles seres humanos, só diriam tolices e asneiras. Em transe, gênios; sem o “encosto”, nada mais do que tolos vulgares. São então os poetas “os patetas sagrados”. Quando ainda hoje se chama aos poetas nefelibatas, lunáticos, ou coisa pior, e à arte delirante, fantasiosa, sem serventia, estamos muito longe deste antigo escrutínio platônico? Compreende-se o desabafo da banda *Ultraje a rigor*: “Inútil, a gente somos inútil!” Inúteis, não, “desúteis”, corrigirá Manoel de Barros no “Pretexto” ao seu *Livro sobre nada*, aqueles que não apresentam utilidade pragmática e portanto têm vacância para o absurdo, entusiasmo para quinquilharia, afinidade com o nada... Só com muita ingenuidade pode-se acreditar no aparente louvor platônico no Íon. A ironia ali é fina, dissimulada, mas não menos cáustica do que na *República*, onde se ungem os poetas com palavras e honrarias reservadas aos deuses antes de se lhes declarar que na Polis não havia lugar para pessoas “daquela espécie”:

Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com seus poemas, prostenávamo-nos diante deles, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas. Mas, para nós, ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos apazível, tendo em conta sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulamos, quando tentávamos educar os militares (Platão, 1996, p. 125-6, 398a e b).

E de que “espécie” é o poeta? Da espécie que “em todos os caminhos” é o sem caminho”, para aproveitar a sábia palavra de Sófocles na “Ode ao Homem” cantada pelo Coro, na *Antígona*. Ali se afirma que o homem é o que há mais estranho no mundo. *Pantoporos* áporos e *hypsipolis* ápolis são as duas expressões que dão conta dessa estranheza e elas adquirem toda a dimensão do seu sentido na exegese de Martin Heidegger (Heidegger, 1978). A estranheza advém do fato de permanecer o homem em aporia (áporos), expulso de qualquer referência, estando ele em todos os caminhos (*pantoporos*). O alcance desta primeira expressão se amplia com a segunda. Agora, não se evoca o *poros*, mas a *polis*, o ponto de convergência de todos os caminhos. O homem é o que há de mais eminente na *polis* (*hypsipolis*), porque ele é o seu criador. Entretanto, ele é o criador da *polis*, precisamente porque ele é o sem-cidade (ápolis), e, por isso, tem que incansavelmente criar cidades e mundos. Assim, o mais ilustre é também o mais desamparado. O homem tem que infatigavelmente desbravar caminhos e edificar o lugar pátrio onde possa florescer o seu acontecer histórico, porque nada lhe é dado de antemão e coisa alguma preexiste ao seu ato de ser.

Na aparentemente despreziosa estória “Barra da Vaca”, de *Tutameia*, Guimarães Rosa faz uma importante reflexão sobre esta essencial condição humana. Na rota do diverso, sucede entrar na cidadezinha de Barra da Vaca um “grande sujeito”, que se discerne por nome “Jeremoavo”. Neste apelativo, convivem o vagar errante de Moab, antigo povo da Palestina, e o lancinante conflito íntimo de Jeremias, um dos mais importantes profetas do Antigo Testamento. Traído pela família, Jeremoavo se lança “ao desafio com o mundo”, deixando para trás riqueza e afetos. Romper com tudo significa ser em todo lugar o sem-lugar. Torna-se o “desusado forasteiro”. No sentido de *pantoporos* áporos e *hypsipolis* ápolis, Jeremoavo, “representado homem de bem e posses”, é o “em aflito caminho para nenhuma parte”. O homem é o ser suspenso no nada. O perceber esta exata condição abissal angustia-o, alentando-lhe “internas desordens no espírito”, pondo-lhe “a cabeça em vendaval, as ideias sacudindo-o como vômitos”, mas, paradoxalmente, é esta mesma situação desassistida que lhe desperta o instinto de criatividade, que o chama a ser o homem que é, convertendo-o no *viator*, no nômade, no cigano, termos rosianamente sinônimos de um errar que é a mais profunda forma de construir. Perder-se na errância é achar-se na situação verdadeira em que o homem é. “Errando sempre, para diante, / um acerta, sem saber” é um dos ensinamentos de Melim-Meloso, espécie de personagem-síntese da pedagogia rosiana das *Terceiras estórias*. “O que ganho, nunca perco, / o que perco sempre é ganho...”, afirma ele. Uma das lições que Jeremoavo aprende é que “o ganho de nada querer” equivale a “um viver fora de engano”.

Todavia, pouco querem os homens saber dessa dimensão originária do existir. Acomodam-se no conhecido e amoldam-se ao familiar, mantendo fora de suas fronteiras tudo o que possa comprometer o adormecido repouso do seu não-saber. O diferente, aparecido sob a forma do desconhecido, “contunde, confunde e ofende”, como diz Rosa em “Hipotrélico”, segundo prefácio de *Tutameia*, e deve ser sumariamente rechaçado. A presença do “graúdo estúrdio” Jeremoavo traz à aldeiazinha a incômoda noção – ainda que confusa e inconsciente – de que, para além de seus quietos limites, existe o espaço inóspito de um nada descomunal. É preciso, portanto, domesticá-lo, “como recurso para sutilar o excesso de existência dele, sobre o comum, desimaginável”, como adverte “Aletria e hermenêutica”, primeiro prefácio de *Tutameia*. O diferente é implacavelmente perseguido porque faz pressentir o excesso de desordem que jaz sob o precário controle exercido pela ordem: Jeremoavo “quebrava a ordem das desordens”. Perturbada pela estranheza, a cidadezinha promove o “confuso hóspede” a “diabo esperado” e “produz a ideia” de livrar o logradouro de seu sortilégio, pois ele “permanecia e ameaçava”.

Desusado forasteiro, o homem é o ser desterrado. Essa condição de apátrida, que é simultaneamente a sua miséria e a sua grandeza, é assumida na plenitude do seu vigor pelo poeta. A poesia não tem lugar na Polis, porque ela é, por essência, *u-tópica*, isto é, “sem lugar”. Precisamente por isso, ela vive de projetar mundos por diante, descortinar horizontes inexistentes. A poesia é o abrir de caminhos inaugurais. Porque é responsá-

vel pela abertura de caminhos novos, o poeta, diríamos ainda com Sófocles, é o que há de mais eminente na Polis. Mas ele abre caminhos, precisamente porque é o *sem cidade*. E a *República* vai sempre expulsar os poetas, porque não se sente à vontade com estes seres que cultivam vendavais no espírito. Chamemo-los sagrados e deixemo-los de lado: assim se assegura a saúde do Estado. A *República* não tem lugar para quem não é platonicamente guiado pela luz da razão ou tutelado por uma ideologia, mas portador de um outro chamado, subterrâneo e refratário à lógica do sistema. Percebe-se claramente que não é por sua suposta fraqueza, mas por sua força, que se expulsam os poetas da *República*, pela magnitude desse saber diverso, instável, instaurador do novo, para sempre ameaçando a segurança precariamente vigente. Os poetas – aqueles que não possuem o saber acerca do ser platonicamente determinado como ideia, os que não propagandeiam verdades prontas que nada têm a ver com o pôr-se-em-obra da verdade da arte – os poetas, para usar a palavra cheia de destino pronunciada por Novalis, *merecem* o ostracismo, porque não compactuam com os preceitos regulatórios e não se inclinam a desempenhar papéis determinados por outrem: “Tudo o que é insigne merece o ostracismo. É bom quando ele o dá a si mesmo”. (NOVALIS, 2001, Fragmento 2, p. 31).

E está a poesia definitivamente banida da *República*? Não. São aceitos os poetas “austeros e menos apazíveis”, no dizer platônico, que se prestam à tutela, ao apadriñamento e à propaganda das verdades estabelecidas. É bem aceita a arte da adequação e da conformidade aos ideais consagrados e aos sentidos consentidos. São bem-vindos aqueles que, na palavra afiada e mordaz de Machado de Assis no conto “Teoria do medalhão”, se especializam na difícil arte de pensar o pensado. É, em suma, celebrada a arte que se acomoda à padronização e à administração pelo Estado.

A contraface da expulsão da arte é a indústria cultural. E pode-se dizer que a segunda não é um produto menos platônico que a primeira. Quando Platão separou a essência da aparência, a ideia da coisa, o inteligível do sensível e determinou que repousavam, num plano superior, as matrizes absolutas das quais tudo o que vemos, pensamos, fazemos e somos é cópia, ele armou o mecanismo perfeito para o exercício do controle e do poder. Expulsar os poetas era a decisão lógica imposta por aquela cisão ontológica. O que quer que seja entronizado como fundamento primeiro e absoluto deterá a primazia sobre os rumos do acontecer. Doravante, estava aparelhado o Estado para legislar e decidir o que é vicioso ou virtuoso, o que é certo ou errado, o que se deve aceitar ou rejeitar, o que promete lucros e o que acarreta prejuízos.

O gerenciamento da arte por fatores econômicos engendra a indústria cultural. A arte se industrializa no instante em que se torna objeto de consumo. Padronizada e massificada, ela vira entretenimento e abdica de sua função cognitiva. Tudo passa a submeter-se a fórmulas, que se provaram bem sucedidas. Atrofiando a imaginação do consumidor, que se mostra cada vez mais passivo, a indústria cultural o adestra, privando-o do distanciamento que lhe garantiria a reflexão crítica. A excessiva familiaridade de tudo o que se lhe oferece faz do consumidor o autômato que responde da maneira

desejável. Vendida à indústria cultural, a arte contraria a si mesma: ao invés de provocar um estranhamento, ela simula um máximo de proximidade para pasteurizar o consumidor. O denominador comum “cultura” passa a incluir um levantamento estatístico e uma catalogação que introduzem a arte no domínio do administrativo. A indústria cultural não vê pessoas, mas “tipos”. Os indivíduos são diferentes, mas todos estão previstos dentro de um código que os rotula e classifica. A cada tipo, as mercadorias culturais adequadas. Aqueles que há muito perderam a “pessoalidade” são convidados a “se personalizar”, vale dizer, “qualificar-se” por referência a um modelo abstrato integrado a uma escala de valores. Tanto os indivíduos que não se conformam a nenhum tipo, quanto as obras que não perfilham as características de nenhuma classe, são relegados a uma irrelevância funcional.

A obrigação da arte de fazer-se negócio rentável opõe um freio ao artista. Seus trabalhos devem ser submetidos ao juízo de “superiores”, não raras vezes iletrados. O monopólio privado da cultura torna apátrida quem não se submete. Aquele que não se conforma é punido com uma insuficiência econômica, que se prolonga numa impotência espiritual. Como outrora os poetas da *República*, são expulsos os verdadeiros artistas da Polis imperialista, pelo despotismo esclarecido dos detentores da indústria cultural. A competência, a genialidade e o talento são condenados como arrogância de quem se acha melhor do que os outros.

O mecanismo da oferta e da procura escraviza os criadores e patrulha os consumidores. A liberdade de escolha proporcionada pela indústria cultural é falsa e aparente. O consumidor é levado a cobiçar aquilo que é imposto pela lógica do sistema e advogado pela publicidade selvagem, isto é, o que está “em voga”, o que é “moda”, o que preferem as grandes estrelas e astros, eles mesmos escravos da indústria, o que é “chic”, “cult”, “in”, “cool” etc. A cultura que se consome é estritamente a que se oferece, e a oferta depende, naturalmente, do lucro presumido. A máquina gira sem sair do lugar. Enleada nos tentáculos da indústria cultural, a arte não tem saída: ou cede à pressão comercial ou resigna-se ao claustro, ao silêncio e à inexistência funcional.

O romancista e contista americano Henry James foi um dos que mais pensaram e tematizaram esta questão. Em vários de seus contos, ela é o foco principal. Em nenhum, talvez, de forma tão emblemática quanto em “A próxima vez”. Aqui, um jovem escritor de talento tem a sua obra comprometida pelo fraco desempenho mercadológico. Pequenas obras primas, os seus livros são sucessivamente repudiados por um público leitor ávido por produtos culturais que não ultrapassem o seu curto alcance estético. Premido pela urgência de sobreviver, o jovem escritor, num supremo gesto heroico às avessas, decide sacrificar a sua arte e baratear o seu produto. Em breve, ei-lo enredado numa maquinação para produzir, não literatura, mas “o que as pessoas pensam que é literatura”. Todas as espécies de concessão, parece-lhe, ele faz. A despeito de si mesmo, contudo, saem-lhe as obras inigualáveis. Ele as amolga, elas se desamolgam, para usar a expressão de Guimarães Rosa na estória “Se eu seria personagem”. Tanto mais brilhante avulta o seu gênio artístico, quanto mais se lhe fecham as portas da indústria

cultural. Ele, entretanto, recusando-se a admitir a “derrota”, adia o seu sucesso comercial para uma “próxima vez” – daí o título do conto – que jamais chega a concretizar-se.

O mais sintomático no conto é o diagnóstico emitido sobre ele por sua cunhada, escritora também, mas, ao contrário dele, excepcionalmente bem sucedida no mercado: “Ele não aceita temporizar” (*He won't temporize*). Para além do sentido usual de “contemporizar”, que significa “condescender”, “acomodar-se”, “transigir”, “compactuar”, a palavra “temporizar” significa atingir um *tempo comum*, que é o momento histórico vigente, tornar-se contemporâneo do seu próprio tempo, entrar em acordo com as condições em vigor, dançar conforme os *jingles* da indústria cultural. Quem se recusa a temporizar não aceita inserir-se na “ordem do tempo”, sobretudo quando a ordem do tempo é o “tempo da ordem”. A obra de arte não acata o tempo. Para a arte, o tempo não é sujeito, mas objeto direto: a obra de arte “acontece” o tempo. Pertence à índole mais profunda da arte inventar o tempo, plasmar o real, instaurar o que ainda não é.

Vítima da indústria cultural, a arte é ela mesma, todavia, a única forma de combater a indústria cultural. A obra de arte é um começar a ser, que engendra Homem e Mundo. Experiência que transforma quem a experimenta, ela transcende os que dela participam: escritor e leitor são jogados pela obra. Duplamente original – porque se distingue de outras obras e porque contém sua origem em si mesma – a obra de arte induz uma transformação total: o que era antes não é mais e este é o acontecer primordial da arte. Aquilo que se metamorfoseia *metaformoseia-se*.

Voltemos à metáfora platônica do espelho, concebida com o deliberado propósito de degradar a poesia, colocando-a, como diz o filósofo, “três pontos afastada da verdade”. A poesia, afirma ele, sequer visa imitar o ideal, mas contenta-se com a imitação do real. Ora, se o real já é cópia, à arte caberia a infeliz categoria de *cópia da cópia*, simulacro em segundo grau. Não seria a arte, em primeiro lugar, mais do que tosca e grosseira deformação, dada a infinita distância entre o produto artístico e o suposto original de que ela, querendo ou não, proviria. Em segundo lugar, sobrar-lhe-ia sempre um papel secundário e subalterno numa escala cognitiva, já que careceria da legitimação dos outros discursos, estes considerados “científicos” por seu comprometimento com a “verdade”.

Pois bem, se voltarmos à metáfora do espelho, verificaremos que nela o ponto nodal – o espelho – permaneceu impensado pelo filósofo. Nem é a arte imitação passiva de conteúdos prontos, fossem estes embora a soma de múltiplos contextos, nem é o espelho rasa coisa ordinária. As leis da ótica e a explicação física do fenômeno mal encobrem a estranheza que o objeto suscita. Pensou Platão numa mera superfície reflexa, que captasse e reproduzisse, com espantosa facilidade, tudo o que existe. Respondendo à indagação a respeito do que seria a atividade poética, diz Sócrates: “Não é difícil, e é variada e rápida de executar: basta pegar um espelho e virá-lo para todos os lados. Em breve, criarás o sol e os astros no céu, a terra, a ti mesmo e aos demais seres animados, os utensílios, as plantas e tudo quanto há no mundo”. Diante do espanto do

interlocutor, que percebe que estas “criações” não seriam mais que “objetos aparentes, desprovidos de existência real”, Sócrates responde, serena e maliciosamente: “Atingiste o ponto certo”. Dentre todas as imitações, a poesia seria ainda a mais insatisfatória, já que não imitaria “diretamente”, como a pintura, por exemplo, mas “indiretamente”, pelo “significado das palavras”. A metáfora do espelho norteou a compreensão sobre o fenômeno da arte, dirigindo toda a atenção para o contexto exterior à obra e encorajando a pobre dicotomia entre o que numa obra é “verdadeiro”, isto é, escorado no “mundo real”, e o que é “ornamental”, imagens acrescentadas para o mero deleite.

Mas seria o espelho mera superfície reflexa? E seria o reflexo mera ilusão especular? Diante de um espelho, inúmeras indagações perturbadoras nos acoçam. Para além das considerações da ciência, o que de fato revela um espelho? O que ele mostra é mais ou menos do que o que esconde? Eram assim tão tolos os antigos que cobriam os espelhos quando morria alguém da casa? Por que os espelhos se prestam a associações sinistras e a fantasias inquietantes? Será que, através dos espelhos, o tempo muda de direção e de velocidade? Quem já não temeu mirar-se ao espelho às horas mortas da noite? Quem já não imaginou deparar-se com uma revelação aterradora caso pudesse seguir até o fim o infinito corredor dos próprios olhos? Quem já não suspeitou encontrar-se consigo mesmo por detrás da imagem superficial que o espelho devolvia, mas, no derradeiro instante, fraquejou e não ousou sustentar aquele afiado olhar de lâmina? Sobre tudo, quem, diante do espelho, já não se fez a terrível pergunta hamletiana: eu sou eu ou sou o outro? De que lado está o “original”, de que lado a “cópia”? Onde está o “ser” e onde o “não-ser”, e qual é a fronteira – se existe – que os distingue? O que vejo no espelho é uma longínqua virtualidade minha ou seria “eu” não mais que uma atualização provisória das inúmeras virtualidades que sou eu? Nesse caso, o real não seria mais que *um caso do possível*, como disse Bachelard, interpretando o dito de Mallarmé em suas *Divagações*: “Sonha-se aqui com alguma coisa que poderia ter sido; com razão, porque não se pode jamais negligenciar, em ideia, nenhuma das possibilidades que voam ao redor de uma figura, elas pertencem ao original, mesmo contra a verossimilhança”. As possibilidades, então, são tão reais quanto o real, e convive com o que é, em estranha e alarmante vizinhança, em cada momento, agora e sempre, o que *poderia estar sendo*, o que *deveria estar sendo*, o que *talvez esteja sendo*, num outro plano concomitante, num tempo-dentro-do-tempo, numa fresta do instante, num vão do espaço-tempo, agora, agorinha mesmo, já, ao meu redor...

Cessem as perguntas, suspendam-se os intrigantes desdobramentos desta dúvida primeira, ou me perderei no infinito labirinto das múltiplas possíveis configurações da minha própria pessoa. Ou digamos, com Mário de Sá-Carneiro: “Eu não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte de tédio / Que vai de mim para o Outro”. Ou, ainda com ele: “Não sinto o espaço que encerro / Nem as linhas que projecto: / Se me olho a um espelho, erro – / Não me acho no que projecto”. Ou ainda com ele, ao aportar ao cenário estonteante da sala espelhada de um castelo, onde sente perder-se em reflexos que não cessam de deslocar-se e escapar-se em cinti-

lações enganosas: “A sala do castelo é deserta e espelhada. // Tenho medo de Mim. Quem sou? Donde cheguei?... / Aqui tudo já foi... Em sombra estilizada, / A cor morreu – e até o ar é uma ruína... / Vem d’Outro tempo a luz que me ilumina – / Um som opaco me dilui em Rei...”

A indagação em torno do espelho traz em seu bojo a investigação fundamental acerca da *ficcionalidade do fictício*, e esta, por seu turno, como numa construção em abismo, ou numa sequência cada vez mais interior de bonequinhas russas, traz em seu cerne, a reflexão ainda mais muito premente e primordial sobre a *realidade do real*. Pois agora, pensando por um outro ângulo e numa perspectiva inédita, não-platônica, talvez a metáfora do espelho seja afinal altamente propícia para a literatura. Algum outro discurso leva tão longe e tão fundo – tão filosoficamente longe, tão existencialmente fundo – a perquirição acerca de um espelho, como o faz o discurso artístico? Nas mãos de um pintor, por exemplo, motivado pela e-vidente complexidade do artefato, o espelho pode se transformar no centro de uma reverberação insólita, que esfuma e dissolve as fronteiras entre a ficção e a realidade. Mas a palavra poética, porque, por assim dizer, já é *máscara*, que revela, ocultando, e oculta, revelando, pode funduras quicá inalcançáveis a outras artes. O dizer poético pode abismos. O significante poético expressa, ao mesmo tempo que encobre, um significado. Esta obliquidade não é arbitrariedade poética, mas necessidade ontológica, pois procede daquela escuridão que reside no fundo primordial de todas as coisas e só se ilumina um pouco na noite do escrever. Diante do mistério, a arte não o cala, mas o aprofunda. É a poesia, em particular, que representa indireta e enviesadamente, por meio da palavra, o que platonicamente a descredencia para uma “imitação fidedigna”, inverte os termos da equação e traz esta diagonalidade, esta provisoriidade, este enviesamento, para o seu benefício. O real, diz Rosa na enigmática estória “Lá, nas campinas...”, são “coisas que vacilam, por utopiedade”. A própria instabilidade da palavra poética favorece a sua configuração da realidade, não como o desvelado já estável, que se assenta sobre o sepultamento da dissimulação, mas como a “utopiedade” de um espaço prodigamente acolhedor da incessante transformação de tudo que é. A palavra poética, não ignorando o silêncio que permanece nas cercanias de todo dizer, incorpora-o à excessividade que transborda daquilo que é expressamente dito. A poesia só busca respostas para fazer “as outras maiores perguntas”, como disse Riobaldo no *Grande sertão: veredas*.

Nas mãos do escritor, o espelho tem sido objeto de reflexões de refinamento e profundidade ímpares. Vejam-se os contos “O espelho”, de Machado de Assis e de Guimarães Rosa, o primeiro questionando ironicamente através do espelho a submissão do homem a uma imagem ideal de si mesmo, o segundo vendo, na flor abissal do espelho, a eclosão da imagem inaugural de um si próprio. Vejam-se os dois espelhos de Manuel Bandeira, o realista, que mostra as rugas do velho, e o mágico, que revela “o menino que não quer morrer”, sendo este menino a força poética e vital que sustenta o homem. Veja-se a metáfora do espelho tão recorrente na poesia de Cecília Meireles, na qual se associa à deformação contínua da água. Coração oculto, olhos vazios, mãos

paradas e frias e mortas, indaga-se a poetisa no poema “Retrato”: “– Em que espelho ficou perdida / a minha face?” O forte *enjambement* do verso atesta a irremissível fragmentação do eu e a irrecuperabilidade da face, especialmente porque os seus são “espelhos sem reprodução”, já que a água de sua memória lhes “devora todos os reflexos”, conforme declara o poema “Medida de significação”. Veja-se o amplo alcance da reflexão em torno do retrato-espelho no famoso romance de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*. Aqui, correlacionando, ao mistério do espelho, a problemática antiga mas jamais esgotada da venda da alma e do pacto com o sobrenatural, o romance propõe a dimensão do duplo e do outro e desfia em torno dela considerações angustiantes até levá-las ao desfecho macabro e trágico. Veja-se *Avalovara*, de Osman Lins, em que a presença de duplos é a condição-base do romance.

Neste romance-poema, a duplicidade começa pelos dois personagens centrais, Abel e a mulher inominada, aos quais incumbe o Encontro, a União como Unidade, a conjunção carnal e anímica como realização de um projeto global de conhecimento, que só se pode viabilizar pelo amor. Este encontro é também a consumação de uma Simetria, que traduz o advento de uma ordenação sagrada e perfeita, que não dura senão um instante e pode jamais acontecer. O enlace se dá na sala de um apartamento, e entre a sala e o texto se estabelece uma correspondência metapoética que fundamenta o romance e se desdobra ao longo de toda a narrativa. Esta correspondência aponta o verdadeiro ponto de convergência de todas as buscas, o acontecer fulcral e propiciatório: a Linguagem, a Palavra Poética. Abel é um personagem que se define por uma demanda, empenhado na decifração e no ciframento das coisas: investiga aqueles planos ou camadas do real que só em raros instantes se manifestam. Em sua busca, envolve-se amorosamente com três mulheres. A primeira, Roos, contém em si todas as cidades, e a incumbência de Abel é justamente a Cidade, imagem de uma cosmogonia a que se vincula uma antropogonia. A segunda mulher é Cecília, ser cambiante e povoado, cujo corpo é habitado de seres. Cecília é ela e outros, pessoa e ao mesmo tempo mundo, corpo e espaço circundante. Esta multiplicidade só é possível porque Cecília guarda um mistério: ela é andrógina. Nela, “conciliam-se contrários. Solidão e multidão. Delicadeza e força. Doar e receber. Direito e avesso”. Por isso mesmo, ela é “íntegra”. Quando a penetra, Abel é admitido ao mundo do seu corpo e vive uma experiência vertiginosa de conhecimento. O amor perpassado de fatalidade que os une é patrocinado pelas tecelãs Hermelinda e Hermenilda, irmãs míticas que não cessam de se interconverter, trocando de nome, de língua, de voz, de olhos, de corpos, e sua missão é tecer a convergência entre os dois.

Representada apenas por um signo gráfico, a terceira mulher não tem nome. Ela passou por dois nascimentos e tem dois corpos, um incrustado no outro. Está à procura de seu nome, que pode ser um som, um aroma, uma cor, e que, uma vez encontrado, a abrirá, como um cofre. Quando conhece Abel, tem as idades palíndromas de 23 e 32 anos. Embora dúplice, sente-se uma, mas uma em cada uma das duas e nas duas ao mesmo tempo. Contendo dentro de si a outra de si mesma, ela se percebe como per-

manentemente diante de um espelho, sem saber de que lado está o reflexo, sendo que as imagens não são idênticas e não agem como reflexos. Com seu duplo olhar, ela se vê, vê aos outros, e também vê a si mesma no ato de ver-se e de ver os outros. Assim, o mundo se duplica, desdobrado pela dualidade desta ambiopia. Dois corpos em um, um só visível; o outro, espreitador, apenas se revela pela voz, que se alterna com a outra: com esta mulher Abel perfaz sua demanda amorosa. A duplicidade da obra se consuma na própria estrutura do romance, articulado por dois giros metalinguísticos, “A espiral e o quadrado” e “O relógio de Julius Heckethorn”. As duas figuras geométricas, em tudo e por tudo contrárias, esboçam o plano arquitetônico do romance: um quadrado assentado sobre uma espiral. O tempo, entidade ilimitada que parte do sempre e tem o nunca por termo, se propõe como fundamento abissal de uma construção espacial de limites precisos: uma ordem recôndita cujo duplo permanente é a vertigem da desordem. Ou o contrário.

A questão do duplo é trazida para o centro da cena poética com o dito fundante de Rimbaud: “Eu é o outro”, já prefigurada na tese de Fichte do eu como *dobra que se desdobra*. A crença ingênua na identidade, constância e permanência de um eu substancial e inquestionável é jogada por terra. A criação poética se sustenta doravante sobre o incessante autodesdobramento de um sujeito poético, cuja obra também se autodesdobra metafictionalmente no questionamento contínuo de seus fundamentos e da sua própria possibilidade de vir a ser. A coexistência de diversos mins no eu de um poeta, a heteronímia poética, o esfacelamento do real em múltiplos e multívocos reflexos na consciência dos personagens, a mutação vertiginosa de pontos de vista dentro de um mesmo romance, a técnica dramática da refletorização, são fenômenos próximos a nós, mas nem por isso menos complexos e menos passíveis de estranhamento. Ditos como o de Manoel de Barros no poema “O andarilho”, “Já disse quem sou ele; meu desnome é Andaleço”, se não nos chocam, não nos deixam mesmo assim de encher de espanto, não porque os diga o poeta, mas porque sejamos nós o recinto desta complexidade, o que nos leva, ao mesmo tempo, a estranhá-los e entranhá-los, reconhecendo-nos neles.

Mas muito antes de Rimbaud e de Fichte, já o Alonso Quixada/Quesada/Quexana de Cervantes não cessava de *outrar-se*, assumindo-se seguidamente como Dom Quixote de La Mancha, como Cavaleiro da Triste Figura, como Cavaleiro dos Leões, como pastor Quixotiz. A narrativa, de complexa carpintaria estrutural, põe em cena dois autores, um tradutor e um falso autor, e ela mesma se apresenta mutidesdobrada, como paródia, como paródia da paródia, como representação dentro da representação etc. Dos dois autores, o primeiro é um historiador árabe, mentiroso e inconfiável, o segundo, poeta, poderia mentir, mas, num ataque certo ao posicionamento platônico dos poetas, garante que sua narrativa não se afastará “nem um ponto da verdade”. Num infinito jogo de duplos, cria-se uma gigantesca *mascarada da verdade*, ao mesmo tempo cômica e trágica, que apresenta o real, a vida, o homem, como o lugar da multiformidade, das pluriperspectivas, do incessante autodesdobramento. Contemporâneo a Quixote é o Hamlet, que no início do século XVII já dava vazas ao bivocalismo

de sua consciência no litígio travado consigo mesmo no espelho de sua própria intimidade. E ainda antes de Cervantes e Shakespeare já era Homero alvo da condenação platônica, por “se esconder” atrás de seus personagens, assimilando-se em gesto e voz *a outros eus* e consequentemente mudando de personagem para personagem.

O que quero mostrar com esta rápida viagem poético-conceitual é que o discurso literário é capaz de um dizer plural e multifacetado, que atinge planos do real e desce a regiões do psiquismo pouco visitados por outras formas de saber. E não só no *que* trata, mas sobretudo no *como* o faz – na engenhosidade da estrutura narrativa, nas inúmeras artimanhas do dizer-fazer, no acontecer vertente da linguagem, nas astúcias dos significantes – não se reduz o complexo ao simples, o movente ao imóvel, o obscuro ao claro, mas fica preservada a complexidade dedálica do fenômeno investigado. Se, na esteira da metáfora platônica do espelho, se diz que a literatura é *representação*, é preciso compreender que a representação não é uma re-apresentação, mas uma *presentificação*, um *tornar presente pela primeira vez*. A representação literária traz à luz o que, sem ela, permaneceria encoberto. Ela é, portanto, *revelação, desvelamento*, significado primordial da palavra grega para **verdade**, *aletheia*. Contrariando Platão, que situa os poetas a uma enorme distância da verdade, a poesia é que é o conhecimento do verdadeiro, pois concebe o real como um incessante e multivário processo de realização e apreende o ser como o fenômeno de um *vir a ser*.

A literatura é uma forma superior de conhecimento, eu disse no início deste texto, a prospecção de novas sendas de acesso ao real. Melhor do que a minha é a palavra do poeta, que o diz num poema imenso, cheio de destino:

Ulysses

Fernando Pessoa

O mytho é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mytho brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade.
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida metade
De nada, morre.

O operar do mito faz o nada ser tudo. A morte fecunda a vida. A lenda é o sêmen da realidade. O nada é que é a potência gerativa. A imagem material e dinâmica do sêmen da lenda concretamente *entrando*, como um pênis, na realidade e *fecundando-a*, é suficientemente forte para argumentar a tese de que a palavra poética **cria** o real. Por sua vez, a abundância de negativas do poema, particularmente concentradas em sua estrofe central, prova que **o não-ser produz o ser**: foi, por não ser existindo. *Este* que aqui aportou é Ulysses, pai mítico de Portugal e da nação portuguesa, porque teria desembarcado no Tejo em sua viagem de retorno de Troia. *Aqui é Lisboa, Ulysses pona*, porto de Ulysses. Se historicamente a lenda não se confirma, o poema afiança que o mito pode mais que a “verdade” documental, de modo que a permanência mítica abole o desmentido empírico. É o que diz categoricamente o verso nuclear, situado no exato centro do poema: **sem existir nos bastou**. A investidura mítica pode mais que a existência “real”. Precisamente *por não ter vindo*, ele *foi vindo*. Para além do oximoro, chamo atenção para a engenhosa construção “foi vindo”, que aproveita a forma “vindo” simultaneamente como particípio passado e como particípio presente. No primeiro caso, afirma-se que ele *foi chegado*, que o não ter vindo foi que o fez vir, que uma ação normalmente ativa – vir – foi provocada e desencadeada por uma não-ação, o não-*vir*; no segundo caso, mostra-se que ele *veio vindo*, que o mito foi-se instalando insidiosamente, à proporção que a lenda escorria pela realidade. Com o respaldo do poema, pode-se sustentar que o real é concretamente emprenhado pela poesia e que a vida é materialmente fecundada pelo mito.

A poesia funda o que permanece. A arte em geral abre um sentido que doravante repousa protegido na estrutura do produto criado: esta é a *obra* da arte. Ela capta um “algo” que se torna estável e apreensível por todos: este é o seu *legado*. E ela faz permanente e duradouro o que se encontrava em transitoriedade impetuosa: esta é a *duração* da arte. Mas a Palavra, quero crer, mexe com o real mais fundo do que o fazem as outras artes, ela provoca o real, ela o escava, ela o solapa, o assalta, o fratura. A Palavra se aparenta ao real, porque ela é puro movimento, ambiguidade, a dimensão propícia aos duplos. A linguagem poética abre um estranhamento ali onde parece residir um máximo de familiaridade: na língua que falamos. E existem limites para a linguagem? A Palavra é o limite, mas um limite que se concebe como limiar, o delimitante de um ilimitado inesgotável. Não se pode falar da pujança da palavra poética sem recorrer aos paradoxos, já o mostrou o poema de Fernando Pessoa. O poema é o encontro de silêncio e palavra. Porque vai ao invisível e tem comércio com o nada, há, no ato poético, algo de misterioso e imponderável. Mas porque assume um compromisso com a linguagem, o poema é, por outro lado, um constructo rigoroso, que se desenvolve, segundo a famosa assertiva de Edgar Allan Poe, “com a precisão e a rígida consequência de um problema matemático”. A mim, em particular, encanta e perturba, e me açula o pensar, este esquivo, fugitivo umbral, onde o poema vem a ser, em puro trânsito, como constituição de sentido e como acontecimento de linguagem, propiciando a passagem da não-existência à existência.

Resumo: Como anuncia o título, o ensaio é uma defesa da literatura como forma superior de conhecimento. Para realizá-la, faz-se uma reflexão que parte da metáfora platônica do espelho, passa pelo questionamento da indústria cultural e culmina num rápido estudo do poema “Ulysses”, de Fernando Pessoa. Durante o trajeto, vários aspectos da literatura são levantados e diversos escritores são mobilizados. Os contos “Barra da Vaca”, de Guimarães Rosa, e “A próxima vez”, de Henry James, são interpretados a propósito da expulsão dos poetas da República e do patrulhamento decorrente da indústria cultural, respectivamente. Resgata-se, por fim, a metáfora do espelho num viés não-platônico e pensa-se o objeto numa dimensão completamente diferente que desvela, contrariamente a Platão, a riqueza, o refinamento, a fundura e a alta complexidade que pode alcançar o discurso literário. Várias obras são pensadas nesta conjunção, em especial o *Avalovara*, de Osman Lins. Conclui-se afinal, em oposição à assertiva platônica, que a literatura é a mais alta forma de criação do real e de revelação da verdade.

Palavras-chave: Espelho – expulsão dos poetas – indústria cultural – dimensão dos duplos – linguagem

Abstract: *As announced by the title, the essay is a defence of literature as a superior means of knowledge. To contrive it, we propose a survey that takes as its starting point Plato's metaphor of the mirror, proceeds to question the cultural industry and closes with a brief study of Fernando Pessoa's poem "Ulysses". Various aspects of literature are raised and diverse authors are brought into consideration along this trail. The short stories "Barra da Vaca", by Guimarães Rosa, and "The Next Time", by Henry James, are interpreted in connexion with the expulsion of the poets from Plato's Republic and the patrol exerted by the cultural industry, respectively. Eventually, we recover the mirror metaphor in a non-platonic bias, proposing to regard the object in an entirely different dimension, which unveils, contrary to Plato, the richness, refinement, depth and complexity reached by literary discourse. A selection of works are examined in this juncture, particularly Osman Lins's *Avalovara*. In opposition to Plato's position, we last conclude that literature is the highest form of creation of reality and revelation of truth.*

Keywords: *mirror – expulsion of the poets – cultural industry – dimension of the doubles – language*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1953.
- ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico* (Tradução de Antonio José Pinto Ribeiro). Lisboa: Edições 70, 1996.

- BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation*. Paris: Éditions Denoël, 1970.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Leya, 2013.
- GADAMER, Hans-Georg. “O jogo como fio condutor da explicação ontológica”. In: – *Verdade e método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 174-201.
- _____. *A atualidade do belo. A arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- JAKOBSON, Roman. “Os oximoros dialéticos de Fernando Pessoa”. In: – *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 93-117.
- JAMES, Henry. *The Complete Stories 1882-1898*. New York: The Library of America, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica* (t. de Emmanuel Carneiro Leão). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1949.
- MEIRELES, Cecília. *Viagem & Vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- NOVALIS. *Pólen* (Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Iluminuras, 2001.
- PLATÃO. *A república* (Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 8. ed., 1996.
- _____. *Íon* (Introdução, tradução e notas de Cláudio Oliveira). Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição* (Tradução de Léa Viveiros de Castro). Rio de Janeiro: 7letras, 2011.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. *Tutameia. Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- _____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Verso e Prosa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- SÓFOCLES. *Antígone* (Tradução de Trajano Vieira). São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. “A filosofia de Fichte e a poesia moderna”. IN: – *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010, p. 131-161.

O ATENEU, COLÉGIO SEM SAÍDA

Gilberto Araújo*

O Ateneu (1888) é o terceiro e último livro que Raul Pompeia viu publicado: antes dele, vieram *Uma tragédia no Amazonas* (1880), custeado pelo escritor de apenas 17 anos, ainda aluno do colégio Pedro II, e *As joias da Coroa* (1882), chistoso *roman à clef* envolvendo a família imperial. Cite-se, de passagem, a plaquete *Carta ao autor das Festas nacionais* (1893), introdução a *Festas nacionais*, de Rodrigo Otávio, lançado no mesmo ano. Postumamente, surgiram as *Canções sem metro* (1900), editadas cinco anos após o suicídio do autor. Os dois títulos iniciais caracterizam-se pela receita folhetinesca, pródiga em ações, mistérios e mortes. Já *O Ateneu*, impresso de janeiro a março de 1888 em folhetins da *Gazeta de Notícias*, pouco ou nada preserva das marcas mais ostensivas desse suporte, pois seu interesse não recai na trama, mas nas memórias e reflexões do narrador-personagem Sérgio sobre os dois anos de internato no colégio homônimo ao romance. Embora organizada cronologicamente, a obra não possui eixo narrativo central: registra, de maneira algo esparsa, episódios, pensamentos e intuições do protagonista, apresentando-se como “crônica de saudades”, não como romance, já que o foco se desloca do entrecho para o enunciador, suscetível aos efeitos do tempo. No capítulo III, por exemplo, afirma-se que a obra não intenta “fabricar documentos autobiográficos, para a oportuna confecção de mais uma *infância célebre*” (p. 71)¹; o objetivo é sorver as “consequências” (p. 71) oriundas de casos banais.

O mergulho psicológico em detrimento da anedota aproxima Raul Pompeia de Machado de Assis, posto que este seja mais assíduo na fragmentação e na economia narrativas, bem como na exploração irônica do humor. Ambos os autores driblam os traços realistas predominantes na ficção brasileira da época: adotando narrativas de primeira pessoa centradas nas metamorfoses existenciais dos narradores, quebram a objetividade requerida pelo Realismo, que atribuía à terceira pessoa a imparcialidade necessária ao registro das mazelas privadas ou sociais.

De fabulação comedida, *O Ateneu* destaca-se pela sutil interpenetração de *leitmotifs*, acionados conforme a aparição de determinados personagens ou de acordo com a reincidência de sentimentos e impressões. Aliado a intenso desdobramento e sobreposição de imagens, isso configura a prosa impressionista de Raul Pompeia, obstinado na escolha da *mot juste*, daquela palavra de maior ressonância sonora e imagética, em prática similar à dos irmãos Goncourt na França. Há o gosto pela decomposição de pensamentos, sensações, cores e sons, opondo-se à bruteza da ficção naturalista.

* Professor Adjunto da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹ Em citações de *O Ateneu*, registramos apenas o número da página, pois todas provêm desta edição: POMPEIA, Raul. *Obras. Volume II: O Ateneu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC, 1981.

Não obstante a rarefação do entrecho, três grupos de personagens são decisivos nos quase dois anos do protagonista no colégio: o diretor Aristarco e demais professores do Ateneu, as amizades travadas na instituição e as mulheres ao redor do internato. Antes de examinarmos separadamente esses conjuntos, convêm algumas palavras gerais sobre a dura (e frustrada) integração do educando.

A luta

A sentença antológica do pai de Sérgio à porta do Ateneu – “Vais encontrar o mundo. (...) Coragem para a luta” (p. 29) – indica quanto o mundo e a luta estão devidamente traduzidos dentro da escola, um “microcosmo” (p. 78), nas palavras do próprio narrador. As dificuldades e descobertas que o menino enfrentará vêm prefiguradas na lacônica linguagem paterna. Doravante, o livro encadeia várias desilusões; uma das mais relevantes diz respeito ao tempo, instância de que Pompeia elimina qualquer potencial intrinsecamente inovador: “a atualidade é a mesma em todas as datas” (p. 29). Tal constatação é significativa, já que, desde logo, relativiza as breves conquistas de Sérgio: todas simulam um dinamismo que encobre, apenas provisoriamente, a mesmice essencial.

Se o tempo não muda, altera-se a maneira como o sujeito o percebe. *O Ateneu* se dedica justo às flutuações internas do protagonista, mediadas ou estimuladas pelo ambiente. Os reflexos entre colégio e mundo deflagram várias imagens oriundas do campo semântico da interioridade / exterioridade. Menciona-se a “estufa de carinho” (p. 29) materno, da qual o filho progressivamente se afasta, a começar pela matrícula no externato Caminho Novo, nome indicativo do iminente rito de passagem da infância à adolescência, “verdadeira provação” (p. 31). A escola primária prepara o infante para o Ateneu, onde viverá plenamente aquilo que apenas se esboçou no estabelecimento precedente. Com efeito, no Caminho Novo já se encontram muitos tipos posteriormente localizáveis na empresa de Aristarco: lá também havia gulosos, efeminados e depravados. Contudo, Sérgio ainda não sabia lidar com eles: “eu estava perfeitamente virgem para as sensações novas da nova fase” (p. 31). Apesar do nome, a escola não traz novidade alguma, parecendo-lhe recinto tedioso e desimportante. Nesse aspecto, a necessidade de amadurecimento justifica a mudança de matrícula do externato para o internato Ateneu, trajeto simétrico à interiorização inerente ao autoconhecimento. Ressurge o campo semântico do abrigo materno, “conchego placentário da dieta caseira”, a ser devidamente rompido para que o filho renasça.

A palavra “dieta” antecipa outra importante rede simbólica de *O Ateneu*: certo complexo fágico, sugestivo tanto da corrosão operada pelo tempo (algo semelhante ao “enxurro perpétuo” definido por Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*), quanto da ganância capitalista (acepção predominante na caracterização de Aristarco, conforme demonstrado adiante). Em certa medida, a devoração, sempre

negativa, se anunciava sutilmente no Caminho Novo, na figura de um aluno “vivendo a morder, nas costas da mão esquerda, uma protuberância calosa” (p.31).

A constante reapropriação de metáforas e de campos semânticos é uma das marcas mais salientes da estilística pompeiana, não raro exitosa em sutis intercâmbios imagéticos. Proclamada pelo pai, a ideia da luta, por exemplo, comparece nos brinquedos do menino (soldados de chumbo e fardas) e permeia as duas ocasiões em que ele visita o Ateneu antes de se tornar interno. A primeira ocorre no encerramento do ano letivo, e o visitante permanece indiferente, nem efusivo, nem contrariado: “O espetáculo comunicava-me certo prazer respeitoso” (p. 36). Contacta o lado solene da instituição, também aferível na decoração suntuosa, na presença ilustre do ministro do Império e no discurso inosso e convencional do professor Venâncio, incidindo, retoricamente, nas semelhanças entre casa e escola e na divinização de Aristarco. Desde logo, o garoto põe em xeque o valor dessas comparações, crescentemente questionadas ao longo do livro. À cena majestosa assiste trepado numa cadeira, emblema de seu desajuste àquele local.

Opondo-se à apatia antecedente, o segundo contato sucede durante festa de educação física, dinâmica e catártica, incutindo no estudante a alegria ilusória da integração. Ao contrário do encontro anterior, restrito ao anfiteatro, este se desenrola ao ar livre, em meio à vegetação exuberante. Saindo do terreno bem comportado da sala de eventos para o jardim pródigo de natureza, os espaços que balizam as duas incursões traçam paralelo à vida de Sérgio, que também abandona a comodidade doméstica em nome do desconhecido e turbulento internato. Em gravura do capítulo I, Pompeia encena o pai mostrando ao rebento (e ao leitor) paisagem turva e confusa, como a sugerir que caberá a ele desvendá-la. Para atrapalhar a visão da criança, interpõe-se entre ela e o panorama uma pilastra do colégio, ensinando-lhe que, para chegar ao lado ignoto, é inevitável transpor os portões do Ateneu. Significativamente, o estabelecimento situa-se no Rio Comprido, à época, região bucólica e verde, próxima à floresta da Tijuca, pulmão do Rio de Janeiro oitocentista. Aí, o menino cria poder “olhar para cima, para respirar” (p. 38). O topônimo Rio Comprido insinua quão pantanosa e intensa, apesar de breve, será a passagem pelo colégio, repleta de surpresas e frustrações.

No segundo contato, Sérgio entusiasma-se, dissipando, em definitivo, o fastio do Caminho Novo e o marasmo da primeira excursão ao Rio Comprido. Se antes observava tudo de longe, agora “ia carregado, no impulso da multidão” (p. 39). Sinalizando sua empatia, diz-se “mergulhado na onda”, metáfora desdobrada de Rio Comprido, elucidativa da situação instável do novato. Na primeira ida ao Ateneu, contrariamente, prevaleciam imagens estáticas e presas à terra, como as colunas do teatro.

O percurso da impassibilidade ao arrebatamento também se delinea nas maneiras como o observador se detém nos alunos nas duas ocasiões. De pronto, julgou-os distantes, avessos ao estuque no teto da escola: anjinhos róseos dançando juntos, gravura recorrente no romance. Já na festa de educação física, sente-se integrado à massa discente, revalidando o conteúdo da gravura:

Eram meus irmãos! Eu estava a esperar que um deles convidativo me estendesse a mão para o bailado feliz que os levava. Oh! que não seria o colégio, tradução concreta da alegoria, ronda angélica de corações à porta de um templo, dulia permanente das almas jovens no ritual austero da virtude (p. 38).

A mudança estampa-se inclusive na indumentária dos colegiais: antes, pesadas fardas negras; agora, brancas, permeáveis aos movimentos e suores dos exercícios exibidos à plateia. Mesmo os docentes encarnam as atmosferas contrastantes: se Venâncio incorpora o convencionalismo vazio e enfadonho, o professor de educação física, Ba-taillard, de nome semelhante à batalha, resgata a energia da apresentação, diante da qual o menino “chorava de prazer” (p. 41). A festa estende-se à noite, quando o Ateneu se ilumina com luzes de Bengala, estranhamente comparadas a elementos escuros e fúnebres: “imensa muralha de coral flamante”, “cenário animado de safira com horripilações errantes de sombra”, “castelo fantasma batido de luar verde” (p. 43), “momento da legenda morta para uma entrevista de espectros e recordações” (p. 44). Tal assombreamento vaticina o final trágico do romance, com o incêndio do colégio.

Concluídas as comemorações, Sérgio e o pai são recebidos por Aristarco, que os trata com deferência protocolar. Observe-se que todo contato introdutório com o colégio ocorre em companhia paterna, sublinhando que a inicial escassez da figura feminina constitui etapa do desenvolvimento do garoto. A única referência à mãe, por exemplo, se faz quando, a caminho do internato, a criança recebe lágrimas suas no cabelo (Capítulo I). O imperativo da maturidade confirma-se com o pedido de Aristarco para que o calouro corte os cachinhos. Para seguir essa travessia, passemos aos três grupos de personagens antes discriminados.

O diretor e seus satélites

Aristarco personifica o capitalista que encontrou na educação um negócio gerador de lucro, fama e poder. Os três aspectos aparecem nos campos semânticos mais agenciados para retratá-lo: o alimentício, o empresarial-propagandístico e o astronômico. Aqueles dois acusam a cupidez do diretor: “sistema de nutrida reclame” (p. 32), “consolidado crédito” (p. 33), “bombo vistoso dos anúncios”; “farinha daquela marca para o pão do espírito” (p. 32), “*homem sandwich* da educação nacional” (p. 49), “reclame dos imortais projetos” (p. 49). É comum, na obra de Raul Pompeia, o vínculo entre fome e acumulação material; leiam-se, em *O Ateneu*, a conferência do professor Cláudio no Capítulo VI e, nas *Canções sem metro*, o poema em prosa “O ventre”. A ganância de Aristarco reluz em inúmeras passagens do romance, sobretudo ao categorizar os discípulos conforme o (não) pagamento das mensalidades ou a fortuna dos pais.

A astronomia se evidencia já no nome do educador, homônimo a Aristarco de Samos, cientista grego pioneiro na proposição de que a Terra giraria em torno do Sol. O modelo heliocêntrico serve bem ao vaidoso diretor, que, por sua vez, oferece enfa-

donhas aulas de Astronomia aos internos (Capítulo II). Supondo-se Criador, consagra o Ateneu súmula do mundo.

De início, a relação entre menino e dirigente pauta-se pela total obediência daquele a este, confirmada pelo recato do protagonista, que, por exemplo, não se sente à vontade para ir ao recreio. Pouco a pouco, o garoto passa de observador a observado e, com isso, percebe quão castradores os outros podem ser. Em gravura do capítulo II, quatro alunos de dedos em riste apontam como o Ateneu incentiva a humilhação e a intriga. Não por outro motivo, abundam no romance referências ao campo visual: comenta-se sobre os olhos de quase todos os personagens, sobretudo em seus traços defeituosos. Assim, o implicante Barbalho é caolho; no capítulo VII, Rabelo deixará o Ateneu justo pela deficiência visual. Ratifica o olhar alheio como “adversário infernal” (p. 96) a cena em que o professor Mânlio pede ao recém-chegado que vá ao quadro. Nesse momento, a mata, antes sedutora, exala “emanação acre”. O vexame aumenta no capítulo IV, quando Aristarco lê os comentários negativos sobre Sérgio, registrados por Mânlio no temido *Livro de notas*.

Crescentemente, o desencanto com o verde passa a significar a nostalgia de lugares abertos e amplos, contrapostos ao claustro escolar, simbolizado na imagem do pequeno quadro em cujo centro se lê “Sabedoria” (Capítulo II). Já a partir desse capítulo, o Ateneu se revela terreno estéril, que opressivamente obriga os internos à solidão e à melancolia. Suas paredes assemelham-se a “túmulos caiados” (p. 102). Tal palheta sombria e meditativa domina. A partir do meio do livro, o espaço narrativo cada vez mais extrapola as paredes do Ateneu, cujo poderio, paralelamente, enfraquece.

Neste sentido, os dois passeios descritos no Capítulo VIII refletem o declínio da instituição. Excursiona-se previamente ao morro do Corcovado: dia ensolarado, comportamento exemplar da tropa. Em certa medida, a subida, permitindo contemplar a cidade do alto, consigna o afastamento crítico em relação à escola. Em escala distinta, o percurso se assemelha ao realizado pelo Brás Cubas machadiano, que, alçado por Pandora, também vê o mundo de cima, examinando-lhe privilegiadamente as fissuras e mazelas.

Simétrico ao anterior, o segundo passeio, ao Jardim Botânico, termina em chuva, banquete desordenado, alunos bêbados e escândalos amorosos. Ironicamente, a turnê ao acidente natural (Corcovado) caracterizou-se pela disciplina, enquanto a confusão marcou a estada em solo civilizado (Jardim Botânico). A mudança de conduta assinala o crescente desrespeito à ordem, de que também são exemplos o motim contra o inspetor Silvino e revolução das goiabadas, ambos no capítulo VIII. Este episódio se destaca, ao expor à comunidade a mesquinhez de Aristarco, que substituíra goiabas por bananas, levando os estudantes a conhecer as falcatruas engendradas pelo poder. Antes disso, eles ensaiavam tal aprendizado na troca clandestina de selos.

A flexibilização da disciplina é expressa não apenas em ocorrências particulares, mas também em tom generalizante, próximo da crônica de costumes e mais frequente na segunda metade do romance, quando Sérgio demonstra maior conhecimento do submundo do Ateneu. O Capítulo VII, por exemplo, é um bestialógico, incriminando vícios, atividades subterrâneas, livros proibidos etc. Procedimento semelhante encontra-se no

capítulo X, em que o narrador se compraz em descrever sadicamente a libertinagem vivida nos chalés contíguos ao liceu, traçando painel bastante cru do homossexualismo escolar. A dicção ferina, próxima do Naturalismo e pouco usual em Raul Pompeia, contém alguma vingança, como se a denúncia ridicularizasse os vetos ainda presentes no narrador adulto. O recalque se deixa entrever quando Sérgio, jovem, retira a corda de lençóis com a ajuda de Rômulo, potencial genro de Aristarco, que voltaria ao chalé, depois de possível aventura amorosa do lado de fora. Sentimos aí o egoísmo do “se eu não posso, ninguém pode”.

A decadência do Ateneu intensifica-se, no Capítulo X, com a visita da comissão de Instrução Pública para os exames anuais; os avaliadores são acintosamente dessacralizados. Sorteia-se ponto sobre *Os Lusíadas*, título assaz mencionado no romance. Se por um lado a grandeza épica da obra camoniana contrasta com o círculo restrito do colégio, por outro se irmana com a trajetória escolar do menino, pois tanto Camões quanto Pompeia abordam a descoberta de um mundo desconhecido: geográfico, no caso português; existencial, no brasileiro.

Ricocheteiam nos adutores de Aristarco as farpas direcionadas ao patrão: os mestres são desmascarados como indivíduos vazios, retóricos e subservientes. Daí a condenação ostensiva de Raul Pompeia à eloquência palavrosa: risíveis são os discursos do professor Venâncio, como o são os de Aristarco ou de figuras secundárias como o poeta Ícaro do Nascimento (Capítulo X). Quase sempre, a descrição dessas comunicações absorve elementos do ambiente ou da ocasião, mostrando como os oradores são grotescamente presos às circunstâncias. No capítulo VIII, por exemplo, a declamação dos sofríveis versos de Venâncio, perturbada pela chuva, é apresentada com vários signos líquidos; o mesmo docente celebrará um busto de bronze oferecido a Aristarco, com “o raro metal da sinceridade até o nobre dúctil cantante das adulações”, numa “fogueira de calorosas ênfases” (p. 251). O afetado vate Ícaro do Nascimento, dono de portentosas suíças, é fixado num emaranhado de imagens capilares. Em *O Ateneu*, esse aviltamento da retórica deriva da índole questionadora do poder, imprescindível, insistentes, à formação da personalidade do protagonista.

Ao definhamento moral de Aristarco corresponde sua irônica autoexaltação, afeável no vaidoso acúmulo de desenhos de sua figura, produzidos pelos alunos. Operando diálogo jocoso entre imagem e texto, Pompeia insere justo na descrição dessas gravuras (Capítulo VII) uma paisagem desenhada por Sérgio, mostrando sua indiferença para com o empresário, ausente do desenho. Esse manejo transgressor das ilustrações reaparece no mesmo capítulo, quando, em meio a novo comentário sobre o estuque dos anjinhos, surge estranhamente o retrato de uma cabra, apresentada ao leitor parágrafos à frente. A antecipação enriquece o contraste entre a mentira angelical esculpida no teto da escola e a realidade chã, sugerida pela mancha caprina na página. Esse aparente descompasso entre as linguagens verbal e não verbal, em *O Ateneu*, de que o autor extrai interessantes conexões semânticas, mereceu estudo magistral de José Paulo Paes em *Gregos e baianos* (consultar a Seleta Bibliográfica inserida ao final deste prefácio). Em artigo publicado na *Gazeta de Notícias*, Pompeia demonstrou consciência desse potencial icônico, não meramente ilustrativo, da gravura:

A imagem pode ser a tautologia recorrente e demorada e pode mesmo desta sorte representar o gênio, como em Hugo tão frequentemente: o seu papel no estilo é avigorar o enunciado, esclarecer como a vinheta esclarece o texto.

A imagem é um exemplo, um argumento, a analogia, a comparação, o puro pensamento antes de ser ideia é a eloquência primitiva, comovedora e forte, rebelde perpetuamente ao contrato social dos pedantismos de escola (Pompeia, 1991: 57).

A risível exaltação de Aristarco consoma-se na confecção de busto seu: a sofisticação do bronze é inversamente proporcional à glória do homenageado, o fausto da solenidade contrasta com a avareza do chefe que serve falsas goiabadas aos matriculados. O escárnio caricaturista de Raul Pompeia atinge o máximo, quando, mimetizando a falsa modéstia do dirigente, neutraliza atitudes explicitamente movidas pela vaidade: durante os preparativos da cerimônia, por exemplo, ele, “cansado de tanto mover-se, subia ao trono, sentava-se. Fazia-lhe bem o dossel por cima” (p. 242). Sentava-se no trono preparado para a Princesa Regente apenas por fadiga... Pouco a pouco, no entanto, o pretenso desaparego transforma-se em desassombração presunção, a ponto de, patologicamente, Aristarco enciumar-se da própria estátua, que, em vez de glorificá-lo, com ele rivalizaria: “O monumento prescinde do herói, não o conhece, demite-o por substituição, sopeia-o, anula-o” (p. 252).

Aparentemente indestrutível como o bronze, o poderio de Aristarco dura enquanto existe o Ateneu: o incêndio do colégio encerra não apenas sua derrocada, reforçada pelo desaparecimento de sua mulher, como também a quebra da autoridade, consagrando a solidão e a autonomia como atributos indispensáveis ao amadurecimento existencial. Não à toa, no desfecho do romance, Sérgio encontra-se sozinho na enfermaria da escola, pois seus pais haviam viajado à Europa.

Narrada em frases curtas, de ritmo violento, a destruição do liceu ganha contornos apocalípticos, chancelando, simbolicamente, o fim de um mundo: “imenso globo de fumo” (p. 265), “tempo das circunscrições lendárias” (p. 268). A última imagem do livro, retratando os efeitos da conflagração, contrasta com as ilustrações que, nos capítulos II e III, mostravam a placidez e a segurança de Aristarco no controle do seu universo. Resta-lhe agora uma “astronomia morta” (p. 272), “mil fragmentos irreconhecíveis de pedagogia sapecada” (p. 267). Se a premonição paterna na abertura do romance – “Vais encontrar o mundo” – dispara lampejos genesíacos, o desfecho da obra comporta nuvens apocalípticas.

Quase amigos

Dentre os amigos de Sérgio, quatro se destacam: Sanches, Franco, Bento Alves e Egbert, havendo ainda grupo secundário de colegas que constituem personagens de transição entre aqueles de fato relevantes. Tais vínculos desempenham papel fundamental no processo de sua formação identitária: cada um vai desfazendo certezas e abrindo

perspectivas, levando-o a concluir que “às fisionomias de caráter chegamos por tentativas” (p. 126).

A descrição dos confrades inicia-se no capítulo II e segue a tendência caricaturista de Raul Pompeia: normalmente, os aspectos físicos são correlatos da moral ou do intelecto. Dessa maneira, a gordura de Rômulo é homóloga à sua riqueza e ao instrumento que toca na banda da escola, o biombo. Alijam-se desse viés irônico apenas os familiares do protagonista, bem como Ema e o professor Cláudio, conforme verificaremos em breve. A apresentação da turma reúne, de modo genérico, aquilo que posteriormente se vivencia em esfera particular: feminilidade, bajulação e desrespeito.

A amizade estreia com o reservado e míope Rabelo. O defeito visual é inversamente proporcional à sua acuidade perceptiva, apresentando ao calouro os meandros perversos da instituição. É ele quem, depois do pai, alerta o novato sobre a necessidade de ser forte e resistir à falsa proteção de alguns maliciosos. Como no romance Sérgio é concretamente exposto ao que sabia apenas de modo abstrato, logo após o aviso de Rabelo, o estudante envolve-se em briga com Barbalho, sai vitorioso, demonstrando imprevista autonomia. Em contrapartida, o pequeno sucesso descamba em derrota, com a aparição de Sanches, espécie de infiel escudeiro preliminarmente rejeitado por causa dos lábios “úmidos, porejando baba, meiguice viscosa de crápula antigo” (p. 59). O asco pressagia os assédios do adolescente ao menino, em geral descritos com elementos líquidos ou visguentos. O contato entre eles começa na piscina do colégio, durante desordenada aula de natação. Em certa medida, isso se contrapõe ao rigor ostentado nos desfiles assistidos, como se assim Sérgio se batizasse no verdadeiro Ateneu.

O episódio da natação é ambíguo: Sanches puxa Sérgio para o fundo e, em seguida, livra-o do afogamento, desempenhando simultaneamente os papéis de algoz e salvador. A duplicidade se ratifica no contraste entre o fato de Sanches ser aluno-vigilante, portanto vinculado ao domínio da ordem, mas incitar a “efeminação mórbida” (p. 77), proibida na escola. Retomando a metáfora placentária, a cena da piscina lança o calouro em reserva aquática distinta do acolhedor útero materno: sugado para baixo, ele conhece o sucubato. Sentindo-se incomodado, mas satisfeito com o apoio de Sanches, despreza Rabelo, em cuja boca detecta mau cheiro, talvez porque ela expelisse verdades indesejadas.

Mantendo a face dupla, Sanches seduz o protegido no mesmo passo em que o ensina, já que o rendimento de Sérgio cai após o afogamento. As lições são geográficas, como a reafirmar que é Sanches quem o introduz no mundo (do Ateneu, pelo menos), ou gramaticais, esmerando-se o tutor em apresentar ao discente tantos trechos célebres de *Os Lusíadas*, quanto a “cloaca máxima dos termos chulos” (p. 88). De modo brusco, o rompimento entre ambos se desenrola na mesma piscina, mas à noite, tempo mais permissível às aproximações ensaiadas pelo rapaz mais velho.

Se Sanches encarna o pecado e o poder, Franco, próximo colega do vulnerável calouro, incorpora a religiosidade e a penitência, instâncias compensatórias ao pesado sentimento de culpa de Sérgio. Prova disso é o simultâneo interesse do protagonista

pela astronomia, que, a par da religião, lhe oferece algum alento às abafadiças paredes do Ateneu. Todavia, alguns traços irmanam o beato e o pecador: Franco urina na bomba de água; é descoberto e humilhado publicamente pelo diretor. Tendo Sérgio por cúmplice, vingá-se jogando cacos de vidro na piscina para ferir todos aqueles que zombaram de seu infortúnio. A piscina é novamente o tanque em que os comparsas projetam suas frustrações, afetivas (Sanches) ou sociais (Franco); antes, Sérgio foi vítima; agora, coautor. Sai infeliz de ambas as experiências, o que o narrador, mais velho, interpreta como passo a caminho de sua “independência” (p. 116). Conquanto adote o ponto de vista infantil, flagrando dúvidas e expectativas, o narrador procura-as “pesar filosoficamente” (p. 121), convertendo-se em tradutor de si mesmo. No capítulo VI, assume ser a crítica “uma criatura do tempo” (148).

Filtrada pelo acesso religioso, a punição a que foi submetido por auxiliar Franco aguça o complexo de culpa do menino. Para que depois desenvolvesse aproximação homoafetiva com Bento Alves, antípoda de Sanches, Sérgio deveria mitigar o sentimento culposo, expurgação iniciada, no capítulo V, pelo breve contato com Barreto. Fanático com a ideia de pecado, esse personagem de transição acaba minando a devoção do protagonista, a qual se reveste de “insuportável melancolia” (p. 121). A tristeza gera movimento de retração oposto à expansão buscada na religião e na astronomia: “E me achei de novo sozinho no Ateneu; sozinho mais do que nunca. Com os astros apenas do meu compendio, panorama da noite consoladora” (p. 123). A solidão aumenta com a doença do pai de Sérgio, assim mais distante da vida do filho, em pleno “conflito entre a independência e a autoridade” (p. 125).

Bento Alves surge em um dos momentos mais tensos da narrativa: o assassinato do cozinheiro do colégio. Subjugando o criminoso, o rapaz torna-se modelo de virilidade e bravura, contrapondo-se tanto à malícia de Sanches, que provoca o afogamento para fingir-se heroico, quanto à apatia de Franco. O laço com Bento Alves corresponde a um ponto de clivagem na formação do caráter de Sérgio: tendo convivido com forças antagônicas, encarnadas nos dois aliados anteriores, o garoto agora entra em contato com uma terceira via, misto das duas e de ambas distinta, com a qual ele tem de se defrontar munido do que aprendeu e disposto ao que desconhece. Essa abertura ao novo se replica no contato do infante com a morte: sabendo do crime, corre até a cozinha para ver o cadáver, “queria a realidade, a morte ao vivo” (p. 132), não o “defunto simples pretexto para um cerimonial de aparato” (p. 133). A morte do outro sinaliza que todo vivente morre várias vezes, desconstruindo perpetuamente as verdades adquiridas.

Apesar de valente, Bento é discreto e misterioso, atraindo a atenção de Sérgio. A maioria teme sua força física, cuja espontaneidade exuberante se choca com o artificialismo de outro personagem de contraste, Nearco da Fonseca, seco e flébil ginasta de movimentos mecânicos. Ironizando sua destreza nos trapézios, o narrador destaca-lhe a mania de tecer comparações, tão convencionais quanto seus pulos entre as barras. Sua fraqueza orgânica e intelectual, afeita à “eloquência suada, ofegante, desganhada, en-

surdecidora” (p. 144), vai de encontro tanto à compleição de Bento, quanto à inteligência do professor Cláudio, único docente não ridicularizado pelo narrador. Cria-se, assim, elo entre amor (Bento) e saber (Cláudio), entre afeto e conhecimento, satisfação e maturidade; bem a propósito, funda-se no colégio, no mesmo capítulo de Alves, o Grêmio Literário Amor ao Saber.

Aluno-bibliotecário, Bento é são de corpo e mente, e seu apreço aos livros irradia-se ao amigo, que retoma estudos e leituras abandonados desde o contato traumático com Sanches. Agora, o diálogo intelectual não esconde intenções maldosas, ostentando sabor aventureiro, conforme indicia a preferência da dupla por Júlio Verne. Bento Alves altera a percepção de Sérgio acerca da homossexualidade: de nojenta ou pecaminosa, admite que “certa efeminação pode existir como um período de constituição moral” (147). Embora considerado provisório, o enlace não mais se priva do “prazer do contato fortuito, de um aperto de mãos, da emanção da roupa” (147). Misto de protetor e camarada, Bento é “fraternal, paternal, quase digo amante” (148), sintetizando atributos isolada e efemeramente localizáveis em Sanches e Franco.

Conforme apontamos, o capítulo VI alterna dois assuntos principais: a ligação com Bento Alves e as conferências do professor Cláudio. São esses os personagens masculinos que, de maneira mais positiva, influenciam a vida de Sérgio, apurando-lhe a sensibilidade e a reflexão. Ambos ocupam a porção central do romance, firmando-se como divisores de águas para o narrador. A primeira palestra de Dr. Cláudio, menos emocionante do que a segunda, descreve o Brasil como arquipélago doente, sem interação entre as regiões. A isso se deveria o marasmo nacional, apenas solucionado mediante maior comunicação de suas partes. A postura integradora requerida pelo orador se estende ao contato entre os dois jovens.

Raramente, Pompeia narra, em *O Ateneu*, um episódio único; em geral, os eventos são, pelo menos, duplicados: duas visitas ao colégio, duas cenas na piscina, três comunicações de Cláudio. Isso demonstra o enfoque impressionista do escritor, interessado em captar nuances de um mesmo espaço ou acontecimento. A par dos artigos publicados na imprensa, hoje reunidos no volume X das *Obras* de Raul Pompeia, a segunda intervenção de Cláudio é considerada uma das mais sistemáticas reflexões metalinguísticas do autor, de quem o docente seria um alterego. No desenrolar da palestra, Sérgio se abstém de quaisquer comentários sobre as reações da audiência, como se colasse seu discurso ao do conferencista. A comunicação é narrada no presente, insinuando que, atipicamente, o narrador cede voz integral ao outro.

Prega-se que a arte é simultaneamente selvagem e refinada, inconsciente e racional: nascida do instinto, manifestaria, de maneira depurada, o sentimento do artista: “Arte, estética, estesia é a educação do instinto sexual” (p. 155). Quanto menos artificial, mais coerente. Mesmo tratando especificamente da arte, o palestrante apregoa, em última instância, toda forma liberdade: a obra não deve ser amoldada a convenções formais ou morais, uma vez que, como o ser humano, provém de instâncias indômitas. Isso leva, por exemplo, à condenação do metro, considerado recurso redutor da expres-

sividade poética; registre-se que Raul Pompeia é o introdutor do poema em prosa no Brasil, com a publicação das *Canções sem metro* (1900), lançadas em jornais desde 1883. Evidentemente, o anseio libertador calha bem às perspectivas de Sérgio, que também deseja extrapolar o mundo coercitivo do Ateneu. De origem espontânea, mas necessariamente vinculada a uma contraparte organizadora, a arte estabelece conluio entre intuição e razão, polos a serem igualmente equilibrados no percurso de desenvolvimento identitário: “o fenômeno personalidade, capaz de fazer a crítica do instinto, como o instinto faz a crítica da sensação” (p. 156).

Cláudio ressalta ainda que há uma “variedade infinita de sons intermediários” (p. 161) não captáveis na linguagem. Por isso, muitas sequências de *O Ateneu*, em que pese certa prolixidade, constituem exercícios sonoros, em que o narrador procura sugerir na camada fônica aquilo que, explicitamente, se julga incapaz de exprimir: “O que move o ouvinte é uma *impressão de conjunto*. O sentimento de uma frase penetra-nos, mesmo enunciado em desconhecido idioma” (p. 161, grifo nosso). Assim, por exemplo, o predomínio de vogais fechadas e do ritmo lento timbram os períodos melancólicos (leia-se o início dos capítulos V, após o rompimento com Franco, e VII), enquanto o timbre aberto em geral sublinha a mediocridade dos professores (descrições de Aristarco e discursos de Venâncio, para citar duas ocorrências).

Após a conferência transformadora, Sérgio, mais desafogado, se refere a Bento Alves como “o meu bom amigo” (p. 164), de quem depois se assume “namorada” (165). Principia entre ambos uma correspondência amorosa típica dos amantes: trocam mimos e flores, que Sérgio esconde, extasiado, sem o desânimo com que guardava as ressequidas rosas de uma prima precocemente morta. Tornam-se “damas romanceiras” (p. 166).

Nesse ínterim, Bento Alves briga com Malheiro e sai ferido, permanecendo afastado do comparsa, que, no capítulo VII, amarga de tédio ao observar, solitariamente, a cruel monotonia escolar. Seu sofrimento se insere no código medieval da *coita d’amor*, agenciado para caracterizar o afeto entre os jovens. A aparente desconexão dos eventos então narrados reflete o fastio do menino, que, enfadado, pula de um assunto a outro, como quem tenta preencher o tempo. A vegetação e a luz tornam-se ainda mais sombrias. Ao rever o estuque angelical, o menino conclui que “cada rosto amável daquela infância era a máscara de uma falsidade, o prospecto de uma traição” (p. 184).

Bruscamente, Bento agride Sérgio, e o enlace termina mal, com o amigo abandonando o Ateneu e sob ameaça de Aristarco. O fato demarca outra guinada na depuração existencial do interno, doravante reintegrado ao universo feminino, concentrado em Ema. Finda-se, de algum modo, a etapa da “efeminação mórbida”, necessária à construção da identidade. Evidência disso encontra-se no rebaixamento público de Cândido, descoberto como amante de Tourinho (a ironia dos antropônimos dispensa comentários). O castigo contrasta com a impunidade em relação a quem vivera caso semelhante com Bento Alves. Assim, Cândido e Tourinho constituem espécimes ainda carentes da superação do estágio feminino. Na verdade, **só não são expulsos do colégio porque estão em dia com a mensalidade...**

Abandonado o “papelzinho de namorada faz-de-conta” (p. 201-2), Sérgio mantém último e breve laço com Egbert. Pioneiramente, esmaecem as carícias veladas, o sentimento de culpa e a submissão efeminada de uma das partes: “Conheci pela primeira vez a amizade” (209). A Egbert ele oferecia “ternuras, de irmão mais velho” (p. 09), migrando, portanto, ao domínio do poder; Bento Alves, por exemplo, considerava-o “irmão adotivo” (p. 148). Esses dois últimos afetos desenvolvem-se, predominantemente, em ambientes terrestres, como prados e gramados, substituindo a supremacia aquática dos contatos anteriores, menos sólidos.

Com Egbert ainda há contato físico, leituras comuns, intertextualidade com a literatura romântica (Paulo e Virgínia), mas a visita de Sérgio à casa de Aristarco e seu reencontro com D. Ema interrompem definitivamente o potencial *affair*. Para o efebo, o elemento masculino começa a revelar-se precário, demandando complemento feminino: “Continuava cordialmente com o Egbert. Parecia-me, entretanto, a sua amizade agora uma cousa insuficiente, como se houvesse em mim uma selvageria amordaçada de afetos” (p. 225).

As mulheres

Até pela proibição de ingresso no Ateneu, as mulheres do romance evocam o mundo externo. Descontadas as fortuitas referências à mãe, a primeira personagem feminina de algum revelo para Sérgio é uma prima morta que o presenteara com a imagem de Santa Rosália. Fraca, de “marmórea pureza”, a menina representa o amor idílico, idealizado e extinto com a infância. Sua figura e a de Santa Rosália são resgatadas pelo convívio com Franco. O apego à entidade denuncia quão o garoto é volúvel: a casual devoção a ela, despertada a partir das flores secas encontradas na gaveta, se estabelece por absoluta conveniência. Mais vale a obscura santa no bolso do que a Imaculada Conceição no altar. Vencido o período religioso, o ingrato demite a padroeira.

Na ponta oposta à lânguida priminha, situa-se Ângela, camareira de Aristarco. Sua aparição consta do capítulo III, quando ela observa os rapazes na natação. O nome angelical mascara a volúpia dessa espécie de mulher coletiva, disponível à sedução em massa dos alunos: “era de todos” (p. 136). Conquanto pivô do crime ambientado na cozinha, mostra-se indiferente à morte do cozinheiro, desempenhando o papel da *femme fatale*, luxuriosa e perversa.

As mulheres imediatamente envolvidas com a escola, Ângela e D. Ema, franqueiam alternativa à opressão do Ateneu. Em certa medida, quebram o determinismo, permitindo que os alunos se livrem das imposições do meio, um “ouriço invertido”, contra cujos espinhos voltados para dentro os estudantes devem lutar. Atuasse hegemonicamente, o meio quase obrigaria a homossexualidade. Nesse aspecto libertador, sobressai-se a imagem de D. Ema: invoca tanto a sensualidade transgressora da personagem flaubertiana, quanto certo aconchego materno, já que seu nome abriga o ana-

grama de “mãe”. De fato, os dois traços alternam-se, tornando-a fusão possível, embora imperfeita, da prima morta, da mãe de Sérgio e de Ângela. Ressaltem-se, aliás, certas correspondências entre os universos masculino e feminino: a lubricidade da camareira se assemelha à de Sanches; o fervor religioso de Franco, ao da prima; a amplitude de Ema aproxima-a um pouco de Bento Alves e de Egbert.

No começo da narrativa, a esposa do diretor porta sensual vestido de cetim preto, agregando certo erotismo ao elemento feminino, que, até então, se restringia à estufa e placenta. Apresentando-se defensora dos “meninos bonitos”, Ema recomenda que o novato envie os cachinhos cortados à sua mãe. Com aparições esporádicas ao longo do romance, a esposa de Aristarco reassume a ribalta após o afastamento de Egbert, a partir do capítulo IX, onde ostenta “vestuário de neve” (p. 218), “miragem sedutora de branco” (p. 217). A mudança cromática da roupa atesta a paulatina espiritualização de Ema, bem como, partindo do escuro ao claro, destaca o papel esclarecedor que ela desempenha para Sérgio. É ao seu lado que, no último capítulo, o convalescente observa o mundo da janela, invertendo a equação primitiva: antes, declarava o pai, ele encontraria o mundo dentro do colégio; agora, o mundo está do lado de fora: “o movimento do grande mundo não me aparecia mais como um teatro de sombras. Comecei a penetrar a realidade exterior como palpara a verdade da existência no colégio” (p. 189). O processo de exteriorização culmina no incêndio do Ateneu, chancelando a ocasião em que o efebo pode abandonar o simulacro para chegar à realidade efetiva, instauradora dos mesmos desafios. Ema desaparece misteriosamente do colégio, como se já tivesse cumprido seu papel de suave iniciadora, espécie de Têmis (nome não distante de Ema), mulher de alguém que se supõe Zeus.

A importância da vida estrangeira é sublinhada na terceira conferência do professor Cláudio, proferida no capítulo XI. De modo geral, ele defende que “não é o internato que faz a sociedade; o internato a reflete” (p. 235). Depois de expostos à “desilusão do carinho doméstico” e ao “atrito com as circunstâncias”, os internos devem batalhar no mundo. Vislumbra-se aqui leve contaminação do conceito darwiniano de seleção natural, segundo o qual vencem os mais fortes. Ratificando o conteúdo da palestra, a sequência narrativa registra a morte de Franco, encarcerado num quarto lúgubre e desvalido de maiores cuidados de Aristarco. No mesquinho espólio do defunto, encontra-se a gravura de Santa Rosália, que, pertencente à prima falecida de Sérgio, estabelece vaso comunicante entre os desgraçados ou fracos, para usarmos termo caro a Darwin. Importa observar, no entanto, que, no universo gerido por Aristarco, força equivale a dinheiro; nesse sentido, Franco é expelido da empresa por não prover lucros. Coincidentemente, após seu passamento, vemos o Ateneu em festa.

O capítulo derradeiro constitui um dos pontos altos da prosa artística de Raul Pompeia. A cena começa com Sérgio sonhando, em compasso de “música estranha” e “sons lentos, pungidos” (p. 255), comparados à obra de Gottschalk. É curioso que, no rico universo musical, Pompeia selecione obscuro compositor norte-americano. No século XIX, no entanto, o artista alcançou certa fama no Brasil, onde, aliás, morreu e

foi enterrado: além de peças melancólicas, com notas pesadas, Gottschalk também se notabilizou pela “Grande Fantasia Triunfal Sobre o Hino Nacional Brasileiro”, uma série de variações sobre a música de Francisco Manuel da Silva, compositor do Hino Nacional. Como se vê, o americano funde tons fúnebres e grandiosos, condizentes com a transfiguração mítica do incêndio no Ateneu. Isomorficamente, o sonho de Sérgio, que antecede o trágico acidente, é narrado em ritmo vagaroso, interrompido pelo galope estilístico favorável ao alastramento do fogo.

Em exercícios sinestésicos, a música de Gottschalk despertaria luzes e sombras, finalizadas em total escuridão. Evidentemente, o jogo cromático escolta a trajetória do colégio, da esperança à desilusão. Durante o sonho do menino, o narrador acumula fragmentos imagéticos, como quem acompanha os movimentos de uma peça musical. Lembranças da infância (prima morta, por exemplo) juntam-se a imagens como um navio singrando, uma despedida no cais, uma janela de onde se veem roupas balançando. Todas possuem em comum a predisposição ao externo, assinalando o iminente retorno à realidade extraescolar. Em certa medida, o excerto onírico anuncia a explosão, uma vez que ambos provocam purificação catártica, incinerando recalques e traumas. O sonho é o incêndio por dentro, força genesiaca para deflagrar o apocalipse de fora.

Não por acaso, ao acordar na enfermaria, o infante observa que “as venezianas abertas davam entrada à claridade do tempo” (p. 257). Os signos luminosos estampam-se na própria enfermaria e convergem para D. Ema, transfigurada em “mãe”, “enfermeira” (257) e “irmã de caridade” (259). O processo espiritualizante culmina numa descorporificação da zelosa cuidadora: “retirava-se, insensivelmente, evaporava-se” (260). Reassumindo a feição materna, a personagem retribui ao quase órfão o acalanto perdido quando matriculado no colégio. O ciclo indicia que, da mesma forma que arrostou as adversidades no internato, Sérgio precisará de coragem para lutar no mundo. Por isso, Ema o conduz à janela, ainda fraco e titubeante, como quem (re) nasce; a paisagem em gradação crescente, do pátio da escola à cidade desconhecida:

A primeira vez que me levantei, trêmulo de fraqueza, Ema amparou-me até a janela. Dez horas. Havia ainda a frescura matinal da terra. Diante de nós o jardim virente, constelado de margaridas, depois, um muro de hera, bambus à direita; uma zona do capinzal fronteiro; depois, casas, torres, mais casas adiante, telhados ainda à distância, a cidade. Tudo me parecia desconhecido, renovado. Curioso esplendor revestia aquele espetáculo. Era a primeira vez que me encantavam assim aquelas gradações de verde, o verde negro, de faiença, luzente da hera, o verde flutuante mais claro dos bambus, o verde claríssimo do campo ao longe sobre o muro, em todo o fulgor da manhã. Tetos de casas, que novidade! que novidade o perfil de uma chaminé riscando o espaço! Ema entregava-se, como eu, ao prazer dos olhos. Sustinha-me em leve enlace; tocava-me com o quadril em descanso.

Absorvendo-me na contemplação da manhã, penetrado de ternura, inclinei a cabeça para o ombro de Ema, como um filho, entrecerrando os cílios, vendo o campo, os tetos vermelhos como cousas sonhadas em afastamento infinito, através de um tecido vibrante de luz e ouro. (p. 261)

É patente a inflexão inaugural da cena: a repetição do marcador “primeira vez”, o reconhecimento da natureza revigorada e mesmo o vermelho iluminado no final da

passagem remete, sutilmente, ao momento do parto. Além disso, a precisão temporal (“dez horas”), atípica em *O Ateneu*, realça a importância da data, tal como o dia do nascimento. O incêndio abre as portas do internato, mas, fora, a atualidade é ainda a mesma.

Resumo: Este ensaio examina o colégio Ateneu como um microcosmo onde se encena o desenvolvimento existencial do protagonista Sérgio. Para tanto, estudam-se três grupos de personagens decisivos na vida do interno: o diretor Aristarco, alguns alunos e as mulheres envolvidas na rotina escolar.

Palavras-chave: literatura brasileira; Impressionismo; Raul Pompeia; O Ateneu.

Abstract: *This essay examines the Ateneu school, where Sérgio's existential development takes place. To this end, three characters' groups are studied: the director Aristarco, some classmates and the women involved in school routine.*

Keywords: *Brazilian literature; Impressionism; Raul Pompeia; O Ateneu.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- POMPEIA, Raul. *Obras. Volume II: O Ateneu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC, 1981.
———. *Obras. Volume X: Miscelânea; fotobiografia*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Angra dos Reis; OLAC, 1991.

Ler e Depois

DACOSTA, Fernando. *O Botequim da Liberdade*. Como Natália Correia marcou, a partir de um pequeno bar de Lisboa, o século XX português. Alfragide: Casa das Letras, 2013.

Jorge Valentim (UFSCar/CAPES/UP)

À primeira vista, o leitor desavisado acreditará que o recente título publicado de Fernando Dacosta, *O Botequim da Liberdade* (2013), constitui mais uma biografia sobre uma das figuras mais paradigmáticas da literatura, da política e da cultura portuguesas do século XX. Ledo e salutar engano. O texto, sob a chancela da Casa das Letras, constitui um dos relatos mais justos e bem acabados sobre a ensaísta, poeta, ficcionista, dramaturga e intelectual portuguesa, Natália Correia. Autora premiada e reconhecida na vida artística e cultural, amada e odiada nas mesmas proporções, entusiasta dos movimentos libertários e reivindicadores dos direitos humanos, figura de uma sensibilidade e inteligência invulgares, a Grande Dama das Belas Letras deixou a cena em 1993. Completados 20 anos de sua morte, Fernando Dacosta cria uma narrativa intimista, por vezes com toques líricos, mas sem afetações, munido de um olhar atento, meticuloso e extremamente cuidadoso na recolha, seleção e costura dos

eventos e das situações singulares em torno da escritora.

Mas o que confere uma salutar frustração neste texto – como em outros do autor – é exatamente a capacidade que tem de ensaiar uma espécie de revisitação de gêneros em voga – biografia, relatos de retornados e perfis jornalísticos – e, ao longo da consecução textual, remodelar e imprimir, a seu gosto, as linhas e o perfil do seu *modus operandi*. Tal forma singularíssima pode ser encontrada em *O Botequim da Liberdade*, quando, logo no pórtico da obra, Dacosta anuncia que o seu objeto “biográfico” (na falta de um termo que melhor se ajuste, ficamos com este, pelo menos, por enquanto) centrar-se-á na figura de Natália Correia e na maneira como ela conseguiu marcar toda uma época, a partir do seu local preferido de encontro (e de trabalho): o *Botequim*, de Lisboa. Ou seja, já de início, o leitor é alertado de que a obra em questão não se enquadra em modelos típicos do gênero, posto que, num gesto de recuperação simbiótica, Fernando Dacosta une a protagonista ao seu local de pertença, como se um não pudesse existir sem o outro. E, talvez, assim realmente tivesse sido. Por isso, acredito que a expressão “biografia” pouco se adéqua ao presente trabalho. Também chamá-lo de ficção não angariaria melhor sucesso. Isto porque há, sim, muitos dados e informações sobre o ciclo

de amigos de Natália Correia, o convívio com artistas e escritores e, sobretudo, as suas implicâncias e simpatias mais caras, os seus hábitos, a sua maneira de lidar com o mundo, com as pessoas e com as áreas mais diretas da vida portuguesa (a política, sobretudo), além de uma série de outros aspectos que este espaço de re- censão não comportaria. No entanto, não se pode negar que, neste conjunto de dados, há muito da costura intimista e subjetiva, com intromissões e digressões, tão característica da escrita singular de Fernando Dacosta. Assim, o leitor depara-se com uma Natália Correia provocativa e, ao mesmo tempo, generosa com seus amigos escritores, como ocorre em “Ternura provocatória” (p. 236), onde aparecem os seus beliscões a José Cardoso Pires; ou, ainda, com uma mulher furiosa, “indomável e magnífica” (p. 275), diz Dacosta, que não aceita o desrespeito dos mais jovens ou daqueles despreocupados com a manutenção de uma memória cultural viva, como em “Marabunta vaginal” (p. 274-275), talvez um dos episódios mais deliciosos sobre a escritora, onde esta reage de forma contundente diante da deselegância e da falta de educação de jornalistas despreparados para ouvi-la.

Natália Correia nunca fugiu a um debate, ainda mais quando o tema era polémico e ligado a tabus e códigos repressores. Há, pelo menos, três momentos pontuais desta sua atitude despojada, recuperadas pelo veio narrativo de Fernando Dacosta. O primeiro encontra-se em “Novas famílias”, onde Natália Correia defende veementemente a diversidade sexual e a androginia. Esperava ela que, um dia, o privado deixaria de sofrer

interferências externas porque cada um iria gerir o seu em liberdade. Comparado com os dias atuais, na descrição precisa que faz Dacosta, o gesto de Natália Correia em abordar a homossexualidade no cenário pós-1974 não deixa de ser profético e *avant la lettre*: “Natália Correia provoca sensação ao falar num colóquio sobre homossexualidade. É a primeira vez, a seguir ao 25 de Abril, que o tema se aborda publicamente entre nós. As correntes mais jovens e libertárias (anarquistas e independentes) esgotam o espaço, duas salas, um *hall* e uma escadaria, do Centro Nacional de Cultura” (p. 55). O segundo pode ser lido em “Deus era mulher”, onde o narrador relembra a amizade da ensaísta com Moisés Espírito Santo, professor da Universidade Nova de Lisboa, com quem lançaria, em contra- posição frontal à ortodoxia de certas feministas, “um movimento em defesa do homem” (p.181). Se é certo que esse movimento não vingou os seguidores que planejavam, os dois formavam uma dupla que rasgava “normas religiosas, culturais, comportamentais instituídas, atraindo seguidores que se multiplicam por colóquios, entrevistas, debates, escritos” (p. 181). E o terceiro é narrado em “Quarto mundo” (p. 224-225), onde, de maneira sibilina – a exemplo de tantas personagens suas – Natália Correia apontava para uma Europa ressentida pelas forças da senilidade, do desemprego e da migração: “A união delas constituirá o maior fenómeno sociológico, cultural, político, económico do século XXI” (p. 224).

Num gesto de homenagem, portanto, à figura da escritora, falecida há 20

anos, Fernando Dacosta oferece um retrato singular entre a visão jornalística e a paixão ficcionalizante, colocando-se, em alguns momentos, também como um leitor, no sentido ensaístico do termo, da obra de sua protagonista. Neste sentido, em “Reabilitação de Herodes” (p. 227-228), não hesita em considerar *Uma estátua para Herodes*, texto tantas vezes filiado ao gênero ensaio, como uma “peça escrita por Natália de ‘reabilitação’ do exterminador de bebês bíblicos – uma *orgia dramaturgica* jamais representada” (p. 227; grifos meus). No fundo, não deixa de ter certa razão, se levamos em conta a revisitação da personagem do Imperador operada por Natália, em forma de aforismos, na última parte desta obra de 1974. E, ainda, ao recuperar o conhecido episódio do “poema de escárnio que redigiu ao deputado Morgado” (p. 310), na sua passagem pela vida política do país, em “Intervenções parlamentares” (p. 310-311), Fernando Dacosta afirma categoricamente, e com justeza: “Estes versos (...) pertencem há muito ao historial do nosso Parlamento – e da nossa melhor poesia satírica” (p. 311). Sabe o escritor, e fala com propriedade de profundo conhecedor do seu objeto de narrativa e análise, que a sua biografada era uma leitora voraz da tradição dos trovadores galego-portugueses, bem como dos poetas eróticos e satíricos, tendo composto sobre estes a famosa *Antologia da poesia portuguesa erótica e satírica* (1966).

Ora, vale sublinhar, aqui, que a ficção não é um território desconhecido desse jornalista. A sua capacidade de narrar uma história longa ou curta já foi provada nos romances *O viúvo* (1988) e *Os*

infieis (1992), além dos contos impressos nas coletâneas *Imaginários portugueses* (1992) e *Os sete pecados capitais* (1998). No entanto, o rigor com que investiga e informa as situações cotidianas de Natália Correia, a maneira cuidadosa com que opina sobre os gestos e as falas de sua “biografada” e o olhar investigativo do jornalista que busca fundamentação nas suas considerações sobre o espaço social “biografado” também aqui se encontram, seduzindo o leitor numa aventura impossível de ser abandonada. Como bem reitera o narrador, não há como separá-los: “O suceder dos acontecimentos após o 25 de Abril depressa tornou o Botequim uma referência na luta (civil) pela democracia. Natália, que a liderava entre os escritores, tornou-se centro de atenções especiais por parte dos capitães contrários à esquerdização em curso” (p. 83).

A exemplo do que fizera em *Máscaras de Salazar* (1997) e *Os mal-amados* (2008 – reedição de *Nascidos no Estado Novo*, 2001), em *O Botequim da Liberdade*, não há uma preocupação excessivamente diacrônica, datada e sequencial em trazer à luz os momentos significativos da vida de Natália Correia, passada ao longo do *Botequim*. Há, sim, já na sua estrutura, uma amostra desta simbiose entre a mulher e o seu espaço de pertença. Dividida em 5 partes, a narrativa de Fernando Dacosta parece sugerir, sob o signo do astro noturno, o momento alto de vida do *Botequim* (com suas reuniões noturnas), bem como do lado inegavelmente místico que Natália Correia sempre fez questão de alimentar e manter (“A noite: a noite era a glória do dia para Natália Correia”, p. 280). Daí, a bem acabada

distribuição em “Lua quente”, “Lua crescente”, “Lua nova”, “Lua cheia”, “Lua minguante” e “Lua nova”. Trata-se, na verdade, de um ciclo marcado pelo rito de iniciação e pelo desfecho aberto, possibilitando um recomeço, tão caros àquela “feiticeira Cotovia”, como certa vez Manuel Alegre a chamou. Nada mais significativo para pintar um retrato da autora de *A madona*, já que, no lugar da imagem desfalecida pela doença ou da máscara mortuária, prefere Fernando Dacosta deixar viva a imagem de Natália Correia – já anunciada na capa de Margarida Rolo, com a foto exuberante da escritora – a partir do seu local de encontro (o *Botequim*), das suas múltiplas falas e dos seus gestos, descritos, ora com a fide-

dignidade precisa do olhar do jornalista, ora com a sensibilidade da memória afetiva do ficcionista. Se na última cena, “O Botequim da Felicidade”, o narrador revela autorreferencialmente a indicação do título de sua obra (*O Botequim da Liberdade*), é nas primeiras páginas, não gratuitamente antes de “Tocada pelo sagrado” (p. 21-22), que Fernando Dacosta parece deixar uma pista de sua narrativa, numa homenagem singela sobre a autora. Afinal, “Com Natália Correia nem sempre havia fronteiras entre ficção e realidade” (p. 20). Saúdo, portanto, este *Botequim*, autêntica celebração da Escrita, da *Liberdade* e da Vida. De Natália, de Fernando e nossa também.

BUENO, Alexei. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Lacre, 2013.

Marcos Pasche*

Para a crítica literária avessa a maniqueísmos, a obra de Alexei Bueno denota um problema, referente à relação de pertencimento entre autor e época. Por mais que se aponte a heterogeneidade para classificar a poesia contemporânea, é possível verificar que os mecanismos de legitimação social da literatura – as grandes editoras, as feiras do ramo, os prêmios mais badalados, os suplementos jornalísticos e as ementas universitárias – tendem a endossar como representantes do presente autores e obras explicitamente herdeiros do Modernismo (o mais festivo e iconoclasta). Por essa perspectiva, não há razão para ver como “de hoje” um poeta que em 1985 publica um volume intitulado *Poemas gregos*, que em tudo parece demonstrar uma opção pelo passado.

Mas não se trata de passado. Trata-se de uma escolha pelo poético, e não pelos dogmas que se formam acerca dele. Portanto, se olhada de perto, a obra

de Alexei Bueno se revela densamente moderna, porosa e permeável tanto aos fluidos de cima quanto aos detritos do baixo. E é isso o que se verifica em *Poesia Completa* (2013), lançada pela ocasião do cinquentenário do autor. A publicação reúne os doze livros de versos que Alexei Bueno publicou e manteve em sua bibliografia, aos quais se somam *Cinco fugas cromáticas*, volume inédito.

Uma quantidade considerável dos títulos poéticos do autor de *Uma história da poesia brasileira* dá mostras do quanto sua arte evoca símbolos de requinte: *As escadas da torre*, *Poemas gregos*, *A decomposição de Johann Sebastian Bach*, *Lucernário* e *A juventude dos deuses* indicam o teor de solene ancestralidade que perpassa a escrita de Alexei. Passando ao interior dos livros, poemas como “Helena”, de *Lucernário* (1993), confirmam o que os nomes sinalizam:

No cômodo onde Menelau vivera
Bateram. Nada. Helena estava morta.
A última aia a entrar fechou a porta,

Levaram linho, unguento, âmbar e cera.

Noventa e sete anos. Suas pernas
Eram dois secos galhos recurvados.
Seus seios até o umbigo desdobrados
Cobriam-lhe três hérnias bem externas.

Na boca sem um dente os lábios frouxos
Murchavam, ralo pelo lhe cobria

* Professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e crítico literário, autor de *De pedra e de carne* (Confraria do Vento, 2012).

O sexo que de perto parecia
Um pergaminho antigo de tons roxos.

Maquiaram-lhe as pálpebras vincadas,
Compuseram seus ossos quebradiços,
Deram-lhe à boca uns rubores postiços,
Envolveram-na em faixas perfumadas.

Então chamas onívoras tragaram
A carne que cindiu tantas vontades.
Quando sua sombra idosa entrou no Hades
As sombras dos heróis todas choraram (p. 279-80).

Entretanto, não deixa de haver na confirmação uma nota dissonante. Num poeta supostamente passadista, orgulhoso da herança clássica, só é pensável encontrar devoção a essa herança, o que, nos textos, se ratificaria pela total evitação do que pudesse manchar estátuas e templos. Em “Helena”, o discurso é plataforma de uma protagonista mitológica (de uma mitologia protagonista na cultura ocidental), alicerçada em quadras decassilábicas e tomada por carga imagística de alta voltagem. Mas, como se constata em cada uma das suas cinco estrofes, o poema trata do monumento em estado de ruína. Helena, eternizada como a mais bela das mulheres, é apresentada nas duas pontas de seu declínio: uma é a decrepitude do corpo e o fim da vida; a outra, a vida em estado de fim mesmo após a morte, com o choro das sombras dos heróis. Em “Helena”, portanto, o discurso é plataforma de antagonismos: o precioso apuro formal relata o avesso do esplendor, e, por extensão, o poeta, ao revelar uma Helena com destino até então desconhecido, insere na tradição uma sombra corrosiva.

Se em Alexei Bueno há nítida assimilação de matrizes helênicas, há que se perceber em sua poética a forma como se ma-

nifesta o homem de uma era desprovida de deuses e amputada de helenismos. Nisso se inscrevem os *Poemas gregos*, livro em que *mimesis* e *poiesis* se dão em proporção equânime. Se nele tudo contribui para que seja percebida convictamente a escrita de um autêntico aedo do período clássico ou helenístico, em nada, porém, deixará de haver indícios de um poeta em particular:

Eu, contrário ao geral dos outros homens,
Muito pouco respeito por vós, deuses,
Tenho, e nem temo que em castigo um raio
Divida-me a cabeça (p.180).

Aí não reside um protesto unilateral ou mesmo a negação absoluta de concepções culturais consagradas pelos anos. A poesia de Alexei Bueno tem na coexistência de contrários sua carne e seu espírito, dando ao termo “atualidade” um sentido tão amplo quanto intrincado. Se é acertado constatar a inserção que o poeta faz da matéria clássica na poesia atual, não menos correto é apontar a maneira moderna como trabalha elementos ancestrais, inserindo na dicção clássica elementos próprios do homem contemporâneo, “Pois ser um é ser morto” (p. 175), como diz o primeiro dos *Poemas gregos*. Assim, se a estrutura padronizada foi suporte para a elegia de uma divindade, também o será para a ode “Silvia Saint”, consagrada à tcheca Silvie Tomčalová Stodowa (1976 –), espécie de Helena pós-moderna, visto ser apresentada em seu *site* oficial como “the most beautiful pornstar”²:

Teu santo nome veste
A quintessência bruta

² Cf.: <http://www.silviasaint.com/en#>

Da arquetípica puta,
Vênus baixa e celeste.

Áurea cachorra, vaca,
Por que é que os lábios tremem
Vendo em teu rosto o sêmen
Como uma vítrea laca?
(...)

Cadela de ouro, glória
Pueril, sórdida e santa,
Asco que envulta e encanta
Deusa auto-entregue à escória.
(...)

Louro véu do universo,
Sacra estátua e cadela,
Pisa esta alma que vela
Teu sonho áureo e perverso (p. 589-90).

Ao se radiografar a poesia brasileira atual, é inevitável – e procedente – o diagnóstico de um quadro multifacetado. O receio da rotulação numa camisa-de-força estilística impulsiona os poetas a procurarem caminhos próprios, o que encontra largo respaldo numa época de apelo individualista, como é a presente. Ao lado dos poetas, tem recebido maior prestígio a crítica que, ao visitar o passado, identifica a idiossincrasia em meio à massa convencional. Por extensão, essa crítica age para demonstrar as estreitezas das tomadas de posição grupais, o que chega aos contemporâneos como alerta e impulso a um destino independente, isento de obrigações coletivas. Assim o coro cede vez ao canto solo, e de diversos cantos solos compõe-se o fragmentado repertório geral. Considerando isso, Alexei Bueno empreende um adventício modo de afirmação da contemporaneidade. Se o panorama se faz diversificado pela assembleia (laica) das individualida-

des, no autor de *Os resistentes* encontra-se a unidade constituída e potencializada por uma comunhão conflitante e pelo conflito comungante das partes que desejam ser na companhia de suas antíteses.

As sirenes da cartilha politicamente correta têm latejado incautas, e nesse sentido o poeta revela outro modo de perencimento oponente ao seu tempo (o tempo do *marketing* ubíquo e das declarações em tudo calculadas). O pronunciamento aberto e ríspido na direção do que repreende não escolhe perfis, e admoesta o que vê como estúpido e espúrio: “Cansei-me dos pobres/ Como antes dos ricos” (p.551), diz o irônico “Humanitarismo”.

A confluência de itens irreconciliáveis também se processa na estruturação textual. Se Alexei Bueno é frequentemente rotulado como “neoconservador”, é porque nele praticamente só se nota a aparência tradicionalista. No entanto, há em sua escrita um sólido entrecruzamento de formas consagradas pela tradição e pela modernidade. Em sua bibliografia, por entre os livros em que a forma fixa é dominante – *As escadas da torre* (1984), *Poemas gregos* (1985), *Livros dos haicais* (1989), *Lucernário* (1993), *Em sonho* (1999), *A árvore seca* (2006) e *As desaparecimentos* (2009) – apresentam-se outros integralmente compostos com versilibrismo e polirritmia hegemônicos, caso de *A decomposição de Johann Sebastian Bach* (1989), *A via estreita* (1995), *A juventude dos deuses* (1996), *Entusiasmo* (1997), *Os resistentes* (2001) e *Cinco fugas cromáticas*, trazido ao público com a edição desta *Poesia Completa*. Nesses volumes, de forte carga simbolista (a estabelecer entre eles

evidente conexão), a voz lírica, “Como de uma criança que não se conforma de não ter os mundos” (p. 233), traduz a convulsão de um espírito que, aflito pelos limites da unidade, em tudo se vê e a tudo deseja tocar: “Roçam-se em mim, incontadas, as vidas todas – e as vidas de cada vida –/ Como um turbilhão de pássaros que o vento assopra ao mar queixoso” (p. 391).

A poética de Alexei Bueno opõe-se às diversas maneiras com que a cultura ocidental estabelece segregações acerca do pensar e do ser. Especificamente na era do apogeu tecnológico, a celeridade impõe-se como valor e modelo, e suas ramificações ideológicas alcançam os homens da arte. Potentado último e ubíquo, o mercado dissemina a mensagem da troca imediata e irrefreável, e mesmo na poesia, a barrada no baile das grandes vendas, o tácito decreto se instala e por vezes baralha-se ao lema da originalidade e da renovação. Nesse estado de coisas, não poderia ser outra a (repelente) recepção da poesia que se conecta a um pretérito tão morto quanto ainda enigmático e sabedor de novidades – algumas de caráter duvidoso, a ponto de não despertarem qualquer olhar de surpresa fora dos que as anunciam:

É no passado que caminhamos.
Somos história, somos histórias.
Já faz milênios que aqui passamos
Tais nossas roupas, tais nossas glórias.

Mais que os egípcios, mais que os sumérios,
Num lapso o tempo nos fez distantes.
São língua arcaica vossos ditérios,
Homens modernos. Todo hoje é antes
(p. 555).

Mas a poesia é recusa e reação: recupera para a comunidade o que não pode se perder, e pelo já havido reinventa os modos de permanecer e de falar aos homens, convidando-os à evasão e convocando-os à presença. O dizer inaugural se reporta à interpenetração dos tempos, e dá a dimensão ativa do que se mostra estático, pois o *isso* guarda em si algo de *aquilo*:

Deito-me ao lado da estátua marmórea,
Alva, branca, lavada de alegria,
É a alba, a alvorada, a aurora, o dia,
Que se abre já, desnudo e sem história.

Ela é de hoje, saqueada de memória,
Esta deusa, ela nasce, limpa, fria,
Agora, e, ao lado meu, pura, inicia
O mundo neste alvor, o instante, a glória.

Beijo-a virgem na relva, aqui, a vida,
Só tem hoje, abraço-a, nova, clara,
Secularmente pétrea e ora nascida.

Sorrindo na manhã, gelada, ampara
Meu corpo extático, álgida, estendida
No sempre, no surgir que urge e não para
(p. 446).

