

METAMORFOSES

14.1



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros



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

Regente: Luci Ruas Pereira

Substituto eventual: Carmen Lúcia Tindó Secco

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

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

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

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

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

METAMORFOSES

14.1

Comissão Editorial

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

Conselho Editorial

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

Edição deste número

Luci Ruas Pereira



Revista patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

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

© 2016, Oficina Raquel e Cátedra Jorge de Sena

Layout da capa: Mauricio Matos
Impressão: Multitipo

Data de impressão: _____ de 2017

ISSN 0875-019
ISBN 978-972-21-2673-1

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

Sumário

- 7 Nota Editorial
por Luci RUAS
- LITERATURA PORTUGUESA
- 13 Luis MAFFEI
Camões e o Real
- 29 Maria Theresa Abelha ALVES
A morte em retrato: Gémeos de Mário Cláudio
- 55 Victor AZEVEDO
As instâncias do(s) narrador(es) na Trilogia da Mão de Mário Cláudio
- 66 Isabel Cristina RODRIGUES
E a noite roda, de Alexandra Lucas Coelho: o problema da habitação
- 79 Roberto Nunes BITTENCOURT
António Patrício: um simbolista entre a ortodoxia e a heterodoxia
- LITERATURA BRASILEIRA
- 93 Ronaldo de Melo e SOUZA
A doutrina orteguiana do perspectivismo
- 109 Anélia Montechiari PIETRANI
A poetisa Ana C., tradutora de K. M.
- LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA
- 119 Carmen Lucia Tindó SECCO
Outros modos de dizer o corpo da mulher e da história: Odete Semedo, Conceição Lima e Tânia Tomé

- 129 Edvaldo A. BERGAMO
O romance histórico da colonização portuguesa do Atlântico Sul:
O Retrato do Rei, de Ana Miranda, e *Nação Crioula*, de José Eduardo
Agualusa
- 141 Mário César LUGARINHO
Paradigmas confrontados: algumas masculinidades nas literaturas
africanas de língua portuguesa
- ENTREVISTA
- 155 Jorge VALENTIM
Entrevista com Albano Martins
- LER E DEPOIS
- 167 Vinícius Carvalho PEREIRA
A mão de Teresa
- 171 Jorge MARQUES
Amalgamado de desterritorializações
- 174 Rodrigo JORGE
Reerguendo Penhas e rios
- 177 Viviane Mendes de MORAES
A rainha Ginga
- 180 Letícia Villela Lima da COSTA
Paulina Chiziane. Vozes e rostos femininos de Moçambique

NOTA EDITORIAL

Mantendo a proposta que a definiu desde a publicação de seu primeiro número, a revista *Metamorfoses* 14.1 dedica suas páginas a estudos das literaturas de língua portuguesa. Sempre foi seu propósito divulgar estudos críticos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros que se dedicam à pesquisa nas Literaturas Portuguesa, Brasileira e Africanas de Língua Portuguesa, cumprindo, de forma bem-sucedida, os objetivos da Cátedra Jorge de Sena para estudos luso-afro-brasileiros.

Luiz Maffei inaugura a seção dedicada aos ensaios críticos de Literatura Portuguesa, com um instigante estudo sobre a poesia camoniana, ao trazer ao público ideias que apontam para a relação da obra do maior poeta português com a realidade, ressaltando que essa relação, em seus múltiplos aspectos, se dá “em estado de abertura”. A partir dessa perspectiva, é possível entender-se como o poeta torce “noções unânimes do seu tempo” para adequar-se à experiência, frente à necessidade de rever “verdades culturais”. Maria Theresa Abelha Alves e Victor Azevedo trazem ao leitor a obra de Mário Cláudio, escritor contemporâneo, ganhador de prêmios que tornam visível uma obra de qualidade incontestada. Maria Theresa aborda questões fundamentais da obra do escritor português no romance *Gêmeos* (2004), que integra a “Trilogia das Constelações”. Victor Azevedo dedica seu ensaio à “Trilogia da Mão”. Em *Gêmeos*, a estudiosa dá destaque à relação entre literatura e pintura, ressaltando que, no romance, há uma intrínseca relação de cumplicidade entre o texto e as telas de Goya. As figuras saem das telas para transformarem-se em personagens na ficção criada. Questões de natureza histórica, etnográfica e cultural, no contexto em que a obra se insere, dão ao Pesquisador a possibilidade de comprovar que “cada apreciador de um quadro cria o artista que o pintou”. Victor Azevedo não foge ao que afirma o Pesquisador da ficção. Como pesquisador e ensaísta, analisa com olhos de leitor atento ao fenômeno literário, os procedimentos narrativos que definem a trilogia de Mário Cláudio. Constata que recursos intersemióticos singularizam os narradores marioclaudianos em *Amadeo*, *Guilhermina* e *Rosa*, o pintor, a musicista e a artista plástica recriados nos três romances que compõem a Trilogia. Ainda na senda da contemporaneidade, Isabel Cristina Rodrigues dá à leitura um dos primeiros, senão o primeiro estudo crítico sobre o romance de Alexandra Lucas Coelho – *E a noite roda* –, jovem escritora e jornalista, ganhadora com esse romance, em 2013, do Grande Prêmio de Romance da APE (Associação Portuguesa de Escritores). Ao longo do ensaio, demonstra que a memória é repositório das velhas lembranças “das pequenas pátrias”, que não mais se volta a habitar senão

pela escrita. Entre “a escrita do mundo, a palavra do romance e o lirismo arcaico dos cantares de amigo” se constrói uma narrativa em que a casa por habitar, mesmo perdida, é lugar sagrado, ainda que “sem país onde fincar o prumo da alegria”. Finaliza a seção o estudo de Roberto Bittencourt sobre o dramaturgo António Patrício. Situando-o com propriedade no contexto finissecular, assinala o que caracteriza esse período: as múltiplas tendências, simbolistas e decadentistas. Faz questão de sublinhar que, de seu ponto de vista, Patrício é um escritor heterodoxo cuja obra se inscreve na convergência do Simbolismo e do Saudosismo, sem, todavia, deixar de acompanhar o processo estético que ali se desenvolvia, compondo, por isso mesmo (mas não só), uma obra original.

Inaugura a seção dedicada à Literatura Brasileira o ensaio de Ronaldo de Melo e Souza, que trata do perspectivismo na obra do filósofo espanhol Ortega Y Gasset. Pode causar certo estranhamento a inclusão, numa revista que trata especificamente do fenômeno literário, de um ensaio eminentemente filosófico. Mas aqui está, tento em vista a sua importância para o estudo da modernidade, já que a obra do filósofo promove uma revolução no pensamento ocidental, ao estabelecer o princípio de que é o perspectivismo “a forma legítima de conhecimento compatível com a realidade da vida humana”. Destaca que o pensamento do filósofo supera os impasses criados por tendências imobilistas, ensinando que a vida requer um pensamento que não se pode imobilizar na abstração dos conceitos, “mas que se dinamize na fluidez do corpo movente das imagens”. Nesta perspectiva, o ensaísta ainda torna visível o diálogo entre o pensador espanhol e as ideias de Einstein. Anélia Pietrani toma por objeto de leitura o trabalho crítico sobre tradução, de autoria da poetisa Ana Cristina Cesar para refletir sobre esse processo, fazendo dialogarem as vozes de Walter Benjamin e Haroldo de Campos, para discutir o conceito de tradução, de acordo com o primeiro, e o de transcrição, conforme o poeta, tradutor e ensaísta brasileiro. Considera, no trabalho de Ana Cristina Cesar, as notas críticas da poetisa para a tradução de um conto de Katherine Mansfield, objetivando verificar como podem corresponder-se o ato poético e o da tradução.

A seção dedicada às Literaturas Africanas de Língua Portuguesa registra o trabalho crítico e ensaístico de Carmen Lúcia Tindó, Edvaldo Bergamo e Mário César Lugarinho. Carmen Lúcia discorre sobre três vozes representativas da poesia feminina nos dias de hoje. São vozes de São Tomé e Príncipe, Guiné Bissau e Moçambique. Discute questões relevantes, como o pequeno número de mulheres com obras publicadas nesses países, embora sejam obras bastantes relevantes em que a poesia é problematizada nas suas relações tensas com a tradição. A escrita transgressora dessas mulheres, as relações entre poesia, afeto e história e a memória são objetos de reflexão da ensaísta. Edvaldo Bergamo analisa, em perspectiva comparatista, o romance *O retrato do rei* (1991), da brasileira Ana Miranda, e *Nação crioula* (1998), do angolano José Eduardo Agualusa, pondo em discussão a relação entre literatura e história. A colonização lusitana é refletida “numa perspectiva que enfatiza o olhar feminino acerca desse complexo his-

tórico e cultural em ebulição, especialmente entre dois espaços privilegiados: Angola e Brasil”. Mário Lugarinho reflete, em seu ensaio, sobre o modo como se formam as identidades masculinas no contexto colonial das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Seu propósito é proceder a uma revisão da tensão dialética entre colonizador e colonizado, em relação a “à imposição das masculinidades hegemônicas e não hegemônicas e, posteriormente, pela agência do ‘homem novo’”.

Jorge Valentim publica a entrevista que fez com Albano Martins, poeta, ensaísta e tradutor, escritor da geração da *Árvore*. Nesse contexto, o escritor nos fala sobre sua obra, sua trajetória de poeta e tradutor premiado, que aí também, em perspectiva crítica, discorre sobre o seu tempo, sobre a recepção de sua obra e sobre outros artistas seus contemporâneos.

A última seção – *Ler e depois* – recebe resenhas e resenhas críticas de obras recém-publicadas. Vinícius Carvalho apresenta-nos *A mão que escreve*, reunião de ensaios críticos assinados por Teresa Cristina Cerdeira. Jorge Marques traz-nos as *Flores artificiais*, de Luiz Ruffato. Rodrigo Jorge fala-nos da mais recente publicação das *Obras* de Cláudio Manuel da Costa, organização de Ivan Teixeira. Viviane Mendes de Moraes resenha *A rainha Ginga*, de José Eduardo Agualusa. Letícia Villela apresenta-nos *Paulina Chiziane. Vozes e rostos femininos de Moçambique*, volume organizado por Carmen Tindó e Maria Geralda de Miranda.

São todos estes trabalhos de grande qualidade acadêmica que muito engrandecem a revista e justificam a sua continuidade. Por isso mesmo esperamos que este número corresponda à expectativa do público, não apenas o de leitores especializados, mas também o de pessoas que se interessam pelas Literaturas de Língua Portuguesa. Encerro este editorial agradecendo a todos os colaboradores da revista, que batalharam conosco pela sua publicação.

Luci Ruas

Literatura portuguesa

CAMÕES E O REAL

Luis Maffei*

Outro Luís de voz forte na poesia portuguesa, Luís Miguel Nava, escreveu obra que manifesta muito inquieta relação com a realidade. Em ensaio sobre o autor de *Vulcão*, diz Alberto Pucheu:

Escrever é a obstinação em “abrir frestas através/ das quais possa irromper a realidade”, transcrevendo-as. Escrever é o gesto que, ao juntar a vida, o traçado e o papel, lançando o escritor em uma dimensão que o senso-comum raramente se atreve a frequentar e fazendo com que ele se mantenha íntimo da estranheza, ao criar uma língua para esse encontro, realiza a expectativa de mostrar, na linguagem, o real da realidade. (PUCHEU, 2011, p. 339)

Pucheu comenta a força da linguagem naviana em, nas palavras do poeta, “abrir frestas” para que a realidade irrompa. Indiferenciam-se vida e texto, sendo o texto manifestação da vida e a vida, pulsação no e do texto. O senso-comum não costuma chegar aonde chegam os poetas, cujo compromisso com a estranheza é irrevogável, e a estranheza, sabemos bem, é uma das mais realistas manifestações da realidade – Freud sugeriu que o estranho só é estranho porque, de algum modo, conhecido, e escritores especialmente atentos à realidade, como Eça de Queirós, enxergam sobretudo o que escapa ao senso-comum. Nomeio Eça muito rapidamente pensando, por exemplo, na absurda humanidade absurda que habita o amor, segundo um dos mais importantes autores da transição do XIX para o XX em Portugal, bizzaria tão de Luiza, de Carlos da Maia e de Amaro, como de todos nós.

Para olhares não dados ao exercício da argúcia, só há estranheza em pequenas surpresas, e surpreender-se para além de sustos corriqueiros, como um esbarrão na calçada ou o envelhecimento de um rosto, é raro. Esses olhares não se abrem ao “real da realidade” – entendo-o como um imo perceptível para tais miradas apenas quando uma rara surpresa se impõe. Mesmo assim, o olho tenta voltar ao registro comezinho da rotina, à tentativa de se abrigar no invólucro do dia a dia, enxergando uma segurança, a todos os títulos ilusória, no habitual. Aliás, escrevi imo para tentar indicar algo que pode ser tão superficial como qualquer banalidade, mas cuja não evidência precisa

* Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense, bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ). É autor, entre outros, de *Despejo quieto – ensaios sobre poesia portuguesa* (EdUFF, 2015) e *Ciranda da poesia – Manuel de Freitas por Luis Maffei* (EdUERJ, 2014). Organizou vários livros, entre os quais *Soldado aos laços das constelações – Herberto Helder*, com Lilian Jacoto (Lumme, 2011). É também poeta; seus títulos mais recentes são *Signos de Camões* (Oficina Raquel, 2013) e *40* (Oficina Raquel, 2015).

da atenção de uns olhos afiados que lhe permitam (seja ele, o imo, profundo ou superficial), ser visto, ou dado a ver.

Um olhar mais aguto, sensível ao acolhimento do estranho, põe, como escreveu Herberto Helder, “(...) o banal/ a contas com o inesperado” (HELDER, 2009, p. 278). As coisas do mundo, mesmo as costumeiras, podem agasalhar profundos sentidos em potencial, e o envelhecimento de um rosto, fato a todos os títulos natural, se desnatura, assim como a morte, pois, como bem indicou Jorge de Sena, “De morte natural nunca ninguém morreu” (SENA, 1984, p. 171). A um poeta como Nava, interessa, segundo Pucheu, “criar uma língua para” o “encontro” entre “vida, traçado e papel”. As frestas na realidade criam seu real, e é o olhar atento que as nota e cria, simultaneamente. Cabe à língua poética propor o choque e abrir frestas na língua, posto que, como bem observa Karlheinz Stierle, o “discurso, não a linguagem, é o lugar do poético”, ou seja, “a eventualidade do poético só é possível quando a linguagem em si não é poética” (STIERLE, 2008, p. 31). Heidegger disse o contrário, ou seja, que a poesia é a linguagem originária, posto que

A essência da linguagem não se revela aí onde ela é abusada e trivializada, deturpada, deformada e rebaixada a um meio de comunicação e a uma mera expressão de uma designada interioridade. A essência da linguagem está aí, onde ela acontece como poder criador de mundo, isto é, onde ela começa a modelar e estruturar o ser do ente. A linguagem originária é a linguagem da poesia. (HEIDEGGER, 2008, p. 255)

Reúno os dois pensadores, que, malgrado as aparências, podem dançar juntos: quando a linguagem não é poética, pode aí se infiltrar a essência da linguagem, ou a eventualidade dessa essência, que é poesia. É como se apenas os discursos capazes de mostrar o real da realidade pudessem criar mundos a partir do discurso, ou seja, de uma ação. Penso em Pessoa, penso em Alberto Caeiro. Quanto mais o guardador de rebanhos olha, menos vê um fundo nas coisas, ainda que veja um real indecível e, por isso, na séria brincadeira caeiriana, indiscutível. É o heterônimo pessoano mais desafiador quem, tal um superficialista (mas, dada a não existência de dentro no mundo, ele não pode ser pacificamente um superficialista...), elogia a única realidade, a tangível, a de fora: “(...) sei que compreendo a Natureza por fora;/ E não a compreendo por dentro/ Porque a Natureza não tem dentro/ Senão não era a Natureza.” (PESSOA, 1993, p. 155). Nada de frestas, nada de mudanças, nada de “real da realidade” nem de discurso poético, coisa contra a qual Caeiro luta. Ou não: frestas sim, mudanças, real da realidade e um discurso poético que celebra a superfície porque não é necessário haver fundo para haver frestas etc.

Um problema curioso em poesia portuguesa é o das diferenças entre Camões e Pessoa – seria melhor dizer entre Camões e cada um dos heterônimos pessoanos? Não sei, mas me aventuro dizendo que Pessoa, ou Caeiro, Campos, Pessoa e Reis, lidam com o real trazendo consigo bagagens pesadíssimas, cheias de vontade de imediação, ou entusiasmo, ou ataraxia, ou medianidade etc. Grande parte do interesse que a cons-

relação Pessoa possui reside justamente no encontro dessas bagagens com mundos que, não raro, as põem em ameaça. Grande parte do interesse de Caeiro é fingir que tal ameaça não o toca, o que, sendo o próprio Caeiro um fingimento, constitui um fingimento em abismo, *en abyme*. Por outro lado, essas bagagens cheias, como são bagagens modernas, sabem que são cheias também, e acima de tudo, de vazio. Isso é imensa liberdade, missão, ou, em palavras pessoanas de Eduardo Lourenço, consciência de que “nada existe à nossa frente senão o que consentimos criar com as nossas mãos. A cada hora o mundo é o que fazemos dele.” (2003, p. 32).

Comecei este ensaio com Luís Miguel Nava, cuja poesia foi progressivamente se abrindo à exploração das frestas do real, à estranheza, a uma experiência cheia de revoluções, pois aberta a esvaziar a bagagem – antes que fique tarde, esclareço que todos temos bagagens, inclusive os de olhar destreinado (especialmente esses, talvez), inclusive os poetas. Mas a bagagem naviana, mais leve que a portada pelos heterônimos de Pessoa e tão aberta, como essas, ao vazio, se permite esvaziar-se sempre que algo, seja uma reação, uma descoberta ou um espanto, fá-la ter de se esvaziar. Esse esvaziamento é, evidentemente, uma renovação, seja nova coleta sem segurança nem acumulação, seja renúncia a qualquer novo recolhimento.

Assim como Nava, Camões olha com esmero a realidade que se mostra a seus olhos. Para enfrentar, enfim, o problema que este texto se coloca, já tendo estabelecido um útil introito, cito soneto cardinal da lírica camoniana:

Que poderei do mundo já querer,
que naquilo em que pus tamanho amor,
não vi senão desgosto e desamor,
e morte, enfim: que mais não pode ser?

Pois vida me não farta de viver,
pois já sei que não mata grande dor,
se cousa há que mágoa dê maior,
eu a verei; que tudo posso ver.

A morte, a meu pesar, m'assegurou
de quanto mal me vinha; já perdi
o que perder o medo m'ensinou.

Na vida desamor somente vi,
na morte a grande dor que me ficou:
parece que para isto só nasci! (CAMÕES, 2005, p. 160)

Acerca do poema, afirma Helder Macedo:

A sua aventura, a sua viagem pessoal, levou-o para além do medo. Essa a sua procura e a sua aprendizagem da nova humanidade que assumiu e procurou definir no projeto exemplar do seu destino pessoal.

E se perdeu o que perder o medo lhe ensinou, é a perda que lastima, não é a aprendizagem da livre humanidade que só existe para além do medo, na parte donde não pode tornar-se para que foi guiado pelo amor transformado em razão. (MACEDO, 2013, p. 40)

Helder costura sua fala com o soneto “Pois meus olhos não cansam de chorar”, cujo segundo quarteto começa com os versos: “Não canse o cego Amor de me guiar/ Donde nunca de lá possa tornar-me” (2005, p. 161). É aspecto fundamental no que diz o ensaísta a ideia de aprendizagem e de mudança, indicando que o estar no mundo para Camões é um estar mutante; afinal, “Todo o mundo é composto de mudança” (2005, p. 162), composto, logo, não apenas de carne, osso, cérebro etc. e talvez alma, mas também mudança, elemento não menos que composicional de tudo, humanos inclusive. Helder Macedo diz que a lástima é pela perda, não pelo que foi aprendido. Há, contudo, outra leitura para a construção “já perdi/ o que perder o medo me ensinou”, na qual “medo” deixa de ser objeto direto e passa a ser sujeito. Nesse caso, “o medo” ensina o sujeito a perder, o que faz dessa sensação, indispensável para o homem, mais um mestre do poeta faminto por aprendizagem, e fá-lo entender que não é possível manter guardado o que se coletou, pois tudo é mesmo de perder. Ele, o poeta, revela claramente: “tudo posso ver”, numa manifestação do famoso e recorrente elogio camoniano da experiência, outro lado da moeda do elogio de aprender.

Por outro lado, “tudo posso ver” porque tudo se dá a uma visão que só faz sentido por enfrentar a realidade, fato espacotemporal, com muita atenção. A sentença é mais que apontamento egocentrado e, dentro da desesperança causada pelo constante “desamor” que vitima o sujeito amorosamente pensante, também mais que rara delícia vaidosa ou vingativa; a expressão é sintoma de uma continuada autoconstrução do sujeito poemático, perto da morte mas comprometido fidedignamente com cantar o que canta, ainda que seja um canto desgostoso. Chegou o momento de problematizar um possível efeito de leitura que o começo deste texto porventura causou. Falei, a partir do que disse Alberto Pucheu sobre Nava, de profundidade, imo, o que talvez tenha sugerido que a poesia desoculta uma verdade qualquer, não dada a nossos olhos sem a mediação do poético – ainda que eu tenha tido o cuidado de abrir fresta ao superficial. Não é bem isso. Não se trata de essência, mas de criação, nem de âmagô, mas de devir. Gilles Deleuze afirma que “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 1997, p. 11).

“Devir”, nos termos em que o expõe Deleuze, tem semelhança com “real da realidade”, construção de Pucheu – meu uso de “criação” quer se pôr ao lado dos sentidos das palavras que peguei deles. Há um soneto camoniano a que já dediquei algumas páginas, mas que, em virtude de sua importância, deve sempre ser revisitado:

Enquanto quis Fortuna que tivesse
esperança de algum contentamento,
o gosto de um suave pensamento
me fez que seus efeitos escrevesse.

Porém, temendo Amor que aviso desse
minha escritura a algum juízo isento,
escureceu-me o engenho co' o tormento,
para que seus enganos não dissesse.

Ó vós que Amor obriga a ser sujeitos
a diversas vontades! Quando lerdos
num breve livro casos tão diversos,

verdades puras são e não defeitos...
E sabeis que, segundo o amor tiverdes,
tereis o entendimento de meus versos! (2005, p. 117)

O que escreveu Deleuze é admiravelmente adequado ao soneto camoniano: a escrita é “um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se”; o poema será, de acordo com a experiência de leitura, sempre novo – e a experiência de leitura não se encontra sempre entre o gerúndio e o futuro? Não é sugerido, no soneto, qualquer imo do poético ou, do real, traduzível pelo poético, pois o poeta escreve aquilo que pode e que pode escolher, num jogo ficcional de dissimulação e indício da própria simulação. Esse poema funda, conscientemente, um lugar comum, posto que é o leitor quem terá de entender os versos e, desse modo, dar-lhes vida. Pessoa-namente, a dor do leitor terá de ser inventada, nova, pois “só” a dor “que eles”, poeta e leitor, “não têm” (PESSOA, 1993, p. 100), será sentida, portanto criada, em ato de estesia, pelo leitor em devir. Há algo muito importante na autoconsciência do soneto: a impossibilidade de isenção em poesia, por diversas razões, inclusive porque os poemas fazem escolhas. Como sabemos todos, pode-se escolher inclusive o que faz sentido chamar, em aproveitamento de um termo que já usei aqui tratando de Pessoa, de indecível.

O indecível em Camões muitas vezes se mostra em forma de pergunta, já que o vazio só entra na mala camoniana *a posteriori*. Um ponto de interrogação encerra o primeiro quarteto de “Que poderei do mundo já querer”, mas alguém poderá afirmar que é uma pergunta retórica. Nem o leitor mais obcecado por respostas, no entanto, diria que é retórica a questão posta no fim de “Amor é um fogo que arde sem se ver”, todo o terceto final: “Mas como causar pode seu favor/ nos corações humanos amizade/, se tão contrário a si é o mesmo Amor?” (2005, p. 119). Assim como o final d’*Os Lusíadas* é uma espécie de anticlímax, o final de um dos sonetos mais citados de Camões também o é, pois as antíteses que marcam um dos poemas mais dinâmicos que conheço – e refiro-me a movimento, o que detecta em amor a característica da turbu-

lência – dão lugar a uma questão de natureza filosófica, que poderia muito bem ser posta num texto em prosa.

Perguntar, para Camões, não é apenas assunção de certas ignorâncias – não deixa de sê-lo, e o autor d’*Os Lusíadas* é exemplo flagrante de uma afirmação de Ruy Belo, segundo a qual “Poetar é, no fundo, mais um acto de humildade” (2002, p. 85). Além disso, contudo, perguntar é um dos instrumentos de que o poeta lança mão para interrogar a realidade, procurando nela uma série de coisas, inclusive uma lógica inencontrável – não a encontrar dá azo à formulação camonianiana, de viés inegavelmente maneirista, de um mundo em desconcerto, mundo. Algumas das grandes perguntas de Camões, mesmo quando não há expressa interrogação, não obtêm resposta, posto que a realidade investigada sói silenciar.

Ao poema, portanto, cabe torcer a realidade, a fim de que a impossibilidade de entendimento não o cale. Isso é mais do que evidente na primeira estrofe da Canção VII:

Manda-me Amor que cante docemente
o que ele já em minh’alma tem impresso
com pros[s]uposto de desabafar-me;
e porque com meu mal seja contente,
diz que ser de tão lindos olhos preso,
contá-lo bastaria a contentar-me.
Este excelente modo de enganar-me
tomara eu só de Amor por interesse,
se não se arrependesse
co a pena o engenho escurecendo.
Porém a mais me atrevo,
em virtude do gesto de qu’escrevo;
e se é mais o que canto que o qu’entendo,
invoco o lindo aspeito,
que pode mais que Amor em meu defeito. (2005, p. 216)

O poema começa com a exteriorização de algo que reside dentro do sujeito lírico, cujo fito é desabafar-se: sairá da interioridade o que Amor imprimiu n’alma do eu, a fim de ocupar lugar-comum semelhante ao exposto em “Enquanto quis Fortuna que tivesse”. Não haverá, todavia, contentamento no mero relato da prisão, ou seja, do enlevo amoroso, pois o “engenho” está parcialmente escurecido, também de modo análogo ao do soneto que investe no “entendimento”, pelo leitor, “de meus versos”. A canção diz claramente que irá além dos ditames de amor, expressos no início da estrofe, em direção a um atrevimento, palavra-chave do começo d’*Os Lusíadas* – “novo atrevimento” (*Lus*, I, 18, 3) –, e a rima é sugestiva: “atrevo” com “escrevo”, indicando que o ato da escrita, por excelência, dá-se a gestos atrevidos, rebeldes. O poeta, inclusive pela humildade que caracteriza sua percepção de mundo, entende menos do que canta, e não é o pouco entendimento que o faz silenciar, pelo contrário. Em Camões, interrogar o real é um modo profícuo de aproximação ao real, e interrogar faz parte do

repertório de que um poeta dispõe. Não se distingue muito disso a opção pela partilha do que não se entende bem, pois é ao realizar sua vocação de existir que o poema possibilita entendimentos íntimos da estranheza, como disse Pucheu de Nava, capazes de furar a realidade e nela fundar novos sentidos em devir.

Insisto num ponto, movendo-o agora um bocadinho e recuperando a ideia de criação: não se trata de encontrar um âmag, mas de criar, mesmo que se crie um âmag, e isso é já prática ficcional. Não há nada que esteja guardado à espera de um desvelamento feito pela palavra poética, já que o jogo é criativo e passeia entre a liberdade inventiva e certas condenações, de carácter mais ou menos trágico. Amor determina os caminhos da “Canção VII” e de “Enquanto quis Fortuna que tivesse”, por exemplo, e o poema obedece. No entanto, insubordinado e atrevido, livre enquanto preso pelo que extrapola seu poder, esforça-se o poema para extrapolar quaisquer ditames, pois escolheu mergulhar em funda investigação.

Assim, “se é mais o que canto que o qu’entendo”, “Conheci-me não ter conhecimento”, e a procura fica mais dita do que nunca em versos da quinta estrofe:

Assi que indo perdendo o sentimento
a parte racional, me entristecia
vê-la a um apetite sometida;
mas dentro n’alma o fim do pensamento
por tão sublime causa me dizia
que era razão ser a razão vencida.
Assi que, quando a via ser perdida,
a mesma perdição a restaurava;
e em mansa paz estava
cada um com seu contrário num sujeito.
Ó grão concerto este!
Quem será que não julgue por celeste
a causa donde vem tamanho efeito
que faz num coração
que venha o apetite ser razão? (2005, p. 217)

O concerto, que a lírica de Camões muitas vezes verifica em aguda falta num desconcertado mundo, só tem lugar, eventualmente, no poema, espaço onde elementos como “apetite” e “razão” se concertam, e onde se podem concertar também os amantes, nessa que é das mais altas quimeras camonianas. Em “Ele canta, pobre ceifeira”, há um verso, “O que em mim sente ‘stá pensando” (1993, p. 98), que pode ajudar a ler Camões e Pessoa, claro, cada um de uma maneira. Lembrei-me do verso porque pensa enquanto sente o eu lírico que escreve “cada um com seu contrário num sujeito”, por exemplo, ou “Ó grão concerto este!”. Faz mais: considera a “razão” por dois vieses, destacando nela um par de sentidos: o de pensamento e o de motivação. A causa que transforma apetite em razão só pode mesmo ser celeste, já que permite um encontro metamórfico (“Transforma-se o amador na cousa amada/ por virtude do muito imagi-

nar”, encetando o fato de que “(...) o vivo e puro amor de que sou feito/ como a matéria simples busca a forma” (2005, p. 126), em movimento, é claro) entre razão como azo e razão como pensamento. Tudo em movimento, evidentemente, se “O que em mim sente ‘stá pensando” quando a vontade de comer se junta à fome de conhecer.

Num cultíssimo ensaio intitulado “Amor e mundividência na lírica camoniana”, Vítor Aguiar e Silva descreve aspectos da doutrina neoplatônica, ou de derivações neoplatizantes, do amor, ressaltando o concerto, pressuposto por nomes como Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, entre um espírito cósmico e os humanos. Segundo esses autores, não há qualquer reprovação à sexualidade posta em ato. Poesia contraditória a esses valores já fora praticada por poetas como Guido Cavalcanti, segundo os quais o amor, ou Amor, é obscuro, amigo da Noite, da Fortuna e da Morte – mesmo Petrarca chegou a maldizer o amor em sua poesia palinódica. Para Aguiar e Silva, a poesia camoniana, já que nela ocorrem, em simultâneo, uma concepção neoplatônica de amor e uma antineoplatônica, é palco onde se encena um “escândalo insuportável das contradições da racionalidade” (AGUIAR E SILVA, 1994, p. 175). Em seu ensaio, Aguiar e Silva não poderia deixar de se referir a “Manda-me Amor que cante docemente”. O referencial camonista afirma que, no poema,

a malignidade vingativa do Amor (...) não submete apenas a “parte racional” à tirania do “apetite”, mas justifica pela “razão”, insidiosa e paradoxalmente, que a razão seja assim subjugada. Sob o império da alienação originada por uma das inúmeras metamorfoses que na obra camoniana assinalam a natureza trágica e a potência destrutiva do amor, o eu lírico (...) comenta desse modo o concerto do seu desconcerto íntimo, numa ironia transcendentalmente desesperada em que a razão se espanta da sem-razão subversora da própria racionalidade (1994, p. 173)

O paradoxo entre “razão” e “razão” é também entre razão e “apetite”, posto que o desejo é, ele mesmo, razão, não por ser racionalidade, mas por ser motivo. É por isso que a “indigência”, segundo Maria Helena Ribeiro da Cunha ao tratar de Camões via Leão Hebreu, “é a condição *sine qua non* da existência do desejo e razão” (este uso ajuda meu argumento) “da sua própria permanência” (RIBEIRO DA CUNHA, 1989, p. 36). Appetite é desejo, e sua tensão com a “razão” não é interdita, pelo contrário, é algo que pode, segundo a autora de “A dialética do amor e do desejo”, organizar e harmonizar contradições, graças a uma “gradação hierarquizante”, cujo destino é bastante elevado, mas sempre em relação com o terreno. E a Camões interessa imensamente o terreno, posto que seu real, lugar onde se abrir frestas, é axialmente investigado, inclusive pela experiência a que os poemas se dão.

Não estranha que “o lindo aspecto” possa “mais que Amor em meu defeito”, pois a face de coisa amada é mais alterante que Amor feito *fictio personae* (1994, p. 173), expressão que recolho do ensaio de Aguiar e Silva. Além da tirania apontada pelo ensaísta, há uma humanidade que é Amor quem, mesmo que deforme, enforma, e a forma que adquire é humana, dotada de um “lindo aspecto”. O “defeito”, a indigência, o desejo, o humano “apetite” recolhe a “potência destrutiva do amor” e transforma-a

em potência criativa. O poema replica o movimento contente e fecundo da sexualidade enquanto se afirma dono de um erotismo próprio, fecundante. E o desespero, segundo Aguiar e Silva, surge na ironia de um verso exclamativo, “Ó grão concerto este!”, posto que a “sem-razão” é “subversora da própria racionalidade”. Ou a razão de ser do apetite é que põe a racionalidade em movimento? Nesse caso, “o apetite” vem “a ser razão” num concerto nem tão irônico, a não ser que a perspectiva não queira mover dicotomias.

Avanço brevemente em outra diferença que acuso entre os dois poetas-baliza da literatura portuguesa – neste ensaio, Pessoa me ajuda a pensar Camões, esclareço, o que me faz não querer imergir no universo múltiplo do autor que brincou de Supra-Camões. Se todo poeta tem uma bagagem, como já disse, a de Camões, por um lado, pode ser entendida como mais leve, ou melhor, capaz de se abrir com mais facilidade que a de cada um dos heterônimos pessoanos. Por outro lado, já disse que boa parte do peso dos sacos de Caeiro, Reis, Campos etc. é um espesso vazio, coisa que não cabia na bagagem de um homem do século XVI, recém-saído da experiência encantadora do Renascimento e portador de muito dela, neoplatonismo inclusive. Há, no real de Camões, antropocentrismo problemático, que convive com elemento que não haverá, ao menos com semelhante segurança, no de Pessoa: Deus. À primeira vista, isso poderia trazer alguma segurança ao poeta, e, segundo o citado ensaio de Vítor Aguiar e Silva, talvez tenha trazido mesmo, pois uma “resposta possível” para as contradições e antinomias camonianas está “nas redondilhas *Sóbolos rios que vão*, poema que constituiria a síntese e a solução neoplatónica do dissídio vivencial, mental e espiritual de Camões.” (1994, p. 176)

Pessoa é um poeta sem Deus, ou de Deus enviesado, para quem há muitas mais coisas entre o homem e o sagrado que a presença de uma divindade última e escatológica. Em outras palavras, foi preciso, modernamente, lidar com a ausência de centro, com um Deus filosófica e historicamente morto, e isso foi um trampolim poderoso para a ficção pessoana, que deu a cada heterônimo sentidos às vezes unívocos, e cada um foi ao mundo com eles – obviamente, Pessoa só acha Deus quando o cria, e aí Deus pode ser deuses, nada, jogo ou o gato do “Magnificat” de Álvaro de Campos: “Gato que me fitas com olhos de vida,/ Quem tens lá no fundo?/ É Esse! É Esse!/ Esse mandará como Josué parar o sol e eu acordarei;” (PESSOA, 1999, p. 198). Aos heterônimos não corresponder um centro já é indicativo de vazio, e aí cada uma das equipagens pessoanas é, a um tempo, pesada e lacunar, o que favorece uma ironia tão irônica que, aparentemente, não irônica. No aparato de Camões, lá está Deus, central mas não central, já que fora do “rotundo/ Globo” (*Lus*, X, 80, 5-6), problemático, posto que pouco dado ao real, tampouco às frestas. Um soneto é especialmente fecundo para pensar essa questão, a partir da temática do desconcerto:

Correm turvas as águas deste rio
que as do Céu e as do monte se enturbaram;

os campos florecidos se secaram,
intratável se fez o vale, e frio.

Passou o verão, passou o ardente estio,
úas coisas por outras se trocaram;
os fementidos Fados já deixaram
do mundo o regimento, ou desvario.

Tem o tempo sua ordem já sabida;
o mundo, não; mas anda tão confuso,
que parece que dele Deus se esquece.

Casos, opiniões, natura e uso
fazem que nos pareça desta vida
que não há nela mais que o que parece. (2005, p. 168)

O soneto pode ser lido em perspectiva a “Verdade, Amor, Razão, Merecimento”, inclusive pela ocorrência em ambos de uma palavra-chave, “regimento”. Neste texto, basto-me no acima transcrito, que propõe uma cisão entre “mundo” e “tempo”. O “mundo”, realidade tangível à experiência do sujeito lírico, é “confuso”, enquanto o tempo mantém sua ordem. Há, portanto, um divórcio entre tempo e espaço, duas instâncias em desejada relação que, quando apartadas, criam no poeta uma espécie de precipício subjetivo. A partir do “tudo posso ver” que se encontra no citado “Que poderei do mundo já querer”, entendo real como dado espaço-temporal, mas, em “Correm turvas as águas deste rio”, isso se complica, pois, enquanto o tempo segue seu curso, o mundo é um “desvario” – por isso, o eu, além da natureza, se encontra perto desse estado, e a última palavra do segundo quarteto não deixa de ser um verbo em primeira do singular.

Por essas e outra, “parece” que Deus “se esquece” do mundo, o que me faz repetir algo do começo deste texto: escrevi imo para tentar indicar algo que pode ser tão superficial como qualquer banalidade, mas cuja não evidência precisa da atenção de uns olhos afiados que lhe permitam (seja ele, o imo, profundo ou superficial), ser visto, ou dado a ver. A aparência é do esquecimento de Deus, dada à percepção do poeta no mundo em “desvario”, o que enseja, por sua vez, outra aparência: nesta vida, talvez não haja nada além da própria aparência, sem imo, sem essência, sem profundidade. Maria Helena Ribeiro da Cunha, muito dedicada a pensar as bases filosóficas de que Camões lançou mão, afirma: “Camões percorre o conceito aristotélico do verosímil, que lhe abre a possibilidade de invocar continuamente o estranhamento diante de uma realidade contraditória e não explicada pelo entendimento” (1989, p. 97), o que o leva a formular o próprio desentendimento diante da desconfortável realidade.

Um detalhe desse soneto é magistral e revelador: em dois versos, “que parece que dele Deus se esquece” e “que não há nela mais que o que parece”, há incômoda proximidade de ocorrências do pronome “que”, não obstante a diferenças das respectivas

funções sintáticas. A aspereza sonora e visual expressa a gagueira do poeta e do poema, incapazes de dizer maciamente de um desconcerto do mundo que toca Deus. O atrito dos “que” reforça a incompreensão acerca desse Deus que poderia concertar e o real, dando-lhe bom regimento: o problema é o da incognoscibilidade de Deus ou de Sua apatia? Dizendo, ou perguntando, de outro modo: se “parece” que “Deus se esquece” do mundo, e se, na “vida”, a aparência (“pareça”) é a de “que não há nela mais que o que parece”, há uma essência atrás da aparência? Não perco de vista as três ocorrências dessa ideia a partir do décimo primeiro verso, tampouco que Deus não aparece à Máquina do Mundo. Uma pergunta feita ao futuro: será possível investigar Deus em Camões tendo como apetrecho inclusive a ideia de indecidível?

Um instrumento muito usado pela crítica camoniana ao longo dos tempos é a biografia do poeta. As conquistas, digamos, que o estruturalismo legou aos estudos literários reduziram o abuso biografista, mas não impedem que leitores ainda lancem mão do expediente. No ensaio aqui já citado, Vítor Aguiar e Silva chama a atenção para esse fenômeno; após referir-se à impossibilidade do estabelecimento de uma “cronologia da produção de cada um dos poemas de Camões”, o ensaísta afirma: “no plano epistemológico”, procurar respostas para as interrogações que a obra camoniana levanta provém de uma crença “racionalistamente ingênua de que as contradições e antinomias (...) resultam de alterações da forma do conteúdo e da forma da expressão produzidas natural e até organicamente ao longo do curso do tempo histórico e do tempo biográfico” (p. 175). O que vem ao caso não é a história de Camões, produtora de uma biografia que, por sua vez, já não seria capaz de responder a algumas das grandes perguntas que essa poética suscita – por que o seria? O que vem ao caso é um real que vive no e do texto, e que ficciona uma vida; apenas nesse sentido é criativo usar o termo biografia.

Helder Macedo, antes de acusar a novidade proposta por Camões em seu ensaio, faz indicação historicamente importante enquanto lê endechas que foram motivadas pelos encantos de uma escrava: “O uso sexual de mulheres nativas – e não menos de escravas – foi desde sempre um dos espólios de todos os impérios, e Camões, soldado imperial de manifesta libido, certamente teria usado e abusado do privilégio” (2010, p. 31). Volto a tratar desse poema, que já visitei outras vezes¹, mas que agora, em virtude da relação de Camões com a realidade, visito com outros olhos:

Aquela cativa,
que me tem cativo,
porque nela vivo
já não quer que viva.
Eu nunca vi rosa
em suaves molhos,
que para meus olhos

¹ Refiro-me especialmente ao ensaio “O tempo do falo, o intercâmbio: um Camões e uma Luiza, com Chapeuzinho a meio”, presente no livro *Despejo quieto – ensaios sobre poesia portuguesa* (Editora da UFF, 2015).

fosse mais fermosa.

(...)

U'a graça viva,
que neles lhe mora,
para ser senhora
de quem é cativa.
Pretos os cabelos,
onde o povo vão
perde opinião
que os louros são belos.

Pretidão de Amor,
tão doce a figura,
que a neve lhe jura
que trocara a cor.
Leda mansidão
que o siso acompanha;
bem parece estranha,
mas *bárbara* não.

Presença serena
que a tormenta amansa;
nela enfim descansa
toda a minha pena.
Esta é a cativa
que me tem cativo,
e, pois nela vivo,
é força que viva. (2005, p. 89, 90)

Pensando eu em Camões e o real, pergunto-me: o que a realidade histórica diz a um soldado imperial do século XVI? Mais ou menos o que apontou Helder Macedo, e não estou aqui debruçado sobre a biografia, mas sobre mais uma fresta camonianamente aberta no seu tempo. Que faz Camões com essa bagagem, que efetivamente traz consigo? Não perco de vista que, no equipamento, há verdades, como a brancura da beleza e a inexistência de alma em negros. E o que esse poeta faz? Permite que a experiência modifique suas verdades, pois o real da realidade que o encantamento por uma negra ensina é, por exemplo, que a beleza não precisa ser assim tão branca, e que, nesse caso, se a cultura está errada, ela precisa ser revista. Enxergar esse real é prerrogativa de um olho que reinvente a realidade, pois nenhuma realidade possui, especialmente para o interesse do poético, verdades indiscutíveis, assim como o discurso poético não se curva à linguagem apoética, como disse Stierle.

Mais vê o sujeito lírico; por exemplo, que o amor provém de uma fecunda mescla, na escrava que faz seu escravizado ocidental “servir a quem vence” (2005, p. 119),

entre beleza e siso, ou seja, capacidade de fala e julgamento. Ela, “*bárbara não*”, não poderia mesmo ser desprovida da fala, pois uma obra como a camoniana solicita do mundo que a modifique, insta à realidade notícias que movam os poemas para que eles, a partir disso, se movam em várias direções, para usar adjetivo mirandino, “mudaves” (MIRANDA, 2010, p. 101), e devolvam a uma realidade alterada a premência da mudança. Por isso, quando a realidade cala, e a realidade, muitas vezes, é um fábrica de inexpressão, os versos podem desesperar-se.

De novo: e Deus? Se Camões é um poeta cujo saber é de estudo e experiências feito, e se tudo muda a partir de um advento como o da “cativa”, como nutrir uma relação fértil com Deus sem que Ele se mostre à experiência do homem? Deus não está em hipótese alguma morto no tempo de Camões, pelo contrário, Sua vida é exuberante, ainda que Ele possa ser um tanto assustador em seu *continuum* de mistérios. O problema talvez passe mesmo pela cognoscibilidade de Deus; Reinholdo Aloysio Ulmann, pensando nas consequências do pensamento de Kant já a partir do século XVIII, expõe que, segundo a tese agnóstica, no que concerne “às categorias de espaço e tempo”, “só logramos conhecer e afirmar com certeza o que é acessível à experiência dos sentidos, ou melhor, o que se enquadra nas categorias de espaço e tempo.” (ULMANN, 2006, p. 655) Kant, um crente, teve que associar Deus e dever para não correr qualquer risco da descrença (não fosse isso, talvez o filósofo de Königsberg coubesse no paladar de Caiero). Não sei se Camões descreu, mas seu século XVI assistiu à Reforma luterana. Os reformadores diziam, segundo Ulmann, que, “pelo pecado original, a natureza humana decaiu e corrompeu-se (...); em razão disso, não logra o homem conhecer a Deus racionalmente, mas só pela fé (*sola fide*).” (p. 658) É aí que os versos se desesperam: quando a realidade cala, quando Deus continua calado. A lírica camoniana tem muita dificuldade em dar um salto de fé que não acuse Deus como ausência no mundo, não consegue pôr em prática a *sola fide*.

É por essas e outras que mudança, de fato, além de palavra-chave de “O sol é grande, caem co’ a calma as aves” (de que citei apenas uma palavra, mas que é um Sá de Miranda camonianamente importante) e “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, é palavra-chave, com outros sentidos, de Camões como um todo. Se eu disse que a poesia camoniana só divisa hipótese de concerto, e a prática, eventualmente, no poema, isso não significa ato pacífico, harmonizante, de ordenação do mundo; significa investimento na mesma mudança, irrequieto questionamento e autoquestionamento, participação empenhada num mundo que nada tem de fácil. Um mundo *mudave* é assustador, pois não permite qualquer quietude, qualquer, no limite, estabilidade, é lugar onde “os fementidos Fados já deixaram/ do mundo o regimento, ou desvario” – pensa Camões, Deus não poderia se deslocar um bocadinho mais? Não obstante, o mesmo mundo é onde uma “cativa” me pode ter “cativo”, onde o real é matéria de alteração pelo poético, onde o desejo trabalha para transformar indignência em dignidade amorosa.

Procurar diferenças entre Camões e Pessoa é, muitas vezes, encontrar convergências. Recito o que disse Lourenço: “nada existe à nossa frente senão o que consentimos

criar com as nossas mãos. A cada hora o mundo é o que fazemos dele.” (2003, p. 32), e isso não vale para os dois poetas? Liberdade no desespero e no vazio, na procura de Deus ou na consciência de Deus morto, fato é que esses poetas (e os poetas em geral) procuram criar seus mundos, já que sabem muito bem não ser bastante, por razões diferentes, o mundo que se lhes oferece. Já afirmei, e afirmo de novo, que, no universo da heteronímia, o mais camoniano dos nomes líricos é Álvaro de Campos; ele escreveu, na “Tabacaria”, um parêntesis notável: “(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira/ Talvez fosse feliz.)” (1999, p. 292). A lavadeira de Campos, sem dúvida reencarnação da engomadeira de Cesário Verde, não será também uma versão altamente burguesa da cativa camoniana? Os tempos são outros, mas não deixa de ser exemplar: em Campos, “se eu casasse”; em Camões, “porque nela vivo”. A semelhança não nega, em virtude das diferenças de relação com cada bagagem, haver o pretérito do subjuntivo, num, o presente do indicativo, noutro.

O senso-comum resulta de coincidências dentro da cultura – coincidências de valores solidificados, verdades irrefletidamente partilhadas, clichês. O fato de essas coincidências criarem um “lugar comum” fez com que essa expressão passasse a significar banalidade, chavão, já que o comum pouco atento é, de fato, desprovido de qualquer potencial de novidade, exceto nas tais situações de rara surpresa. Mas lugar-comum pode ser espaço de vivências em conjunto menos previsíveis, como a indicada por Jacques Rancière no belo título de seu livro *A partilha do sensível* – um fragmento importante da apresentação do ensaio diz dos “possíveis” determinados por um “regime estético das artes” e seus “modos de transformação” (RANCIÈRE, 2009, p. 13). O senso-comum, no que tem de menos inventivo, crê sobremaneira na realidade, e não tem vocação para enfrentá-la com desconfiança, suspeita. Digo isso inspirado pelo que disse Pucheu de Luís Miguel Nava, citação que abriu este trabalho. Reproduzo outra vez parte do fragmento:

Escrever é o gesto que, ao juntar a vida, o traçado e o papel, lançando o escritor em uma dimensão que o senso-comum raramente se atreve a frequentar e fazendo com que ele se mantenha íntimo da estranheza, ao criar uma língua para esse encontro, realiza a expectativa de mostrar, na linguagem, o real da realidade.

Rancière me sugere articular a Camões, mestre de estesias transformadoras, os “possíveis”, que terão que ver, no caso do poeta, com as mudanças impostas pelo mundo aos versos que, devolvidos ao mundo, causarão novas estranhezas, novos encontros e mudanças. A língua para isso terá de ser uma “língua nova” (SENA, 1984, p. 162) – a expressão é de Jorge de Sena, presente num poema intitulado “Camões dirige-se a seus contemporâneos”, e não se refere apenas ao português, cuja fixação teve no autor d’*Os Lusíadas* personagem fundamental –, inventora de um discurso que se infiltre na linguagem a fim de fundar nela “o real da realidade”. Se assim, novo também o real, posto que causado por uma língua cujo traço fundamental é o atrevimento. Posto está

um gesto revolucionário, pois, como bem escreveu Roland Barthes, “ ‘Mudar a língua’, expressão mallarmiana, é concomitante com ‘Mudar o mundo’, expressão marxiana” (BARTHES, 1997, p. 24). Mudar o mundo ao mudar a língua é mudar o leitor, possibilitando-lhe um olhar novo, atrevido como costuma ser, ou melhor, como tem de ser a poesia que mereça o nome de poesia.

Resumo: A relação da obra de Camões com diversos aspectos da realidade se dá em estado de abertura. Por isso, diante da necessidade de revisão de verdades culturais, por exemplo, a poesia camoniana é capaz de torcer noções unânimes de seu tempo a fim de se adequar à experiência, valor equívoco mas central no entendimento de mundo visto na obra do maior poeta português de todos os tempos. Essa característica dá ao autor d’*Os Lusíadas*, entre outras peculiaridades, uma grande diferença em relação a Fernando Pessoa.

Abstract: *The relation of Camoens’ work with several aspects of the reality happens in state of opening. So, for example, in face with the need of revision of cultural truths, the camonian poetry is capable of twisting unanimous notions of their time in order to suit into the experience, controverted value but central in the understanding of the world as seen in the work of the greatest Portuguese poet of all times. This characteristic gives to the author of Os Lusíadas, among other peculiarities, a big difference in relation to Fernando Pessoa.*

Palavras-chave: Camões; real; abertura

Keywords: Camoens; real; opening

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor. Amor e mundividência na lírica camoniana. In. *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1994.
- BELO, Ruy. *Na senda da poesia*. Organização Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1978.
- _____. *Rimas*. Edição de Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei – o fundamento místico da autoridade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HEIDEGGER, Martin. *Lógica. A Pergunta pela essência da linguagem*. Tradução de Maria Adelaide Pacheco e Helga Hooek Quadrado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- HELDER, Herberto. *Ofício cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2003.
- MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.
- _____. Luís de Camões então e agora. *Outra Travessia* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2º semestre de 2010. pp. 15-54.
- MIRANDA, Francisco de Sá de. *Poesias*. Edição de Marcia Arruda Franco. Coimbra: Angelus Novus, 2011.

- PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outro eus*. Seleção de Afrânio Coutinho. Fixação dos textos e notas de Maria Aliete Galhoz. 22. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- . *Poemas de Álvaro de Campos*. Fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- PUCHEU, Alberto. Alguns motivos pelos quais não consigo fugir dos poemas de Luís Miguel Nava. In. ALVES, Ida & MAFFEI, Luis. *Poetas que interessam mais – leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011. pp. 331-350.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: 34, 2009.
- RIBEIRO DA CUNHA, Maria Helena. A dialéctica do amor e do desejo. In. *A dialéctica do desejo em Camões*. Lisboa: INCM, 1989.
- SENA, Jorge de. *Trinta anos de poesia*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1984.
- STIERLE, Karlheinz. *Existe uma linguagem poética?* seguido de *Obra e intertextualidade*. Tradução de Rui Mesquita. Famalicão: Quasi, 2008.
- ULMANN, Reinhold Aloysio. É impossível conhecer Deus pela razão? *Teocomunicação* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Teologia, Faculdade de Teologia, PUC-RS, v. 36, n. 135, Set, 2006. pp. 653-667.

A MORTE EM RETRATO: GÊMEOS DE MÁRIO CLÁUDIO

Maria Theresa Abelha Alves*

1. O plano da “Trilogia das Constelações”

Gêmeos é o terceiro romance de uma trilogia em que Mário Cláudio, mais uma vez¹, recorre a esse recurso clássico para tornar legíveis tempos e espaços, sem deixar, no entanto, de surpreender seu leitor com uma obra inteiramente nova. O *modus operandi* da escrita marioclaudianiana na “Trilogia das Constelações” consiste em apresentar um narrador que percorre as constelações da vida humana em sua essência, observando cada personagem na interação dramática com as demais, a fim de desvendar como as existências reagem às pressões externas e/ou internas, cosmológicas ou noológicas, que as inquietam e perturbam; como reagem ao jogo de poder que as condiciona, e que lhes marcam os papéis sociais; como, sobretudo, diante das fases obscuras por que passam, as existências cintilam por meio da arte².

O escritor escolhe para essa trilogia três constelações formadas por sete estrelas visíveis, pois o número sete é pleno de significados, representando a totalidade que se obtém pela conjunção de contrários absolutos, soma que é da materialidade com a espiritualidade³. Estabelecendo a correspondência entre constelações e romances, sete são as personagens de cada obra, observadas na tensão matéria e espírito que se desdobra em outras oposições a fim de conformar a totalidade de cada qual. O que mantém o equilíbrio das estrelas no firmamento é o movimento constante de atração e repulsa que sub-

* UFRJ/CNPq.

¹ A primeira trilogia composta por Mário Cláudio foi denominada de “Os Hiperbóreos”, compreendendo seus três primeiros romances: *Um Verão Assim*, *As máscaras de Sábado* e *Damascena*. A segunda, intitulada “Trilogia da Mão”, engloba os romances *Amadeo*, *Guilhermina* e *Rosa*. A “Trilogia da Árvore”, composta pelos romances *A Quinta das Virtudes*, *Tocata para dois clarins* e *O Pórtico da Glória*, é a terceira e nela os antepassados do próprio escritor são transformados em personagens de ficção. A “Trilogia das Constelações” é a quarta, e dela fazem parte os romances *Ursamaior*, *Orion* e *Gêmeos*.

² A resolução (ou tentativa de resolução) dos problemas em cada uma das obras se faz por meio da arte. Em *Ursamaior*, o universo artístico se inscreve na dança de uma das personagens, ou no gosto pelas antiguidades em outra, ou pela escrita numa terceira, ou pelo prazer das demais de se fazerem teatro, exacerbando a condição de *hipocrites* de todo ser em meio ao jogo social. Em *Orion*, a personagem escreve outra história do êxodo dos judeus entre as linhas do livro sagrado. Em *Gêmeos*, é a arte pictórica que faz o protagonista – o pintor Goya – ultrapassar os problemas do cotidiano.

³ “*Il symbolise la totalité de l'espace et la totalité du temps. Associant le nombre quatre, qui symbolise la terre (avec ses quatre points cardinaux) et le nombre trois, qui symbolise le ciel, sept représente la totalité de l'univers en mouvement*” (CHEVALIER, J.; GHEERBRAN, A., 1974, v. 3, p. 171).

mete umas estrelas às outras, fazendo-as integrarem um mesmo campo de força. De igual forma, na “Trilogia das Constelações”, cada estrela-personagem se submete a um campo de força de natureza física e social que se reconhece como manifestação de poder. O fato e a ficção se entrelaçam, de modo a sugerir ao leitor a atmosfera dos tempos e dos espaços privilegiados por cada romance e, ao mesmo tempo, permitir-lhe uma incursão nos jogos de poder, feitos também de atração e repulsa, que comandam ações e ideologias, e que dinamizam as mentalidades, escrevendo-lhes a história. Convém ressaltar que, já a partir do título de cada obra, fica patente a base metafórica sobre a qual se constrói a trilogia, pois é como fato de linguagem que cada estrela-personagem cintila ou se apaga.

Por meio de um conhecido pintor de retratos, Francisco de Goya y Lucientes, se desvelam, em *Gêmeos*, os jogos de poder da segunda metade do século XVIII e início do XIX. São jogos que envolvem interesses econômicos e jogos libertinos de sedução, inscritos nas relações domésticas. O microcosmo social – a casa – passa a ser metonímia do macrocosmo.

2. Do mito ao símbolo

A constelação de Gêmeos encontra sua significação original nos mitos gregos de “Leda e o Cisne”⁴ e dos “Dióscuros”⁵. São mitos que falam de amor, de traição, de fidelidade, de vida e de morte.

⁴ Leda, princesa de Calidão, desposara Tíndaro, que era o herdeiro do trono de Esparta. Depois da noite de núpcias, ela se despira e se atirara feliz a um lago. Júpiter a viu nua a banhar-se e, fascinado pela beleza da jovem, desejou-a ardentemente. Como suspeitasse que ela não se deixaria seduzir por ele, resolveu possuí-la mediante uma artimanha. Disfarçando-se em cisne, ele se aproximou da jovem. Sem saber da metamorfose, Leda acariciou em seu colo a ave que nadara em sua direção. Assim, numa só noite, Leda fora possuída pelo marido e por Júpiter. Meses depois, expeliu dois ovos fecundados e, de cada um deles, nasceu um casal de gêmeos. Do primeiro ovo nasceram Castor e Helena, do segundo, Pólux e Clitemnestra. Em cada ovo havia um homem e uma mulher, um filho de Tíndaro e outro de Júpiter. Os filhos deste – Pólux e Helena – eram imortais, mas os daquele – Castor e Clitemnestra – não, e deveriam viver e morrer como qualquer ser humano.

⁵ Dióscuros (palavra proveniente de *Zeus* = Deus, e *Kouroi* = filhos, significando “filhos de deus”) é o nome por que foram conhecidos os dois filhos de Leda, Pólux e Castor. A região onde viviam era assolada por violentos malféitores. Os Dióscuros conseguiram derrotá-los, sendo considerados heróis. A partir de então, se viram envolvidos em muitas façanhas de que sempre saíram vitoriosos. Houve, no entanto, uma batalha, consequência cruel de um fato amoroso, que não acabou bem. Os Dióscuros se apaixonaram por Helaira e Febe, que eram, respectivamente, as noivas dos gêmeos Idas e Linceu, e raptaram-nas. Travou-se um combate entre as duas duplas de gêmeos: Pólux matou Linceu, e Castor morreu abatido pela lança de Idas. Infeliz pela perda do irmão, Pólux pediu a Júpiter que lho devolvesse. Comovido pelo apelo do filho que não poderia acompanhar o irmão ao mundo dos mortos, Júpiter propôs que ele desse uma parte de sua imortalidade ao irmão. Pólux aceitou e, então, ele e Castor passaram a viver e a morrer alternadamente. Os irmãos só se encontravam na hora de inverter os papéis e, para se verem amiúde, começaram a efetuar a inversão cada vez com mais frequência. Tamanha fraternidade enterneceu Júpiter, que cristalizou os Dióscuros na constelação de Gêmeos para que eles nunca mais se separassem.

Olhando o céu, o homem procurou não propriamente as estrelas, mas, sim, ver-se a si mesmo através delas. Apreciou, na constelação de Gêmeos, o laço que efetiva as relações em semelhanças e diferenças, simetrias e dissonâncias, como símbolo da dualidade na identidade, e, no lugar de estrelas, viu dois corpos entrelaçados, frente a frente, representando, cada um a sua maneira, o duplo que nos introduz nos contrários polarizados. As duas “cabeças” da constelação são, respectivamente, as estrelas Pólux e Castor. Se na lenda Castor era mortal, a estrela de seu nome representa a terra e a morte; em contrapartida, a estrela que representa o céu e a vida é a de nome Pólux.

O romance de Mário Cláudio atualiza, mediante espelhamentos, antíteses, comparações, paralelismos e alternâncias, o simbolismo dessas lendas, ao trabalhar com as dualidades que constituem os conceitos míticos de “Leda e o Cisne” e dos “Dióscuros”, isto é: amor e engano; mortalidade e imortalidade; masculino e feminino; divindade e humanidade; permanência e passagem; dia e noite; luz e trevas; ação e emoção; realidade e arte. Embora tais dualidades sugiram o desejo de buscar a sintonia dos contrários e também de compreender a face luminosa e obscura de cada personalidade, embora haja um substrato real e histórico para os acontecimentos narrados sobre Goya, a base metafórica do título, passando pela atualização dos conceitos míticos mediante figuras retóricas, patenteia que Dom Francisco só ama, pinta, envelhece e morre nas artimanhas do texto, como efeito de linguagem e de ficção.

No romance de Mário Cláudio, as duas alusões que são feitas à constelação de Gêmeos partem da inquietação de Dom Francisco sobre a vida e a morte. A primeira ocorre no momento em que o pintor percorria com Simón as ruas de Madri à procura de temas para as gravuras que haveria de fazer⁶, “onde a guerra range e explode, e que constituem código ao alcance de toda a gente” (CLÁUDIO, M. 2004, p. 64)⁷ e se depara com um jovem morto que haveria de ser motivo de uma de suas mais famosas pinturas:

(...) imenso, estirado de costas, e de pernas afastadas, como se estivesse no potro (...). Estampavam-se-lhe nos olhos, escancarados como charcos enormes, as sete estrelas de Gêmeos. E semelhante a um deus voava ele na sua viagem, rente ao chão empedernido que não o tragaría (p. 65).

Se essa primeira referência alude à morte, a segunda focaliza a força geradora de vida que cada mulher carrega em si e que se manifesta a partir da primeira menstruação. Rosarito, que pintava uma de suas miniaturas sob o vigilante olhar de seu mestre Dom Francisco, desmaiara, e este, que tentara reanimá-la, borrifando-lhe água no rosto, distinguira “a almofada sobre que se sentara ela, manchada pelas espessas gotas de sangue que resumiam o trânsito a mulher, distribuídas de forma a compor a figura da constelação de Gêmeos” (p. 88-89).

⁶ Goya registrou os horrores da guerra em 85 gravuras, sob o título *Desastres de Guerra*, série iniciada em 1819.

⁷ Todas as citações de *Gêmeos* serão dessa edição, indicadas apenas pelos números das páginas.

A simetria da constelação, cujas estrelas Castor, Mebsula e Tejat são paralelas a Pólux, Mekbuda Wasat e Alhena, ilustra o simbolismo do duplo (masculino e feminino; trevas e luz; sujeito e objeto; interior e exterior; vida e morte) que, como nos ensinam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, representa “*toutes les oppositions intérieures et extérieures, contraires ou complémentaires, relatives ou absolues, qui se résolvent dans une tension créatrice*” (Chevalier; Gheerbrant, 1973, p. 371).

Esse combate entre as oposições que cada qual deve executar e que exige o abandono de uma parte de si mesmo, combate que se pode resolver pela arte, encontra-se em *Gêmeos* como trama diegética.

3. Os jogos de poder e sedução

O pintor Francisco Goya y Lucientes é transformado em protagonista do romance, tendo como espaço de atuação a propriedade que ficou conhecida como “*Quinta Del Sordo*”, para onde se retirara em 1819, e em cujas paredes pintou suas famosas “pinturas negras”. A narrativa principia no momento em que ele, com sua amante e a filha desta chega à *Quinta*. O pintor é feito personagem em sua esfera familiar, por isso, é simplesmente como Dom Francisco que ele figura no romance. A opção romanesca pelo prenome do pintor e não pelo sobrenome que o consagrou é também um recurso para expor o caráter ficcional do relato: Dom Francisco é ser de papel.

Os jogos de poder de então compreendiam, entre outros, jogos perversos e libertinos de sedução⁸, tais como os que Rosarito, com fingida inocência e muita malícia, executava para prender a si a atenção dos rapazes da *Quinta* e para, ao mesmo tempo, prender a atenção de Dom Francisco, despertando-lhe desejo e ciúme. A menina, para se insinuar ao pintor com provocadora brejeirice, “puxava acima a cintura de modo a que ressaltassem as mamitas que se lhe iam desenvolvendo. E saltitava com essa traquinice de garotinha que conforma seguro sinal de que se empenha desde já a inventiva mulhêril em imprudentes especulações” (p. 35) e, depois, perguntava a ele pela saúde, pelo estado em que estavam seus rins doentes, pelo incômodo causado pelos joanetes e pelo catarro preso (p. 27), comprazendo-se em evidenciar-lhe a decrepitude e impotência face à sua exuberante e saudável juventude. Rosarito agia como a cúmplice sádica que sabe provocar o masoquismo no parceiro, deleitando-se com a angústia provocada, por isso maltrata o cãozinho, Dom Beltrán, cuja dor maior era em Dom Francisco que doía (p. 53).

Além dos jogos de sedução, há os jogos de interesse, em que a fidelidade ao patriarca correspondia à herança que ele haveria de deixar. Por isso, os possíveis herdeiros

⁸ Goya nasceu em 1746, passou grande parte de sua vida no século XVIII, época dos jogos libertinos. Quando chega à *Quinta*, o século XIX ainda não atingira duas décadas, de modo que é compreensível que o poder manifesto a partir de jogos perversos de sedução ainda fosse constante.

tecem planos para o futuro com os bens que ainda não receberam, esperando com impaciência a hora da morte do benfeitor. Querendo vingar-se previamente daqueles que esperavam sua morte, Dom Francisco distribuía gordas esmolos, sentindo “incomparável prazer de conspirar contra Dona Leocádia, subtraindo-lhe ao futuro os capitais com que planeava acomodar-se” (p. 69) quando ele morresse. Francisco percebia que Leocádia se juntara a ele por interesse e se perguntava: “– Que megera seria esta, vinda dos quintos do Inferno, animada pela exibida intenção de me adoçar a viuvez, empenhada de facto em realizar o seu negócio de sanguessuga?” (p. 82). Francisco sabia que Leocádia e Rosarito assentavam o que o pintor ganhava, numa verdadeira “tesouraria do deve-haver” (p. 83), para não serem ludibriadas na hora da partilha.

Sabe-se que, no plano das sensibilidades, o advento do capitalismo trouxe consigo o sentimento de temor diante da morte, de angústia frente à certeza e à expectativa do fim. A fatalidade da morte começa a ser enfrentada nos meados do século XVIII, quando são tomadas precauções de higiene pessoal e de saneamento das moradias e se aumentam os cuidados no sentido de prolongar e otimizar a vida, já que os homens importavam como força produtora de riquezas (Rodrigues, 2000, p. 57).

Reconhecendo-se individualmente como fonte de riqueza, o burguês alimentou o sonho de permanência, encomendando retratos e miniaturas de retratos em que se eternizasse, marcando, assim, um estatuto social e financeiro, através da pose e das posses. É quando o testamento se transforma em documento jurídico. Dom Francisco era pintor de retratos, Rosarito, de miniaturas, e, por várias vezes, a questão do testamento ocupa as personagens Francisco e Leocádia, de modo a insinuar que o jogo de poder doméstico não se distanciava do interesse pecuniário, antes o acentuava.

Dona Leocádia, ao pressentir que o pintor se avizinhava da morte, começara a resguardar sua possível herança, encafuando “pressurosamente as quantias que ia amontoando” (p. 81) e as moedas estrangeiras que julgava valerem muito (p. 81), exagerando na economia doméstica, servindo as papas sem azeite para vender todo o óleo produzido na *Quinta* (p. 82), vigiando Dom Francisco, quando este recebia visitas, para que ele não lhes ofertasse um de seus quadros (p. 82), e escrevendo a nobres que a poderiam valer no caso de uma futura partilha de bens (p. 84). Consciente dos verdadeiros motivos de Leocádia, o pintor vai agir no sentido inverso. A cena da leitura de seu testamento, narrada em terceira pessoa, e a decepção que provocaria às duas interessadas, o comprovam:

E emergem da sombra aqueles que leem um papel interessante, e que serão os que lhe sobreviveram, e espantar-se-ão com os termos do testamento que Dom Francisco largar, segundo os quais nem um chavo haverá de ir ter ao bolso das megeras, que se arranjem, que ganhem a vida à própria custa como ele ganhou, que se encostem a outro que caia na esparrela! Parecem duvidar os leitores do conteúdo do documento, mas não abandonam a releitura dele como se nem tudo houvesse sido dito ainda, e ocorrem-lhes as injúrias que o artista finado merece, ingrato filho da puta, cínico sem vergonha, refinadíssimo traidor (p. 99).

Interesse, sedução e perversidade se manifestam também nos jogos domésticos de poder. Desde o início do romance, Dona Leocádia, que pretende entronizar-se como verdadeira senhora da *Quinta*, é representada em situação de mando, definida que é pelos verbos – *mandar, determinar, ordenar* –: “Dona Leocádia apeou-se da cadeirinha, e logo disparou a soltar ordens por aqui e por além com essa vontade de quem se assegura de uma disciplina hipotética no meio de um caos de árdua penetração” (p. 15) e, prosseguindo no exercício de seu poder:

(...) mandara espalhar luminárias pelas várias câmaras. (...) A mulher cirandava por aqui e por ali, [...] arvorando aquele agastamento, mais fingido do que real, que reputava de inseparável da eficiência dos seus ofícios. Reclamava uma peça de mobiliário, deixada lá fora ao relento, determinava que se batesse um tapete e se acendesse uma lareira, ordenava que se fizessem as camas, perdidas na vastidão dos aposentos, como cavalos na planície, com específicos lençóis que ninguém alcançava desencantar (p. 18).

Dom Francisco procurava não interferir nas ações de sua amante, a não ser quando a prepotência de Leocádia se exercia por severos castigos físicos aos empregados, porém, sublinhava ser o dono de tudo, definindo de quem era o dinheiro gasto na compra da propriedade e fazendo a distinção entre o poder concedido (o poder falacioso, que era o de Leocádia) e o poder conquistado pelo dinheiro (seu próprio e legítimo poder). Dizia: “A Quinta fora comprada com o meu dinheiro, vinte e seis hectares de terreno, moradia de duas águas, poço e álamos, um jardim que haveria de se desenvolver, só a mim cabendo estabelecer a sorte do que adquirira à minha custa exclusiva” (p. 19), assegurando, assim, seu lugar de único proprietário da *Quinta*.

O romance encena jogos de interesse, sedução e poder, para transformar em sujeito de ficção o conhecido pintor, nos últimos anos de sua vida, mediante indícios factuais de tempo e espaço: o início da luta de restauração, os fuzilamentos de maio, a aristocracia restaurada, as perseguições inquisitoriais⁹, dados biográficos do pintor: seus amores; a compra da “*Quinta Del Sordo*”; a doença e a cura pelo médico Arrieta; e a *ekfrasis* de algumas de suas obras, principalmente aquelas do período conhecido como “negro”, que hoje estão no Museu do Prado, mas que foram pintadas nas paredes internas da casa da *Quinta*. O tempo, o espaço e a obra do pintor se entrelaçam em torno das questões de sedução, interesse e poder, condicionadas pela degradação física do protagonista. O jogo de poder entre as personagens se expõe como jogo do duplo, de modo que elas se organizam simetricamente, reproduzindo o binarismo inscrito no mito dos Dióscuros, ao formarem pares similares ou antagônicos, simultâneos ou alternados.

Como as estrelas visíveis de Gêmeos, sete são as personagens: Dom Francisco, Dona Leocádia e Rosarito (que constituem o grupo “familiar”), Simón, o jardineiro,

⁹ O romance focaliza a acusação que pesou sobre Goya de cometer bruxarias, para ilustrar o vigor do Tribunal da Santa Inquisição na Península Ibérica, onde, contrariamente às outras regiões europeias, o Tribunal atuou efetivamente durante o século XVIII.

Arrieta, o médico, e o cãozinho Dom Beltrán, ligados ao grupo “familiar” por condições profissionais ou, no caso do cão, por fidelidade. Além desses contemporâneos de Goya, há um Pesquisador do século XX que se encontra em Madri para estudar a vida e a obra do pintor e efetuar um trabalho acadêmico para o qual recebeu uma bolsa de estudos. Tais personagens se associam de diversas formas. Ora criam duplas que se espelham, exibindo sintonia e semelhança, ora criam duplas antagônicas e dissonantes. Assim, por exemplo, pintor e jardineiro, cada um com os instrumentos próprios de sua arte, dominam a realidade ao recriá-la, quais novos Castor a domarem o cavalo rebelde da morte¹⁰:

Ninguém ignora que aliança estabelece um velho com o seu jardim. Percorre as estreitas alamedas como quem rumo ao Paraíso, remexe com um graveto um canteiro em busca do bolbo donde nasceu, esboroa nos dedos um torrão de humidade, enamorado do chão que há-de recebê-lo. Eu dedicava ao meu jardim o coração de silêncio que ninguém pressentia. Desenhara-lhe a geométrica estrutura, o lugar que caberia a cada espécie floral, porfiava por ver na sua realização o decalque do único sonho que me visitava entre a insônia e o pesadelo. (p. 61).

Diante do traçado do pintor, o jardineiro, que haveria de transformar em realidade aquele ideal engendrado entre a insônia e o pesadelo, desvela o segredo de todo ato artístico, isto é, a morte do referencial que o gerou:

Há-de ser o jardim que merecermos os dois, tu que pintas o que não entendo, eu que vivo o que não entendes tu, um jardim de frescura e de perfume, e nele sepultaremos, meu irmão, a lembrança de tantos mortinhos, tantos e tantos que formam uma fila que vai de nós ao princípio do Mundo (p. 64).

O pintor e o jardineiro se juntam em torno da vida e da morte. Se com Simón Dom Francisco partilhara os “longínquos segredos de horror que ninguém compreendia” (p. 64), a morte coletiva e sangrenta que representou nas gravuras de guerra, com ele partilhava a vida que desabrochava no jardim, ao atentar “para a corola vermelha de um rododendro, ou para o azul tocado de amarelo das gloriosas pétalas da íris” (p. 66).

Ainda com relação à arte, um novo par é formado: pintor e enteada. Esta é introduzida na arte pelos ensinamentos daquele, e ambos vão congelar rostos, pela técnica pictórica do retrato. Dom Francisco o faz através dos grandes quadros da nobreza, que o tornaram conhecido, e de seus autorretratos; Rosarito, através das miniaturas. Mestre e discípula experimentam a sombra e a claridade, a espessura e a transparência, a cor e sua ausência, conjugados que estão na arte de ludibriar o tempo que eles próprios representam: ela, “juventude a romper”; ele, “cercania da morte” (p. 25).

Como uma dupla em sintonia, pode-se considerar o pintor e o Pesquisador. Os dois apresentam o mesmo rigor no trabalho. O mesmo empenho demonstrado por Dom Francisco na fixação dos retratos dos nobres, o Pesquisador o demonstra na fixa-

¹⁰ A relação do mito dos Dióscuros com a arte se faz mediante Castor, que era domador de cavalos, atividade que exercia com grande habilidade, porque ao domar os animais fazia-se acompanhar do canto e da lira.

ção do perfil de Goya, seu objeto de tese. Além da dedicação ao trabalho, ambos se identificam pela doença. Enquanto progride a senescência do pintor, o estudioso, que traça seu perfil no trabalho acadêmico, sente em si mesmo a progressão de uma síndrome de pânico, que outra coisa não é que medo da morte. O Pesquisador que se dedica ao estudo das pinturas negras de Goya é acometido pelo primeiro ataque de pânico justamente quando estava diante da pintura das três parcas. Também Dom Francisco, diante do corpo morto de um jovem de costas, sentiu tanto pavor a ponto de confessar que nem em tinta negra conseguira transmiti-lo (p. 65).

Em torno das questões de vida e morte, une-se, num processo de cura, o par formado pelo pintor em luta pela vida, em seu leito de doente, e pelo médico que o assiste para fazê-lo recobrar a saúde. Mas contra os esforços deste para curar o paciente famoso, um novo par se articula: Leocádia e Rosarito, interessadas na morte de Francisco para lhe herdarem os bens. Se ambas formam um par representativo da infidelidade ao benfeitor, há, no entanto, outro par que se configura como paradigma da fidelidade. Trata-se daquele formado pelo cãozinho Dom Beltrán e por Simón. Ambos, com suprema devoção, correspondem à proteção que o pintor lhes dera: são fiéis até à morte. O próprio Dom Francisco reconhece a sintonia entre o cão e o jardineiro, ao considerar Simón “mais do que o amigo, o perdigueiro fiel” (p. 64).

Esses pares se reagrupam, acentuando os jogos de poder que os unem. Assim, Rosarito se junta a Dom Beltrán para espancá-lo e, com isso, atingir Dom Francisco, prendendo-o nas malhas de seu jogo sádico. Leocádia e Rosarito se juntam por interesse econômico contra Francisco e, conseqüentemente, contra o Dr. Arrieta que o quer curar. Quando um par de aliados se forma, é contra um terceiro, de modo que sempre haverá uma “estrela” subjugada ao grupo de força de outra, desvelando os lados luminosos e obscuros de cada personagem. Assim se encenam a atração e a repulsão que mantêm concertadas as estrelas na constelação e as personagens no romance. Atualizam-se as oposições: masculino e feminino, vida e morte, mortalidade e imortalidade, que o mito dos Dióscuros propõe. Se, de um lado, temos Leocádia e Rosarito, de outro, temos Francisco, jardineiro, médico e Pesquisador; se, de um lado, temos a vida representada pela menina, de outro, temos a morte representada pelo velho pintor; se a morte se estampa no suicídio do jardineiro, a vida se instaura nas flores do jardim que vicejam após sua morte; se a mortalidade se representa na degradação dos corpos, a imortalidade se descobre no presente eterno das obras: eternidade das pinturas de Goya, das miniaturas de Rosarito, do texto que as desvela.

A insinuar que a dualidade se impõe a cada individualidade, a alternância habita cada “estrela” que se reconhece como si mesma e seu duplo. Confirmando o paradoxo de que cada um é para si e para o mundo, é no fim da vida e em plena senescência que Goya cria suas pinturas mais célebres, como se a morte espreitasse o espetáculo sublime da criação. Rosarito, a sedutora criança, no final do romance, já velha, passa pela mesma solidão e sofre os mesmos males de que padecera o velho pintor. Aquela mesma polaridade entre vida e morte que os Dióscuros vivenciaram, quando um e outro vi-

viam e morriam alternadamente, inscreve-se na trajetória das personagens, e é por isso que, ao observar a enteada, julgando-a possessa, Dom Francisco a vê mediante uma anamorfose, quando “adivinha debaixo do rosto mimosinho da adolescente, ao destacar esta de súbito a atenção do lavor das miniaturas, a caveira que alguns meses após a morte se há de cobrir tão-só de pele pergaminhada” (p. 97).

4. A alternância na construção narrativa

A alternância indicativa da duplicidade inscrita no simbolismo da constelação de Gêmeos se impõe ao romance de Mário Cláudio não só na atuação das personagens e na interação agônica que entre elas se estabelece, mas se inscreve também na própria construção narrativa. O romance se constitui de dois pontos de vista. Há um narrador em terceira pessoa, extradiegético, que dá conta das andanças, dos progressos e do mal de pânico do Pesquisador: “Estava ele pois naquele Verão encalhado na cidade peninsular, a fim de empreender, munido de um problemático subsídio de estudos, uma certa indagação sobre a fase última do pintor” (p. 11). Há um narrador em primeira pessoa, intradiegético, que é o próprio pintor protagonista, que dá conta de sua vida, seus medos, seus trabalhos, desde o momento que chega à “*Quinta Del Sordo*” até a sua morte, e que relembra os sucessos e os amores de sua passada vida na corte. É em terceira pessoa que se narram a morte do pintor e os acontecimentos que a ela se sucederam, já que o discurso sobre a própria morte é vedado ao homem. O narrador em terceira pessoa quer acompanhar o ensaio bio-iconográfico que seu personagem, o Pesquisador, empreende sobre Goya. Entretanto, a biografia do pintor que o leitor acompanha é fruto da interação desta com a narração memorialista do pintor. A alternância do foco narrativo provoca a alternância do gênero narrativo entre a biografia e a autobiografia, criando um jogo binário de personagens e tempos.

O ponto-de-vista em terceira pessoa dá conta, prioritariamente, do tempo presente. O espaço é a Madri do século XX, por cujas ruelas centrais e decadentes o Pesquisador caminha no trajeto que faz do hotel ao museu, observando as gentes e pensando em como são parcos os subsídios concedidos a um pesquisador. Apesar das dificuldades que enfrenta, o envolvimento do Pesquisador com seu objeto de trabalho é intenso. O envolvimento absoluto é sempre assustador e, para comprovar isso, o estudioso, paralelamente às dificuldades por que passa e aos progressos que atinge em sua investigação, vê crescerem em si os sintomas da síndrome do pânico, doença típica de nosso tempo e que a ciência ainda não atacou devidamente, nem com uma profilaxia adequada, nem com um diagnóstico preciso, nem com uma terapêutica conclusiva. O pesquisador, após seu primeiro ataque de pânico, alude à inabilidade dos clínicos para lidarem com o fenômeno “imputando-o à hipocondria, à criptotetania, a uma variante da epilepsia, ou a uma pitada de esquizofrenia, e incitando os psiquiatras a projectar uma boa dose de sessões de divã” (p. 42).

O ponto-de-vista em primeira pessoa empreende a narração dos últimos anos de vida de Dom Francisco e de suas lembranças do passado. Esse tempo constitui passado para o Pesquisador e objeto de sua pesquisa presente. Tal jogo de tempos e personagens encena o quadro histórico que serve de fundo a um e a outro. Como é de praxe em Mário Cláudio, a história de cada época se faz de receios, desejos, ódios. Captando a atmosfera que possibilitou a emergência dos afetos, Mário Cláudio empreende sua incursão histórica. O tempo do pintor tem como pano de fundo a guerra contra os franceses, a restauração com a Monarquia Absoluta, os problemas políticos que fizeram o pintor emigrar para a França e lá morrer em Bordéus. Esse quadro se pinta em meio a poemas de Chénier e a óperas de Donizetti¹¹.

O tempo do Pesquisador é também um tempo que foi massacrado pela guerra, a atmosfera pesada refletia o desalento da Espanha pós-Guerra Civil e, num plano mais geral, o *glamour* dos atores escondia a tensão da guerra fria dos anos 1950. O Pesquisador sente-se asfixiado pelo seu entorno decadente: “ascensor ronceiro” (p. 11); “café ignóbil”; (p. 12), tudo lhe causa torpor e tédio (p. 11). Para expor a realidade de uma Europa povoada de inesperados rostos e práticas novas, que agradam a uns e a outros desconcertam, focaliza-se a invasão oriental nos espaços culturais europeus. É de lembrar que, estando no Museu do Prado e sentindo a aflição do pânico, o Pesquisador fora acudido por “um visitante japonês de meia-idade que o arrastou, conforme pôde, para uma saleta esconsa, o fez sentar, e lhe falou brandamente de como deve curar-se quem atravessa as escabrosas paisagens do terror, e se julga à beira do colapso final” (p. 47).

A biografia/autobiografia do pintor começa no momento de chegada à *Quinta*, lugar onde, hipoteticamente ou não, organizam-se triângulos amorosos e se exacerba a concupiscência visual. Num deles, os vértices têm como sujeitos o pintor, Dona Leocádia e a filha desta. Em outro, o pintor, Rosarito e o Moço. O amor triangular¹² vai suscitar uma explosão de ciúmes, de desejos e de afetividades perversas. Dona Leocádia, amante do pintor, ao perceber o interesse deste por sua filha, apresenta um comportamento duplo: primeiramente sente ciúme da brejeirice da filha e da atenção que a ela Dom Francisco prestava (p. 22), depois, em vez de se sentir desprezada pelo amante, alia-se à rival, para prosseguir em seu propósito de continuar a viver às custas de Dom Francisco (p. 83 e 106). Rosarito, por sua vez, ao invés de afastar o pintor que lhe causa asco, incita-o cada vez mais, fazendo que o desejo do velho cresça movido pelo ciúme do moço que, para exibir sua potência viril, é visualizado sempre a urinar de pernas abertas (p. 36, 56 e 93). Essa atitude expõe ao desesperado olhar do pintor o lado não inocente dos encontros de Rosarito. O lado perverso e libertino da paixão percorre o romance,

¹¹ Tal como Goya, que produziu sua obra pictórica num tempo de guerra e Inquisição, Chénier produziu seus poemas à sombra da guilhotina, e talvez a alusão a seus textos se preste a marcar o tempo da arte face ao terror. Já com as óperas de Donizetti, focaliza-se a atmosfera pré-romântica, que perpassa pelo romance quando se enfocam os albos do século XIX.

¹² A triangulação do desejo, tão explorada pelos romances do século XIX, como tão bem o soube mostrar René Girard, em *Mensonge romantique et vérité romanesque*, faz-se presente em *Gêmeos*.

ora a vincar o aspecto deletério ligado aos excrementos (jorro de urina do moço, ejaculação involuntária do velho no colchão, mênstruo de Rosarito sobre a almofada), ora a ressaltar o lado incestuoso e pedófilo da paixão que Dom Francisco nutre pela enteada e que o faz sonhar com “uma menininha com as faces tingidas de carmim, arregaçando a camisa até ao alto das coxas” (p. 37) e desesperar-se com a inquietante pergunta: “Que pode porém um velho diante da juventude que desabrocha?” (p. 37-38).

O velho pintor e a menina Rosarito formam o duplo que se oferece como paradigma dos antagonismos do romance: princípio e fim; vida e morte; feminino e masculino; vida e arte. O convívio entre ambos traz agonia e sofrimento ao velho, pois a urgência de seu desejo tem impedimentos de ordem física, a impotência sexual que veio com a idade, e impedimentos de ordem ética, já que o pintor vê a menina que o chama de tio como se fosse a filha que não tivera (p. 24). Esses impedimentos causam-lhe perturbações emocionais que o fazem misturar visões oníricas com os fatos, de modo a confundir uns e outros, entrelaçando-os na prática artística.

Rosarito, por sua vez, é o próprio exemplo da ambivalência: possui rosto de anjo e comportamento diabólico: foi responsável pelos maus-tratos e desaparecimento do perro Dom Beltrán, mas procedeu como se não se reportassem a ela os dissabores por que cão e pintor passaram (p. 55). Parece pura e doce, mas é pérfida e cruel, pois sob a inocência infantil esconde seus trejeitos feminis, tendentes a seduzir e a despertar o gozo perverso de *voyeur* no seduzido: Rosarito encontra-se com o moço sob o olhar delirante e desejoso de Dom Francisco. A sexualidade recém despertada da jovem é o símbolo da morte sexual de Dom Francisco, por isso ele a considera uma “Hécate juvenil”¹³. A concupiscência surge ligada a uma exacerbada visão, que faz pulsar o gozo serôdio:

Era o privilégio da contemplação que em especial se me deparava agora, acompanhado pela vantagem de guardar tais fantasias sem que a atenção se me obnubilasse pelo impulso da propriedade. Registra estranhezas assim o destino dos faunos decrepitos (p. 73).

Dom Francisco chega a confessar que qualquer ocupação lhe parecia tediosa, menos a viciosa, contínua e obsessiva de espiar aquela menina (p. 92) que desenvolvia, dia após dia, toda uma gramática de gestos para manter o olhar do velho e apaixonado artista preso a ela.

Mediante o par Dom Francisco e Rosarito, atualizam-se duas obras romanescas do século XX: *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, e *Lolita*, de Vladimir Nabokov¹⁴.

¹³ Hécate é uma das deusas dos mortos, precisamente aquela que preside ao aparecimento dos fantasmas e das feiticeiras. Assim, o desejo e o ciúme que Rosarito lhe desperta explicariam os monstros e as feiticeiras que Dom Francisco pinta em sua fase negra e os fantasmas que lhe povoam o pesadelo.

¹⁴ Nessas obras, também artistas – Gustav Aschenbach, na primeira, e Humbert, na segunda –, são homens maduros que veem na beleza e juventude dos adolescentes a imagem do desejo de vida e perfeição que sempre perseguiram em suas obras. A criação é sempre explosão libidinal, daí a paixão de Aschenbach por Tadzio e a de Humbert por Lolita.

Como nesses romances em que a arte e a paixão assumem uma feição perversa e pedófila, em *Gêmeos*, o perfil do pintor apaixonado pela menina se condensa numa explosão de sentimentos desencontrados: admiração, compaixão, medo, ciúme, ódio. Tais sentimentos se refletem na arte do pintor e no romance que o quer capturar.

A sedução que a juventude exerce sobre a velhice se manifesta como uma forma de ludibriar a senescência. Dom Francisco confessa: “Ali seguia com a filha que nunca tivera, vivendo por ela uma meninice que se me volvia espantosamente actual, bebendo a existência começada pelo mesmo copo que esgotara as borras da que consumira” (p. 24). *Gêmeos* expõe o processo de senescência de Dom Francisco e a maneira como se ancora à vida através de Rosarito.

5. O envelhecimento e a subversão da morte indesejada

A senescência é o processo natural responsável pelo envelhecimento, ocorrendo quando as células deixam de se dividir para substituírem outras células, o que acarreta o declínio da capacidade orgânica, tornando-se mais perceptível ao final da fase reprodutiva. Disfunções respiratórias, musculares, auditivas e visuais ocorrem de maneira paulatina, e a morte é o fim natural desse processo. Desde o início do romance, a decadência física de Dom Francisco é sublinhada, quando ele relembra sua viagem para tomar posse da “*Quinta Del Sordo*”, e alude ao cansaço e às hemorroidas:

Eu deparava-me mais moído do que o que previra, havendo optado por uma água contra os conselhos dos íntimos [...]. Mas fora-me fatal para as hemorróides a longa tirada. O balanço da água que se me antolhara sinal de gentileza na marcha convertera-se-me na encarniçada maceração das misérias de que padecia, e ansiava apenas pelo semicúpio de água salgada, a aliviar-me da sanguinolenta ardência que me ia humedecendo os fundilhos das calças de briche (p. 15-16).

A alusão aos males físicos prossegue, quer ao focalizar a surdez que vitimara o pintor (p. 20), ou a “soneira impossível” (p. 27) que o acometia durante a manhã, quer ao aludir à perda da potência sexual, quando se diz que Dom Francisco sentia “emurchedido em definitivo o instrumento da sua virilidade” (p. 79), quer ao exibir os problemas respiratórios e a grossa expectoração que lhe encharcava o peito (p. 80), ou os problemas digestivos que lhe acentuavam a decrepitude, fazendo-o dar livre curso aos gases intestinais (p. 86), quer ao lembrar a perda dos dentes e as remelas nos olhos (p. 99), ou a perda da potência muscular que o fazia levantar a custo (p. 100) e a andar apoiado a uma bengala (p. 104), ou a diminuição da acuidade visual (p. 112), quer o advento da doença e, finalmente, da morte:

Volta Dom Francisco a respirar muito fundo. Movem-se as três parcas no painel de tintas lúgubres, trocam risos entre si, e avança a mais implacável, vogando na extrema ligeireza. Estremece numa gargalhada, corta certamente o débil fio de prata (p. 133-134).

Esse processo de envelhecimento, o próprio pintor o foi demonstrando nos trinta e quatro autorretratos que produziu ao longo de sua vida, congelando neles diversas etapas de si mesmo. O romance acompanha a decadência física do personagem a partir de seus autorretratos.

A descrição do feito, do tecido e das cores das roupas usadas por Dom Francisco é retirada de dois autorretratos do pintor, pintados em 1795, com o mesmo título: “Retratos do pintor diante do cavalete”. O primeiro, um busto de frente que deixa à mostra os folhos da camisa onde um grande laço se prende; o segundo um corpo inteiro de perfil em que a silhueta ainda jovem se adivinha sob a jaqueta cintada, e a elegância adquirida no convívio com os nobres se anuncia pela imponente cartola.

O passado de pintor da corte e o prestígio, advindo da convivência com nobres, se descrevem através de dois quadros de 1783, em que o pintor retrata a si pintando seus modelos da nobreza e ofertando um quadro a um nobre. No primeiro, intitulado *A família do infante Luis de Borbón*, o pintor está no canto esquerdo do quadro, ao lado da obra a que se aplica¹⁵, e fora da zona iluminada, pintando a cena que de fato pinta. No segundo, intitulado *Retrato de Conde de Floriblanca*, oferece o quadro a seu modelo.

A evolução temporal da juventude à velhice também se acompanha através dos autorretratos do pintor. Em 1773, o pintor executou um *Autorretrato* em que se apresenta com as faces lisas e rosadas de um jovem. A maturidade ainda saudável foi registrada no *Autorretrato* de 1783, um busto em perfil, com a face ligeiramente voltada para o espectador do quadro, de modo a ressaltar os olhos muito vivos e brilhantes. Exatamente na mesma pose, o pintor se pintou mais duas vezes, em 1799, e em 1800, registrando a perda da acuidade visual, início de sua senescência. Ambos os autorretratos se denominam *Pintor com óculos*. Em 1815, fizera um quadro, intitulado *O pintor com sessenta e nove anos*, já “um velho à frente de seu destino” (p. 16), deixando adivinhar a calvície que lhe roubara a fisionomia hirsuta do primeiro autorretrato; contrapondo-se à elegância das primeiras poses, é o desalinho e o descuido com a aparência que se suspeitam na fase da velhice. Seu último *Autorretrato*, datado de 1824, repete a pose do de 1815, porém a calvície e o desalinho se acentuam. Goya parece pretender congelar os momentos ao se fazer modelo de si mesmo, repetindo as poses em anos sucessivos. Essa sedução pelo tempo fugaz e pela imagem dessa fugacidade inscrita em sua própria carne serve para tecer física e psicologicamente a personagem Dom Francisco.

O verdadeiro retrato de Goya ou o tempo em que ele viveu e criou constituem um impossível a representar, pois sempre serão captados em segundo grau, como uma representação da representação. A pose congelada é o resultado do tempo que se aprisionou. Esta vontade de aprisionar *Kairós*, de tornar visível para sempre o que já pas-

¹⁵ Goya se pinta pintando, como Velásquez o fez ao pintar *As meninas*, quadro que motivou Michel Foucault para elaborar um de seus ensaios mais criativos, dentre os do livro *As palavras e as coisas* (FOUCAULT, [197-?], p.17-33).

sou, vontade de “tornar vivo”, só pode ser denegação da morte. O que os retratos e os autorretratos exibem só aconteceu num determinado tempo que se eternizou no objeto artístico. A pose definitivamente presa no retrato é uma manifestação imperiosa de uma ocasião única, que jamais se destaca de seu referente. “– Eu sou como eu sou hoje, mas veja como eu fui. Aquele ali também sou eu” – tal parece ser o recado dos rostos fixados em retrato. Só que esse referente, ao se transformar em arte, anula-se como tal, já não é mais o que fora, tornou-se definitivamente outro.

O desejo individualista de fixar-se em retratos e autorretratos tem o mesmo objetivo que Barthes (1981, p. 24) descobriu na fotografia: “o regresso do morto”, pois traz ao presente a imagem que só existe como tal e, por conseguinte, presença ofuscante não da vida, mas da própria morte do referente. Sabe-se que sempre foi objetivo da burguesia congelar o fluxo do tempo. Quando procurou eternizar-se pelos retratos, fez disso marca de estatuto social e financeiro (Barthes, 1981, p. 28) para subverter, com a presença simbólica, a morte certa. Ao inventar o tempo linear e irreversível, o homem começou a sentir medo de sua voragem¹⁶ e, querendo permanecer além de seu tempo, ou, mais apropriadamente, querendo enganar o tempo ou se auto-enganar nesse engano, procurou fazer-se enterrar em túmulos de pedras resistentes e procurou marcar, através de obras duradouras, sua permanência na vida. É para ludibriar o tempo fugaz que o homem

Inventará as biografias e mais tarde as autobiografias. Buscará a permanência das estátuas. Sonhará com a fixidez dos retratos individuais, que começarão a ser numerosíssimos a partir do século XV. Refletir-se-á nos auto-retratos. [...] Exibirá sua “originalidade”, mesmo, ou especialmente, se ela for ininteligível para os outros. [...] para apagar qualquer evidência de transcurso do tempo biológico (Rodrigues, 2000, p. 60-61).

E, mergulhado em seu autoengano, tudo o que acabou por fazer para ludibriar o tempo só lhe apontou, com desmedida evidência, sua própria finitude. O romance *Gêmeos*, que é simultaneamente uma biografia, uma autobiografia e um ensaio de artes plásticas que procura elucidar a fase da obra de Goya mais ininteligível, trata dessa falência ao perseguir o retrato possível e eterno de Goya a partir dos retratos dos nobres por ele pintados e de seus autorretratos, ou a partir da originalidade da fase negra de sua obra artística. O romance demonstra, já que é verdadeiramente impossível apagar os estragos do tempo biológico, como o homem contabiliza positivamente tal impotência transformando-a em produção: suas obras artísticas, centelhas de imortalidade que subvertem a mortalidade quotidiana de cada um. É Castor renascendo através de Pólux.

¹⁶ É de lembrar que a mais terrível das pinturas negras de Goya é precisamente *Saturno*, o tempo, que se apresenta devorando um de seus filhos. Esta imagem pintada na “*Quinta Del Sordo*” sintetiza, metaforicamente, todo o drama e horror do envelhecimento, tema que o romance *Gêmeos* explora ao ler-escrever-descrever, com invulgar beleza, as pinturas negras do grande pintor espanhol.

No século XVIII¹⁷, o culto exagerado da individualidade inicia-se e, concomitantemente, como decorrência natural desse culto, a fatalidade em relação à morte começa a ser enfrentada. São tomadas precauções novas para prolongar a vida, principalmente no que concerne à limpeza pessoal. O romance expõe os novos costumes, como, por exemplo, o saudável hábito de higiene matinal, quando alude ao despertar da “impenitente madrugadora” Rosarito, que é lavada e refrescada “com um borrião de perfume” pela mãe Leocádia (p. 21-22), o que a deixava com um aroma de violetas (p. 131), ou quando se alude ao perfume de alfazema do médico (p. 124), ou quando focaliza o hábito de limpar-se antes de deitar-se e de usar roupas diferentes das diurnas para o repouso noturno:

Avançando para a alcova que eu próprio me destinara, lá topava com a camisa e o barrete, embrulhados na botijinha de grés, e ao lado do leito com a tina para o semicúpio amenizador das hemorroides. “O que arde cura, e o que aperta segura”, estatuiria Dona Leocádia, se a contemplasse eu com o prazer de lhe consentir que assistisse ao banho de assento (p. 20).

Essas novas atitudes com relação ao corpo são consequência de uma nova maneira de ver o homem, maneira burguesa de encará-lo como um produtor de riquezas, logo, como uma máquina preciosa que deve ser conservada. Dona Leocádia sabe que sua sobrevivência depende das gloriosas mãos de Dom Francisco, “as mãos que até ao termo dos seus dias haverão de produzir maravilhas” (p. 83), por isso, deseja que ele volte a pintar os temas galantes para tapeçarias e leques e os retratos dos nobres que lhe deram fama e riqueza, ao mesmo tempo em que execra as pinturas de sua nova fase (p. 83), que, tanto mais originais quanto menos compreendidas, são consideradas por Leocádia verdadeiras monstruosidades que blasfemam a sociedade romântica nascente, que não só acredita na individualidade como a cultua. Para Leocádia, a nova fase do pintor é fruto de sua loucura e senilidade, uma cruel heresia edificada por ele contra si mesmo e, principalmente, contra os anseios dela de ter uma boa renda após a morte do talentoso amante.

A doença de Dom Francisco exhibe a mudança nuclear no tratamento do moribundo, o padre gordo que fora convocado para confessar o doente é por ele rejeitado (p. 121), os médicos que lhe propunham também. Somente o médico que ganhou a confiança do doente permaneceu, pois trazia com ele a escuta interessada, os medicamentos ofertados com desvelo, bons ares, enfim, uma nova medicina:

Ordenou o estranho que abrissem de par em par as janelas, ignorando os meus protestos de que não aguentava a luz, e de que me abafava a poeira que subia dos campos. Postou-se então à minha direita, cruzou os braços, e apresentou-se quase em surdina, e de modo a que lhe lesse eu facilmente o movimento dos lábios (p. 121).

¹⁷ Goya nasceu em março de 1746 e morreu em abril de 1828, portanto, grande parte de sua vida ele a passou no século libertino das luzes, sendo contaminado pela ideologia burguesa do culto exagerado da individualidade.

Demonstrando o processo de envelhecimento do pintor, o romance também considera as formas como o tempo de Goya lidou com essa triste condição do ser humano e como tentou subvertê-la. Se, no passado, a velhice representava uma época ideal em que o idoso adquiria o direito à serenidade, os novos tempos trouxeram a mudança, porque somente a época produtiva e geradora de riquezas é considerada. Tal mudança de perspectiva se expressa na conversa de Dom Francisco com seu médico, quando ele opõe a imagem que aos quarenta anos tinha da idade futura – julgando-a “interessantíssimo reino a descobrir, povoado por sentimentos e atitudes que transitavam da serenidade à contemplação” (p. 122) – à experiência da velhice no seu presente, quando lhe caía das mãos o pincel e ao abaixar-se para recuperá-lo era acometido por uma dor feroz nos rins, e, como se não bastasse, estava surdo, tinha pouca visão e invejava os jovens (p. 122). Enquanto acompanha o envelhecimento de Goya, o romance vai ilustrando também, através dos vários ataques do Pesquisador, a progressão da doença contemporânea: a síndrome de pânico que a medicina ocidental não sabe como tratar. O terror que a um fez conceber o rosto monstruoso e ameaçador das Parcas, a outro faz sucumbir perante o anúncio de morte que delas emana.

6. Quando o texto diz as telas

Sabendo que a imagem possui uma certa duplicidade na conexão que lhe é própria entre a semiótica e a fenomenologia, sendo sensível e figural¹⁸, esta representativa, significante aquela, Mário Cláudio tentou compreender as imagens nascidas do pincel de Goya considerando-as na sua visibilidade e percepção estética, mas também como possibilidade de ver para além do visto, dimensão possível de um discurso estruturado pelo receptor. A dialética entre a visibilidade e a representação conduz a narrativa, de modo a fazer com que uma e outra não sejam encaradas como fenômenos separados que se podem eventualmente corresponder, mas como fenômenos interligados capazes de fazer emergir um terceiro elemento: o impossível a representar cujo sentido se encontra na consistência sensível da imagem, na abertura do figural à imaginação do espectador para além de uma comunicação objetiva. Essa terceira via, vazio que nos escapa, é o verdadeiro sentido da arte que o Pesquisador visa encontrar ao se predispor ao estudo de Goya, pois “Desde há anos um arraigado enamoramento, alimentado pelas renascenças a que as várias vanguardas sujeitavam o trabalho dos anos terminais do artista, lhe fora tornando fatal a decisão de uma permanência” (p. 11) em Madri, para compreender o porquê de a obra de Goya atravessar estilos e vanguardas numa “modernidade” espantosa. O que conduz a pesquisa não é o que se vê, mas o enigma, o irrepresentável, o inquietante. E munido de títulos de obras do pintor – *A Procissão*,

¹⁸ O “figural” é o que numa imagem escapa ao discurso, à representação, mas que permanece como presença e força visual. (Cf. LYOTARD, 1971).

A Tomada, O Manicômio (p. 12) –, enigmas a decifrar, é que o estudioso vai ao encontro do diretor do museu para apresentar-se.

O primeiro desses quadros, objeto de investigação para o pesquisador, é apresentado em sua gênese, quando um embuçado, que se interpreta como um dos autorretratos do pintor, se situa no meio da procissão a caminho da fonte de Santo Isidro. Considera-se, assim, que um artista está presente em sua obra, ainda que mascarado, sendo a obra sua possível biografia¹⁹, por isso Dom Francisco marcha “no meio da sua gente, embuçado para que não o reconheçam os eguariços do Palácio” (p. 57). O pintor, estando dentro do acontecimento que pinta, presente a ele, torna-se um ponto de escuta de onde é possível descrever o quadro, de modo a estabelecer uma oposição entre as figuras decrépitas da romaria e o poder miraculoso do santo que desejam encontrar. Goya captara as figuras de modo a sugerir que mantinham conversas enquanto andavam e de modo a transmitir as emoções que lhes justificavam tão árdua caminhada. A narração que se faz busca descobrir as palavras que os lábios entreabertos dos figurantes teriam trocado entre si e as emoções que uma ruga de expressão posta no rosto de um, ou um movimento de olhar, um gesto, ou a posição da cabeça de outro sugeririam; ao mesmo tempo, procura desvendar as emoções do pintor ao pintar.

Todo um capítulo do romance se constitui como *ekfrasis* dos quadros sobre a procissão de Santo Isidro, visando desvendar o “ponto cego”, o vazio sempre a preencher, o possível que a força de presença do visual, ou o seu impacto, instaura. O indecifrável dos quadros, sua interrogação permanente e sua permanente virtualidade de múltiplas hipóteses, se desvendam como matéria de invenção ficcional. A descrição das figuras dos romeiros eternizados pelos quadros lhes impõe um caráter narrativo: elas seguem

[...] num desconchavo de cânticos, e berram padre-nossos e blasfêmias. Amontoam-se na urgência de divisar um clarão que os guie, e cheiram a fumo e a suor e ao azeite que fica nos pratos onde as moscas se afogam. Há o que relata a história da irmã que sofre de um antraz que nada sara, e de mês a mês retira as ligaduras, e apresenta uma fenda roxa na perna, e descabela-se a pobre porque já não casa, e mete-se entre os farrapos, a rogar pragas ao noivo que a substituiu por outra. E no santuário está Santo Isidro à espera deles, muito pálido em sua excelência, e não há ferida, nem sovaco, nem gengiva podre que diante dele tresande [...] “Que homens”, pergunta a si mesmo, “serão afinal mais desprezíveis?” [...]. Iguais a ele, de carne e de fezes, serão os seus parceiros de pesadelo. Cospe-lhes na cara o ódio que lhes devota, guarda-se de que lhe escarrem no rosto, indignados com o retrato (p. 57-59).

A relação semiótico-fenomenológica que preside às interpretações pictóricas encontra-se no texto de *Gêmeos*, tornando visível o que não é: a presença do invisível. É

¹⁹ Mário Cláudio já escreveu outros romances, protagonizados por artistas, utilizando-se da obra dos mesmos, para compreender-lhes ações e sentimentos. Nos romances *Amadeo, Rosa, A fuga para o Egito e As batalhas do Caia*, na peça teatral *Noites de Anto*, por exemplo, a vida dos artistas se lê nas obras que fizeram.

o que não está no quadro, a sua sombra interna, o que dele se extrai como um resto, o seu vazio, que se torna pleno e dotado de sentido.

Se a “modernidade” se opõe à tradição que fixou os códigos da criação artística, a “modernidade” pictórica consiste em romper as regras da representação, mostrar menos, desordenar a visão, ou nada mostrar, para dizer mais. Goya em sua fase final, ensina-nos o texto de *Gêmeos*, “Aplica as tintas grossas com as broxas que se lhe volveram indispensáveis, recorre a uma trouxa de trapos para as espalhar, e não mede, nem corrige, nem analisa” (p. 59) seus motivos, perturbando, assim, a representação. Sem se preocupar com a definição de contornos e proporções e utilizando o negro²⁰ como cor básica, imprimiu a sua obra a lógica da visão imperfeita, marcada pela subversão dos materiais que a estruturam, o que é próprio das vanguardas, revelando que a representação é sempre falaciosa, resultado da trapaça artística. Ao finalizar a descrição do quadro *A Procissão de Santo Isidro*, é a distância que existe entre o objeto artístico e o real que o produziu que se ilustra, quando se alude às mães que acompanhadas de seus filhos idiotas prometem a Santo Isidro pela cura de suas crias “passar uma semana a água-pé e a caroços de azeitonas, jazendo naquele chão onde nenhum bicho se deita” (p. 60), porque este chão não é chão de terra, é de tinta.

O capítulo dedicado às romarias que se faziam à fonte de Santo Isidro se apresenta como descrição de três obras em que Goya explorou o tema: *Procissão de Santo Isidro* (ver “Anexo”: *Figura 11*), *Romaria à fonte de Santo Isidro* (ver “Anexo”: *Figura 12*), obras pintadas entre 1820 e 1823, para decorarem paredes da *Quinta*, e *Os pobres na fonte*, obra de 1786 (ver “Anexo”: *Figura 13*).

Ao primeiro quadro, atribuiu-se à multidão o desejo de ascender à claridade, luz hierática representada pelas virtudes curativas da fonte miraculosa, capaz de alterar o tenebroso destino daqueles que “Amontoam-se na urgência de divisar um clarão que os guie” (p. 57). O ponto luminoso em amarelo, à esquerda da tela, representa essa luz que contrasta com o negro das figuras. Ao segundo, atribuiu-se a um dos rostos embuçados a identidade do pintor “que marcha no meio de sua gente” (p. 57), gente infeliz, machucada, suja e desprezível. Nesses dois quadros, as mazelas de corpo ou de alma que levam os romeiros à fonte lustral encontraram a expressão na tinta negra. No entanto, numa fase anterior, fase de intenso colorido, Goya havia se dedicado ao mesmo tema. A maneira como o romance alude a este outro quadro, que é bem diferente dos demais, sem tornar incoerente a junção dos três no mesmo bloco narrativo, é fazendo suas figuras representarem os últimos romeiros, aqueles menos necessitados que afloaram à procissão “mais limpos [...] da sua miséria” (p. 60). Assim o primeiro dos quadros feitos sobre o motivo da fonte de Santo Isidro será o derradeiro a figurar no discurso que busca conferir legibilidade às imagens.

²⁰ Fisicamente, o negro constitui a ausência da cor. A utilização ostensiva do negro na pintura, como o fez Goya em sua última fase, pode ser interpretada como mais um índice de sua “modernidade”, negação da tradição da linguagem pictórica que se estruturou a partir da cor e não de sua ausência.

A obra de Goya tem um lugar central na recriação da vida do pintor e de seu estado anímico. Pela descrição, seus quadros e gravuras, ao ganharem sentido para além das imagens, fornecem as cenas do cotidiano das personagens, de modo que a descrição dos mesmos se transforme em narração dos episódios da biografia ou autobiografia do pintor. Esse procedimento narrativo é exemplar: se de um lado aponta para uma combinação e seleção de elementos, denunciando que esta aventura goyesca de vida e arte é fruto de linguagem, de outro, promove a descrença ao referente que se apresenta como representação, logo, ficção e não realidade. Assim, o imaginário sensível do espectador do quadro (seja o imaginário do Pesquisador que se lança sobre a obra de Goya, ou o imaginário de Dom Francisco sobre sua produção acabada ou em construção, seja o imaginário do leitor que se vê compelido a também se debruçar sobre os quadros e gravuras referidos no texto romanesco), imaginário produzido por um trabalho sobre a imagem e sobre a linguagem da pintura que a estruturou, recobre o vazio, o impossível, o ponto cego com o qual esta linguagem se articula no momento mesmo que o cria como figural. Assim, esta outra dimensão revelada – a da abertura ao imaginário – mostra, por um artifício pontual, a desorganização da figura ou a presença do negro na imagem para retirar a atenção sobre a materialidade dos significantes e também põe em evidência um processo de “leitura” pictórica que produz uma presença sensível a partir da articulação dos significantes com o impossível a representar.

Se o impossível a representar consiste na abertura das obras, o sentido que lhes é atribuído repousa sobre um trabalho de montagem que lhes determina a orientação semântica pela ótica do apreciador, que elabora a partir da seleção uma continuidade espaço-temporal, que pode ou não corresponder à ordem cronológica das obras. Assim, a partir da realidade fragmentada e deformada de cada quadro ou gravura visitados, a partir da coloração ou da textura da tinta, é possível representar estados anímicos que poderiam ser os de Goya, na altura da produção das obras, e que foram projetados para suas figuras e para as cores utilizadas por ele para engendrá-las. O trabalho seletivo e de montagem efetuado pelo espectador cria uma realidade imaginária coerente, um real da ficção, onde cada um dos quadros se mantém atado ao significado global narrativo, construindo progressivamente a diegese. A narrativa se desenvolve graças aos significados dos quadros e fornece, sob a forma de um mundo possível, uma consistência imaginária, porém coerente. Estes mesmos significados, suscitam no leitor, já agora transformado também em espectador, o que não aparece nos quadros, mas que, virtualmente, pelos quadros se pode revelar.

Dom Francisco presenciou a terrível guerra contra os franceses invasores, a reação cruel dos mesmos e a mortandade que se lhes seguiu. Quando no romance se narram tais horrores, por meio da recuperação memorialista do pintor, isso se faz pela descrição das gravuras em que Goya os registrou, na série *Desastres da guerra*, feita entre 1810 e 1815, e na tela *Os fuzilamentos de 3 de maio de 1808*. O romance faz o pintor, acompanhado por aquele que haveria de ser o jardineiro da “*Quinta Del Sordo*”, percorrer as ruas de Madri em meio aos destroços da guerra e de seu cruento horror, sen-

tindo tão grande e indescritível sensação de desconforto a ponto de ser acometido por uma crise de taquicardia. O fiel Simón é que mostrava a Dom Francisco os corpos mortos e insepultos, amontoados num canto, atualizando a gravura intitulada *Estragos da guerra*: “Era Simón quem me guiava os passos, encaminhando-me para os arredores da Cidade fumegante, apontando-me os fossos onde se despejavam os cadáveres putrefatos” (p. 63).

Os atos de vandalismo que se seguiram aos acontecimentos, quando os corpos eram saqueados e suas roupas rasgadas, são narrados através da gravura denominada *Aproveitam-se*: “Arrancavam-se ainda, e às tiras, as camisas dos soldados cadáveres [...]. E eis que deparamos com ele, jovem imenso, estirado de costas” (p. 65). E as torturas de mutilação e empalação de corpos se baseiam na gravura *Isto é pior*: “e um grande torso, decepado e nu, branquejava atado aos ramos esgalhados de uma amoreira” (p. 65). A descrição das gravuras reproduz o realismo com que Goya registrou tão tristes acontecimentos, permitindo ao leitor acompanhar as andanças do pintor e de Simón entre os corpos mutilados, de modo a receber a mensagem discursiva como se deve receber a pictórica: em presença. É mediante as gravuras da série *Desastres da guerra* que o pano de fundo histórico da guerra contra as forças napoleônicas se constrói.

Após a narração do defloramento de Rosarito pelo moço sob o olhar de Dom Francisco, este manda procurar os ciganos que haviam acampado na propriedade e que sabiam como poucos amolar as navalhas, e lhes pede que arranjem alguém que se disponibilize a realizar um serviço secreto: dar uma lição a um certo macho. Para que se compreenda que lição é esta, deve-se recorrer à gravura *O que há mais para fazer*, também da série *Desastres da guerra*, que ilustra uma castração. Sentindo-se castrado pela velhice, Dom Francisco deseja vingar-se do rival, mutilando-o, como ele próprio se sentia mutilado. Além dos quadros e gravuras que são descritos, fazendo-se figuras integrantes do romance, há outros que são apenas sugeridos, de modo que o leitor deva também ser desafiado, encontrando-se também, tal qual o Pesquisador, diante de um enigma a ser decifrado.

Psicologicamente, Dom Francisco se representa duplamente atormentado. Molestam-lhe suas lembranças polarizadas: vivera um passado terrível e um passado doce. O primeiro fora marcado pela guerra e pela Inquisição e o segundo pelos afetos compartilhados com a Duquesa de Alba que vestira e desnudara ao perpetuá-la como Maja. Molesta-lhe seu presente, pois Rosarito cresce para a sexualidade e cresce cada vez mais em seu coração apaixonado, dando-lhe a certeza de que o gozo experimentado com a Maja ele não o poderia atualizar com a menina, só lhe restando o ciúme da potência viril do moço em face de sua impotência de velho. Guerra, amor, potência, impotência, ciúme são os pesadelos ameaçadores que lhe rondam o sono. Para expressar tal pesadelo, recorre-se à gravura *O sonho da razão produz monstros* (ver “Anexo”: *Figura 19*), que é considerada um dos autorretratos do pintor, e que faz parte da série *Caprichos*, pintada entre 1797 e 1799, anterior, portanto, à aquisição da *Quinta*, e em que figura um homem dormindo sendo ameaçado por morcegos monstruosos, isto é, o

pintor “no convívio, entrecortado de sono, com os monstros grosseiríssimos que o habitam” (p. 98).

À medida que se acentua a paixão impossível de Dom Francisco por Rosarito, ele quer mantê-la a maior parte do tempo junto a si, roubando-a de seus folguedos. Para tanto, ministra-lhe noções de pintura, ensinando-lhe o segredo dos corantes e a técnica de com eles registrar os rostos em miniaturas. Como a menina, inquieta por natureza, não permanecia muito tempo entretida naquela atividade, o pintor deixa suas gravuras monstruosas ao alcance dela. Justificam-se assim a presença no romance das gravuras que são anteriores ao tempo em que Goya vivera na “*Quinta Del Sordo*”. É quando o relacionamento entre ambos começa a ser intermediado por gravuras que despertam a curiosidade, o medo e a imaginação da menina, suscitando entre ela e ele uma macabra parceria. Numa ocasião em que Rosarito entrara na oficina para as lições de pintura, “deu de caras com aquela enorme feiticeira [...] presidindo a um sabbath invernal. Dois morcegos esvoaçantes erguiam-lhe nos ares o manto da cabeça” (p. 25). Era a gravura da série *Caprichos*, intitulada “*Volaverunt*” (ver “Anexo”: *Figura 20*), que foi dada à visão de Rosarito, deixando-a “conquistada” (p. 25). Depois que a viu, Rosarito começou a trazer flores do jardim ou seixos encontrados junto ao rio para as aulas, como se fossem oferendas. O pintor suspeita que os presentes deixados sobre sua mesa não eram para ele e sim para a feiticeira da gravura, pois é nessa altura que Rosarito inicia as maldades contra o cãozinho Dom Beltrán, atingindo, assim, Dom Francisco, porque “Nada como o medo, o apaixonante medo, para espicaçar a invenção de uma criança” (p. 24). Em outra ocasião, ela vê a gravura *Não te escaparás* (ver “Anexo”: *Figura 21*), também da série *Caprichos*. Lembra o pintor: “Deparava-se-me a menina diante do esboço de uma corja infernal que uivava enquanto a ia transportando pelos céus, e sobre as espáduas aladas, um trasgo animado das piores intenções” (p. 27). Se a gravura faz a menina identificar-se com a figura levada pela corja infernal, promovendo-a a integrante de um concílio que a atraía, a gravura também corresponde ao desejo do pintor que jamais será satisfeito. Os monstros alados que carregam a jovem são os mesmos que povoavam os pesadelos do pintor, adquirindo no romance o significado das “piores intenções” despertadas pela concupiscência. Curiosamente amedrontada com o que vê, Rosarito fica lívida, e é assim que Dom Francisco a imagina “brandindo a chave dourada do Paraíso” onde ele jamais entraria.

A Goya não agradavam as dimensões brancas, por isso pintou as paredes da “*Quinta Del Sordo*” com suas famosas pinturas negras. Tais pinturas se apresentam no romance como resultado posterior de um pesadelo social do passado remoto, presenciado e vivido por Dom Francisco quando se transformara em testemunha ocular dos horrores da guerra; de um pesadelo social do passado próximo, quando fora denunciado aos inquisidores; e também como resultado imediato de inúmeros pesadelos individuais de natureza física, psicológica, ou moral: a doença física que quase levava o pintor à morte; a doença psicológica que o destruía, sua paixão impossível de cujo gozo a desdita não se afastava; os problemas de consciência gerados por sua paixão serôdia, e também a dolorosa experiência da incomparável solidão da velhice.

O romance efetua uma excursão pela casa da *Quinta*, a partir das pinturas, de modo a acompanhar a progressão do inferno psicológico de Goya e a recriar a atmosfera histórico-cultural de seu tempo. Era comum na época que as grandes casas recebessem visitantes famintos em busca de esmolas ou de um prato de sopa, por isso são as pinturas da cozinha e do comedor as primeiras a serem focalizadas. As figuras que compõem o quadro *Os dois velhos* são transformadas em ficção como um frade e seu criado, imaginando-se que se retiraram de um convento destruído pelas tropas e que o religioso ficara surdo porque os soldados o colocaram junto do canhão para que ele pudesse ouvir em “alto e bom som a voz do Onipotente” (p. 30). Na figura do velho surdo por sequela da guerra, lê-se a projeção que o pintor fizera de si mesmo na figura que engendrara, surdo ele também.

Outros personagens serão surpreendidos na cozinha: um tolo que “colhia um carapau cru, e punha-se a comê-lo, sentado junto às brasas, arrotando no bem-estar em que se instalava” (p. 31) e as mulheres que o espreitavam e riam-se dele. No romance, as mulheres seriam as cozinheiras da casa que momentaneamente teriam deixado a galinha que estavam depenando para acompanharem o gozo do tolo. Interpretam-se os planos e as dimensões da pintura: o homem em primeiro plano seria o tolo a oferecer a Onan seu solitário prazer, já as mulheres situam-se num segundo plano: a maior delas é a que se debruça sobre ele para lhe rosnar a frase debochada, “Deixa lá ver, deixa lá ver” (p. 31), e é a mesma que aplica uma cotovelada na mama da outra figura menor, fazendo-a comprimir “os beijos que ressumavam a saliva do cio” (p. 31). Assim, o ambiente de promiscuidade e cumplicidade sexual das cozinhas da época se traduz, mediante a pintura *Duas mulheres rindo*.

Enquanto isso, um velho começava a comer a sua açorda. Imagina-se que era um avaro faminto que comia, porém sua voracidade não era jamais saciada. O avaro apresenta escrófulas como um leproso e o acompanha um miserável, quase um esqueleto, com quem o avaro é incapaz de dividir o alimento. Essa caveira que o acompanha é imagem de sua morte futura, mas futuro tão iminente que já se faz presença junto a ele. O discurso ficcional interpreta o que o quadro *Dois velhos comendo* dá a entender, fazendo o leitor ver, para além do que o quadro lhe mostra, a miséria social daquela época.

Junto a tais figuras, assumindo o lugar que lhe “compete de guardadora do lume” (p. 77), se planta Dona Leocádia, a amante de Dom Francisco e sua governanta. Ela era viúva e, por isso, se pinta com as vestes e o véu de luto, recostada junto de uma tumba. Ela apresenta um rosto ainda jovem, e o aspecto pensativo e langoroso com que o pincel de Francisco a registrou insinua que é desejosa dos prazeres. Talvez por isso ela tenha sido pintada “ao lado da escada conducente ao piso de cima” (p. 77), onde estavam as alcovas da casa. Leocádia, que realizara uma festa nos jardins da propriedade, enquanto o pintor estava acamado, pela posição de seus pés, no quadro que leva seu nome, permite que se suspeitem as danças e as andanças que a animam.

Em seus passeios a pé pela propriedade, Dom Francisco podia observar cenas comuns de brincadeiras infantis, podia presenciar eventuais desavenças entre os cam-

poneses, ou idílicas cenas junto ao riacho. A diversidade de experiências visuais ele a foi registrando e, na parede de sua casa, eternizou as figuras de dois campônios que duelavam, no quadro denominado “A rinha”, mas que ficou conhecido como *O duelo de garrotazos*. A intenção obstinada de lutarem até a morte se depreende da desproporção do quadro entre os membros inferiores das figuras, cortados à altura dos joelhos, e o tamanho do tronco e dos braços que se prolongam nos paus que utilizam como armas, ao se baterem “obstinados, intentando escacar-se mutuamente os redondos crânios de idiotas sem remissão” (p. 133). E no corredor que sobe aos aposentos de Dom Francisco, o pintor fixara seu fiel cão de guarda, Dom Beltrán, que, abismando-se “na sua modorra, penetrava nela degrau a degrau”, lutando, como o próprio pintor lutava, ao segui-lo “no árduo itinerário por desfiladeiros que acediam ao rio frigidíssimo que nos corre no fundo” (p. 133). *O cão submergido*, pretendendo “se libertar daquela duna imensa em que mais e mais se vai enterrando” (p. 133), constitui a imagem desamparada que Francisco tem de si mesmo, abismando-se em seu inferno interior e tentando, sem conseguir, escapar-se dele.

O romance acompanha a pintura das paredes de modo que, de início, elas representem personagens da *Quinta*, moradores ou eventuais visitantes, e romeiros que iam à fonte de Santo Isidro tendo que passar pela propriedade para chegarem a seu destino. A morte se inscreve nessas pinturas por meio da velhice, das doenças, da decrepitude, da loucura, evidentes marcas de um tempo falhado. Só Leocádia parece fugir ao estereótipo, porque é jovem e bela, no entanto, as grades em que se apoia se assemelham às de um túmulo. As figuras reproduzem os dualismos que se inscrevem no simbolismo da constelação de Gêmeos: masculino/feminino; vida/morte.

A morte constitui presença efetiva na casa. E, à medida que se adensam os conflitos, as pinturas passam a ter como motivos os monstros. O romance explora a ameaça inexorável do tempo, por isso *Saturno* é o primeiro monstro a ser pintado, logo após Dom Francisco perceber, pelo sorriso de Rosarito, o interesse que ela demonstrava pelo moço. Saturno devorador dos filhos é o quadro convocado para acentuar a agonia de Dom Francisco, e, ao mesmo tempo, sugerir o medo que sente da proximidade de seu fim e da urgência em viver intensamente seus derradeiros anos. Daí “afigurar-se-lhe o destino do pai do Tempo, ascendendo nu de uma gruta de térreas humidades, esburgando num festim de gigantesco pavor as carnes das crias que engendrara [...]. E apertava entre os dedos o corpo hirto de Rosarito” (p. 44-45). Saturno terrível reproduz o desejo de posse absoluta do corpo de Rosarito, festim macabro capaz de rejuvenescer as velhas carnes com a quentura do sangue jovem.

Ao lado desse Saturno terrível, imagem de si mesmo, de seu desejo e de seus medos, Dom Francisco pinta *Judite e Holofernes*. Consciente de sua impotência presente, o pintor se deixa tomar pelas lembranças do passado, quando fora amado por sedutoras mulheres e possuía a força viril para sustentar-lhes o amor. Alimentando o desejo de ser sacrificado em meio ao gozo da paixão, Dom Francisco pinta a conjunção amor

e morte²¹ através da figura de “uma Judite implacável, saída dos expectantes muros da sua cidade de Betúlia” (p. 45), para com ela compor a imagem de sedução fatal: “Cobria ela de alvaiade o rosto [...] e assim a acolhia Holofernes em sua tenda [...]. Levantava então Judite o alfange de degolar borregos, e fazia-se tudo treva, e apenas o lume ardia” (p. 45-46). É na figura sedutora e implacável de Judite que Dom Francisco projeta sua “Hécade juvenil”.

Alucinado pelo desejo e pelo ciúme, Dom Francisco aproveitara a ventania que entrava pela janela do comedor para direcionar o movimento que daria aos novos figurantes, enfunando-lhes as vestes. Imaginara um demônio a levar pelos ares Rosarito²². Dom Francisco concebeu um demônio, “guloso de virgens como nenhum outro” (p. 78), que estava pesado de concupiscência, “arreatando a sua donzela pelos ares” (p. 78). *Asmodeu*²³ (figura 30) raptava Rosarito com o consentimento dela e o olhar que esta “dirige ao seu passado ninguém saberá dizer se é de angústia ou de euforia. Como quer que seja, cobrou o demônio o rosto hipotético daquele macho ubíquo, urinando de pernas afastadas, e na borda do rio” (p. 79). *Asmodeu* figura na diegese como imagem a um só tempo do sentimento de perda vivido por Dom Francisco e do ciúme que lhe atormenta a alma: diabólicos um e outro.

Vivendo atormentado e projetando seus medos àquelas que conviviam com ele, Leocádia e Rosarito, o pintor as imagina frequentadoras noturnas de um grande *sabbath*, que ocorria na anfractuosidade de uma rocha e que era presidido por um demônio em figura de cabra. Ficava *Aquelarre ou o Grande Cabrão*²⁴ “rodeado por um mulherio em escarcéu desenfreado, confabulando de moléstias deletérias e de amores transtornados, cosendo e descosendo bainhas, mordendo-se na inveja do cuidado que o senhor a que obedecem dispensa a cada qual” (p. 98). A jovem da direita, cujo perfil delicado contrasta com o das outras figuras, protegida por um manto negro, seria Rosarito, inteiramente devotada ao animal asqueroso. Esse macabro *sabbath* que foi pintado na parede em frente a que pintara a *Romaria de Santo Isidro* foi concebido por Dom Francisco logo após ter-se convencido de que Rosarito era uma possessa, que vivia em “compadrio com o Demo” (p. 97).

Por essa altura, o pintor se sente ameaçado por mãe e filha, imaginando que elas pactuavam com os demônios para destruí-lo. Pinta, então, *As parcas* (ver “Anexo”: *Figura 32*), como imagem do destino de cada um, que é sempre ameaçado pela tesoura de Átropos. Atormentado pelos monstros que concebera, Dom Francisco cai doente e

²¹ Goya deu o título de *Amor e Morte* a uma de suas gravuras da série *Caprichos*.

²² Lendas ibéricas contam histórias de jovens que foram raptados por demônios, sendo vistos no ares, numa ronda infernal, pelos habitantes das vilas que sobrevoavam. A tradição oral foi registrada na obra picaresca espanhola: *El diablo cojuelo*.

²³ É interessante lembrar que Asmodeu, nas *Sagradas Escrituras*, é o demônio que separa os casais, e que impossibilita o amor.

²⁴ “Aquelarre” é uma palavra da língua basca euskera, significa o lugar onde as feiticeiras se reúnem para render culto de homenagem a um grande bode negro, que foi associado mais tarde a Satanás.

é curado pelo Dr. Arrieta, que, além de lhe prestar os cuidados devidos, sabia ouvi-lo. Numa das conversas com o médico, Dom Francisco verbaliza a causa de seu mal e, simultaneamente, fornece a explicação para as pinturas da *Quinta*: horror à velhice, inveja da mocidade e pavor de que lhe dissessem a frase que tantas vezes ouvira alguém dizer aos que envelhecera antes dele: “Põe-te de pé, ó velhote, e vê lá se não voltas a cair das pernas abaixo!” (p. 122). Após quatro meses de “entretidas conversações”, Dom Francisco, já curado, decide pintar o retrato de seu médico, amparando-o num quase abraço e servindo-lhe o medicamento, enquanto ele, ainda acamado, arrepanhava o lençol “no convulso gesto dos agonizantes” (p. 124). É assim que Dom Francisco pinta o quadro *Goya curado pelo Doutor Arrieta*, que é também um dos seus últimos autorretratos e que foi ofertado ao médico com uma dedicatória. A morte adiará o encontro com o pintor e, durante essa trégua, “Rosarito prosseguia na senda da sua transtornada crônica de namoricos” (p. 124), até que a mais implacável das Parcas, que se moviam no painel de tintas lúgubres, avançasse para cortar o fio que o prendia à vida.

Restava ainda uma pintura da *Quinta* a receber um significado diegético, a intitulada *Homens lendo*. Morto Dom Francisco, aqueles que emergem das sombras com um papel são os que lhe sobreviveram e, com interesse, liam o testamento por ele deixado.

A cumplicidade entre texto e telas em *Gêmeos* é absoluta. O texto se vale das figuras das telas para traçar o perfil físico e psicológico das personagens em que se transformaram. Encontra nas obras de Goya respostas a questões etnográficas (com a relação à moda, aos costumes populares, aos folguedos infantis, à alimentação) e a questões históricas da época. Para dar a ver os quadros, utiliza-se a descrição. As referências às obras de Goya são óbvias às vezes, mas são veladas outras, exigindo do leitor uma atenção maior. O que os quadros e gravuras sugerem é transformado em matéria de narração. O texto não explica simplesmente as telas, insere-as num macrotexto cultural, porque é culturalmente que o espectador participa dos quadros e das figuras que vigoram neles, suas expressões, seus gestos, suas sensações. Essa mesma inserção constitui o trabalho acadêmico que o Pesquisador realiza ao discutir as técnicas pictóricas, os temas abordados e os materiais utilizados por Goya. Ao encerrar seu trabalho como fruto de seleção e combinação de telas, dados históricos e muita imaginação, o Pesquisador comprova que cada apreciador de um quadro cria o artista que o pintou. Criação que sempre guarda a verdade de uma ficção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort em Occident*. Paris: Seuil, 1975.
ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort*. Paris: Seuil, 1977.
BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.
BUCHHOLZ, Elke Linda. *Francisco de Goya: vida y obra*. Barcelona: Könemann/Peter Delius, 2000.
CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seghers, 1974.

- CIVITA, Victor (editor). *Mitologia*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, v.3, p. 577-585.
- CIVITA, Victor (editor). *Dicionário de mitologia greco-romana*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
Verbetes: “Dióscuros”, p. 51; “Leda”, p. 108.
- CLÁUDIO, Mário. *Ursamaior*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- _____, Mário. *Oríon*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- _____, Mário. *Gêmeos*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, [197-?].
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1971.
- RAPELLI, Paola. *Goya: un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Barcelona: Electra, 1998.
- RODRIGUES, José Carlos. Sentidos, sentimentos. *Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Comunicação Social, v.1, n.1, p. 47-63, jul./dez. 2000.
- WRICHT, Patrícia (em associação com a Galeria Nacional de Londres). *Galeria de Arte: Goya*. São Paulo: Manole, 1994.
- <http://images.google.com.br/images?gbv=2&hl=pt-BR&sa=1&q=GOYA+autorretratos&btnG=Pesquisar+imagens&aq=f&coq=> (consultado em agosto de 2013)

AS INSTÂNCIAS DO(S) NARRADOR(ES) NA TRILOGIA DA MÃO DE MÁRIO CLÁUDIO

Victor Azevedo*

Todas as biografias são ficção. Todos os romances têm biografias dentro de si. [...] A biografia como processo metodológico de inventar um interior de uma vida acaba por ser muito mais verdadeira do que aquela que se cinge aos factos e à mera cronologia. [...] Sou incapaz de desinventar completamente uma vida. Um exercício de desinvenção é algo profundamente desumano e para mim impraticável.

(CLÁUDIO, 2011).

No ensaio “O narrador pós-moderno”, escrito em 1986 e publicado na coletânea intitulada *Nas malhas da letra* (2002), Silviano Santiago questiona acerca do que caracterizaria o narrador na pós-modernidade: “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas ou aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” (SANTIAGO, 2002, p. 44).

Seu raciocínio fundamenta-se, no primeiro caso, na autenticidade da matéria narrada, oriunda do valor da experiência; e, no segundo, a autenticidade é questionável, porque se baseia na impressão decorrente de experiências alheias. Daí, a primeira hipótese de trabalho proposta por Silviano: “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador.” (Idem, p.45).

A atitude pós-moderna, assim, é marcada, pelo que Silviano chamou – tomando emprestados termos já propostos por Walter Benjamin em seu ensaio “O narrador”, – de “rechaço” e “distanciamento”. O filósofo alemão propôs em 1936 uma categorização evolutiva do narrador, partindo de um narrador clássico – que dá ao leitor / ouvinte a possibilidade de troca de experiências –, passando pelo narrador do romance – que não transmite mais experiências, distanciando-se dessa função –, e, finalmente, chegando ao narrador pós-moderno, que se assemelha a um jornalista interessado não em suas próprias experiências, mas nas alheias. Com isso, a coisa narrada passa a existir como matéria, dissociada da vida do narrador.

Silviano apresenta ainda uma segunda hipótese:

* Doutorando, Mestre (2015) e Especialista (2014) em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva de sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem. (SANTIAGO, 2002, p. 46).

O que ambas as hipóteses não alcançam – a de Benjamin e a de Santiago – é o fenômeno de narração ocorrido na *Trilogia da mão*, de Mário Cláudio, escritor português contemporâneo, pseudônimo de Rui Manuel Pinto Barbot Costa.

Compõem a *Trilogia* as “biografias” de três artistas portugueses que nasceram no período compreendido entre o final do século XIX e o início do século XX: o pintor Amadeo de Souza-Cardoso, a violoncelista Guilhermina Suggia, e a ceramista Rosa Ramalha. *Amadeo*, *Guilhermina* e *Rosa* foram lançados separadamente (1984 – a primeira edição –, 1986 e 1988, respectivamente) e depois reunidos em único volume em 1993.

O primeiro dos três romances foi lançado no mesmo ano em que saiu publicado o grande romance de José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, que incrivelmente perdeu o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, maior prêmio literário de Portugal, para *Amadeo*, recebido com “estranhamento” pela crítica.

O crítico José-Augusto França, em recensão publicada na Revista Colóquio/Letras, da Fundação Calouste Gulbenkian, quando do lançamento do romance sobre o pintor, disse:

Não é, graças a Deus (pobre Amadeo!), um livro de história da arte, mas um livro que conta a própria história de quem a conta, pelo gosto fictício de a contar e descobrir. Um livro de memória que tem um pretexto e uma necessidade chamada Amadeo – do nome dum pintor que assim existiu e houve casa em Manhufe, Amarante. [...] Uma carta final, camiliana e muito entre-Douro-e-Minho (no tom que a língua penetrante, interior, do Autor, ao mesmo tempo simula e moderniza), cose o texto. Texto, por assim dizer, à procura de autor, com suas tantas personagens, ou em busca dum tema que foge, biografia-não-biografia dum herói ausente – dum homem somente, como diz Papi, amador irritado com críticos que lho tirem, à custa dos quadros que pintou. [...] Grave responsabilidade a deste retrato, decerto. E talvez, sobretudo, por causa da couve galega do fim. Por mim, melhor entendo (ousando ser um dos tais ou o tal crítico que irritava Papi) porquê lhe chamei, ainda agora, “o Português à força”... (FRANÇA, 1984, p. 84-85).

As ditas biografias, intituladas apenas com o primeiro nome de cada um dos artistas – o que propicia um efeito de certa “intimidade” com os “biografados” –, que, em oposição ao distanciamento proposto por Benjamin, quando lidas, mostram-se afastadas do conceito tradicional do gênero por excelência. Estas obras substituem a matéria “biografável” por uma pretensa restauração da vida das figuras públicas, históricas, imortalizadas pelo discurso.

Como assinala Teresa Cerdeira, “estamos diante da crise do romance ou de um romance em crise” (CERDEIRA, 2000, p. 116). Seus limites e sua identidade são questionados quando comparados às fronteiras “que separam o romance do diário, da biografia, da autobiografia” (Idem, p. 116).

Os romances parecem querer ocupar um lugar intermediário entre os gêneros. O corpo do texto e o *corpus* “biografável” resignam-se em permanecer entre história e ficção, entre fictício e imaginário, correspondendo a um jogo textual, em que as peças constitutivas do espaço do literário se movem em sentidos diversos, e permitindo ao narrador transformar-se em personagem, emaranhando-se no tecido textual, com exercício de seu duplo.

As três biografias são em si formas complementares de uma construção maior, com vozes narrativas e pontos de articulação distintos, que pela mão do Autor perpassam, unindo as pontas de um novelo que entremeia as histórias. Tais vozes, de maneira inequívoca, não raro são confundidas com o conceito de autor, mas são distintas deste ao diferir do estatuto ontológico e funcional de seus papéis. Podem ser entendidas como autor textual, entidade fictícia a quem cabe enunciar o discurso.

O semema narrador propicia uma discussão em que se deve levar “em consideração à diferença estrutural entre a enunciação, como relação sujeito-objeto, e a narração ficcional, como função” (HAMBURGER, 1975, p. 98) do termo. A utilização da expressão personificada é a que melhor se adequa em uma análise estrutural de uma obra narrativa. A pesquisadora alemã Käte Hamburger, em seu trabalho sobre *A lógica da criação literária*, assevera que “é a narração que melhor dá ou pode dar a impressão de ser feita por uma ‘pessoa’, que se relaciona não apenas com as pessoas criadas, mas também com o leitor.” (Idem, p. 98). A personificação do narrador é aparentemente evitada ao se colocar um “narrador fictício” em substituição à correlação entre a identidade biográfica e o autor. Diz ainda a pensadora que “não existe narrador fictício que, imaginado aparentemente, seria compreendido como uma projeção do autor, até como ‘um personagem criado pelo autor’ [...]. *Há somente autor narrativo e sua narração.*” (Ibidem, p.98, grifos da Autora).

Em franco diálogo com o pensamento de Michel Butor, Hamburger salienta ainda que “somente quando o autor narrativo realmente ‘cria’ um narrador, ou seja, um narrador em primeira pessoa da narração em primeira pessoa, pode-se considerá-lo um narrador” (HAMBURGER, 1975, p. 98), ainda que fictício. Butor explica esse fenômeno em seu livro *Repertório*:

Todos sabem que o romancista constrói suas personagens, queira ele ou não, saiba ou não, a partir de elementos de sua própria vida, que seus heróis são máscaras através das quais ele se conta e se sonha, que o leitor não é puramente passivo mas que ele reconstitui, a partir dos signos reunidos na página, uma visão ou uma aventura, usando também ele o material que está à sua disposição, isto é, sua própria memória, e que o sonho, ao qual ele assim chega, ilumina aquilo que lhe falta. (BUTOR, 1974, p. 48).

Nesse sentido, Ana Maria de Bulhões-Carvalho, em seu artigo “Procura-se um narrador”, identifica um duplo movimento de narração: enquanto Mário Cláudio

compõe os objetos de sua pesquisa – os três biografados –, ao mesmo tempo, ele desvenda ao leitor o próprio processo de elaboração discursiva. “Utiliza-se de um jogo de vozes entre sujeitos de enunciação e sujeitos de enunciado, que destrama o tecido da narrativa diante do leitor.” (BULHÕES-CARVALHO, 1995, p. 400).

O fato de as edições incluírem um agrupamento de fotos, reproduções de manuscritos e obras dos artistas, reforça o efeito de verossimilhança necessário à manutenção da “intenção dialógica”, de que fala Dalva Calvão, em artigo intitulado “Considerações sobre uma escrita habitada”, ao explicitar “a recomposição da maneira pela qual eles [cada artista] vivenciaram o trabalho estético, denunciando, no modo de criar, um modo de ser.” (CALVÃO, 2010, p. 30).

O efeito, em *Amadeo*, por exemplo, é reforçado com uma apurada técnica de apresentação dos acontecimentos por meio de fatos cronológicos, o que ora se apresenta em blocos textuais avalizados por uma personagem-testemunha do biógrafo (Papi) intradieético, ora impondo um protocolo diverso.

Nas palavras de Mário Cláudio, isso se evidencia quando:

A distribuição é, em relação a cada um dos livros, um processo diferente. No *Amadeo*, havia uma indecisão, às vezes, sobre o lugar em que um determinado parágrafo, ou excerto, se quisesse, ou fragmento, iria ficar colocado e deu-se no fim um trabalho de montagem em relação a isso. Tanto *Guilhermina* como *Rosa* foram trabalhos mais programados: sabia de véspera que tipo de parágrafo, ou conteúdo, é que eu iria escrever no dia seguinte e, assim, já não se deu a indecisão quanto aos lugares que correspondiam a cada um deles. O esforço de montagem foi muito menor. Não sei se isso terá sido muito benéfico ao livro... (CLÁUDIO, 1988 Apud RODRIGUES, 1998, p. 296).

A dúvida do escritor se deve à importância atribuída às qualidades especiais do texto literário, enfatizada por Antoine Compagnon como a “literariedade”, de que trata Roman Jakobson, e cujo efeito “é inversamente proporcional à ação atribuída à intenção do autor.” (COMPAGNON, 2003, p. 48). Os procedimentos que insistem nessas qualidades especiais conferem um papel contingente ao autor. A matéria polêmica aos olhos da teoria literária foi exaustivamente analisada pelo teórico francês que, divergente das conclusões aporéticas, propõe uma “terceira via”: “o leitor como critério de significação literária” (Ibidem, p.47).

O que se pode antecipar do resultado da leitura da *Trilogia* ou da leitura independente de cada um dos romances é que o leitor será a chave de leitura da obra. Sem dúvida, há uma interdependência entre as partes que enriquece o domínio de conhecimento acerca das personagens narradores que escrevem as biografias, bem como o resultado do trabalho de tais narradores, ou seja, o que seria, ou se supõe, seja a vida de cada um dos artistas. Orientado por uma “intenção lúdica implícita na construção” (2008, p. 47), Dalva Calvão, em extenso e completo capítulo a respeito dos narradores da *Trilogia*, em seu livro *Narrativa biográfica e outras artes*, enfatiza ainda que o leitor fará uso de sua liberdade para efetuar a leitura fragmentária que, durante o percurso dos três livros, conta as histórias das personagens narradores das biografias e das perso-

nagens que entorno delas circulam. O leitor acompanhará, portanto, de forma encadeada, os relatos que se alternam ora com as narrativas biográficas apresentadas em compasso poético, ora com romances em diálogo intratextual e sua dimensão crítica.

Ao especificar a diferença entre seu primeiro tríptico, formado por *Um verão assim* (1974), *As máscaras de sábado* (1976) e *Damascena* (1983), e a *Trilogia da mão*, Mário Cláudio acena com soluções encontradas, de modo consciente, para que a leitura seja aberta, aos saltos e acrônica, como o faz em *Rosa* (1988), na base de fitas gravadas, numeradas, de lado A e B, a que acrescenta notas. Em entrevista ao extinto semanário português *Tempo*, ele diz:

A minha preocupação é sempre construir um texto que forneça ao leitor várias possibilidades de estar, em termos que cada leitura funcione como releitura em relação ao autor e seja uma nova leitura de coisas já dadas [...]. Embora essa preocupação tenha existido, acho que, nesta trilogia, ela não foi tão marcada como terá sido na anterior. Aí a capacidade de manipulação é muito maior, justamente porque não há um personagem histórico, nem há necessidade de respeitar uma cronologia. (CLÁUDIO, 1988 Apud RODRIGUES, 1998, p. 295).

O leitor é surpreendido a todo instante por diferentes perspectivas e por diversos operadores narrativos que o conduzem a um intenso movimento que resulta no encontro das narrativas autônomas. É possível fazer a leitura, em separado, dos três romances que compõem a *Trilogia da mão*. Alguns aspectos mantêm certa autonomia em cada livro. A leitura individual esbarrará em dificuldades, que impedirão um entendimento mais abrangente. Certos detalhes só serão esclarecidos em *Rosa*, como se lê na carta final de Mário Cláudio a Álvaro. A dupla possibilidade de leitura é oriunda do duplo exercício que o leitor faz ao ler relatos diferenciados, ora acerca dos narradores das biografias, ora dos resultados do trabalho destes narradores, que constroem o fio condutor.

Em *Amadeo*, Papi e seu sobrinho Frederico, aristocratas decadentes do norte de Portugal, são as personagens principais que moram na propriedade da família em Santa Eufrásia de Goivos. A casa é o símbolo nostálgico do poder de outrora e das sombras e das sobras do passado. Papi, envelhecido e cocainômano, tenta escrever uma biografia do pintor Amadeo de Souza-Cardoso, recolhendo informações e tomando notas das pesquisas que efetua. Essas informações são conhecidas por meio de um diário redigido por Frederico que, além de se ocupar com tarefas administrativas, registra o cotidiano de suas vidas e, em particular, as atividades do tio biógrafo. Além disso, toma-se conhecimento de Gabriel, filho mais novo do caseiro que, com seu rosto de anjo e suas brincadeiras com os irmãos, de alguma maneira perturba Frederico; bem como do distante amigo Álvaro, com quem troca cartas e que demonstra profundo interesse pelo trabalho de Papi. Aliás, é Álvaro que, em carta destinada a Mário Cláudio, e apresentada ao final do livro, conta o destino das personagens. Como se vê, o autor Mário Cláudio desloca-se do plano extradiegético para o espaço diegético, passando à categoria de personagem. Nessa carta de Álvaro, fica-se sabendo da depressão em que se encontra Papi após a morte, de maneira acidental, de Frederico, causada por um tiro de

espingarda, supostamente, disparada por Gabriel. A carta ainda acompanha o que seriam as notas coligidas por Papi sobre Amadeo e o diário de Frederico, a fim de Mário Cláudio dar um destino, que melhor lhe aprouvesse, ao material. O que se supõe no jogo textual construído é que Mário Cláudio optou por publicar esse material, respondendo às expectativas de Álvaro.

De maneira geral, a narrativa biográfica produzida é entretecida com passagens da vida do pintor Amadeo de Souza-Cardoso, com sua vida social nos cafés de Lisboa e em Paris, onde se instala, e com descrições de alguns de seus quadros, que resultam em écfrases.

As écfrases são apresentadas em um grau maior de “picturalização” no romance. Elas ora reproduzem um efeito de metapicturalidade textual, quando se referem a quadros de Amadeo, ora são descrições do narrador suscetíveis de serem “traduzidas” em pinturas ou em outra arte visual. A pesquisadora da Universidade de Poitiers Liliane Louvel define-as como um modo híbrido entre narração e descrição, ocupando um espaço fronteiro, a que categoriza como hipotipose, “que narrativiza a referência diluída no pictural” (LOUVEL, 2012, p. 61). Do seu ponto de vista, “cabe ao olhar do leitor (ou do crítico) desvendar, com pertinência ou não, o pictural no texto” (Idem, p. 61).

A partir do segundo fragmento do segundo romance da *Trilogia*, ressurge Álvaro conversando com um interlocutor inominado sobre seu projeto de biografar a vida da violoncelista Guilhermina Suggia. Tal interlocutor será o autor de todas as notas que se alternam com os fragmentos da história da musicista, material de uma possível biografia. Essas notas, por vezes, referem-se às personagens de *Amadeo*. Da mesma forma, o projeto de Álvaro é mencionado por Frederico ainda no primeiro romance, quando, em uma de suas anotações do diário, relata: “Recebo uma longa carta de Álvaro, a primeira em semanas, espalhando-se pelo romance que lê, um plano para as férias, uma hipótese de trabalho envolvendo certa violoncelista portuguesa” (CLÁUDIO, 1984, p. 15).

As notas escritas, em *Guilhermina*, formam uma espécie de diário, como o fez Frederico em *Amadeo*, sem, no entanto, haver qualquer menção a lugares e datas que orientem o leitor. É desconhecida sua autoria, que só será esclarecida ao final de *Rosa*, quando será revelado ser Mário Cláudio tanto o responsável pelo diário como o interlocutor de Álvaro, a quem é transferido o material pesquisado. A importância destas notas é enorme, pois são elas que dão conta do projeto de pesquisa de Álvaro, de sua obsessão pela vida da violoncelista, de seu casamento com Priscila, da tentativa de investimento numa vida rural por que ambos optam, bem como o fracasso progressivo de tal experiência, e, por conta disso, da transferência, para o próprio narrador das notas, da responsabilidade em dar continuidade à biografia.

Por uma hora estive diante desse homem [...]. Abre então Álvaro a pasta, um maço retira cuidadosamente, em minhas mãos assenta o que declara ser a história inteira de Guilhermina Suggia [...]. Daqui o enxergo, também, ao manuseio que me foi entregue, no embrulho imenso de papel manteigueiro,

com o barbante que em toscos nós o estreita. Só Deus sabe se algum dia havei de o publicar, sob meu nome ou de um outro, em vez desse, funesto, que o travo dos meses me acidulou. (CLÁUDIO, 1986, p. 113, 116-117)

No trecho acima, o leitor toma conhecimento de duas biografias sobre a violoncelista, uma “funesta” que se está a ler, e outra originária da pesquisa de Álvaro. Entretanto, fica a dúvida afinal quanto à autoria do que se acaba por ler.

O procedimento intratextual aparece, mais uma vez, em *Guilhermina*, quando personagens e fatos de *Amadeo* surgem no relato:

Vem Álvaro, novamente, numa carta extensa, noticiar desse Papi que muitos crêem, e eu com eles, civicamente defunto, fantasmático autor de umas notas sobre o pintor Amadeo, que circulam, no entanto, com diferente autoria. No auge da canícula lhe entrara pela casa, em seu terno de alpaca, carcomido dos vendavais do deserto desta vida, encostado a mais outro motorista, que ninguém sabe ao certo onde foi desencantar. [...] E ao sobrinho abatido se reporta como a criança que prevaricasse, de Álvaro esperando o favor de identificar seres e locais no maço de fotografias que transporta consigo. Timorata de estranhos, anda Priscila a espíá-los de longe, enquanto se lança Papi de monólogo em monólogo, a morte reconstituindo de Frederico, sobre ela congeminado uma outra efabulação. (CLÁUDIO, 1986, p. 98-99)

As notícias sobre Papi, que são apresentadas neste trecho, dão conta de que ele ainda está vivo e cada vez mais decrépito, além de ter sido condenado ao anonimato, quando o narrador afirma que é um “fantasmático autor de umas notas sobre o pintor Amadeo, que circulam [...] com diferente autoria”. De forma irônica, Mário Cláudio relativiza a questão autoral de sua própria produção, expondo o personagem Mário Cláudio como um apropriador do trabalho de Papi, sem indicar o crédito.

O romance se encerra de forma extremamente poética, quando a manifestação intersemiótica é encenada na transmutação da escrita literária em pauta musical, ensinando-se, como no Gênesis, as trevas que se fazem luz, a morte que se faz vida, o silêncio que se faz som. Experiência, que nas palavras de Teresa Cerdeira, se traduz:

Guilhermina é roubada a essa biografia de fogo-fátuo, com pretensões a reproduzir a vida, que fica para sempre lesada e calada, para surgir de uma escrita outra, exorcizar os demónios documentais para envejar pelas trilhas de uma pauta inaudita: a de uma biografia que recusa falar sobre, de fora ou de longe, ao constituir-se como romance. Romance de uma biografia que reinventa na escritura, com os farrapos e vestígios que o presente encena, uma história que não pretende resgatar a origem ou a ilusão referencial, mas aquela outra nascida da rasura inexorável de um tempo descontínuo que só enquanto ficção se recupera. (CERDEIRA, 2000, p. 124)

Em *Amadeo* e em *Guilhermina*, Papi, Frederico e Álvaro, além do amigo não nomeado, dão o tom do plano ficcional. Em *Rosa*, a eles se soma um casal de ingleses, Robert e Maud, que, hospedados na propriedade de Santa Eufrásia de Goivos, passam a coletar informações sobre a vida da ceramista, pelas bandas de Barcelos. Por meio do

romance que se delinea, essa tessitura incorpora elementos apresentados ao leitor como notas esparsas e descontínuas e com uma intencional ausência de uma sequência seja cronológica ou formal.

Álvaro dá a saber ao interlocutor inominado, e conseqüentemente ao leitor, através de conversa telefônica transcrita em fragmentos, detalhes dos acontecimentos de casa de Papi, na qual Gabriel, já adolescente, também inquieta os ingleses com seus mistérios e com sua figura de promessa.

Leva Gabriel, portanto, o torturado segredo, formulado em língua que ninguém traduz, que possui o condão de enfurecer os que com ele se cruzam, nos recessos da Casa de Santa Eufrásia de Goivos, reduzidos à impotência e ao absurdo que lhes competem. [...] E não se fatiga Álvaro de, outra vez e ao telefone, me explicar tudo isto, de como, para os ocasionais residentes, Robert e Maud, é o rapaz a prova da impenetrabilidade do que vieram decifrar, extraviada alma onde se oculta o vagido dos pinheirais. (CLÁUDIO, 1988, p. 47-48)

E é Gabriel, então, moço de caseiro, igual aos que conhece, há três gerações, provável matador de Frederico, que se imobiliza, num souto onde a água rumoreja, até que um melro subitamente cante, cante, cante, a anteceder o que vem, (CLÁUDIO, 1988, p. 55)

Álvaro passa a morar próximo a Santa Eufrásia de Goivos, pois Priscila sofre uma crise psíquica com misto de experiência mística e interesse pela obra de ceramista Rosa Ramalha, com longos períodos depressivos e de alheamento, principalmente, durante a gestação do primeiro filho do casal.

As atividades alternativas e terapêuticas de Priscila com barro, alusivas ao interesse por Rosa Ramalha, já se encontram em *Guilbermina*:

Sobrevive Priscila no que julga meritória campanha de reaver artesanatos, consultando os naturais, que dela se temem ou troçam, com a módica palavra retornam às perguntas que lhes põe. Tudo quer saber da grande ceramista, que por aqui uma tradição largou, mas de quem pouco falam, enquanto modela seus bonecos de barro [...]. (CLÁUDIO, 1986, p. 87)

É no segundo romance que a “grande ceramista” começa a ganhar forma e a constituir-se em corpo narrativo na biografia seguinte. *Rosa* edifica-se sobre fragmentos e dados dos romances anteriores, ao que parece, fechando um círculo entorno de Papi e da propriedade da família:

Alterou-se muito, desde quando, há anos, demos início a este relato, o teor daquela Casa de Santa Eufrásia de Goivos. Morto Frederico uma prolongada dispersão a caracteriza, com a rotina da domesticidade reduzida a um mínimo, a cansaíra agrária recuada ao ponto quase zero de sua expressão. Agora é Papi a persistentemente sobreviver, emanação de um certo sangue esvaído que, com o abate ao sobrinho jovem, flui pelas escadas de pedra, entre o riso frouxo de uma vaga criança e o cheiro estonteadado a pólvora disparada [...]. E o mesmo Papi preside à história de três livros, quando a porta se escancara, avança Frederico, a recitar, numa troça sorridente, a decorada cronologia dos abades locais. (CLÁUDIO, 1988, p. 32-41)

O fantasma de Frederico está inserido entre diversos fragmentos biográficos sobre a violoncelista Guilhermina Suggia, na alusão à insônia de Álvaro, quando a voz do narrador repentinamente se levanta para desvelá-lo. Surge, então, vagueando no seguinte entrecho, sem qualquer menção à narrativa anterior a que os fatos pertencem:

Na vigília de Álvaro o cadáver de Frederico, com um trio de vespas zumbentes a inerte cabeça sobrevoando. Tem os braços e as pernas separados, como se no potro o massacrassem, um pó caliginoso as pálpebras lhe selando, o nódulo apodrecendo do orifício da bala. Caminha Gabriel, timorato e descalço, pelas tábuas nuas, com uma bouça de luz rarefeita à volta. (CLÁUDIO, 1986, p.92)

As informações aí contidas complementam a lacuna deixada em *Amadeo*, a respeito do acontecimento trágico com Frederico, mencionado ocasionalmente na carta de Álvaro a Mário Cláudio, ao final daquele romance. E conclui o narrador, com ingente poeticidade, a descrição:

Assim extinto, entre terreiro e casa, costuma Frederico o que lhe foi assinalado, fim de raça de escudeiros prováveis, com seu inventário de alforrias dúbias, prebendas, oratórios, vontade nenhuma de tudo principiar. Ecoará pelos pátios o disparo, até que se esvaia o corpo de arrefecimento, glicínias e vinhas, sardaniscas e aranhas de imediato a sua lida voltem. E, quando o encontrarem, por fim, a um gavetão haverão de correr, a dele extrair o linho, e nisso o ampararem na descida em que vai. (CLÁUDIO, 1986, p. 92)

Em *Rosa*, evidencia-se o projeto das três narrativas, da intenção da empresa biográfica e do jogo textual das identidades dos operadores narrativos, revelando-se e escondendo-se. Os relatos não biográficos unem as personagens que orbitam na *Trilogia da mão*, sem contudo extinguir a autonomia de cada uma das histórias de vida dos artistas.

Agora é Robert quem telefona a Álvaro Tavares de Castro, lhe pede informes da artista popular de São Martinho de Galegos. Promete prestar-lhos o segundo, com Priscila, sua mulher [...]. E confessa que o não espanta o telefonema, pois que seria de prever lembrasse alguém, ao inglês, um certo projeto de Álvaro, a par de uns outros quantos que esboçara, para jamais concretizar. Atrave-se a denunciar, mesmo, quanto se lhe afigura Papi obedecer a idêntico fatalismo, autor que fora de umas vaguíssimas notas sobre Amadeo se Souza-Cardoso, pintor, circulantes com diversa autoria, agora. E escrevera ele, também, Álvaro, a rebuscada história de Guilhermina Suggia, violoncelista, de que suspeitava se houvesse outro apropriado, entretanto [...]. (CLÁUDIO, 1988, p. 56)

A preservação das narrativas biográficas é obtida com manutenção, nos três romances, do narrador obsignador – aquele que testemunha e é indicado a assinar o testamento e apor-lhe seu selo: ou seja, Mário Cláudio. Ele exerce o papel fulcral na *Trilogia da mão*, possibilitando aos leitores a escolha entre a estratégia dialógica dos três trabalhos interdependentes, ou a relativa autonomia dos romances. Sua identidade é enfim revelada na carta destinada a Álvaro, ao final da biografia da ceramista. Nela dá-

-se a conhecer que a biografia de Rosa Ramalha é uma mistura de gravações de fitas feitas por Álvaro e de notas redigidas por Mário Cláudio, que conheceu Rosa, alternadas à transcrição dos relatos telefônicos mantidos com Álvaro. As informações foram coletadas por ambos, visto que tinham o projeto biográfico em comum. E, por fim, sugere a carta que Gabriel seja o autor mais indicado a escrever a biografia de Rosa Ramalha, dando a entender que ele é o representante do povo e de uma geração que não emigrou antes da Revolução dos Cravos.

Foram-se dizimando os campos à volta, para dar lugar às casa dos emigrantes regressados, em seus padrões que irritam muito menos que a estética melindrada dos intelectuais de data fresca, de supetão despertados para a herança cultural. E o que aí continha, se por um lado nos conquistava, por outro nos enchia de contrição, até descobriremos agora que é um génio disperso, algemado mas liberto, que se anda esgotando na mesquinha contabilidade geral. Ai de nós, pois, vencidos! Ai de quantos dos nossos, com a passageira maioria, sistemática e sorridentemente, se apostaram em vencer-nos! Não chegou a tornar-se, por isso, o romance que concebêramos, nem mesmo donde possa sair, no país onde as vidas se esquecem depressa, quem se arrisque a narrar a história da mulher. Sei que só talvez Gabriel, e é urgente que lho afirme, primeiro de uma geração que não emigra, usando enfim a voz que tem, a venha algum dia a contar. (CLÁUDIO, 1988, p. 120)

Cumpra, assim, Mário Cláudio a lógica da alegoria que, segundo Gilles Deleuze (1991, p. 191), é a figura, a inscrição e a assinatura.

Resumo: No presente ensaio são analisadas as estruturas narrativas empregadas por Mário Cláudio em *Trilogia da mão*, cuja singularidade do(s) narrador(es), presentes nas obras que a compõe, destaca-se pela utilização de recursos intersemióticos e de procedimentos discursivos polifônicos.

Abstract: *This essay analyzes the narrative structures employed by Mario Claudio in Trilogia da mão, whose uniqueness of the narrators, in the works that compose the trilogy, stand out the use of intersemiotic relations and polyphonic discursive procedures.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. “Procura-se um narrador (Mário Cláudio e a desqualificação da biografia)”, in: CERDEIRA, Teresa; SANTOS, Gilda; SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Orgs.). *Cleonice clara em sua geração*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995. p. 400-403.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates, 103)
- CALVÃO, Dalva. “Considerações sobre uma escrita habitada: Mário Cláudio e o acolhimento de outras artes”. *Abril*: Revista do núcleo de estudos de literatura portuguesa e africana da UFF, Niterói, v. 3, n. 5, p. 29-44, nov. 2010. Disponível em: <http://www.uff.br/revistaabril/revista-05/002_dalva%20calvao.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2014.

- _____. *Narrativa biográfica e outras artes*. Reflexões sobre a escrita literária e criação estética na *Trilogia da mão*, de Mário Cláudio. Niterói: Editora da UFF, 2008.
- CERDEIRA, Teresa. *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.
- CLÁUDIO, Mário. [“Sou incapaz de desinventar uma vida”]. Entrevista concedida a Rui Lagartinho. *Público*, Ipsilon, Livros, Lisboa, 29 jun. 2011. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=288369>>. Acesso em: 30 abr. 2014.
- _____. *Rosa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988. (Biblioteca de Autores Portugueses)
- _____. *Guilhermina*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986. (Biblioteca de Autores Portugueses)
- _____. *Amadeo*. 2.ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. (Biblioteca de Autores Portugueses)
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2.reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Humanitas)
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 4 ed. Campinas: Papirus, 1991.
- FRANÇA, José-Augusto. “Recensão crítica a Amadeo, de Mário Cláudio”. *Revista Colóquio/Letras*, n. 81, p. 84-85, set. 1984. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=81&p=84&o=p>>. Acesso em 30 abr. 2014.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Estudos, 14)
- LOUVEL, Liliane. “Nuanças do pictural”. Trad. Márcia Arbex, in: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 47-69. (Humanitas)
- RODRIGUES, Ernesto. “Mário Cláudio: terceiro tríptico romanesco”. *Revista Colóquio/Letras*, n. 147/148, p. 293-298, jan. 1998. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=147&p=293&o=p>>. Acesso em 30 abr. 2014.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

E A NOITE RODA, DE ALEXANDRA LUCAS COELHO: O PROBLEMA DA HABITAÇÃO¹

Isabel Cristina Rodrigues*

Talvez eu espere simplesmente um amigo que de longe venha

RUY BELO

Ciente da duplicidade do pacto que selamos com a terra, a retórica do *alongamento* desenvolvida por Ana Blau, a jornalista catalã “em processo de catarse pós-retirada” (Coelho, 2012: 127) de León Lannone, o *amigo* desaparecido, produz um efeito de anacrónica derivação de sentido – porque Ana escreve “para que a história comece” (*Ibidem*: 11), mas também “para acabar com a história” (*Ibidem*: 11), como quem lança terra sobre um nome que morreu, sabendo, todavia, que é ainda à terra que imputamos o segredo da involuntária germinação. Morte e vida, noite e dia, porque, se a noite roda, também a morte gira sobre o seu próprio fim, resgatando do fundo da treva a luz salvífica da escrita, do entendimento e de uma memória afinal incorruptível. Assim, o romance *E a noite roda*, de Alexandra Lucas Coelho, não é apenas uma lápide com um nome gravado em cima, mas um buraco negro cavado na terra pela dolorida argúcia de Ana, num susto contínuo de pedra e sangue. No vasto silêncio dos anos, León jaz morto mas não arrefece, está surpreendentemente vivo na cal mordente da escrita, no ouro entorpecido da memória – finitude e imortalidade, como na mítica lição de Gilgamesh que, em forma de explícita convocatória ao leitor (ou ao próprio amante em fuga) a narradora evoca no início do texto: “*esquece a morte e segue-me*” (*Ibidem*: 11). Enquanto leitores, só nos resta seguir o fio translúcido desta escrita poderosa, vibrátil no seu quase descarnamento porque saída do músculo mais atento da alma, sem nenhuma concessão ao excesso a fazer perigar o aprumo das costuras.

* Universidade de Aveiro / CLLC (Portugal)

¹ Este texto corresponde a uma versão alargada do texto lido, em representação dos demais elementos do júri, na Cerimónia de Entrega do Grande Prémio de Romance e Novela (2012) da Associação Portuguesa de Escritores a Alexandra Lucas Coelho, pelo seu romance *E a noite roda*. A referida cerimónia teve lugar em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, no dia 7 de abril de 2014.

Encontrados em Jerusalém por altura da morte de Yasser Arafat, os repórteres León e Ana prolongam a efervescência do conflito israelo-palestina-no pela arena do seu próprio calvário privado, onde a suspeita do desastre é também passo de dança, como o das donzelas medievais que, à espera do *amigo*, iam lavar cabelos à fontana fria. Consequentemente, e assumindo que, tal como defende Ana, “a intimidade entre duas pessoas pode ser anterior ao encontro delas” (*Ibidem*: 161), León, um jornalista belga casado e com três filhos, tê-la-á reconhecido e ao seu passo cantante quando pela primeira vez a viu descer, de cabelo molhado, as escadas do Jerusalem Hotel:

Empurro o portão do Jerusalem Hotel e subo os degraus de pedra, aspirando as flores na penumbra. Ahmed está na receção, entorpecido de sono. Dá-me a chave do quarto mais pequeno por cima do jardim, o único vago. // Pousa a mala. Tudo igual: as paredes de pedra irregular, os candeeiros de vidro, o cobertor de felpa, a secretária. // Dormes aqui ao lado, mas ainda não te conheço. (*Ibidem*: 21) O dia seguinte é 7 de novembro, como vai aparecer na nossa correspondência quando nos agarrarmos a tudo para ter a certeza de que existimos, 7 de novembro, um domingo. // Venho a descer do meu quarto no Jerusalem Hotel de manhã cedo. Por baixo da escada há um computador ligado à net. Era aí que estavas, León? Quando reconstituíste o momento, vi-me a descer, sim, cabelo molhado, uma túnica. O ar em volta era morno, voltar a Jerusalém ocupava tudo. Mas na imagem seguinte já estou no jardim a tomar o pequeno-almoço. A memória salta da escada para o jardim mesmo depois de reconstituíres o momento: venho a descer, olhas para cima, sorrio-te. // Ter esquecido isso nada diz sobre o que a história será. Eu apenas não esperava ninguém. (*Ibidem*: 24-25)

Se o poeta é o pastor do ser, para usar aqui a tão bela expressão de Heidegger, o escritor (mesmo ou sobretudo aquele que tem lá dentro um jornalista) é não mais do que o atento pastor do mundo, como se, por um estratégico desvio de rota, a contemplação especular do mundo pudesse colocar o homem em face da sua própria ficção. Deste modo, e correndo o risco de mimetizar o registo da reportagem ou do diário de viagem, que Alexandra Lucas Coelho cultivou de modo superlativo em textos não prioritariamente regulados pelo labor criativo da ficção (refiro-me, por exemplo, a *Oriente Próximo*, de 2007, e ao recente *Vai, Brasil*, de 2013),² o ímpeto jornalístico que subjaz a este primeiro

² Há, efetivamente, uma proximidade significativa entre o romance em causa e os textos inspirados pela atividade jornalística que a autora tem desenvolvido ao longo dos anos, até porque, como a própria Alexandra Lucas Coelho não deixa de sublinhar, o exercício de reportagem (e dos relatos de viagem) e a atividade de laboração ficcional do vivido ocupam um espaço confluyente que desconhece o sentido real da fronteira: “Eu sabia que, mais tarde ou mais cedo, a viagem me conduziria à literatura, a essa experiência do mundo, de estar viva e de tocar um nervo. É isso que tento fazer no romance, exatamente como tentei em reportagem, mas com outra liberdade. Num romance estou livre para fazer o que me apetece” (In <http://www.revistaestante.fnac.pt/alexandra-lucas-coelho/>). Considerando que o seu livro *Oriente Próximo* (Coelho, 2007) recobre as suas andanças como repórter por terras de Israel e da Palestina, é natural que a autora tenha partido do poderoso testemunho em que esse livro veio a tornar-se para abrir caminho à liberdade da escrita ficcional em *E a noite roda*. É,

romance, mau grado a sua expressividade por vezes hiper-realista, transmuda-se na dicção oblíqua do humano, ocultando o seu desígnio preferencial de enredo para defender a legitimidade da sua condição de palco, em confluyente rima com a sintaxe passional dos atores.

Tal como sucede com outros textos de carácter testemunhal da autora, se *Oriente Próximo* dirige o nosso olhar para o foco conflitual de um espaço que vem ocupar, numa dicção voluntariamente excessiva do real, o xadrez primacial da escrita (até porque é esse o objetivo da reportagem, dar voz ao real), *E a noite roda* tende a ensaiar a lateralização expressiva desse mesmo excesso para situar Ana e León no núcleo bélico de uma trama interna, tão antiga quanto de anos tem o mundo. Apesar disso, até porque só por via de um exercício artificialmente congeminativo é possível conceber conteúdos impermeáveis aos seus efeitos de moldura (sejam elem reais ou simbólicos), o domínio beligerante que acolhe, no presente romance, o descompassado devir do par amante é uma espécie de efeito cénico que excede o entendimento marginal do seu próprio artifício; o palco da carnificina em que se tem convertido a grafia geopolítica do Médio Oriente é, assim, a prefiguração em ato do intimismo belicista que assolará León e Ana, não adquirindo, pois, o estatuto algo restritivo de cenário (ou paisagem), mas o estatuto bem mais produtivo da metáfora:

Dias de batalha. // Tu dizes que julgavas ter uma vida e eu apareci. Tu dizes que julgavas ter uma vida e eu apareci mas que fazer? Eu digo que se não sabes terminemos, antes que tudo se torne pior. // Desço à praia. Jovem pai a jogar à bola com o filho que mal anda, jovem mãe ajoelhada na areia a fotografar a filha, o filho dá chutos no ar, a filha pega na máquina fotográfica e quase cai, o pai e a mãe riem. Uma família verdadeira, claro, é a felicidade. Volto à Grácia a pensar que sou uma filha da puta a dar cabo da felicidade. E quando fecho a porta já pergunto que felicidade é essa, presa no gelo. // De que lado está o amor? Qual é o lado certo? A batalha continua, mas eu só quero ser convencida. (*Ibidem*: 90)

Efetivamente, na pantanosa geografia da paixão raramente se pisa o solo arável da paz, mas o campo minado de uma batalha, esse “palimpsesto de guerra e sangue” (*Ibidem*: 207) onde, por entre a transitividade predatória do incêndio e o salvífico gesto de autopreservação, os amantes se condenam ao intercambiável trânsito entre a fúria do palco e o silêncio dos bastidores. Como em grande parte das guerras, sobretudo aquelas que têm a sua raiz nos territórios instáveis de Israel e da Palestina, também a contenda emocional da

por isso, particularmente interessante a similitude entre fragmentos de ambas as obras como aqueles que se ocupam, por exemplo, da referência ao edifício do Austrian Hospice (em Jerusalém) – de carácter mais descritivo em *Oriente Próximo* (Cf. Coelho, 2007: 248-249) e de intuito mais efabulador no romance em causa (Cf. Coelho, 2012: 46-49).

paixão pode resumir-se a um problema de espaço (ou de habitação, como diria Ruy Belo), forçando os amantes a uma redefinição geográfica do espírito e a um reposicionamento geográfico do corpo. Trata-se, no fundo, de saber o que cada um está disposto a fazer para colonizar ou descolonizar o espaço alheio (como fizeram os israelitas na Faixa de Gaza) e para se abrir à expansão colonizadora do outro:

Ao voltar a casa já sei: aconteceu qualquer coisa. Um júbilo, uma sensação de espaço, como quando o horizonte abre. // Mal aterro. (*Ibidem*, 64) Sim, começou. Tudo era tudo e agora tudo é nada. Anuncia-se a doença: onde estás, afinal? É aqui que a moral se desloca, a doença desprende-a do seu lugar comum. // Continuo a ver o mal disto. Como o anjo de Walter Benjamin tenho a cara voltada para trás, para o desastre que me antecede. Não posso dizer que não sei: eu vejo. Mas é para a frente que caminho. Se for amor, deixará de ser crime. (*Ibidem*: 65-66) E eu no crepúsculo da casa, a abrir espaço para ti. Ainda não sei como a tua necessidade de arrebatamento precisa de bastidores para recuar. (*Ibidem*: 68)

O vírus euforizante da paixão impõe a León e Ana Blau a necessidade do movimento e da dilatação reconfiguradora do espaço que a cada um caberá ocupar no jogo impenetrável do desejo, na espiral insidiosa da moral: “a única moral será o amor [confessa Ana]. Se o amor estiver deste lado, este lado está certo. Tudo o mais é cálculo, conveniência, compaixão” (*Ibidem*: 73). Todavia, ao contrário do arame farpado que rodeia as torres de Erez, na fronteira israelita com Gaza, não há na dinâmica circular da paixão um *checkpoint* capaz de caucionar a justeza ou a impropriedade do movimento, o avanço do palco e o recuo dos bastidores:

Depois do pânico, da ansiedade, da paralisia, fechamos os olhos num beijo como se mergulhássemos, e o filme que isso é quando é. A arqueologia. Saímos outros. // Então abrimos os olhos e só passaram dois minutos. Ainda seremos outros ou voltámos a nós? // Ah, mas esta é a pergunta que vai avançar e recuar nos próximos anos, como o drama entre palco e bastidores. Começa esta noite e acabará connosco. (*Ibidem*: 82)³

De facto, tal como Ariel Sharon, os amantes são verdadeiros arquitetos da ocupação (cf. *Ibidem*: 54), correndo, todavia, o risco de se autocondenarem

³ A referência ao jogo simbólico estabelecido entre a ousadia do palco e o silêncio dos bastidores percorre a quase totalidade do romance. Eis dois exemplos mais: “Ali ficamos, a beber e ver passar Paris, finalmente sem tensão desde que chegámos. Quando não sabemos quem vamos ser depois de amanhã é mais fácil estar vestido. // Pelo menos, a primeira vez. // Até que o champanhe acaba. // – Cinema? – propões. // Nem há 24 horas estamos juntos. Cinema, aqui, quer dizer uma hora e meia de bastidores. Tempo, como se diz nos combates de boxe” (*Ibidem*: 86-87); “Não descansaste enquanto o mundo não fosse teu, como não descansaste enquanto eu não fosse tua. Há algo sófrego, megalómano, que finalmente entendo. Tens as costas curvadas dos que obedecem mas vestes como um Casanova. O mundo trabalhou em ti, alterou o teu sangue de peão. Dois passos para abrir o jogo, um para recuar” (*Ibidem*: 213).

ao exílio, essa “larga terra de ninguém” (*Ibidem*: 60) como a dos fundos de Gaza, perto da fronteira com o Egito. Entre o arrebatamento do colonizador e o retraimento do colonizado, León não soube (ou não pôde, o que é sempre um modo de não saber) integrar no seu domínio a solidez invasiva do outro, expondo-se e a Ana à forçada itinerância dos apátridas (Paris, Barcelona, a Mancha, Roma, Jerusalém), habitantes ambos dessa *no man’s land* do espírito em trajeto impossível para a curva: “Nós em Roma [afirma Ana]: duas linhas paralelas que não acham a curva” (*Ibidem*: 213).

Rasurando quase por completo a voz de León no corpo do texto,⁴ embora a agilização do golpe lhe caiba a ele por inteiro, o protagonismo enunciativo de Ana Blau (será essa a sua lança?) retextualiza a vocalidade feminina das cantigas de amigo medievais, no seu canto celebratório de lamento e ausência pelo amigo há tanto tempo *alongado*:

Então cá estamos, Gilgamesh, meu velho, primeiro de todos nós. *Esquece a morte e segue-me*, não foi o que disseste há 4500 anos? Pois passarás as manhãs à minha mesa, neste pátio da Cidade Velha de Damasco, enquanto escrevo a um desaparecido. Se azuis são os seus olhos, azul será a minha lança”. (*Ibidem*: 12-13) Os arquivos que me interessam só podem ser vistos à tarde. Passo as tardes com poetas medievais, orientada pelo chamamento do *muezzin*. // Assim voltou a história, ontem. (*Ibidem*: 12)

A aproximação do rememorativo monólogo de Ana ao universo poético trovadoresco encontra, assim, o seu reverso simbólico no estudo sobre as cantigas do Al Andaluz empreendido pela personagem, quatro anos depois do desaparecimento do *amigo* e ao longo do qual ela própria se teria feito encontrada com uma das mais belas e enigmáticas composições medievais, da autoria do galego Pedro Anes Solaz. Se o sentido último do seu refrão, *edoi lelia doura* (que Herberto Helder viria a adotar como título de uma antologia poética), continua a suscitar até hoje algumas dúvidas, a verdade é que as oito coblas que compõem esta cantiga de amigo parecem querer traçar, com sete séculos de antecedência, o itinerário passional de León e Ana Blau, desde a confluência inicial do desejo à impossibilidade territorial da posse:

Eu velida non dormia,
lelia doura,
e meu amigo venia,
edoi lelia doura.

⁴ Na dinâmica discursiva do romance, a pretérita voz de León Lannone sobrevive apenas nas palavras de Ana Blau, recusando a personagem ao amigo *traedor* a renovada possibilidade da fala. Na verdade, do extenso rol de *emails* trocados entre ambos, só nos é permitido a nós, leitores, aceder àqueles cuja autoria pertence à jornalista catalã. “A única forma de voltar é escrever para que exista” (*Ibidem*: 101), confessa Ana, embora o que a personagem acaba por dizer, não dizendo, é que só há uma forma de permitir o regresso do que foi: impondo a relevância exorcizante da sua fala à do amigo em fuga.

Non dormia e cuidava,
lelia doura,
 e meu amigo chegava,
edoi lelia doura!

E meu amigo venia,
lelia doura,
 e d'amor tan ben dizia,
edoi lelia doura!

E meu amigo chegava,
lelia doura,
 e d'amor tan ben cantava,
edoi lelia doura!

Muito desejei amigo,
lelia doura,
 que vos tevesse comigo,
edoi lelia doura!

Muito desejei amado,
lelia doura,
 que vos tevesse a meu lado,
edoi lelia doura!

Leli, leli, par Deus, leli,
lelia doura,
 ben sei eu que[n] non diz leli,
edoi lelia doura!

Ben sei eu que[n] non diz leli,
lelia doura,
 demo x'é quen non diz lelia,
edoi lelia doura! (Apud Brea, 1996: 754)

Apesar da ambiguidade significativa inerente a esta cantiga de amigo, empreender a revisitação da extensa bibliografia produzida em torno do seu sentido oculto⁵ significaria aceitarmos, recuperando as sábias palavras de Rip Cohen e Federico Corriente, que “we would be going far to seek disquietude” (Cohen e Corriente, 2002: 25). Todavia, mau grado esta confessada sensatez hermenêutica, a sombra da inquietude não tolhe por completo o ímpeto analítico dos dois autores, impelindo-os à divisão, em três partes distintas, da

⁵ Ficam aqui as referências que consideramos mais relevantes, indicadas pela ordem da sua publicação: Dutton, Brian (1967); Prieto, Domingos (1989); Cohen, Rip e Corriente, Federico (2002).

composição de Pedro Anes Solaz, o que, como veremos, denuncia *ab initio* a adoção de um determinado posicionamento hermenêutico:

Strophes I-IV form the first part, in which the girl tells (narrates) how she was not sleeping but awake pining and waiting for her boy who was coming, singing of love. // Strophes V-VI make up the second 'scene', during which the boy has evidently arrived and the girl greets him with expressions of amorous affection that mark receptivity to his visit. (...) In strophes VII-VIII we reach a new moment, after the actions narrated in the first part and directly represented in the second, a moment when the girl repeats *leli* three times in one phrase, apparently as an exclamation, and then says she knows someone "who doesn't say *leli*" and insists that "whoever doesn't say *leli* is the devil", that is, she curses that person. (*Ibidem*: 3)

De acordo com Cohen e Corriente, e sublinhando a textualidade sequencial desta cantiga o princípio do devir cronológico que subjaz à situação erótico-sentimental da donzela (entre a insónia expectante das quatro primeiras coblas e a felicidade da interlocução amorosa descrita nas estrofes 5 e 6), torna-se claro que este sentido do devir (denunciando já um incipiente princípio de progressão diegética, razoavelmente comum, aliás, em muitas cantigas de amigo medievais) se produz em exclusivo no âmbito do canto jubilatório de amor, em que a coita da donzela velida é finalmente premiada com a chegada do amigo e da sua palavra amante, onde a raiz do canto feminino tão gratamente se revê. Estamos, pois, com a proposta de leitura avançada por Cohen e Corriente, em presença da ativação de um dos campos sémicos que Giuseppe Tavani define como atuantes nas cantigas de amigo medievais, o da concórdia amorosa, o qual, no caso em apreço, nos levaria a dotar o imperfeito do indicativo utilizado nas primeiras coblas (*dormia, venia, cuidava, chegava*) de uma essencialidade tendencialmente perifrástica cujo efeito último seria não mais do que o da instituição de uma espécie de *slow motion* sentimental, a querer adiar, sem o suprimir, o momento da fusão passional do canto.

Porém, num sentido diametralmente oposto ao da leitura defendida por Rip Cohen e Federico Corriente, julgo que é possível empreender a desocultação do domínio significativo desta composição a partir da mobilização hermenêutica do campo sémico do amor não correspondido, que Giuseppe Tavani igualmente define como um dos pilares da estrutura de conteúdo da cantiga de amigo⁶, e através do qual a donzela medieval exprime o seu desalento pelo silêncio afetivo a que o amigo sujeita a valência bidirecional do canto amoroso. Deste modo, a orientação cronológica que preside ao desenvolvimento ideotemático da cantiga não legitimaria tanto o sentido de lenta progressão de um tempo à beira de se resolver na realidade jubilosa do encon-

⁶ Tavani dedica uma parte significativa do seu livro *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa* à descrição dos géneros poéticos medievais e dos campos sémicos atuantes em cada um deles (Cf. Tavani, 1988: 89-240).

tro, como a existência de um indelével gesto de rutura entre a pretérita iteratividade de um tempo em que o amigo *venia, chegava e cantava* e a presente morada da ausência onde só a saudade é presente – “muito desejei, amigo, / lelia doura, / que vos tevesse comigo / edoy lelia doura”. Cobrariam, assim, um sentido renovado as duas últimas coblas da cantiga de Pedro Anes Solaz, onde o “ben sei eu quen non diz leli” não seria outro senão o amigo traedor, que antes *venia* e é agora sabido que não virá mais.

A vantagem dos enigmas é, como sabemos, a da sua extrema plasticidade, viabilizando-se assim, no caso concreto da cantiga de amigo “Eu, velida, non dormia” (e na sequência desta proposta alternativa de leitura), a sua adaptação perfeita à situação erótico-amorosa vivida por Ana Blau e León Lannone, o amigo *desfron* em processo de retirada pós-conflitual:

Difícil pensar num fim pior do que reticências, de todos os pontos de vista, não, León? E no entanto o instinto de sobrevivência sobrepõe-se: não tenho um ataque de fúria, não digo que não tens tomates para falar comigo, não me meto num avião para Washington, não subo as tuas escadas de incêndio como os esquilos, não pergunto se precisas de alguém que apareceu na tua vida e não sou eu, ou de alguém que não desapareceu da tua vida e não sou eu, ou de um psiquiatra. (Coelho, 2012: 235)

Em função do exposto, somos levados a concluir que o campo sémico do amor não correspondido parece nutrir-se diretamente, no romance *E a noite roda*, do campo sémico da paisagem (o espaço concreto dessa batalha sem tréguas entre Israel e a Palestina), embora o romance acabe por promover uma espécie de rasura do estatuto secundário que, nos textos do trovadorismo medieval, cabia ao cenário vagamente bucólico que delimitava o enquadramento do enredo amoroso. Não temos, é claro, no romance de Alexandra Lucas Coelho, a presença das aves ou do verde ramo, nem a da espuma do mar ou do vento que passa, a quem a donzela dirigia as suas súplicas e pedia novas do amigo ausente, mas temos “casas [que] são escombros com buracos de morteiros e paredes cravejadas de balas” (*Ibidem*: 61) replicando a essencialidade conflitual do par amante, como se fosse possível a León e Ana Blau contemplar o desastre do mundo através de um espelho invisível que pudesse devolver-lhes o adiado reflexo do seu próprio tormento.

Em função do enigma constituído pelo refrão desta cantiga de amigo⁷, uma das hipóteses interpretativas avançadas pelos estudiosos do trovadorismo

⁷ Giuseppe Tavani, no artigo que redigiu sobre Anes Solaz para o *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, sublinha a dificuldade de tradução do refrão desta cantiga, concluindo o seu verbete do seguinte modo: “as tentativas de explicar o significado enigmático da expressão “lelia doura”, que aparece no refram intercalado deste texto, fizeram correr os proverbiais rios de tinta, mas sem resultados apreciáveis” (Tavani, 1993: 521).

medieval aponta para a enunciação de uma expressão em árabe com o significado de “e a noite roda” ou “a noite é longa”, significado este que permite, justamente, a reiteração do sentido progressivo que sustenta a composição e, em clave simbólica, também o próprio romance, desde o momento fusional da posse ao silêncio posterior da ausência. Todavia, sublinhando que “this refrain is the most textual crux in the corpus of 500 *cantigas d’amigo* and has proved to be the most difficult and elusive one to solve” (Cohen e Corriente, 2002: 19), Rip Cohen e Federico Corriente, descartando liminarmente o seu entendimento onomatopáico, propõem uma leitura inovadora do refrão da cantiga “Eu, velida, non dormia”:

1. The language of *lelia doura* is Arabic, as supposed by Dutton (1964). But *lelia* does not contain the Arabic word *layli* ‘my nighttimes’.
2. *lelia* represents Andalusí Arabic *liya* (...), phonetically / leia /, an allomorph of Arabic *li*, ‘for me’, ‘to me’ (preposition with first personal pronominal suffix). (...)
3. *doura* represents Andalusí Arabic *ddáwra*, ‘turn’ (...), from the Semitic root *dwr*.
4. *liya ddáwra* thus means “to me (belongs) the turn”.

The next problem is *edoy*. We propose that *edoy* is not Arabic but represents Latin *et hodie* in early Iberian Romance. (...) If the above is correct, we can read the verse *edoy lelia doura* as *ed oi liya ddáwra*. (*Ibidem*: 26)

No seguimento desta proposta de decifração, *edoi lelia doura* significaria não que a noite roda, produzindo, com o contínuo do seu rodar, um efeito de deslizamento sémico de um campo a outro (da concórdia amorosa ao amor não correspondido), mas algo de sensivelmente diferente e que talvez seja possível resumir assim: é agora (ou hoje) a minha vez. Relegando, neste momento, para um plano mais secundário a pertinência operacional desta proposta no quadro específico da cantiga de Anes Solaz, não deixa de ser curioso o facto de esta nova hipótese explicativa vir expor, à claridade de uma nova luz, um aspeto que tem vindo a ser reiteradamente evidenciado por alguns procedimentos de retextualização contemporânea do universo trovadoresco – o impulso de legitimação da autoria feminina dos cantares de amigo, que assim vem romper o estatuto androcêntrico da cantiga medieval, onde “a astuta usurpação da vocalidade feminina perpetrada pelos poetas masculinos significa que à mulher é conferida existência, apenas na justa medida em que o homem fala com ela, através dela ou sobre ela” (Pereira, 2002: 119).

Neste sentido, agrada-me que seja uma mulher (não me refiro já a Ana Blau, mas à própria Alexandra Lucas Coelho) a dobrar-se provocatoriamente sobre a condescendente melancolia das cantigas de amigo, cuja autoria consabidamente masculina impunha ao desalento feminino a imobilidade de um estado de espera que não admitia lanças. Possibilitando, por via de um acesso direto à fruição da palavra autoral, a conversão da feminina passividade medieval “em princípio activo” (Correia, 1978: 257) da contemporaneidade, a

lança de Ana Blau reaviva o poderoso eco dos versos que Natália Correia escreveu em torno do motivo cancioneril da cantiga de amigo e cuja dinâmica exorcizante se imporá talvez recordar aqui: “Nestes frescos linhos lavrando bordados / Esconjuremos pestes com cantares antigos” (Correia, 1999: 623). É certo que (como é, aliás, natural) o neotrovadorismo moderno e contemporâneo tem vindo a exprimir-se quase em exclusivo no domínio do texto poético, por mais que a sua específica mundividência se tenha por vezes mostrado razoavelmente distante da “matriz sagrada do nosso lirismo” (Correia, 1999: 619); porém, a presença irradiante do intertexto trovadoresco no romance de Alexandra Lucas Coelho vem justamente concorrer para a indexação da cantiga medieval de amigo (do mesmo modo que acabou por suceder com o soneto)⁸ como hipotexto fundacional não só do lirismo português, mas de todo o texto literário de temática erótico-amorosa.⁹ E se a lírica trovadoresca inaugura, tal como salienta António Fournier, aquilo que poderíamos designar por uma “gramática poética” (Fournier, 2001: 380) nacional, forçado será associarmos ao profícuo ascendente literário da cantiga de amigo o sentido de uma gramática erótico-sentimental capaz de regular, porque liberta já de constrangimentos de natureza modal, a sintaxe e a semântica passionais de muitas das figuras que povoam o (hiper)texto literário português.

Todavia, o *princípio ativo* da feminina vocalidade autoral não anula, nem nos cantares de amigo de Natália Correia, nem, por maioria de razão, num contexto genologicamente mais disruptivo como é o do romance de Alexandra Lucas Coelho (pelo menos no que toca à sua textualidade primacial de referência), o anátema da espera e do *alongamento* que se abate sobre o canto

⁸ A própria Natália Correia, tal como a autora revela na nota prefacial a “Cantigas de Amigo” (constantes dos seus inéditos posteriores a 1990), procurou “juntar num mesmo volume dividido em duas áreas complementares sonetos e “cantigas de amigo” (Correia, 1999: 619), aspirando assim, como defende Paulo Alexandre Pereira, num texto iluminante sobre a representatividade da tradição trovadoresca na obra de Natália Correia, “à restauração de um androginato lírico primordial, ou seja, intentava “os esposais” do soneto, “estreme desenvolvimento da mística amorosa dos Trovadores que na voz do homem falava nas ‘cantigas de amor’” com a “canção feminina arborescentemente sófico-pagã na sua sábia comunhão com a natureza”” (Pereira, 2002: 121).

⁹ O potencial de irradiação simbólica da poesia cancioneril tem vindo, aliás, a determinar, ao longo da história literária portuguesa, textos de inscrição modal distinta (como, por exemplo, o texto dramático). Num ensaio já antigo (de 1975), Manuel Simões, refletindo sobre a importância do texto medieval como intertexto da literatura portuguesa moderna e contemporânea, salienta justamente a representatividade intertextual da lírica dos trovadores num dramaturgo como Gil Vicente, o qual “insere ainda nos seus autos quatro cantigas de amigo paralelísticas, com a particularidade de serem atribuídas a personagens que entram em cena tangendo ou cantando: “A serra é alta, fria e nervosa” (*Farsa dos Almocreves*); “Hum amigo que eu havia” (*Tragicomédia Pastoral da Serra da Estrela*); “Donde vindes filha” (*Auto da Lusitânia*); e “Del rosal vengo, mi madre” (*Triunfo do Inverno*). São quatro magníficos exemplos de paralelismo perfeito, além de muitos outros momentos em que o poeta e dramaturgo insere baladas de sabor antigo, o que parece confirmar a transmissão de composições da tradição popular” (Simões, 2001 [1975]: 584).

Toda-las aves do mundo d'amor dizian;
do meu amor e do voss'en ment'avian:
Leda m' and'eu.

Toda-las aves do mundo d'amor cantavan;
do meu amor e do voss'i enmentavan:
Leda m' and'eu.

Do meu amor e do voss'en ment'avian;
vós lhi tolhestes os ramos en qui siian:
Leda m' and'eu.

Do meu amor e do voss'i enmentavan;
vos lhi tolhestes os ramos en que pousavan:
Leda m' and'eu.

Vos lhi tolhestes os ramos en qui siian
e lhis secastes as fontes en que beviaan:
Leda m' and'eu.

Vós lhi tolhestes os ramos en que pousavan
e lhis secastes as fontes u se banhavan.
Leda m' and'eu. (Apud Brea, 1996, p. 688)

Em consonância com o sentido das verdadeiras albas medievais, em que o alvorecer dita a inevitável separação dos amantes (porque a noite sempre roda), também o sentido crepuscular da história arranca na madrugada barcelonesa em que Ana despede León: “Levei-te ao aeroporto ao amanhecer? Se sim, então foi aí que nos vimos a última vez. Se não, fiquei à porta, a ver a tua cabeça desaparecer pela escada. Parece pouco para o que está para trás. Mas nas histórias por acabar não sabemos que aquela vez vai ser a última” (Coelho, 2012: 227). Com o advento da última manhã, resta a Ana Blau o ilimitado de um tempo em busca da pedra tumular do esquecimento, um tempo que a seu tempo haverá de tornar em cinza e pó o osso intumesciente da memória.

Todavia, como o anjo de Walter Benjamin invocado pela personagem, por vezes olhamos por cima do ombro para o que ficou lá atrás, aflorando o cadáver num pudor de pinças, e descobrimos com estupor um corpo que a terra afinal não tragou e que o tempo, essa inexpugnável ponte sobre os dias não vividos, soube manter intacto, como o dos santos no chão sagrado das igrejas. Todos nós guardamos algures a memória das pequenas pátrias de que fomos expulsos e que nunca mais voltaremos a habitar, a não ser através da elipse de um qualquer exílio gravado a tinta na malha rugosa da escrita. Também isto nos ensinou o livro de Alexandra Lucas Coelho: entre a escrita do mundo, a palavra do romance e o lirismo arcaico dos cantares de amigo, só

nos resta aceitar a nossa íntima condenação – habitar, como se pudesse pertencer-nos, essa casa que nos deixou ou que deixámos cair e, como os orientais, abandonar os sapatos à porta. Porque a pátria do que somos, mesmo sem país onde fincar o fio a prumo da alegria, é sempre um lugar sagrado. Ruy Belo chamar-lhe-ia, com certeza, *o problema da habitação*, porém, recuando cerca de sete séculos na longa noite do mundo, talvez possamos dizer apenas *Edoi lelia doura*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BREA, Mercedes (coord.) (1996). *Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Vol II. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro.
- COELHO, Alexandra Lucas (2007). *Oriente Próximo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- COELHO, Alexandra Lucas (2012). *E a noite roda*. Lisboa: Edições Tinta da China.
- COHEN, Rip e CORRIENTE, Federico (2002). “Lelia Doura Revisited”. *La Corónica. A Journal of Medieval Hispanic Languages and Cultures*. 31.1, 19-40.
- CORREIA, Natália (1978 [1970]). *Cantares dos Trovadores galego-Portugueses*. Lisboa: Estampa.
- CORREIA, Natália (1999). *Poesia Completa*. Lisboa: Dom Quixote.
- DUTTON, Brian (1967). “Lelia Doura, Edoy Lelia Doura, An Arabic Refrain in a Thirteenth Galician Poem?”. *Bulletin of Hispanic Studies*. XLI. 1, 1-9.
- FOURNIER, António (2001). “Natália Correia e a tradução da lírica trovadoresca galego-portuguesa”. In Paulo Meneses (coord.). *Sobre o Tempo. Secção Portuguesa da AHLM. Actas do III Colóquio*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 377-406.
- PEREIRA, Paulo Alexandre (2002). “Uma arqueologia produtiva”: Natália Correia e a tradição trovadoresca”, In António Manuel Ferreira (coord.). *Presenças de Régio*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 113-126.
- PRIETO, Domingos (1989). “Sobre Lelia Doura, cantiga medieval de Pero Annes Solaz”. *Nós*, 13.18, 53-61.
- RECKERT, Stephen (2006). “Al alba venid, buen amigo”. Itinerario de un tema poético a través del espacio y el tiempo”. *Maresia. Revista de la Asociación de Lusitanistas del Estado Español*, 1, 5-18.
- SIMÕES, Manuel (2001). “Os textos medievais, intertexto da literatura moderna e contemporânea”. In *História da Literatura Portuguesa*. Vol. I (Das origens ao Cancioneiro Geral). Lisboa: Alfa, 583-599.
- TAVANI, Giuseppe (1969). “Motivi della canzone d'alba in una cantiga di Nuno Fernandez Torneol”. In *Poesia del Duecento nella Penisola Ibérica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 265-274. Giuseppe (1988). *A poesia lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- TAVANI, Giuseppe (1993). “Pedr'Eanes Solaz”. In Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (org.). *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 520-521.

ANTÓNIO PATRÍCIO: UM SIMBOLISTA ENTRE A ORTODOXIA E A HETERODOXIA

Roberto Nunes Bittencourt*

1.

A arte simbolista buscava o mundo onírico, fonte de misteriosas revelações do Cosmos, em que o *eu* é considerado como um centro interior e, inspirado pelo princípio da analogia universal – as *correspondências* de Baudelaire –, visa alcançar o conhecimento de uma realidade absoluta. No dizer de Jean Moréas “à vêtir l'idée d'une forme sensible quei, néanmoins, ne sarait pas son but à elle-même, mais qui, tout em servant à exprimer l'idée, demeurerait sujette” (MORÉAS, 1947, p. 24). Tal pensamento encontra consonância em Hauser, ao afirmar que:

O Simbolismo baseia-se na suposição de que a tarefa da poesia é expressar algo que não possa ser moldado numa forma definida nem abordado por um caminho direto. Como é impossível pronunciar algo pertinente a respeito de coisas através do veículo claro da consciência, ao passo que a linguagem desvenda, por assim dizer, automaticamente, as relações secretas entre elas, o poeta deve, como sugere Mallarmé, “dar lugar à iniciativa das palavras”. (HAUSER, 2010, p. 925)

Assim, o Simbolismo fará com que o homem se volte para uma realidade subjetiva, retomando um importante aspecto que havia sido abandonado desde o Romantismo. O *eu* passa a ser o universo, numa busca da essência do ser humano, daquilo que tem de mais profundo e universal: a *alma*. Daí a *sublimação* – oposição entre matéria e espírito, a purificação, por meio da qual o espírito atinge as regiões etéreas, o espaço infinito. Trata-se, portanto, de uma oposição entre corpo e alma em que esta só se liberta quando se rompem as correntes que a aprisionam ao corpo, ou seja, com a morte. Fruto desse subjetivismo, dessa valorização do inconsciente, dos estados de alma, da busca do vago, do diáfano, do sonho e da loucura, o Simbolismo desenvolve uma linguagem carregada de símbolos, necessários para exprimir o fugidio e vago, em uma sucessão de palavras, de imagens, que pudessem, assim, sugeri-lo ao leitor.

Conforme ressalta José Carlos Seabra Pereira:

O modo lírico é promovido pelo Simbolismo a presidir a movência discursiva dos textos na surpreendente diluição das fronteiras entre os géneros e subgéneros literários. Declara-se então uma crise da

* Doutor em Letras Vernáculas – UFRJ

narrativa (e do drama, aliás) enquanto forma natural da literatura, reflectida nas tentativas de reelaboração dos seus géneros ou de descoberta de alternativas segundo as injunções do paradigma lírico. (PEREIRA, 2004, p. 48)

Tal tendência encontrará lugar, também, na cena teatral. Ainda que tenha surgido em meio ao pessimismo *fin-de-siècle*, o teatro simbolista bebeu de fontes românticas, sobretudo na busca de evasão, isolamento e conquista do Ideal. Gisèle Marie (1973), em seu *Le Théâtre symboliste*, aponta a obra de Victor Hugo e a de Gérard de Nerval – ambos alicerces do Romantismo francês – como primeiros sopros contra o materialismo, buscando, sobretudo, uma arte do etéreo.

Neste sentido, a estética simbolista abre espaço, portanto, para uma nova cena, preenchida por questões existenciais, em que as personagens emergem, muitas vezes, como representações de ideias e de sentimentos. Fortemente ligados aos impressionistas, som, luz, cor e movimento ganham destaque nas encenações. A estética simbolista traz como uma de suas marcas poéticas a obsessão pela Morte, dramatizando-se com uma sensibilidade extremamente afinada à angústia do ser humano diante desta força aniquiladora.

No drama simbolista, as imagens e símbolos são responsáveis pelas relações de múltiplos sentidos que são sugeridos à imaginação do leitor/espectador. Encenada ou lida, a linguagem incorporara elementos poéticos que a tornam atemporal. Como ressalta Anna Balakian, o palco seria o melhor lugar para representar a sinestesia no teatro simbolista: “a forma, a cor, o gosto, o acompanhamento musical, mesmo os perfumes [...] anunciavam as correspondências feitas pelo homem que deveriam substituir o casamento entre o céu e a terra” (BALAKIAN, 2007, p. 98). Assim, o texto teatral simbolista procura, no momento da atualização, “a projeção gráfica da paisagem interior sobre a realidade exterior do mundo dos objetos e dos seres animados, e nenhum deles teria qualquer caráter autônomo, mas representaria os vários tons e flutuações do estado de espírito do autor. (BALAKIAN, 2007, p.98).

O caráter estático do drama será uma tônica simbolista, somado à imprecisão do tempo e do espaço, que criam uma atmosfera, em detrimento da ação, das circunstancialidades nas quais se baseava o teatro tradicional. Assim, a lenda vem preencher o tempo e o espaço da história e sem pressupostos ou demarcações espaço-temporais, os mitos são renovados. Tudo isto a serviço da revelação das almas, tendendo para um forte lirismo, como dizia Fernando Pessoa:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...] Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade. (PES-
SOA, 1998, p. 283).

A coerência entre a concepção de teatro estático de Pessoa incorpora e traduz uma estética alinhada, na época, com o teatro de Maeterlinck que pressupunha uma total imobilidade do drama, mas que não viria a se concretizar de todo em sua obra, à exceção de algumas curtas peças, como *L'Intruse* e *Les Aveugles*. Haquira Osakabe a respeito da elaboração de uma trama sem drama e nem tensão, ressalta que:

[...] Pessoa é particularmente sensível à discussão sobre a natureza desse novo tipo de teatro que se inventa à revelia do próprio teatro. As anotações sobre o teatro estático não serão sem conseqüências quando exatamente o poeta irá pensar numa forma teatral em que a ação se substitui pela palavra e o tempo externo dá lugar à indefinição da introspecção e os cenários estarão sugeridos e nunca suficientemente descritos pelas instruções cenográficas. (OSAKABE, 2007, p. 70)

No teatro simbolista, a ação é subordinada a forças ocultas. A progressão dramática, portanto, ainda que mínima, realiza-se conforme a conjugação de dois movimentos distintos: o do enunciado, pressupondo uma ação “mais sonhada que vivida” (REBELLO, 1979, p. 43) – verbalizada, portanto – e o do movimento, que, embora invisível, é contínuo, permanece subentendido. Neste sentido, o teatro simbolista recorre continuamente ao poder do símbolo, abolindo as categoriais tradicionais de “tempo” e “espaço”, enveredando por percursos míticos e lendários, repletos de mistério.

Os simbolistas, interessados pelo oculto, pelo desconhecido, propõem-se a dar ao teatro uma dimensão litúrgica, na tentativa de restaurar o sagrado ao domínio das artes – o que o teatro naturalista havia fadado ao esquecimento. Há, portanto, um regresso ao espiritualismo, em que os mistérios que envolvem a existência são sugeridos através do silêncio, que não se reduz necessariamente à ausência da fala, mas tem lugar ativo, como presença da ausência.

O silêncio, portanto, está a serviço da criação de uma atmosfera onírica, criando uma densidade no palco, tecendo uma trama invisível, assinalando assim tanto o limite da linguagem como a condição essencial para a sua renovação. Assume-se como um eco que prolonga as palavras – as pausas, as repetições, as quebras de sintaxe – e seus múltiplos sentidos. Será, assim, o elemento natural em que se desenvolvem e espalham as palavras. Também Fernando Pessoa defende claramente esta concepção de teatro quando afirma que “Há duas formas de dizer – falar e estar calado. As artes que não são a literatura são as projecções de um silêncio expressivo. Há que procurar em toda a arte que não é a literatura a frase silenciosa que ela contém, ou o poema ou o romance, ou o drama (PESSOA, 1998, p. 289).

A palavra, dissolvida, exerce a paradoxal função de assegurar, justamente, a entrada e a permanência do silêncio, que, este sim, reina absoluto: o não-dito adquire força poderosa, evadindo-se por trás de diálogos e, sobretudo, de longos monólogos. Desta maneira, com uma linguagem repleta de relações simbólicas, baseada na alusão e na ambiguidade, o teatro simbolista preconizava alcançar a poesia absoluta, a própria

substância da palavra: sua finalidade não era a de descrever todo o esforço do herói para escapar da fatalidade do destino; em vez disso, mostrava, justamente, sua incapacidade para decifrar o mistério do destino.

Tomando por princípio a união do mito, da arte e da religião, os simbolistas viram-se extremamente influenciados pela teoria de Richard Wagner – herdeiro das filosofias idealistas –, em sua concepção de “drama musical”, além da prática cênica desenvolvida ao longo de décadas (WAGNER, 1990). Wagner propunha uma “obra de arte total”¹ – *gesamkunstwerk* – reunindo, portanto, dança, música, literatura e artes plásticas.

Seguindo os moldes da obra wagneriana, os simbolistas buscavam exatamente um teatro que pudesse concretizar o sonho da projeção verbal e visual, além da comunicação não racional, da excitação da imaginação e da condução à visão subjetiva. Assim, a necessidade ontológica de superar as fronteiras materiais fez com que os simbolistas se voltassem naturalmente para a música, numa perfeita conjugação entre som e silêncio, servindo de modelo para a construção de sua poética, afinal, como na poesia, a música transcende a lógica e seria capaz, segundo acreditavam os simbolistas, de penetrar na essência das coisas. Os Simbolistas começavam a se manifestar por um teatro ideal, aspirando ao drama indizível, numa postura contrária àquela em que ainda trazia ao palco uma interpretação melodramática, preenchida por uma estética obcecada pelo realismo cênico, o naturalismo. O teatro simbolista pretende construir em cena um universo mental mais do que físico.

As figuras dos heróis fundadores, conquistadores e navegantes, mulheres sedutoras, figuras trágicas perseguidas pelo destino, vultos de poetas encontram lugar no teatro português. Figuras, enfim, que emergem da própria História e são apresentadas à luz de um sentimento nacionalista, voltando-se para os tempos mais mitificados da

¹ Uma característica peculiar das óperas “pré-wagnerianas” consistia no fato de que tais obras eram compostas de acordo com uma estrutura estilística que impossibilitava ao seu corpo musical possuir um caráter de uniformidade, assemelhando-se, por conseguinte, a uma espécie de “costura musical”, em que os recitativos e as árias interligavam-se por uma qualidade de música composta com o objetivo de associar diversos segmentos dramáticos – geralmente heterogêneos – em uma dada peça musical. Conforme comentam Yara Cznók e Alfredo Naffah Neto: “Não se ouvia a obra em sua duração total para depois percebê-la como uma. Tratava-se da vivência de pequenas e inúmeras unidades propiciadas pelos números isolados que não sem razão eram também chamados de números isolados” (CAZNÓK; NAFFAH NETO, 2000, p. 24). Dando continuidade a suas reformas estéticas, Wagner desenvolve nas suas óperas um projeto sonoro distinto do mero acompanhamento orquestral tão utilizado pelos compositores, elaborando ousadas combinações harmônicas, de modo a tornar a estrutura musical das partituras de suas óperas uma espécie de “sinfonia dramática”, bastante distinta das tendências que estavam até então em voga. Tais inovações acompanham o processo de instauração da postulada “obra de arte total”, síntese artística que englobaria todos os recursos e meios de expressão possíveis para o desenvolvimento de uma ópera, caracterizando-se pelo fato de que a estrutura musical, a cenografia, o libreto, a arquitetura do teatro e os seus demais recursos técnicos somariam para o engrandecimento da mesma. Essa circunstância se reflete inclusive na disposição wagneriana de realizar pessoalmente todos os processos de elaboração do drama musical, criando assim uma obra artística genuinamente orgânica, na qual todas as etapas de sua produção se encontravam sob sua direção.

História de Portugal: Viriato, Afonso Henriques, Pedro o Cru, Vasco da Gama, Rainha Santa Isabel, Luís de Camões, Gil Vicente, Bocage. E, mais do que todos os outros, D. Sebastião e Inês de Castro.

Se é com Henrique Lopes de Mendonça, em *O Duque de Viseu* (1886), que o teatro de tema histórico conhece um novo surto em Portugal, é bastante extensa a lista de autores que fazem do texto literário uma maneira de recuperar vultos da história e das lendas.²

2.

Fernando Guimarães aponta dois importantes nomes para situar o Simbolismo português: Antero de Quental e Teixeira de Pascoaes, poetas que, segundo ele, “ocupam a cena literária imediatamente antes e depois do Simbolismo em Portugal” (GUIMARÃES, 1990, p. 90). O primeiro, um dos principais integrantes da chamada Geração de 70, grupo de intelectuais e artistas que seu início ao realismo português; o segundo, diretor de *A Águia* (1912) e figura central como mentor e doutrinador de uma nova filosofia em Portugal, o Saudosismo.

Leitor e admirador de ambos, de Antero, António Patrício aprendeu – e exorcizou – a visão pessimista de que tudo é ilusão e que não há um sentido, uma redenção para a vida humana, nem mesmo para além dela. Há, por exemplo, em *Oceano*, ecos anteriores que posteriormente seriam superados. Conforme escreve António Patrício no prólogo de *D. João e a máscara*: “Sabia-o bem Antero, que o sentido da vida é o sentido da morte. E os que, como nós, rezavam os Sonetos no colégio, souberam-no de cor, como os simples dizem orações, bem antes de em desespero as aprenderem” (PATRÍCIO, 1972, p. 11).

Respalado pelo modo peculiar com que lê e interpreta o Saudosismo preconizado por Teixeira de Pascoaes, António Patrício passa da torrente ou carga elétrica que é a poesia de Antero a uma profunda sensibilidade encantada pela vida. A sua poética passa a perceber o mundo de forma a revelar a grandeza da vida, sobretudo nos seus textos teatrais, ainda que, invariavelmente, toquem na ideia dominante da morte que é, segundo António José Saraiva e Óscar Lopes, “como que o recorte, a consciência

² Destacam-se, por exemplo, *A Morta* (1890) e *Afonso de Albuquerque* (1907), do próprio Lopes Mendonça; *Leonor Teles* (1889), *O Regente* (cuja primeira representação se deu representação em 1897), *Pedro o Cruel* (1915), de Marcelino Mesquita; *D. Pedro* (1890), de José M. de Sousa Monteiro; *Aljubarrota* (1912), *Nun'Álvares* (1918) e *Santa Isabel* (1933), de Rui Chianca; *Afonso VI* (1890) e *Alcácer-Kibir* (1891) de D. João da Câmara; *Febo Moniz* (1918), de Bento Faria; *Vasco da Gama* (1922), de Silva Tavares; *Viriato Trágico* (1900) e a nova versão da *Castro* de Ferreira (1920), de Júlio Dantas; *O Pasteleiro do Madrigal* (1924), de Augusto de Lacerda; *O Infante de Sagres* (1916) e *Egas Moniz* (1918), Jaime Cortesão; *Viriato* (1923) e *O Infante Santo* (1928), de Luna de Oliveira; *Gomes Freire de Andrade* (1907) e um projeto inacabado de trilogia: *Linda Ignez*, *A Vingança do Justiceiro* e *Morta e Rainha*, de Teófilo Braga

plena e definida, neste escritor, do valor insubstituível de cada momento da vida tensa” (SARAIVA; LOPES, 1997, p. 980).

É possível encontrar no teatro de António Patrício as formas mais ortodoxas da dramaturgia simbolista, como o repúdio da “anedota”, já explicitada pelo próprio Patrício em *Dinis e Isabel*, ao dizer que seu “conto de Primavera” é “uma tragédia, toda íntima, sem indicações de costumes ou cenários mais que as estritamente indispensáveis para situar um drama de consciências” (PATRÍCIO, 1989, p. 7) e, explicando a “fábula trágica” de *D. João e a Máscara*, diz que reduziu ao mínimo a anedota, fixando o que há de essencial no destino das personagens (PATRÍCIO, 1972, p. 10).

Nisto, António Patrício, tal como os simbolistas, afasta-se do teatro tradicional – o teatro naturalista e a anedota burguesa –, reformulando seus textos dramáticos de acordo com um diferente gênero literário, o que se explica justamente pelos subtítulos “contos de Primavera”, “história dramática em dois quadros” e “fábula trágica” atribuídos respectivamente aos textos dramáticos *Dinis e Isabel*, *O Fim* e *D. João e a Máscara*.

José Régio enaltece a “linguagem quase sempre elevada ao poético” das “estáticas e como sonambúlicas composições” de António Patrício, tomando-o como exemplo, quase paradoxal, dum teatro que é “verbalmente espectacular”. Para Régio, esse verbalismo de “rara qualidade literária” e “superiormente musical” surge “da autêntica necessidade de expressão duma autêntica personalidade humano-artística” (RÉGIO, s/d, p. 417-419). Desta maneira, o simbolismo legaria ao teatro português, com António Patrício, uma das mais coerentes expressões de fidelidade à escola num plano de qualidade literária, poética, mas também cênica e espetacular.

Nos textos dramáticos de António Patrício, a história ficcional move-se pelos personagens, cujas falas são atos e decisões, de tal maneira que a intriga se desenvolve dialeticamente para um desfecho que virá resolver o embate entre as forças antagônicas postas em confronto. De fato, tudo é linguagem, tudo é discurso em Patrício, que busca conferir muita força à escrita: é a força da palavra, a referida “espetacularidade verbal” de que fala Régio, como se observa mesmo nas difíceis, mas espetaculares, didascálias. É o caso de *Judas*:

[...] Súbito, como um perfume se faz corpo, a Sombra de Jesus aflora o chão [...] a Face ainda envolta em bandeletas, donde filtra o olhar, amorosíssimo, caindo com um eco de soluço; os pés, – de luar ferido, mal pisando. (PATRÍCIO, 1972, p. 147)

Ou, também, em *D. João e a Máscara*:

A Morte desce os degraus. Começa a caminhar pela alameda. Há um ranger de folhas secas: rodopiam à roda d’Ela, turbilhonam; são por fim uma espiral louca que sibila. (PATRÍCIO, 1972, p. 46)

Frantisek Deak, em seu *Symbolist theater: the formation of an avant-garde*, observa que a distinção central que se formou em torno do teatro simbolista foi justamente a

que se estabeleceu entre teatro e poesia, cujos autores teriam de transcender aparentemente a mútua exclusão entre as duas formas de arte. De fato, no século XIX, a oposição entre teatro e poesia será um tema constante para os simbolistas, sobretudo para aqueles que buscavam transcender a exclusão que teatro e poesia pressupõem. Parece ser esta a tônica dos textos dramáticos de António Patrício.

Há, também, um repúdio às categorias convencionais de personagens e de um tempo e um espaço imediatos. As personagens de Patrício são arrebatadas por uma paixão, como Pedro que, sem restrições, entrega-se à Saudade que o move, como se percebe numa fala sua à Abadessa do Mosteiro de Santa Clara: “Erguei-vos, Madre. Não sou eu que vos venho perturbar. É a Saudade que me traz, é ela só” (PATRÍCIO, 2002, p. 74). Além das personagens, o tempo e o espaço ganham dimensão simbólica. Pedro se proclama o “Rei-Saudade”; três dias Pedro viverá com sua amada para – como Cristo ressurrecto após três dias – erguê-la para a vida, como ele diz no diálogo com Afonso, seu escudeiro: “imagina tu que justiça foi feita. [...] Então, a paz de Deus virá sobre a minha alma... três dias viverei com ela o meu amor... [...] Logo... logo depois de os justicar, vou erguê-la da cova... à minha Inês” (PATRÍCIO, 2002, p. 30); ainda em *Pedro, o Cru*, Portugal (espaço geográfico) torna-se “uma província apenas” diante de um reino maior – o Reino da Saudade, erigido por Pedro: “o meu reino de segredo, sem fronteiras, o meu reino de amor abrange a Morte, a sua natureza de mistério...” (PATRÍCIO, 2002, p. 24).

A atmosfera de sonho que Patrício cria para *Dinis e Isabel*, conforme o próprio autor sugere no prólogo da obra, ao dizer que a intenção lírica do conto é dramatizar “o sonho de alguém que numa manhã de Primavera entrasse numa igreja e adormecesse sob influência fulgurante dos vitrais” (PATRÍCIO, 1989, p. 7). Assim, a ação, mais sonhada que vivida, é posta a serviço da revelação das almas.

Em *D. João e a Máscara*, as didascálias e indicações de cena são breves tanto na caracterização do espaço quanto na das personagens que “agem”, como, também, as referências ao momento em que a “ação” ocorre, sobretudo o tempo da sedução. Os acontecimentos passam-se em Sevilha, e circunscrevem-se, no espaço, aos palácios de D. João e do Duque de Silves, à casa de D. Ana e, no final, ao Convento de La Caridad. Aliás, nas primeiras indicações de cena algumas características próprias do teatro simbolista são bem perceptíveis: para além da animização de imagens, uma madrugada úmida de outono que “vai descerrando devagar as pálpebras”, uma porta de ferro, “solene e alta, armoriada” (PATRÍCIO, 1972, p. 15).

A musicalidade tem um carácter marcante na escrita de António Patrício, para quem “A música é o médium do Mistério” (PATRÍCIO, 1995, p. 123). Subjaz a escrita teatral de Patrício uma forte corrente musical, num engenhoso cuidado rítmico e sonoro, com uma imagística extremamente elaborada: sinestésias, repetição de sons, de palavras, de metros – como se fossem fragmentos poéticos postos em prosa – como nos decassílabos de *Judas*:

A SOMBRA DE JESUS

Dos doze és para mim o mais amado.

JUDAS, com desespero

Não posso ouvir, Senhor, não *devo* ouvir

(PATRÍCIO, 1972, p. 148)

ou, mais fortemente marcado, nas frases que são construídas como versos decassílabos, em *Pedro, o Cru*, em que o rei fala de sua noite da Saudade:

A noite em que a saudade se fez carne... A noite em que o passado está presente, mas presente adivinho com futuro, abrindo os olhos sobre um fundo eterno. (PATRÍCIO, 2002, p. 98)

Observa-se, portanto, que a musicalidade confere um tom às falas poéticas das personagens, não são adornos, mas complementos daquilo que têm a dizer, passando pela justificativa de que a Palavra deixa para Música a criação de uma atmosfera em que o Verbo irá adquirir o seu pleno sentido.

Em *D. João e a Máscara*, os diálogos que correspondem aos momentos mais solenes são, em geral, tratados como fragmentos musicais, como ocorre no final da “fábula trágica”, em que se opera a passagem do recitativo para a ária, ou, também, no primeiro encontro entre D. João e a Morte, cuja voz é detentora de um poder de encantamento:

D.JOÃO:

A tua voz, que tem?... Parece que desperta

uma alameda de visões, entreaberta...

[...]

Ó Máscara sem sono,

se tu vens, se tu vens nesta manhã de Outono,

p’ra me dizer enfim o sentido da vida,

numa casa sem luz, há a Manhã escondida.

Doces, doces as mãos – como de folhas mortas,

acordando a matilha e descerrando as portas...

(Silêncio breve)

Onde foi que eu Te vi? – Foi em mim? Foi em mim?...

(PATRÍCIO, 1972, p. 36-37)

Outra forte herança simbolista presente no texto dramático de António Patrício é a presença imaterial de forças sobrenaturais. Dinis e D. João, por exemplo, lutam contra uma potência invisível. Em *Dinis e Isabel* ela se apresenta na forma do perfume exalado pelas rosas:

ISABEL

Oh! Oh!... Guiai-me. Tende pena, amigo. Socorrei-me. (*Pára um instante: olhando em si*) Deixai-me relembrar junto de vós. Quando deixei cair a arregaçada, pus a minha alma em Deus e nem olhei. Tinha

medo por vós, por vossa dor, não por o que de dor a mim viesse. Passaram-se uns instantes. mal vivia. Depois esta pergunta sem sentido, em que havia terror, que me gelava: – “eram pães... dizei... trazíeis pães?...” Olhei então, e vi maravilhada, a cabeça nas mãos desse perfume, nas invisíveis mãos que ma tomavam... (PATRÍCIO, 1989, p. 64)

Em *D. João e a máscara*, ela está presente em todas as mulheres e, por fim, na Soror Morte:

SOROR MORTE

Desce ao claustro, de noite, sem ruído:

o mistério p'ra ti, é um novo sentido;

[...]

O silêncio da noite é um turbilhão de gemas

sofrendo como tu, em órbitas sem nome,

do mal, do grande mal que te consome.

(PATRÍCIO, 1972, p. 137)

Pode-se, assim, observar nos textos dramáticos de António Patrício os principais pressupostos do teatro simbolista, manifestando-se em temas como a vida, a morte, as contradições e dualismos do ser humano – carne e espírito, finitude e infinitude – como apego, como vocação nostálgica do Absoluto. A fronteira entre morte e vida dificilmente pode ser detalhadamente delimitada pela compreensão humana. Há, porém, que se atentar que, ainda que haja toda essa influência simbolista, Patrício conservou tão somente o que servisse à sua maneira pessoal de se expressar. Assim, se Patrício soube ser um simbolista bastante ortodoxo, soube, também, acompanhar a própria evolução que o movimento Simbolista incutiu em sua própria poética.

3.

No contexto do teatro simbolista, Luiz Francisco Rebello destaca que “Raros foram os poetas simbolistas que resistiram à solicitação do teatro” (REBELLO, 1979, p. 15). Os principais nomes do teatro simbolista português – ou que, não necessariamente simbolistas, mas que escreveram dramas com base nesta estética – foram, essencialmente, poetas. São os casos de Eugênio de Castro, Fernando Pessoa e António Patrício. Como destaca Vieira Pimentel, somente “com *O marinheiro* (1913) de Fernando Pessoa e a obra de António Patrício, o simbolismo se poderá considerar consagrado e razoavelmente aclimatado à nossa latitude” (PIMENTEL, 2001, p. 152).

Ao situar António Patrício no contexto finissecular, cabe ressaltar que seu primeiro texto dramático – *O Fim* – data de 1909 e o último – *D. João e a Máscara* – de 1924, para se verificar que os textos se desenvolvem numa época marcada por múltiplas tendências, o que poderia fazer supor que António Patrício é um simbolista tardio ou

simbolista extemporâneo. Entretanto, seriam enquadramentos insuficientes para um escritor que, como simbolista, foi, sobretudo, heterodoxo.

Em seus textos dramáticos, Patrício realizou uma “tragédia íntima”, em cuja efabulação afasta-se do real, porque se centra no mito e integra personagens que perseguem sombras. Os simbolistas, por exemplo, para atenuar a materialização das personagens, fizeram muitas vezes das personagens espectros e figuras sonâmbulas. Não existe, porém, nos personagens de António Patrício a apatia, a ausência de vontade, marcas, aliás, tão caras à estética teatral simbolista, como aponta Anna Balakian ao dizer que “As personagens atuam de modo tão igual, falam tão pouco, esperam infinitamente que alguma coisa aconteça em lugar de lutarem contra o destino” (BALAKIAN, 2007, p. 99)³.

As personagens de Patrício se aproximam mais, portanto, de um Axël⁴, de Villiers de L'Isle Adam, do que das personagens extremamente apáticas do teatro de Maeterlinck, frente aos acontecimentos, marcados de silêncios e hesitações. Em vez disso, as falas e ações das personagens de Patrício demonstram uma paixão, denotam uma ação diante das vicissitudes da morte. São *videntes*, vivenciam o *desregramento dos sentidos*. As personagens de Patrício, na verdade, mesmo convivendo com as sombras, mantêm-se despertas e detentoras de todos os seus sentidos, assumindo a violência e os seus instintos.

³ Aceitam os eventos vivenciados, denotando uma entrega plena ao jogo de forças do devir. A passividade de tais personagens decorre de uma falta de potência vital, fazendo com que aceitem vulgarmente os eventos com os quais se deparam. Resignam-se, acreditam que se algo é ruim para a vida, de modo algum é pertinente interceder para que se modifique o que é ruim, pois é melhor sofrer, mas sobreviver, do que lutar para não mais sofrer e exaurir, assim, rapidamente o exíguo fio de energia vital que ainda anima o corpo.

⁴ Axël realiza uma escolha: ao optar pela morte, opta pela vida interior, pela preservação de seu sonho, como a como se pode observar na sua fala à amada Sara: “Viver? Não. Nossa existência está completa, e sua taça transborda! Que ampulheta contará as horas desta noite! O futuro?... Será, crê nestas palavras: nós acabamos de esgotá-lo. Todas as realidades, amanhã que serão elas em comparação às miragens que acabamos de viver? [...] A qualidade de nosso espírito não nos dá direito à terra.” (LISLE-ADAM, 2005, p. 198). O mesmo se pode observar justamente na didascália que encerra a obra: “Axël leva aos lábios a taça mortal, bebe, estremece e vacila; Sara pega a taça, termina de beber o resto do veneno, depois fecha os olhos. Axël cai; Sara se inclina para ele, arrepiando-se, e eis que estão jazendo, entrelaçados, sobre a areia do corredor funerário trocando sobre os lábios o suspiro supremo. [...] ouvem-se, de fora, os mumúrios distanciados do vento na vastidão das florestas, as vibrações do acordar do espaço, a agitação das planícies, o alarido da Vida” (LISLE-ADAM, 2005, p. 206).

Resumo: Ao situar Antônio Patrício no contexto finissecular, cabe ressaltar que seu primeiro texto dramático – *O Fim* – data de 1909 e o último – *D. João e a Máscara* – de 1924, para verificar-se que os textos se desenvolvem numa época marcada por múltiplas tendências, o que poderia fazer supor que Patrício é um simbolista tardio ou simbolista extemporâneo. Entretanto, seriam enquadramentos insuficientes para um escritor que, como simbolista, foi, sobretudo, heterodoxo. Sua obra situa-se numa convergência do Simbolismo e do Saudosismo, e, como será analisado, se Patrício soube, de fato, assimilar a herança simbolista, soube também acompanhar toda a evolução da estética simbolista, construindo uma obra original.

Palavras-chave: Antônio Patrício; Literatura Portuguesa; Simbolismo; Heterodoxia

Abstract: By situating Antônio Patrício the end of century context, it is noteworthy that his first dramatic text – *O Fim* – date of 1909 and the last – *D. João e a Máscara* – 1924, to verify that the texts are developed in a time of multiple trends, which could make suppose that Patrício is a late symbolist or symbolist extemporaneous. However, would be insufficient frameworks for a writer who, as symbolist, was especially heterodox. His work lies at the convergence of Symbolism and Saudosismo and, as will be discussed, is Patrício knew, indeed assimilate, symbolist heritage, knew also follow the entire evolution of the Symbolist aesthetic, building an original work .

Keywords: Antônio Patrício; Portuguese Literature; Symbolism; Heterodoxy

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CAZNÓK, Yara Borges; NAFFAH NETO, Alfredo. *Owir Wagner – Ecos nietzschianos*. São Paulo: Musa, 2000.
- DEAK, Frantisek. *Symbolist Theater – The Formation of an avant-gard*. London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- GUIMARÃES, Fernando. *A poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1990.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- L'Isle-Adam, Villiers de. *Axël*. Tradução de Sandra M. Stroparo. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.
- MARIE, Gisèle. *Le Théâtre symboliste*. Paris: Nizet, 1973.
- MORÉAS, Jean. Um manifest littéraire. In: MICHAUD, Guy. *Message Poétique du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1947.
- OSAKABE, Haquira. Judas – uma pequena obra-prima. In. *Revista Letras*. Curitiba: Editora UFPRN. nº 71. 2007.

- PATRÍCIO, António. *D. João e a Máscara*. Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1972.
- . *Dinis e Isabel*. Aveiro: Livraria Estante, 1989.
- . *Pedro, o Cru*. Minho: Edições Vercial, 2002.
- PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Organização de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- PIMENTEL, F. J. Vieira. *Literatura Portuguesa e modernidade: Teoria, Crítica, Ensino*. Braga: Angelus Novus, 2001.
- REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro simbolista e modernista*. Amadora: Bertrand, 1979.
- RÉGIO, José. Sobre o teatro de António Patrício. In. *Estrada Larga*. Orientação e Organização de Costa Barreto. Porto: Porto Editora, s/d.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1997.
- WAGNER, Richard. *A Arte e a Revolução*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1990.

Literatura brasileira

A DOUTRINA ORTEGUIANA DO PERSPECTIVISMO

Ronaldes de Melo e Souza*

José Ortega y Gasset revoluciona a estrutura ontoteológica da metafísica ao conceber o perspectivismo como a verdadeira forma do conhecimento compatível com a realidade radical da vida humana. Na filosofia orteguiana, o princípio de tudo não é o ser nem deus ou a verdade pretensamente absoluta, mas a vida imediatamente vivida pelo homem inserido no horizonte móvel do tempo. A filosofia sempre investigou a origem primeira e o fim último de tudo que existe, mas jamais concebeu a vida humana como profenômeno originário. As propladas filosofias da vida são diversas formas do saber acerca da vida, mas não o saber depreendido da própria vida. A descoberta da vida como realidade a que tudo se reporta constitui a originalidade da filosofia orteguiana, que se caracteriza como um filosofar que se aprende, e não como um sistema que se ensina. A pretensão epistemológica de conceber a vida como objeto de investigação é confutada por Ortega y Gasset com o argumento de que a vida é a força morfogenética dos valores afetivos, cognitivos e volitivos dos entes que somos.

De nada adianta empunhar a razão abstraída da vida. Abstrações podem ser pensadas, mas não vividas. Se é certo que o homem tem a possibilidade da construção de vários mundos consonantes com diversas perspectivas teóricas, religiosas e artísticas, também é verdade que esta sublime possibilidade se fundamenta na perspectiva vital. Antes de assumir perspectivas e invencionar universos plurissignificativos, a vida em si mesma é uma vasta perspectiva, que viabiliza o conhecimento do ser do homem e do mundo. A perspectiva que somos condiciona a gênese e a evolução das perspectivas que temos. Individual ou coletivamente, o homem é um ponto de vista encarnado, que lhe possibilita conhecer o mundo que o envolve. As predisposições, preferências e escolhas da vida singular, social ou histórica são disponibilizadas pela perspectiva vital, e não apenas pela perspectiva racional. Assim é que o perspectivismo vital da filosofia orteguiana é mais originário do que o perspectivismo epistemológico, que remonta a Nicolau de Cusa e se consoma na transmutação nietzschiana de todos os valores. O próprio Ortega enfatiza a originalidade da sua doutrina do ponto de vista ao advertir que o perspectivismo vital, que constitui a teoria geral de sua filosofia radicalmente revolucionária, nada tem a ver com o idealismo filosófico, sobretudo porque a perspectiva não pertence apenas ao homem que conhece a realidade, mas também à realidade que se conhece (Tomo IV, p. 390). A realidade do homem, do mundo e dos entes intramundanos somente se compreende à luz do perspectivismo vital.

* Professor Associado do Departamento de Letras Vernáculas da UFRJ.

Do início ao fim de sua obra, Ortega y Gasset mobiliza o vigor da experiência e o rigor da consciência a fim de compreender e tornar compreensível a originalidade de sua filosofia do perspectivismo, que se notabiliza pela descoberta do princípio da vida e pela elaboração do novíssimo conceito de razão, denominado razão vital, destinado a superar os impasses do realismo, do idealismo, do racionalismo absolutista, do relativismo cético, do positivismo e do pragmatismo. Extraordinariamente complexa, a doutrina orteguiana da razão vital como chave hermenêutica do dinamismo da vida somente paulatina e progressivamente se clarifica. Filosofar que se depreende da força propulsiva da vida, o perspectivismo orteguiano não pode ser exposto como sistema articulado indutiva ou dedutivamente, simplesmente porque induções ou deduções são atividades da razão teórica, e não da razão vital. Multiforme, heterogênea e metamórfica, a vida requer um pensamento que não se imobilize na abstração dos conceitos, mas que se dinamize na fluidez do corpo movente das imagens. A plasticidade da linguagem orteguiana é uma exigência da poeticidade da vida que somente é enquanto devém na incessante plasmação de si mesma. Somente vive quem invencionava o sentido de sua própria vida.

Desde 1902, precisamente no artigo “Glosas”, Ortega y Gasset não cessa de reafirmar o postulado abstrato da pretensa imparcialidade do conhecimento, alegando que a impessoalidade é um erro de perspectiva, sobretudo porque pressupõe o ato de abstrair-se da vida, sair fora de si mesmo e comportar-se como espectador alheio e estranho às vicissitudes dramáticas da existência. Inserido na carnadura concreta do corpo e do mundo, compete ao homem atuar como ator comprometido com o drama da vida. Cada ser humano tem de ser responsável pelo papel que desempenha no teatro do mundo (Tomo I, p. 13-14). Em 1910, no ensaio intitulado “Adão no Paraíso”, argumenta-se a tese de que os valores das coisas decorrem do perspectivismo vital. O sentido do fenômeno observado depende da instância do observador, bastando conferir, por exemplo, o que significa a terra para um camponês e um astrônomo. Para o camponês que a cultiva, a terra é um caminho pontilhado de sulcos lavrados pelo arado, uma messe, enfim. O astrônomo necessita determinar exatamente o lugar que o globo terrestre ocupa dentro do espaço sideral. Ao enfatizar que o ponto de vista da exatidão científica obriga o astrônomo a converter a terra em uma abstração matemática, Ortega conclui que não existe uma suposta realidade imutável. Um mesmo fenômeno, o telúrico, possui realidades diversas em conformidade com pontos de vista diferentes: “O ponto de vista cria o panorama.” (Tomo I, p. 471).

A primeira elucidação da diferença entre o perspectivismo vital e o perspectivismo epistemológico de Leibniz, Nietzsche, Vaihinger e Teichmüller se encontra no primeiro livro de Ortega y Gasset, intitulado *Meditações do Quixote*, publicado em 1914. No prólogo de suas meditações, no tom provocativo do questionamento crítico, o filósofo A originalidade do perspectivismo interpela o leitor:

Quando nos abandonaremos à convicção de que o ser definitivo do mundo não é matéria nem alma, não é coisa alguma determinada, mas, sim, uma perspectiva? Deus é a perspectiva e a hierarquia, e o pecado de Satã foi um erro de perspectiva. (Tomo I, p. 321).

orteguiano resulta do reconhecimento de que o ser definitivo do mundo é uma perspectiva, e não simplesmente coisa material ou anímica, diversamente determinada ou determinável pelas várias perspectivas teóricas da subjetividade puramente humana, que se compraz em representá-lo como objeto de conhecimento. A perspectiva pertence ao mundo, e não simplesmente ao sujeito que o conhece. Concebido como estrutura própria do mundo, o perspectivismo refuta o subjetivismo. Até mesmo o ser divino ou supradivino somente pode ser compreendido como perspectiva e hierarquia ou, na formulação precisa de Julián Marías (1970, p. 375), como integração hierárquica da infinitude de todos os pontos de vista possíveis. Ao contrário de Deus, que reconhece a diversidade qualitativa das perspectivas da verdade, Satã comete um erro de perspectiva, que consiste na exclusão de todos os pontos de vista que não se compaginam no ângulo fixo de sua mundividência estática. Ao assumir um ponto de vista pretensamente absoluto, Satã se converte no protótipo das alucinações liliputianas ou napoleônicas do intelecto voluntarioso. O absolutismo se denuncia como satanismo.

Ao reconhecer que “a perspectiva se aperfeiçoa pela multiplicação de seus termos e pela precisão com que reagimos diante de cada um de seus planos”, Ortega y Gasset inicialmente assinala que compete ao ser humano buscar para a circunstância que o envolve, “precisamente no que tem de limitação e peculiaridade, o lugar acertado na imensa perspectiva do mundo”, sobretudo porque “a reabsorção da circunstância é o destino concreto do homem.” Afirma, em seguida, que a sua “saída natural para o universo abre-se pelos desfiladeiros de Guadarrama ou o campo de Ontígola”, acrescentando que o mencionado setor da realidade circunstante forma a outra metade da sua pessoa (Tomo I, p. 321-322). Enfim, valendo-se da formulação lapidar, que constitui o filosofema fundamental do perspectivismo vital, enuncia a súpula da nova forma de conhecimento do homem e do mundo:

Eu sou eu e minha circunstância, e se não a salvo não me salvo. (Tomo I, p. 322)

A pessoa, a vida que sou, não é, como pretende o idealismo, o sujeito enclausurado no espaço monádico da subjetividade nem, como supõe o determinismo, um vivente condicionado pelo meio ambiente. Não sou um eu subjetivamente abstraído do mundo circundante nem um eu intramundano, objetivamente determinado pela circunstância. No filosofema orteguiano, a pessoa ou vida humana se caracteriza não apenas como o eu, mas também como a realidade que o envolve. Eu sou = eu e minha circunstância. Não há um eu que eventualmente se encontra numa circunstância. Não sou um eu que flutua suspenso no páramo empíreo das idealizações da consciência abstraída da concretude da vida imediatamente vivida. Ao eu pertence essencialmente uma circunstância. Também não sou apenas inserido numa determinada circunstancialidade. Para integrar o meu eu, a circunstância tem de ser minha. O possessivo não significa mera localização, mas, sim, interação com a realidade circundante. Em sua forma radicalmente circunstancial, o eu somente existe, porque coexiste com o mundo

e com os entes intramundanos. Em cada momento, tem de se haver com as condições favoráveis ou adversas de sua circunstância vital. O eu não assume o seu próprio sentido se não se atualiza numa perspectiva peculiar, que lhe permite interagir com a imensa perspectiva do mundo. Vitalmente concebido, o eu somente se põe quando se compõe com a sua circunstância.

O ensaio de 1916, intitulado “Perspectiva e Verdade” (Tomo II, p. 15-23), constitui a sùmula didática da originalidade do perspectivismo orteguiano, que se condensa nos seguintes passos e trâmites exegéticos. Inicialmente, Ortega y Gasset adverte que sempre buscou “a pura verdade, o que as coisas são por si mesmas”, e que o seu filosofar circunstancial tem por origem primeira e por fim último o compromisso de corresponder à “pura reflexão do ser das coisas”. O filósofo se define como espectador contemplativo, amorosamente sintonizado com o mundo circundante, porque se compraz em “perseguir a estrutura sutil e complexa da fisionomia dos objetos”. Interessa-lhe contemplar o espetáculo da vida que deflui diante de si. Acrescenta, em seguida, que o perspectivismo vital do contemplador da realidade circunstante se diferencia radicalmente do racionalismo e do ceticismo, sobretudo porque os racionalistas e os céticos partem do pressuposto de que o ponto de vista individual não se legitima como verdade. O racionalismo somente admite a verdade abstraída da singularidade dos indivíduos, e o ceticismo conclui que a existência dos pontos de vista individuais inviabiliza a verdade. O raciovitalismo orteguiano rejeita a verdade abstraída do ponto de vista individual do racionalismo e o ponto de vista destituído de verdade do ceticismo com o argumento de que somente do ponto de vista individual o mundo pode ser contemplado em sua verdade. Enfim, Ortega y Gasset acentua que a realidade, precisamente por se encontrar fora de nossas mentes individuais, somente pode chegar até cada um de nós, “multiplicando-se numa fisionomia multifacetada” (Tomo II, p. 15-18).

A fim de reforçar a tese de que perspectiva e verdade mutuamente se implicam, o filósofo raciovitalista afirma que, situado no Escorial, consegue ver o curvilíneo braço ciclópico que a montanha de Guadarrama estende na direção de Madri. Alega que o homem de Segóvia contempla a vertente oposta da mesma cordilheira e, no tom irônico do desafio crítico, conclui que não teria sentido discutir acerca de qual das duas visões seria verdadeira. As duas visões são igualmente verdadeiras, precisamente porque se distinguem. A pupila do espectador segoviano e a do contemplador orteguiano somente coincidiriam se a serra materna fosse uma abstração. Em sua concretude, a realidade somente pode ser vista do ponto de vista que compete a cada ser humano assumir diante do universo. O ponto de vista e a realidade são correlativos, “e como não se pode inventar a realidade, também não se pode fingir o ponto de vista”. A doação da verdade real, que se dirige a cada indivíduo, reparte-se nas vertentes inumeráveis ou nas incontáveis facetas. Ao invés de se abandonar “à eterna sedução de trocar a sua retina por outra imaginária”, o ser humano deve manter-se fiel ao seu ponto de vista a fim de poder ver “um aspecto real do mundo”:

... cada homem tem uma missão de verdade. Onde está minha pupila não está outra, e o que da realidade vê a minha pupila não o vê outra. Somos insubstituíveis, somos necessários. (...) Cada raça dentro da humanidade, dentro de cada raça cada indivíduo é um órgão perceptivo diferente de todos os demais, que atua como um tentáculo que apreende aspectos do universo que, para os outros, são inapreensíveis.

A realidade se oferece, portanto, em perspectivas individuais. O que para um está no último plano, encontra-se no primeiro para outro. A paisagem ordena suas grandezas e distâncias de acordo com a nossa retina, e o nosso coração reparte os acentos valorativos. A perspectiva visual e a intelectual se complexificam com a perspectiva axiológica. Ao invés da disputa, integremos nossas visões na generosa colaboração espiritual, e como as ribeiras independentes se unem no veio grandioso do rio, entreguem-nos a compor a torrente do real.

O jorro luminoso da existência passa rápido. Compete-nos interceptar a sua marcha com o prisma sensível de nossa personalidade (Tomo II, p. 19).

A cada perspectiva individual corresponde um aspecto real do mundo circundante. Na elucidação crítica de Antonio Rodríguez Huéscar (1966, p. 100-105), que se distingue como devotado estudioso da filosofia orteguiana, a estrutura elementar da perspectiva visual se articula mediante cinco requisitos: 1º) alguém que mira desde um ponto em uma direção (ponto de vista); 2º) algo visto pelo mirar; 3º) o visto se ordena em diferentes distâncias do ponto de vista, ocupando diversos planos (ordenação em profundidade); 4º) o que se vê apresenta-se necessariamente hierarquizado num primeiro plano, num plano último e numa série de planos intermediários; 5º) o visto, em cada caso, determina-se exatamente pelo ponto de vista, de tal modo que a cada ponto de vista corresponde somente um aspecto, e cada aspecto somente pode ser visto de um ponto de vista determinado. O visto e o ponto de vista se correlacionam biunivocamente.

Convém assinalar que o perspectivismo orteguiano não define o ponto de vista apenas pelo lugar que ocupa o olho e pela direção do olhar, mas também pela singularidade vital do sujeito que olha. Na concepção orteguiana do ponto de vista, o pendore valorativo se associa ao fator espacial. Situados sucessiva ou simultaneamente no mesmo lugar e mirando na mesma direção um mesmo objeto, dois indivíduos não veem a mesma coisa, porque são diferentes as perspectivas axiológicas que lhes condicionam a visão. Diante da mesma paisagem não veem o mesmo cenário, porque os seus interesses são diversos. Movido pela tendência do coração, cada um concentra a sua atenção no que lhe interessa. Segundo Ortega y Gasset, as constelações íntimas das preferências vitais configuram os valores cordiais dos seres humanos e, conseqüentemente, predefinem a correlação do ato de ver com o fenômeno visto. A visão supõe uma previsão determinada pela situação vital do indivíduo. A perspectiva vital complexifica a perspectiva visual.

Além do lugar do olho, da direção do olhar e da singularidade do vidente, o ponto de vista se diversifica em um mesmo indivíduo. Localizado no mesmo sítio, mirando o mesmo objeto e sem mover a pupila, ele não o vê com exatidão em dois momentos sucessivos, porque a sua atenção sofre deslocamentos instantâneos, que re-

sultam, não só do seu dinamismo vital, mas também da coisa vista, que se manifesta numa riqueza inesgotável de aspectos. A sua visão é regida pela dialética vital da atenção e desatenção. Ao fixar os olhos em determinado aspecto, os demais são desatendidos. Para se aperceber da multiplicidade aspectual do fenómeno coisal, o olhar atento transita de um aspecto a outro, e a perspectiva se mobiliza, torna-se movente. A diversidade dos aspectos da coisa vista e a perspectiva móvel do indivíduo que a vê reciprocamente se correspondem. Não há, portanto, uma perspectiva puramente visual, a não ser que a concebamos como mera abstração, como algo que não tem efetiva realidade. No mundo da vida, toda perspectiva visual insere-se na interpenetração dinâmica da perspectiva espacial e da perspectiva vital.

No livro de 1923, *O tema de nosso tempo*, precisamente em seu último capítulo, intitulado “A doutrina do ponto de vista” (Tomo III, p. 197-203), Ortega y Gasset retoma e aprofunda a tese revolucionária de que a perspectiva constitui a única via de acesso à verdade. O pressuposto racionalista e relativista de que a limitação do conhecimento prodigalizado pela perspectiva deforma a realidade e inviabiliza a posse do verdadeiro saber se contesta com o argumento de que a perspectiva articula a estrutura em que possível se torna o conhecimento da verdadeira realidade do mundo da vida. De acordo com o raciovitalismo orteguiano, a verdade da perspectiva ou a perspectiva da verdade se reconhece quando se verifica que o domínio da razão vital suplanta o império da razão pura. A verdade da vida é vivenciada, e não simplesmente pensada. Vivenciar significa assumir uma perspectiva a fim de recepcionar a torrente do real, conforme se comprova pelo desempenho do filtro diante do curso de água. Ao interceptar uma correnteza com uma peneira ou rede, deixando passar algumas coisas e detendo outras, o sujeito não as deforma, mas, sim, realiza a função vital de selecioná-las. O desempenho seletivo diante da realidade cósmica constitui a missão do homem que não se abstrai de sua circunstância vital. Da infinitude dos elementos que integram o mundo circundante, o aparato receptor do indivíduo funciona como malha que consegue captar algumas coisas, deixando as demais desapercibidas ou ignoradas:

Um exemplo elementar e puramente fisiológico se encontra na visão e na audição. O aparato ocular e o auditivo da espécie humana recebem ondas vibratórias desde certa velocidade mínima até certa velocidade máxima. As cores e os sons que permanecem além ou aquém de ambos limites lhes são desconhecidos. A sua estrutura vital, portanto, influi na recepção da realidade, mas não se deve dizer que a sua influência ou intervenção traz consigo uma deformação. Um repertório amplo de cores e sons reais, perfeitamente reais, chega ao seu interior (Tomo III, p. 198)

A doutrina orteguiana do ponto de vista sublinha que o que ocorre com as cores e os sons também acontece com as verdades. A estrutura psíquica de cada indivíduo lhe permite compreender algumas verdades, ao mesmo tempo que o condena à cegueira para outras. Cada povo e cada época possuem uma alma típica, que lhes faculta rigorosa afinidade com certas verdades e inaptidão incorrigível com respeito a outras verdades. Todos os povos e todas as épocas usufruem “sua cônica porção de verdade”, e

nenhum povo ou época alguma tem o direito de arvorar-se no detentor ou guardiã da verdade pretensamente superior ou única. Pontos de vista distintos criam panoramas e cenários de desempenhos diversos. Ao envolver a vida humana, a realidade cósmica somente se apreende sob determinada perspectiva. Não existe propriamente o ponto de vista ubíquo e absoluto. Não se nega a utilidade instrumental do ponto de vista abstrato para o exercício do conhecimento pragmático. Não se pode esquecer, no entanto, que o ponto de vista abstrato proporciona simulacros inteligíveis ou abstrações, mas não prodigaliza a visão do real, que se nos apresenta sempre perspectivamente. A idealidade se mantém imutável, mas uma realidade que continuasse idêntica a si mesma ao ser vista de vários ângulos seria um conceito absurdo:

A perspectiva é um dos componentes da realidade. Longe de ser sua deformação, é sua organização. (Tomo III, p. 199, grifo textual).

Argumenta-se que a divergência do mundo de dois sujeitos não implica a falsidade de um ou outro. O que um percebe se distingue da percepção do outro, porque o visto por ambos é uma realidade vital, e não uma abstração. Ao divergirem no confronto com a realidade que os circunda, não se contradizem, mas se complementam. O indivíduo, seja pessoa, povo ou época, possui um órgão insubstituível para a conquista da verdade. O erro inveterado consiste na suposição de que a realidade, independentemente do ponto de vista, possui uma fisionomia própria. No entanto, o pressuposto de que a realidade vista de um ponto determinado perde o seu estatuto verdadeiro revela-se falso, sobretudo porque a realidade se revela nas infinitas perspectivas, e todas elas são igualmente verídicas e autênticas. Perspectiva falsa é a que pretende ser única: “*o falso é a utopia, a verdade não localizada, vista de lugar nenhum*” (Tomo III, p. 200, grifo do texto). O racionalismo se denuncia como a forma suprema da utopia. Enlevado pelo conhecimento utópico, que o induz a desertar de seu posto, o racionalista é quem mais erra, porque não se mantém fiel ao seu ponto de vista.

A doutrina orteguiana do ponto de vista requer uma reforma radical da filosofia. O discurso filosófico sempre se deixou seduzir pela miragem utópica de um sistema válido para todos os tempos e para todos os homens. Ao se evadir da dimensão vital, histórica e perspectivada do conhecimento, a razão pura empenha-se na construção sistemática de mundos puramente inteligíveis e se esquece de que a razão vital constitui a fonte de todos os pontos de vista, inclusive dos abstratos. Necessário se torna, portanto, reconhecer o ditame da nova filosofia raciovitalista, segundo o qual a supremacia da razão pura deve ser substituída pela primazia da razão vital (Tomo III, p. 201). Ao suplantarem as alternativas falsas do racionalismo desvitalizado e do vitalismo irracional, o raciovitalismo ironiza a ilusão das filosofias pretéritas, que se patenteiam na pretensão de se descobrir toda a verdade através de fórmulas inalteráveis, de se conseguir o acesso seguro a um mundo concluso, definido, definitivo, destituído de problemas. A ironia se justifica, porque a construção racional do mun-

do mediante esquemas de inteligibilidade decorre de uma projeção dos filósofos. O mundo mentalmente construído não se compagina com o mundo em que efetivamente vivemos e somos.

Reduzido ao esquema da razão pura ou racionalmente esquematizado, o mundo se desrealiza, converte-se na idealidade metafísica, torna-se homogêneo, imutável e eterno, proporcionando a coincidência de todos os pontos de vista abstratos. A realidade do mundo da vida, porém, manifesta-se em perspectiva e, por isso mesmo, solicita que cada indivíduo assuma o seu ponto de vista a fim de integrá-lo com os demais. A torrente multiforme do real somente pode ser recepcionada pela multiplicidade dos pontos de vista. A realidade verdadeiramente integral somente paulatina e progressivamente se obtém quando o visto por um sujeito se articula com o que os outros veem. Na integração hierárquica das perspectivas, “cada indivíduo é um ponto de vista essencial”. O próprio Deus, a quem se atribui a soma de todas as perspectivas individuais, é um ponto de vista, não porque possui um miradouro que transcende a experiência propriamente humana e o torna capaz de ver diretamente a realidade universal. O ponto de vista de Deus somente seria absoluto se ele fosse “um velho racionalista”. Alheio e estranho ao racionalismo, Deus harmoniza o mundo multiperspectivado dos seres humanos e se caracteriza como símbolo do inesgotável ser que somente é enquanto devém. Eterno ser, e não ser eterno, “Deus vê as coisas através dos homens”. As perspectivas humanas se legitimam como verdades irredutíveis, porque são “órgãos visuais da divindade” (Tomo III, p. 202-203):

Deus não é racionalista. Seu ponto de vista é o de cada um de nós; *nossa verdade parcial é também verdade para Deus*. A nossa perspectiva é verídica, e autêntica, a nossa realidade! (Tomo III, p. 202)

Mais do que título do livro, *O tema do nosso tempo* designa o ditame fundamental da substituição da razão pura pela razão vital. No apêndice denominado “O sentido histórico da teoria de Einstein” (Tomo III, p. 131-142), Ortega y Gasset entusiasticamente assinala que a teoria da relatividade corrobora a sua filosofia raciovitalista, concebida e elaborada desde o início de sua obra. A revolução radical a que Einstein submete o racionalismo físico-matemático constitui um evento auspicioso, que confirma o sentido revolucionário e a atualidade histórica do pensamento orteguiano. Em contraposição a Galileu e Newton, a teoria da relatividade não reconhece o tempo, o espaço e o movimento absolutos. Na física clássica, o relativismo do conhecimento resulta das determinações limitadas do saber humano em relação à realidade absoluta. Ao refutar o absolutismo do real, a ciência inaugurada por Einstein simultaneamente confuta o relativismo. Se não existe o absoluto, o relativo não subsiste. Na teoria da relatividade, não há duas realidades contrapostas, uma positivamente absoluta e outra negativamente relativa, mas apenas uma, que o físico descreve ao assumir um ponto de vista determinado. A realidade se diz relativa ao sujeito que a conhece, e não com respeito ao pretenso absoluto.

Ao negar a realidade absoluta, a teoria da relatividade reconhece que a realidade verdadeira é relativa ao sujeito do conhecimento. As leis físicas revelam-se verdadeiras em conformidade com o sistema de referência ou lugar de observação do cientista. Não há observado sem instância de observação. O que se observa, no entanto, não pode ser extraído do esquematismo *a priori* da subjetividade, como pretendem os racionalistas, mas apreendido da realidade que se conhece. O perspectivismo não se confunde com o subjetivismo. Na visão orteguiana, o racionalista pretende ser o centro do mundo que o circunda e, por isso mesmo, dever ser denunciado como provinciano. Ao contrário da autossuficiência cômica do homem da província, que reduz o mundo à sua própria pauta, o pensador cosmopolita bem sabe que a sua cidade representa apenas um ponto do cosmos. Educado na forma perspectivada do conhecimento, o ser humano se dá conta de que no mundo não há centro privilegiado. Ao invés da inflexão inercial do sujeito confinado em si mesmo, compete ao homem confrontar-se com a perspectiva peculiar que a realidade lhe oferece quando mirada de determinado ponto de vista:

A teoria de Einstein revelou que a ciência moderna em sua disciplina exemplar, a *nuova scienza* de Galileu, a gloriosa física do Ocidente, padecia de provincianismo. A geometria euclidiana, que só se aplica ao que é próximo, era projetada sobre o universo. Em nossos dias, a Alemanha passou a chamar o sistema euclidiano de “geometria do próximo” em oposição a outros axiomas que, como o de Riemann, são geometrias de longo alcance. (Tomo III, p. 234-235).

Ortega y Gasset elogia a clarividência de Einstein, que se patentiza na aceitação do limite circunscrito pela perspectiva como condição de possibilidade do conhecimento. Ao admitir que apenas conhecemos as extensões que medimos e que só podemos medir com os nossos instrumentos, que atuam como nosso órgão de visão científica, a teoria da relatividade rejeita a geometria provinciana, que se compraz no discurso megalomaniaco do espaço absoluto. O aparato científico de medida condiciona a estrutura espacial do mundo que conhecemos. Situado no orbe terrestre ou domiciliado na grande estrela da constelação da Ursa Maior, o cientista contempla aspectos diversos da realidade. De acordo com a teoria da relatividade, o evento A precede no tempo o sucesso B quando mirado do ponto de vista terrestre, mas A aparece sucedendo B quando contemplado da perspectiva de quem se encontra no rincão estelar. Nenhuma das duas visões deforma o real, principalmente porque uma das qualidades próprias da realidade consiste em ter uma perspectiva. A realidade se manifesta perspectivada ou organizada de modo diverso para ser vista de um ponto ou outro do universo. Espaço e tempo variam em consonância com o ponto de vista, porque são ingredientes objetivos da perspectiva.

Ao abarcar toda a realidade, e não apenas a conhecida pela teoria da relatividade, a doutrina orteguiana do ponto de vista possui uma amplitude que transcende a física de Einstein. Determinada pela razão vital, a perspectiva se caracteriza como a ordem e

a forma que a realidade assume para quem a contempla. Reconhecer que a perspectiva se modifica quando o contemplador muda de lugar não significa admitir que o subjetivismo e o perspectivismo são equivalentes. Certamente não há uma perspectiva sem um sujeito que a contemple, mas nem por isso se pode concluir que a perspectiva é subjetiva. A fim de descartar a subjetivação da perspectiva, Ortega y Gasset alega que ao se confrontar com o sujeito que a contempla, “a realidade responde, *aparecendo-lhe*”. A aparência é “uma qualidade objetiva do real, é a sua resposta a um sujeito” (Tomo III, p. 236, grifo textual). Em conformidade com a condição ou situação do contemplador, a resposta da realidade se diferencia. Na filosofia orteguiana, a perspectiva adquire um valor objetivo. Assim compreendida pelo raciovitalismo, a perspectiva nada tem a ver com o perspectivismo epistemológico, que sempre a concebe como deformação que o sujeito impõe à realidade. Os pontos de vista seriam deformadores ou meramente subjetivos se houvesse uma perspectiva excepcional, capaz de uma congruência superior com as coisas. Ao contrário do que supõe a tradição racionalista da filosofia e da ciência, a perspectiva absoluta não existe:

A teoria de Einstein é uma maravilhosa justificação da multiplicidade harmônica de todos os pontos de vista. Basta ampliar-se esta ideia à moral e ao estético e ter-se-á uma nova maneira de sentir a história e a vida.

Para conquistar o máximo possível de verdade, o indivíduo não deverá, como se predicou durante séculos, suplantar o seu espontâneo ponto de vista por outro exemplar e normativo, costumeiramente chamado de visão das coisas *sub specie aeternitatis*. O ponto de vista da eternidade é cego, não vê nada, não existe. O indivíduo há de procurar ser fiel ao imperativo unipessoal que representa a sua individualidade.

O mesmo acontece com os povos. Ao invés de considerar bárbaras as culturas não europeias, devemos começar a respeitá-las como estilos de interação com o cosmos equivalentes ao nosso. Há uma perspectiva chinesa tão justificada quanto a perspectiva ocidental. (Tomo III, p. 237)

Ortega y Gasset exalta finalmente o alcance revolucionário da teoria da relatividade, que se atesta na ousadia com que Einstein se contrapõe à forma do pensamento utópico, que pretende apreender o sentido do real, pairando suspenso no páramo empíreo de lugar nenhum. Ao se aperceber de que no espetáculo cósmico não há espectador sem localidade determinada, o cientista alemão confirma o perspectivismo vital do filósofo espanhol. Ambos renegam a propensão utópica, que remonta aos pensadores gregos e predomina na mente europeia durante toda a idade moderna. A convicção de que o ideal suplanta o real singulariza o temperamento racionalista e se revela impregnada de uma fé tão dogmática que, ao se deparar com a resistência do real, o pensador subjugado pelo racionalismo se justifica com a desculpa de que, no momento, a ideia não pode realizar-se, mas que será efetivada em “um processo infinito”. Desafiada pelo real que não se submete ao embate do ideal, a utopia do racionalista se refugia na ucronia. Convencido de que a obtenção do saber não pode ser remetido para as calendas gregas, Ortega y Gasset acolhe o pensamento de Einstein como fecundo horizonte

cognitivo, que descerra a possibilidade da superação da “beataria científica”, que não se farta de render culto idolátrico à razão pura. Na teoria da relatividade, a idealidade da geometria deve ceder a primazia à observação da realidade. Quando a lei geométrica, que proclama a inalterável homogeneidade do espaço, entra em conflito com a observação, com o fato, com a matéria, Einstein prontamente reconhece que o espaço puro tem de se inclinar perante a observação, tem de encurvar-se:

Galileu e Newton tornaram euclidiano o universo, simplesmente porque assim o exigia a razão. No entanto, a razão pura não pode fazer outra coisa, senão inventar sistemas de ordenação. Estes podem ser bem numerosos e diferentes. A geometria euclidiana é um, e outro o de Riemann, o de Lobatchewski, etc. Mas claro está que não são eles, que não é a razão pura quem decide como é o real. Pelo contrário, a realidade seleciona entre os esquemas das ordenações possíveis o que mais condiz consigo mesma. Eis o que significa a teoria da relatividade. (Tomo II, p. 241)

Da doutrina orteguiana da perspectiva da verdade ou da verdade da perspectiva resulta a compreensão da estrutura própria do mundo da vida, conforme se verifica no terceiro capítulo, intitulado “Estrutura de ‘nosso’ mundo”, que integra *O homem e a gente*, livro em que se compendiam cursos de 1948 a 1950, ministrados pelo filósofo no Instituto de Humanidades. Na análise meticulosa e na interpretação judiciosa do referido capítulo, Antonio Rodríguez Huéscar (1966, p. 385-391) enalça os passos de Ortega y Gasset ao reconhecer que o travejamento estrutural do mundo da vida decore da correlação de quatro leis: 1º) Lei da presença e da latência; 2º) Lei do horizonte; 3º) Lei da perspectiva e 4º) Lei dos campos pragmáticos. A primeira lei enuncia que o mundo vital se compõe de poucas coisas no momento presente e inumeráveis outras, que permanecem latentes, que são pressentidas, mas não vistas. Uma mesma coisa se nos apresenta em seus variados aspectos, jamais se deixando ver inteiramente. A segunda lei assegura que o mundo em que vivemos possui dois termos: a coisa ou coisas que vemos com atenção e um fundo sobre o qual aquelas se destacam. As coisas atendidas são como um promontório de realidade que o mundo nos oferece, e o fundo desatendido, que é o horizonte, atua como um âmbito em que as coisas nos aparecem. O horizonte não se compreende apenas como limite do mundo patente, mas também como o limiar do transmundo latente. A estrutura complexa do mundo da vida se articula, portanto, em três planos: o primeiro é a coisa em que concentramos a nossa atenção, o segundo se revela como o horizonte, que se nos apresenta não só como delimitante do que se vê, mas também como limiar do que não se vê. O horizonte se notabiliza como conjunção disjuntiva ou disjunção conjuntiva do mundo patente e do transmundo latente. A terceira lei estrutural diz que o mundo é uma perspectiva, sobretudo devido ao nosso corpo. Só através do corpo relaciona-se o homem com a realidade que o circunda e, por isso, o mundo patente se compõe de coisas que são corpos. Nosso corpo faz com que sejam corpos todos os demais, inclusive o mundo. O tato do corpo condiciona o contato com o mundo. A quarta lei reparte o mundo em campos pragmáticos ou pequenos mundos particulares, em que as coisas se ordenam em diver-

sas formas de serventia, como o mundo da guerra, da caça, dos negócios, da festa, etc. Ao fim e ao cabo, impõe-se o reconhecimento de que as quatro leis estruturais se referem à concepção orteguiana da verdade da perspectiva ou da perspectiva da verdade.

Último plano do mundo da vida, o horizonte sempre fascinou Ortega y Gasset. Desde 1910, o filósofo não cessa de se perguntar pelo sentido da “magnífica e rotunda linha da ampla visão” (Tomo I, p. 137). Fronteira movente do mundo patente e do mundo latente, o horizonte constitui “o mistério rítmico do universo”, que se articula na interação da luz e da sombra, do desvelado e do velado, do real e do virtual. Aquém e além do horizonte, o mundo não é apenas realidade material, mas também imaginária espiritualidade. O que se chama matéria “pode alcançar uma vibração rítmica”, conforme se observa no músculo que chega por si mesmo à dança, a garganta ao canto, o coração ao amor, os lábios ao sorriso, o cérebro à ideia (Tomo II, p. 53). O horizonte do mundo ensina ao homem que “o mais frequente erro de perspectiva consiste em projetar tudo sobre o plano do real”, sobretudo porque ignora que “uma das dimensões do mundo é a virtualidade” (Tomo II, p. 140). Ao se manifestar como estrutura de determinação e abertura de indeterminação, o horizonte se configura como símbolo dinâmico da transcendência imanente à existência genuinamente humana. Na visão orteguiana, a vida verdadeiramente vivida não deve ater-se ao mundo patente nem transportar-se para o transmundo latente. O agnóstico que se confina no mundo aquém do horizonte comete o mesmo erro do gnóstico que se transporta para o mundo além do horizonte. Ambos se furtam ao cumprimento da lei da perspectiva vital:

... a paisagem agnóstica não possui termos últimos. Nela, tudo é primeiro plano e, assim, descumpra a lei elementar da perspectiva. É uma paisagem de míope e um panorama mutilado. (...)

A paisagem gnóstica inverte a do “positivista”. Compõe-se unicamente de termos últimos, não tem plano imediato; é, por essência, um “outro” mundo. (...)

Diante destas duas preferências antagônicas e igualmente exclusivas, convém fixar a atenção na linha intermediária, que é precisamente a que delinea a fronteira entre um e outro mundo. (Tomo II, p. 487-488)

Singularizado como o ser que reside na fronteira do mundo patente e do mundo latente, o homem suplanta o dualismo antagônico do corpóreo e do anímico e aprende a viver no duplo domínio da realidade material e espiritual. Com o deliberado propósito de converter a oposição antagônica do corpo e da alma na oposição harmônica do corpo da alma e da alma do corpo, Ortega y Gasset declara-se disposto a escrever um estudo sobre o amor, intitulado *De Beatriz a Francesca, ensaio descendente*. A lição essencial do ensaio erótico (Tomo III, p. 334-336) consiste na religação da Beatriz espiritual e da Francesca carnal, que Dante concebe como duas mulheres irreconciliáveis. O filósofo recorda que as duas maiores viagens empreendidas para se recuperar a amada percorrem itinerários contrapostos. Dante realiza o movimento ascensional a fim de encontrar Beatriz no Empíreo, mas Orfeu desce ao Inferno para resgatar Eurídice. Confessa que considera parcial e insuficiente a excursão de Dante. O roteiro sentimen-

tal do poeta florentino permanece no meio do caminho. Ao descobrir a emoção espiritual que o induz a galgar os céus, o poeta deveria perfazer o trajeto numa descida que viabilizasse a integração de Beatriz em seu próprio corpo. Ao contrário do que supõe o puritanismo religioso e metafísico, o corporal e o espiritual não podem ser separados, sobretudo porque o corpo é a realidade do espírito: “O corpo vivo é carne, e a carne é sensibilidade e expressão” (Tomo III, p. 335). Uma mão, um rosto, os lábios são acenantes mensageiros dos refolhos da alma. O corporal manifesta a intimidade anímica. A corporeidade “é santa, porque tem uma missão transcendente: simbolizar o espírito” (Tomo III, p. 336):

Eu creio que esta integração do sentimento, este ensaio de fundir a alma com a carne é a missão de nossa época. (Tomo III, p. 335)

A separação do sensível e do inteligível, da matéria e do espírito, do corpo e da alma não corresponde à vida propriamente humana. O dualismo psicofísico, a que se reporta o corpo sem alma ou a alma sem corpo, decorre de uma anomalia esquizofrênica, que deve ser curada com o reconhecimento do sentido do corpo. Quando nos deparamos com um ser humano, não vemos apenas um corpo, porque a visão física de sua forma não se distingue da percepção psíquica de sua interioridade anímica: “Carne é constitutiva e essencialmente corpo físico carregado de eletricidade psíquica” (Tomo V, p. 610). Ponto de vista encarnado no horizonte do mundo, o homem fiel a si mesmo realiza a missão de assumir uma religiosidade laica, que lhe permite religar a materialidade e a espiritualidade. Na religião ou religação do corpo e da alma, sugerida pelo mistério do horizonte, a matéria e o espírito são o anverso e o reverso da vida que se devota à hierofanização do sensível. O corpo constitui o vínculo nupcial do homem e do mundo em que efetivamente vivemos.

Somente no corpo e pelo corpo percebemos aspectos do mundo correspondentes a determinadas perspectivas. O corpo se interpõe diante do universo como retículo que seleciona por meio dos sentidos o imenso e variegado conjunto de objetos que integram o mundo. O que ocorre com a chamada percepção externa também se verifica na percepção íntima. Em cada momento, apenas percebemos de nosso eu um pequeno decurso de pensamentos, imagens e emoções que defluem como um rio diante da mirada interior. Na pequena porção de nossa personalidade subage a confluência de um eu total, que permanece latente. A latência da força vital suplanta a patência da forma perceptiva. Não basta estudar psicologicamente o desempenho do corpo na percepção externa. A psicologia não se dá conta de que o corpo possui uma sensibilidade interna muito mais rica e complexa do que a externa. O repertório inumerável das sensações musculares e de movimento, os contatos internos, as pressões sanguíneas das veias, artérias e vasos, a dor e o prazer orgânicos, as delicadas impressões nas entranhas dos órgãos profundos e as correntes sutilíssimas da secreção interna atestam a função seletiva da sensibilidade intracorporal. As pulsações vitais dos “estados sensíveis

intracorporais”, que se modificam continuamente, acompanham a vida de cada um dos seres humanos desde o nascimento e compõem “o teclado maravilhoso” em que repercute a percepção que temos de nós mesmos:

Assim como os sentidos exteriores são o aparato seletivo, o retículo que em cada caso detém e deixa passar os objetos do mundo exterior, a sensibilidade intracorporal realça ou omite nossos estados íntimos, induzindo-nos a perceber agora estes, e não outros, e logo outros, e não estes. (Tomo VI, p. 160)

Ortega y Gasset considera estranho o fato de os psicólogos não advertirem que a sensibilidade intracorporal permite determinar uma das diferenças essenciais entre o homem e a mulher. De acordo com o filósofo do perspectivismo vital (Tomo VI, p. 161-163), o corpo feminino se revela dotado de um estado sensível interno bem mais sutilmente estruturado do que o corpo masculino. A hiperestesia das sensações orgânicas da mulher comprova que ela se intimiza perfeitamente com o seu corpo. Diante da plenitude da mulher inserida de corpo e alma em sua circunstância vital, as sensações intracorporais dos homens se apresentam vagas e surdas. Sintonizada com as entranhas, a mulher sente continuamente o seu corpo interposto entre o mundo e o seu próprio eu. Na disposição harmoniosa da existência feminina, a vida psíquica se funde com o corpo, a alma se torna corporal, e o corpo se espiritualiza. Transido de alma, o corpo feminino convive mais intensamente com o espírito do que o corpo varonil. A sutileza da contextura psicofísica da mulher se manifesta na sua arte de amar, que nada tem a ver com a tendência masculina de conceber o amor sublimado no impulso ascensional do êxtase platônico ou degradado na inércia compulsiva do prazer sensual. A dualidade psicofísica do puritanismo religioso, preconizada pela sociedade patriarcal, institui a esquizofrenia cultural, que descaracteriza a mulher, na medida em que a concebe como santa ou puta:

... o homem oscilou sempre entre os extremos contrapolares do amor carnal e do amor místico, entre o sensualismo e o platonismo.

Ambos, porém, costumam suscitar a repugnância da mulher. (Tomo VI, p. 163)

Ponto de vista encarnado no horizonte do mundo, o homem se realiza no intercâmbio com a sua circunstância. A estrutura de determinação e a abertura de indeterminação da vida humana são condições de possibilidade que necessitam ser atualizadas por cada um dos seres humanos. O indivíduo, o vivente, somente assume o seu próprio destino quando adota uma perspectiva particular, que o singulariza. A necessidade da singularização vital se compreende quando se verifica que a vida é um *faciendum*, e não um *factum*. Temos que invencionar o personagem que desejamos ser, sobretudo porque não possuímos uma natureza prefixada, como a pedra, por exemplo. O que somos depende do que fazemos com a nossa vida. Viver significa viver-se. Vivemos quando descobrimos o nosso ser e o mundo que nos circunda. A vivência do homem supõe a convivência com o mundo. O sentido da vida de cada um depende da intera-

ção do pendor pessoal e da circunstância vital. Na carnadura concreta do corpo, convivemos com o mundo, que nos oferece facilidades e adversidades. Diante dos problemas que nos desafiam, não nos resta outra alternativa, senão resolvê-los. Irrealizados, frustrados e ressentidos permanecem os que se entregam à potência imanentizadora da propulsão transcendente da vida. A inflexão inercial da inautenticidade existencial constitui o sintoma da enfermidade vital. A vida se nos impõe como o drama que nos cumpre protagonizar. Longe de ser imposição fatal, o destino se define como eleição pessoal.

O atributo essencial e dramático da vida nos obriga a tomar decisões inumeráveis diante de cada uma das situações problemáticas que se nos deparam. Os problemas que determinam a dramaticidade da existência individual nunca são inteiramente resolvidos, e não podemos transferir nenhuma resolução para outro indivíduo. A realidade vital de cada um se revela intransferível. Nos caminhos e descaminhos da vida, temos de nos haver com o nosso próprio repertório vital. A vida que vivemos não se nos apresenta pronta e acabada. A cada instante, temos que realizá-la por nossa conta e risco. Viver quer dizer decidir o que vamos ser. Somos precursores de nosso ser porvindouro. No sério jogo do drama vital, cada ato constitui um lance decisivo, que compõe a tessitura sutil do destino que nos compete assumir. Na elucidação orteguiana, o mais trágico da vida se associa ao mais glorioso, na medida em que a necessidade da eleição do próprio ser confere ao homem o exercício da liberdade:

Em face da fatalidade, a vida possui uma dimensão de liberdade, porque não se pode viver sem decidir livremente o que se vai fazer. A vida é sempre mais ou menos nossa criação e tem em sua raiz um germe de arte. Toda arte começa aceitando uma fatalidade. O poeta aceita a fatalidade da rima e do ritmo e, concentrando-se e apoiando-se nela, cria a liberação de sua poesia. Por isso, pode-se dizer do homem em geral o que Nietzsche dizia: “O artista é o homem que dança acorrentado”. A vida é uma criação rítmica como a dança que o homem executa com a cadeia da fatalidade atada a seus pés. É preciso, porém, que haja criação; não há vida sem criação, boa ou má. O que se chama vida à deriva também é uma criação, que consiste em ter criado a anulação da própria existência. (Tomo VIII, p. 508)

Resumo: O presente ensaio se propõe a estudar a revolução a que José Ortega y Gasset submete a filosofia ocidental ao conceber o perspectivismo como a forma legítima do conhecimento compatível com a realidade da vida humana. A filosofia sempre investigou a origem primeira e o fim último de tudo que existe, mas jamais concebeu a vida humana como protofenômeno originário. A descoberta da vida como realidade a que tudo se re-

porta constitui a originalidade da filosofia orteguiana. Mobilizando o vigor da experiência e o rigor da consciência, o filósofo espanhol elabora o novíssimo conceito de razão vital, destinado a superar os impasses do realismo, do idealismo, do racionalismo absolutista, do relativismo cético, do positivismo e do pragmatismo. Multiforme e heterogênea, a vida requer um pensamento que não se imobilize na abstração dos conceitos, mas que se dina-

mize na fluidez do corpo movente das imagens. Perseguindo a ideia central de perspectiva, em suas várias modulações, ao longo de toda a obra orteguiana, este trabalho ainda explicita o fecundo diálogo que ela trava com a relatividade de Einstein.

Abstract: *The present essay proposes to study the revolution to which José Ortega y Gasset subjects Occidental philosophy when he conceives perspectivism as the legitimate and sole form of knowledge compatible with the reality of human life. Philosophy has always investigated the first origin and the ultimate end of every existing thing, but has never conceived human life as a proto-phenomenon. The discovery of life as the*

core reality to which everything is reported constitutes the originality of the Orteguian philosophy. Matching the vigour of experience with the rigor of conscience, the Spanish philosopher elaborates the novel concept of vital reason with the intention of overcoming the impasses of realism, idealism, absolute rationalism, sceptic relativism, positivism and pragmatism. Life, in its multitudinous heterogeneity, rejects the vacuity of abstractions; it requires instead a supple and dynamic thinking that befits the mobile body of images Pursuing the central notion of perspective, in all its modulations, throughout Ortega's work, this essay takes as its final task to elucidate the fruitful dialogue the philosopher entertains with Einstein's relativity.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- JULIÁN MARÍAS. *José Ortega y Gasset. Circumstance and Vocation*. Norman: University of Oklahoma Press, 1970.
- ORTEGA E GASSET, José. *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1. ed., Tomos I e II, 1946.
- ORTEGA E GASSET, José. *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1. ed., Tomos III, IV, V e VI, 1947.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Madrid: Taurus-Fundación José Ortega y Gasset, Tomo VIII, 2008.
- RODRÍGUEZ HUÉSCAR, Antonio. *Perspectiva y Verdad. El Problema de la Verdad en Ortega*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1966.

A POETISA ANA C., TRADUTORA DE K. M.

Anélia Montechiari Pietrani*

Traduzir é tanto poetar [*dichten*] como produzir obras próprias – e mais difícil, mais raro. Afinal de contas, toda poesia é tradução. Eu estou convencido de que o Shakespeare alemão é presentemente melhor que o inglês.

NOVALIS

No final dos incendiários anos 70 e no início dos polêmicos anos 80, a profícua ensaísta, a poetisa marginal dos marginais, a tradutora carioca Ana Cristina Cesar (1962-1983) prepara o material daquele que viria a tornar-se o consistente e minucioso trabalho de tradução completa e comentada em oitenta notas do conto “Bliss” (1918), de autoria da escritora neozelandesa Katherine Mansfield (1888-1923), com que Ana Cristina obtém, em 1981, o grau de *Master of Arts, with distinction*, na Universidade de Essex, na Inglaterra.

A tradução interlingual, para usarmos a expressão de Roman Jakobson, ou a tradução que consiste na interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua, parece carregar um peso bem maior do que o esperado por muitos em suas malas de viagem nas travessias de uma língua para outra. *O conto Bliss anotado...ou “PAIXÃO E TÉCNICA: tradução em língua portuguesa, do conto Bliss, de Katherine Mansfield, seguida de 80 anotações”* é o longo título da dissertação de Ana Cristina Cesar. Como epígrafe a seu trabalho, cita as seguintes palavras do *Diário* de Katherine Mansfield: “Tenho paixão pela técnica. Tenho paixão por transformar o que estou fazendo em algo completo – se é que me entendem. Acredito que é da técnica que nasce o verdadeiro estilo. Não há atalhos nesse caminho.” (*Apud* CESAR, 1999a, p. 283).

* Professora Adjunta de Literatura Brasileira da Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras – UFRJ. Coordenadora do NIELM – Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura – FL/UFRJ. Mestre em Literatura Brasileira (UFF) e Doutora em Literatura Comparada (UFF). Autora dos livros *O enigma mulher no universo masculino machadiano* (Niterói: EdUFF, 2000) e *Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entre escritos e vividos* (Niterói: EdUFF, 2009), além de coorganizadora, com Lucia Helena, de *Literatura e poder* (Rio de Janeiro: Contracapa, 2006) e organizadora de *Euclides da Cunha: presente e plural* (Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010).

As maiúsculas garrafais das palavras “paixão e técnica”, roubadas de Mansfield para o título da dissertação, são reveladoras de que não há atalhos no caminho de escrever, seja em primeira mão, como diz a ficcionista que oferecerá seu conto de partida, seja em segunda mão, como destaca a tradutora (e poetisa, não é possível esquecer isso) que o lerá e recriará na chegada.

Não há atalhos, mas há pedras e saltos, como confirmam as palavras de Novalis em carta endereçada a August Wilhelm Schlegel, datada de novembro de 1797, sobre sua tradução da obra de Shakespeare (Cf. SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 34), citadas na epígrafe deste trabalho: o ato de traduzir é poetizar; poesia é tradução – numa espécie de trânsito em rua em mão dupla. Como separar do ato de traduzir, e traduzir obras literárias, o ato de criar e recriar, resultado de leitura e releitura, paixão e técnica, em que se associam tradução e transcrição?

O poeta e tradutor Haroldo de Campos, compartilhando das concepções de Walter Benjamin em “A tarefa do tradutor”, considera que a tradução que busca apenas o sentido do vocábulo se perde em conteúdos inessenciais e a que privilegia a forma “será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 1992, p. 35. Grifo do autor.).

Apaixonante, diz Ana Cristina na esteira de Mansfield; sedutor, diz Haroldo; o texto a recriar, recriável e recriado precisa atravessar o caminho da língua primeira para chegar a outra, de tal modo que, mais do que viver ou sobreviver em outra língua, ele “perviva” de uma em outra, como continuação da vida da obra e, simultaneamente, como sua transformação e renovação. Sobre isso, podemos citar as palavras de Walter Benjamin no ensaio “A tarefa do tradutor”, em tradução de Susana Kampff Lages:

É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá significar algo para o original. Entretanto, graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão. E, aliás, essa conexão é tanto mais íntima quanto para o próprio original ela nada mais significa. É lícito chamá-la de original ou, mais precisamente, de conexão de vida. Como as manifestações da vida estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, assim a tradução procede do original. Na verdade, ela deriva tanto da sua vida quanto de sua “sobrevida” (Überleben). Pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio de sua “pervivência”. A ideia da vida e da “pervivência” das obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico. O fato de que não seja possível atribuir vida unicamente à corporeidade orgânica foi intuído mesmo por épocas em que o pensamento era dos mais preconceituosos. Mas não por isso se trata de estender o império da vida sob o débil cetro da alma, da maneira tentada por Fechner; menos ainda, trata-se de poder definir a vida a partir de aspectos da animalidade, ainda menos propícios a servirem de medida, como a sensação, que apenas ocasionalmente é capaz de caracterizá-la. É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação. Pois é a partir da história (e não da natureza – muito menos de uma natureza tão imprecisa quanto a sensação ou a alma) que pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida. Daí deriva, para o filósofo, a tarefa: compreender toda vida natural a partir da vida mais abrangente que

é a história. E não será ao menos a “pervivência” das obras incomparavelmente mais fácil de reconhecer do que a das criaturas? A história das grandes obras de arte conhece sua descendência a partir das fontes, sua configuração na época do artista, e o período de sua “pervivência”, em princípio eterna, nas gerações posteriores. Quando surge, essa continuação da vida das obras recebe o nome de fama. Traduções que são algo mais do que meras transmissões surgem quando uma obra tiver chegado, na continuação da sua vida, à época de sua fama. Por isso, elas não estão tanto a serviço de sua glória (como costumam alegar os maus tradutores em favor de seu trabalho) quanto lhe devem sua existência. Nelas, a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais abrangente desdobramento (BENJAMIN, 2011, p. 104-5).

Em nota de rodapé apenas a esse trecho do ensaio de Walter Benjamin, a tradutora do texto alemão para o português faz importantes esclarecimentos sobre cada um dos três substantivos empregados por Benjamin para a compreensão da relação dialógica que existe entre o texto original e o traduzido: *Leben*, “vida”; *Überleben*, “sobrevivência”, “sobrevida”; e *Fortleben*, “o continuar a viver”, no sentido literal do termo. Para a tradução do último, *Fortleben*, ela usa “pervivência”, adotando o neologismo criado por Haroldo de Campos, que, sobre *Fortleben* e a “pervivência” de Gregório de Matos na literatura brasileira, diz em *O sequestro do barroco*: “De pervivência se trata: *Fortleben*, como diz Walter Benjamin quando fala da sobrevivência das obras literárias para além da época que as viu nascer” (2011, p. 63); ao que acrescenta em nota de fim de página: “No conceito de *Fortleben*, ou ‘pervivência’ da obra para além da época de sua produção, relevam as notas de ‘transformação’ (*Wandlung*) e de ‘renovação’ (*Erneuerung*); a isso Benjamin chama o ‘pós-amadurar’ (*Nachreife*) da linguagem da obra” (2011, p. 99).

Considerando que todo ato de tradução conjuga em si a fidelidade e a traição à obra original, representando de alguma forma uma perda (e/ou um ganho), para atingir a plena liberdade, o ato de traduzir supera a ideia de continuação da vida por sobrevivência e se desdobra, transformando e renovando a obra a partir de sua matriz original no ato criador e transcriador executado pelo tradutor. Nesse sentido, pervive a obra traduzida, ou, melhor dizendo, pervive a obra recriada ou transcriada no caminho interlingual, pelo qual atravessa o tradutor fiel, que caminha *pari passu* com seu texto-fonte, e o tradutor traidor, que dele foge em busca da identidade e autonomia. Curiosamente, em latim, convém destacar, *traditor* é tanto aquele que transmite quanto o que trai; em italiano, traduzir é *tradurre*, que tem o mesmo radical de *tradire*, que significa trair. *Traduttore, traditore* (“tradutor, traidor”), diz o brocardo italiano. Tradutor, um atravessador – poderíamos complementar – a fazer perviver continuamente.

O sentido de tradução como “pervivência” revigora a leitura dos escritos de Ana Cristina sobre tradução e crítica, já que – mais do que sobrevivência – a tradução de Ana Cristina Cesar do texto de Katherine Mansfield pervive em língua portuguesa por “absorver e reproduzir em outra língua a presença literária de um autor” (CESAR, 1999a, p. 287), como nas palavras da própria Ana sobre a finalidade da tradução, e por “expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si” (BENJAMIN, 2011, p. 106), como nas de Benjamin.

Em ambos, Ana Cristina Cesar e Walter Benjamin, a preocupação parece estar na recriação, que sugeriria, em última instância, a universalidade do texto e sua permanência – ainda que marcado pelas especificidades de uma interpretação em outra língua desse mesmo texto, que se torna outro em sua essência, em seu mistério mesmo de incomunicabilidade. Para Benjamin – sempre ele –, a arte não comunica porque o que é essencial a ela não é comunicação, não é enunciado:

Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado – e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial – não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, o “poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta? (BENJAMIN, 2011, p. 102).

Na introdução a sua dissertação, Ana Cristina parece concordar com a citação de Benjamin e deixa claro que o ato de traduzir ultrapassa a mera e fria decodificação de significantes de uma língua para outra. Há aí a demonstração explícita de que, no ato de traduzir, ocorre um desdobramento de significados em linguagem poética:

eu me preocupava mais com o estudo da dicção e do tom do que com uma tradução exata, o que me levou a empregar palavras portuguesas mais ricas e também recursos de natureza poética. Algumas vezes não hesitei em traduzir palavras inglesas de uso comum por termos, em português, de caráter inteiramente *literário*, desde que o resultado obtido resultasse “natural” e corrente (CESAR, 1999a, p. 288-9. Grifo da autora.).

Constatação semelhante se verifica em outro ensaio de Ana Cristina, intitulado “Traduzindo o poema curto”, que, junto com sua dissertação sobre o conto de Mansfield e outros artigos, integra o livro *Escritos da Inglaterra*. Essa obra reúne estudos e reflexões da autora sobre prosa e poesia moderna traduzidas, expostos em seminários, no decorrer do Curso de Literatura – Teoria e Prática da Tradução Literária, realizado na Universidade de Essex, durante os anos de 1979 a 1981, que foi republicado pela Editora Ática, em 1999, em *Crítica e tradução*, coletânea de seus textos acadêmicos, jornalísticos e de caráter ensaístico.

Escrito originalmente em inglês e traduzido por Maria Luiza Cesar, a mãe da poetisa, o ensaio “Traduzindo o poema curto” revela uma ensaísta preocupada com as dificuldades inerentes ao processo de tradução de poesia e, ao mesmo tempo, ansiosa por inovação na visão do papel do tradutor. Escreve Ana: “[a] poesia moderna poderia, portanto, estar em busca de outra maneira de traduzir, talvez uma relação mais elástica ou criativa com o tradutor virtual – ou com aquela pessoa que reescreve o texto” (CESAR, 1999b, p. 417). Com ela, estão descartadas a imitação clássica e as teorias (sobretudo francesas) pré-românticas da tradução – a *belle infidèle* dá lugar à tradução que é arte, tecnicamente apaixonante e sedutora; e dá lugar também ao tradutor que, livre em sua poética, tem a tarefa de “redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação” (BENJAMIN, 2011, p. 117).

Não à toa, Ana Cristina Cesar subtitula sua tese por “Ou paixão e técnica”, con-vém ainda insistir. De fato, são indubitavelmente curiosas e merecem leitura e atenção cuidadosa as escolhas vocabulares, sintáticas e expressivas de Ana Cristina ao traduzir o texto de Mansfield. E muito instigante também é observar os comentários feitos por Ana, explicando as dúvidas e soluções encontradas no caminho, aliadas com seu olhar atento à compreensão e discussão das representações e construções de gênero, bem como às relações entre o masculino e o feminino, que tanto o conto em língua de partida quanto a tradução de Ana parecem encetar. Significante e significado são, no conto de Kathrine Mansfield e na tradução de Ana Cristina Cesar, alianças indissociáveis.

Com esse aspecto muito parece se preocupar Ana – para citarmos um simples exemplo – ao traduzir *England* pela palavra “aqui” ou ao optar pela palavra “árvore” em supressão à expressão *pear tree* que, em português, é apenas pereira e não admite a dimensão universalizante da palavra “árvore”, ainda que – assim optando – a poetisa-tradutora corra o risco de perder – como vem sugerido no texto primeiro, em inglês, de Katherine Mansfield – a relação pela semelhança fonética entre *pear* e *Pearl*, nome da árvore e da personagem que provocam o êxtase em Bertha, apresentadas como fruto e pérola, ambos elementos denotadores de uma suposta essência de um feminino, da qual a protagonista parece querer, simultaneamente, distanciar-se e ser levada a aproximar-se.

Aliás, é significativa no plano da técnica narrativa e no plano do conteúdo a oscilação entre distanciamento e aproximação da personagem Bertha, que deseja cuidar da filha e é impedida pela babá ou por si mesma; que percebe a suposta harmonia do mundo externo e se questiona internamente, mas não ousa falar; que vê bons frutos e belas flores da sua janela e tenta se convencer de que a casa e o jardim, bem como sua vida são “absolutamente satisfatórios”; que rearruma, desarrumando (sob que ponto de vista?), as almofadas simetricamente dispostas no sofá por Mary, a arrumadeira da casa; que sente o êxtase do contato com o braço de Miss Pearl Fulton e se lembra de colhe-res, garfos, guardanapos, migalhas e conversas. Todas essas sensações em confronto aparecem em constante tensão no conto e acentuam o jogo entre o mundo imaginário de Bertha e o mundo exterior, entre o sublime (que é uma palavra que Ana repete em sua tradução e é, simultaneamente, temida por ela) e o cotidiano em seu parlapatório.

A própria escolha da palavra “êxtase” utilizada por Ana para traduzir *bliss* é reveladora desse estado de tensão. Segundo Ana Cristina, ela escolhe essa palavra que, para ela, é melhor que felicidade, usualmente sugerida pelos dicionários para a tradução de *bliss*, porque êxtase

exprime uma emoção que, ou ultrapassa a palavra – ou é mais forte do que ela. Creio que é importante estabelecer a diferença entre êxtase e felicidade. Êxtase sugere a sensação de uma espécie de suprema alegria paradisíaca, que só pode ser sentida em ocasiões muito especiais: em momentos de satisfação na relação bebê/mãe, em outras relações apaixonadas “primitivas”, em fantasias homossexuais, no êxtase religioso e, muito raramente, na “vida real”, nos relacionamentos entre adultos. Poder-se-ia dizer que o êxtase é, basicamente, uma emoção *imaginária* cheia de força e do poder próprio do imaginário (CESAR, 1999a, p. 323. Grifos da autora.).

Ainda sobre a diferença entre *bliss* (êxtase) e *happiness* (felicidade), a partir da leitura que Ana Cristina faz do livro de Paul Piazza sobre Christopher Isherwood (1904-1986) e de trecho do seu romance *A single man* citado por Piazza, Ana destaca que

o narrador [do texto de Isherwood] passa a ter a sensação de que o termo felicidade está mais relacionado com relações heterossexuais, enquanto êxtase, que é mais violento e ‘sensacional’, e não apenas uma sensação de felicidade, é aquilo que uma pessoa busca em relações homossexuais (alguma coisa que não é propriamente deste mundo?) (CESAR, 1999a, p. 323. Grifo da autora.)

Essa é a sensação que Ana Cristina parece desejar captar no trecho abaixo, extraído do conto de K.M., em tradução de Ana C.: “Por que sentia tanta ternura pelo mundo inteiro nessa noite? Tudo estava bom – e certo. Tudo que acontecia parecia encher outra vez até a borda a taça transbordante do seu êxtase.” (CESAR, 1999a, p. 318). As palavras longas e ressonantes de “até a borda a taça transbordante do seu êxtase” na tradução em português da quase sempre tão sintética língua inglesa de “*her brimming cup of bliss*” são utilizadas, no dizer de Ana na nota 52, “para poder conduzir o leitor ao mundo imaginário de Bertha e para que ele não comece a questionar a imensa ternura que ela sente pelo mundo exterior” (CESAR, 1999a, p. 346). Tudo parecia tão harmonioso, tão “biblicamente” bom, tão – como bem poderia dizer a poetisa Ana C. –, tão esdruxulamente proparoxítono e pleno de êxtase. Mas não é.

Sim, eis a sensação – contraditória, violenta, tensa, além do mundo e próxima do mistério, o mesmo mistério dos silêncios sedutores de Miss Fulton – que K. M. revela em seu texto-fonte e Ana C. capta em sua tradução-final: a tensão percorre o texto, os dois textos, assim como atravessa seu leitor e leitores em uma e outra língua. Afinal, o estado de tensão de Bertha não aparece apenas marcado no texto no nível do conteúdo, pelo êxtase que experimenta, mas também acontece no nível da narrativa, quando o narrador faz com que o leitor se prenda à mente de um dos personagens, embora a história seja narrada em terceira pessoa; ou, ainda, quando salta no tempo da consciência da personagem em fluidos de um passado que alimenta o presente; ou, mesmo, quando interrompe o pensamento intenso, ardente, luxuriante da personagem, que estaca entre estática e extática diante da cena entrevista furtivamente no final do conto, e quase que também sorrateiramente apresentada ao leitor pelo narrador. Acrescente-se ainda que também Ana Cristina consegue expressar essa realização em tensão, como podemos observar no trecho citado anteriormente, especialmente pela escolha do emprego do verbo no pretérito imperfeito, ambigualmente revelador da primeira e da terceira pessoas, assim como de um tempo passado que se perpetua numa ação contínua.

É quase inevitável não cair na armadilha de ler o texto de Ana Cristina Cesar, que leu o texto de Katherine Mansfield, numa rede de leituras que se imbricam. O texto traduzido por Ana não é mais a paráfrase do texto de Mansfield (nem poderia ser), mas leitura da leitura num caminho de entreleituras. Cumpre-se assim o anseio de Novalis de que o texto traduzido (não mais a imitação) possa ser melhor do que o original, conforme vem sugerido nas palavras que usamos como epígrafe a este artigo?

A essa pergunta sem resposta e ao trabalho incessante de Ana, convém ainda acrescentarmos mais uma reflexão, a partir da pergunta que é feita no final do conto de Mansfield, imediatamente depois do surpreendente final para a personagem Bertha, e também para o leitor de K.M. e Ana C.: “*Oh, what is going to happen now?*” Essa pergunta não respondida pelo narrador, mas respondida pela árvore/pear tree “bela e florida e imóvel como sempre”, é reiterativa de que fazer perguntas é fundamental, porque pressupõe desejo de mudança e não repetição e acomodação, ainda que naquele momento de êxtase, e da carga intensa de violência e transcendência que ele carrega, não se alcance uma resposta; chegue-se apenas a um silêncio perturbador, uma falta incontida, um não saber que ousa mais e mais, quase pronto para o amadurecer do novo e de novo iterativamente em êxtase: “E agora, o que vai acontecer?”

Num certo sentido, a pergunta de Katherine Mansfield, pervivida por Ana Cristina Cesar, parece ser a pergunta que ecoa nos versos finais do poema “Um beijo”, da poetisa Ana, em que repensa o *make it new* de Pound e a Beatrice-destruição de Mallarmé, mas também o *what’s new* a partir do já-dito e escrito (como na sugestão do sentido benjaminiano – agora metafórico – de tradução), pronto a transitar da matriz e da origem em direção a um outro, renunciando e anunciando, como na poética tarefa da tradução transcriadora, como no êxtase de um beijo de amor, sempre renovado e renovador, que só se realiza interlingualmente na difícil e deliciosa tarefa de dar e receber, sem que importe qual a língua de um, qual a de outro:

leitor ensurdecido
talvez embevecido
“ao sucesso”
diria meu censor
“à escuta”
diria meu amor
sempre em blue
mas era um blue
feliz
indagando só
“what’s new”
uma questão
matriz
desenhada a giz
entre um beijo
e a renúncia intuída
de um outro beijo (CESAR, 1998, p. 151-2).

Resumo: Tomando por base o trabalho crítico sobre tradução desenvolvido por Ana Cristina Cesar, especialmente a dis-

sertação em que a poetisa traduz “Bliss”, de Katherine Mansfield, e elabora notas críticas sobre as dúvidas e soluções en-

contradas no processo de tradução do conto, este artigo propõe uma reflexão acerca do conceito de tradução de Walter Benjamin, em diálogo ao de transcrição, segundo Haroldo de Campos, que se unem no sentido de “pervivência”, com o propósito de examinar em que aspectos mantêm correspondência o ato da tradução e o ato poético.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar, tradução, crítica, ato poético.

Abstract: Based on the critical work about translation developed by Ana Cristina Cesar, especially her thesis about the transla-

tion of “Bliss”, written by Katherine Mansfield, and the critical notes concerned to doubts and solutions found in the process of this short story’s translation, this paper proposes a reflection on the concept of translation and transcreation, according Walter Benjamin and Haroldo de Campos, which are linked to “pervivência”, the Portuguese word used by Campos to translate Fortleben, in order to examine in which aspects the act of translation and poetry are connected.

Keywords: Ana Cristina Cesar, translation, criticism, poetry.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011. p. 101-119.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31- 48.
- _____. *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CESAR, Ana Cristina. O conto *Bliss* anotado...ou “paixão e técnica: tradução em língua portuguesa, do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, seguida de 80 anotações”. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999a. p. 281-355.
- _____. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. Traduzindo o poema curto. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999b. p. 411-420.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 16ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 63-72.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo – Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Literaturas africanas de língua portuguesa

OUTROS MODOS DE DIZER O CORPO DA MULHER E DA HISTÓRIA: ODETE SEMEDO, CONCEIÇÃO LIMA E TÂNIA TOMÉ

Carmen Lucia Tindó Secco*

O colonialismo, nas ex-colônias portuguesas em África, seguiu uma orientação patriarcal e autoritária, tributária da tradição judaico-cristã ocidental, que sempre concebeu a figura feminina como decorrente da imagem masculina. Em detrimento da hegemonia do homem, a mulher, quase sempre, foi relegada a espaços marginais.

Estigmatizadas, em geral, como mais sensíveis e afetivas que os homens, as mulheres estiveram circunscritas a preconceitos, ocupando os territórios das emoções em oposição aos espaços da razão, considerados, essencialmente, masculinos por um ponto de vista falocêntrico.

Na maioria das literaturas africanas em língua portuguesa, poucas foram as mulheres que conseguiram uma maior visibilidade para seus escritos. Em Angola, o silêncio em relação à produção literária feminina foi grande, principalmente no período colonial e durante as lutas libertárias. Dessa época, ficaram, entretanto, nomes como o de Alda Lara, cujos poemas, tecidos sob a égide da rebeldia, cantaram as belezas da terra e invocaram a Mãe Negra, numa recusa veemente à escravidão e ao colonialismo.

Em relação à poesia, em Moçambique, o vazio editorial referente à produção literária feminina foi também bem amplo. Poucas mulheres tiveram, nos tempos coloniais, seus textos publicados, excetuando Glória de Sant'Anna que, por ter conhecimentos e condições próprias, conseguiu editar vários livros antes da independência. Mesmo a conhecida Noémia de Sousa, denominada, em Moçambique, “a mãe dos poetas”, só teve seus poemas reunidos em livro, em 2001, por empreendimento do poeta Nelson Saúte. Até a publicação de *Sangue Negro* (2001), os poemas de Noémia circulavam, apenas, nos jornais da época e em antologias.

A grande revolução, no âmbito da poesia feminina africana em português, ocorreu após a independência em Angola, com Paula Tavares, responsável por uma nova dicção poética que dá voz à mulher, tornando-a capaz de expressar, eroticamente, seu corpo e de dizer, criticamente, a história de seu país. Fundando uma *poiesis* perpassada por forte erotismo verbal, a autora inaugurou em Angola, nos anos 1980, uma *poiesis* rebelde que se insurgiu contra a repressão da sexualidade das mulheres, contra a exploração do trabalho feminino, contra casos de machismo existentes tanto em aldeias da tradição, como em modernas cidades angolanas.

* UFRJ e CNPq.

Foi a geração de Paula Tavares, Ana de Sant'Anna, Maria Alexandre Dáskalos, Lisa Castel que imprimiu na poesia angolana um viés e um olhar genuinamente feminino. Embora, anteriormente, outras vozes de mulheres tenham cantado a África e Angola, entre as quais a já mencionada Alda Lara e Maria Eugénia Neto, há no discurso das poetisas dos anos 1980 uma perspectiva inovadora que apresenta a mulher angolana com uma carnadura mais concreta. Os problemas, os sentimentos, as intimidades femininas são abordados poeticamente.

Na obra de Paula Tavares, há fios condutores constantes: o trabalho com a voz e a recuperação da memória ancestral através da reinvenção estética de mitos, provérbios; um olhar crítico sobre a história de Angola; a erotização do corpo feminino e da linguagem poética.

Em Cabo Verde, lembramos os nomes de Vera Duarte e Dina Salústio, cujas obras também abordam a questão da sexualidade e da subalternidade das mulheres, denunciando criticamente a opressão por elas sofrida.

Neste artigo, focalizaremos poemas de três autoras que também expressam em seus versos o erotismo feminino e apresentam um olhar agudo em relação à história de seus países: Conceição Lima, de São Tomé e Príncipe; Odete Semedo, da Guiné-Bissau; Tânia Tomé, de Moçambique..

Conceição Lima: um olhar em vigília

No livro *O útero da casa*, de Maria Conceição Lima, domina um lirismo intimista, que, entretanto, não impede um olhar vigilante da autora sobre o passado e o presente de São Tomé e Príncipe, sua pátria de nascimento. A voz lírica enunciativa dos poemas, situada na encruzilhada de esgarçadas lembranças pessoais e coletivas, tem plena consciência tanto do outrora histórico, como do atual contexto político-social de seu país, onde grande parte dos antigos sonhos se encontram desfigurados. Após o ardor da independência, Conceição Lima procura reabitar, com lucidez, não só “a casa, metáfora da mátria e da nação” (MATA. *In*: LIMA, 2004: prefácio), mas também o poema, espaço discursivo sobredeterminado, em que a linguagem se faz morada do ser e instrumento de reflexão sobre a História.

Depois da euforia provocada logo a seguir à libertação de São Tomé e Príncipe do jugo colonial, a poética de Conceição Lima emerge com forte singularidade, apresentando um olhar vigilante, cujo compromisso se estabelece, em primeiro plano, com a reescrita de sua terra natal. Para que a capacidade de sonhar não se perca totalmente, a poetisa usa a consciência crítica. Sabe que, no litoral da aurora da liberdade de seu país, há ainda muitas pedras amargas. Por isso, um clima de melancolia envolve seus poemas. A transitoriedade percorre a obra da autora; em vários de seus poemas, os sujeitos líricos se assumem peregrinos, buscando a transparência dos tempos ancestrais, anteriores ao colonialismo e à luta armada. Esses sujeitos poéticos exorcizam a memória da violência

vivenciada por São Tomé e Príncipe durante séculos. Procuram livrar-se, dessa forma, do sangue das palavras para que o país e os poemas possam ser reabitados.

Memória e linguagem se instituem como instâncias privilegiadas em *O útero da casa*. Segundo Ecléa Bosi, a linguagem é o elemento socializador da memória; é ela que “unifica, reduz e aproxima o sonho, a imagem lembrada, as imagens da vigília atual” (BOSI, 1974:18). Ora, é, desse modo, por seu intermédio, que o reabitar da casa, na poesia de Conceição Lima, ganha corpo. É pelo intercâmbio criativo entre o discurso poético e o processo evocativo que se erige a construção da casa-nação e da casa-poema, ambas intimamente relacionadas ao *útero das Ilhas*, local placentário das origens identitárias.

Quero-me desperta
 Se ao útero da casa retorno
 Para tactear a diurna penumbra
 Das paredes
 Na pele dos dedos reviver a maciez
 Dos dias subterrâneos
 Os momentos idos
 (LIMA, 2004:17)

Logo de saída, a voz lírica, no feminino, se quer desperta, optando por um estado de vigília da linguagem, por meio da qual vai, acordada, reocupando as entranhas da casa para traçar uma nova geografia das Ilhas. Seu intento é passar a limpo o que se encontra submerso na memória histórica. É um ser cindido, que se debate entre as reminiscências do outrora e a fratura do presente. Nos primeiros poemas, conforme palavras de Inocência Mata no prefácio ao livro, há a procura “de um lugar *matricial* em que assenta a busca da utopia e do sonho” (MATA. *In*: LIMA, 2004: 12). Na *poiesis* de Conceição, há o pleno conhecimento de que “o templo mátrio se transformou num castelo melancólico” (LIMA, 2004: 18), de que as quimeras sociais foram interrompidas e se encontram soterradas, sob as ruínas da História. Há, portanto, absoluta consciência de que tudo, atualmente, é fugaz, transitório, não havendo mais crenças proféticas no futuro, nem certezas em relação a projetos acabados. Como teclã do precário, a voz enunciadora vai tecendo o poema e a reescrita da casa, permeada por forte sentimento de inconclusão:

Sobre os escombros da cidade morta
 Projectei a minha casa
 Recortada contra o mar.
 Aqui.
 Sonho ainda o pilar
 Uma rectidão de torre, de altar.
 Ouço murmúrios de barcos
 Na varanda azul.

E reinvento em cada rosto fio
 A fio
 As linhas inacabadas do projecto.
 (LIMA, 2004: 20).

Em *A Dolorosa raiz do micondó*, publicado em 2006, Conceição Lima continua na senda de revisitar criticamente a história de São Tomé e Príncipe. Contudo, como uma aracne dos tempos atuais, conhece a própria limitação de sua tecelagem:

Eu e a minha tábua de conjugações lentas
 Este avaro, inconstruído agora
 Eu e a constante inconclusão do meu porvir
 (LIMA, 2006: 13)

Em *O útero da casa*, a par da corrosiva vigília na reescrita da História, há um profundo lirismo na captação de lembranças e paisagens do presente e do outrora das Ilhas. Um forte erotismo sinestésico domina a memória que vai evocando ruídos e odores característicos do Arquipélago: a beleza das praias e a limpidez das águas do mar, o canto dos pássaros (mesmo que, atualmente, em pânico, atormentados), a cor vermelha do barro e dos ibiscos, o marulho das ondas, o aroma desprendido das plantações de café e cacau, o zunido da brisa fazendo farfalhar as folhas das palmeiras e das canas-de-açúcar. Uma profunda sensualidade impulsiona os sujeitos líricos dos poemas em direção ao útero das Ilhas, metáfora, por excelência, do centro das raízes culturais santomenses. Há um intenso desejo de reabitar a terra, a cultura, a História. Porém, a voz lírica enunciativa presente que, para tal, é preciso, primeiramente, reabitar o poema. Não aquele que se revestiu “de euforia e alimentou o sonho libertário de jovens inocentes” (LIMA, 2004: 24), mas o que é agora tecido, na fratura dos sonhos, no entrelugar da paixão e da vigília das palavras. Depreende-se, então, nos poemas um percurso rumo ao seio da linguagem, a um espaço metapoético que, uterinamente, repensa o antigo *ethos* umbilical com as Ilhas, reavaliando, de dentro, as estereotipadas visões exóticas e/ou paradisíacas que a colonização sempre imputou a São Tomé e Príncipe.

Sempre desperto, insone, em permanente vigília, o sujeito lírico de *O útero da casa* efetua um profundo e consciente mergulho no passado, revendo “a herança saqueada”, “o sangue da lua e as línguas decepadas”, as figuras heroicas forjadas pelo colonialismo. Questiona esses vultos históricos e denuncia São Tomé como “uma nação ainda sedenta de heróis” (LIMA, 2004: 31). Poeticamente rasura as memórias dolorosas das roças – dos cacauzais, canaviais e cafezais –, onde o sangue de escravos e contratados deixou nódoas que impregnaram o solo das Ilhas. Surreais imagens de “raízes e pétalas de cacauzeiros sangrando das unhas dos mortos” (LIMA, 2004: 30) se apresentam como alegorias de releitura crítica e corrosiva da história de São Tomé. Fantasmas do outrora assombram a memória poética que faz a catarse das dores sofridas por seu povo ao longo dos séculos.

A voz enunciativa dos poemas de *O útero da casa* empreende uma viagem uterina ao seio das Ilhas. Reconhecendo-se “filha da terra”, acende a memória de paisagens afetivas do outrora e do passado recente: busca as lembranças das frondosas sombras dos ocás e kimis, as reminiscências do limoeiro-anão da avó, o gosto do calulu e do izaquite aquecidos em panelas da terra, os ritmos insulares da ússua, do socopé e da dêxa, o sortilégio dos quintais da casa-pátria que precisa, enfim, ser reabitada por seus genuínos descendentes.

Embora tenha consciência do “solução de festa derramado” (LIMA, 2004: 57), esse sujeito lírico não perde, entretanto, a capacidade de sonhar. Só que seus sonhos são permeados de insônia e realidade. Memória e linguagem, agora, em seu discurso, estão perpassados por um desencanto crítico e um grau corrosivo de vigília que lhe dão a dimensão de seu regresso ao útero da casa, ao âmago da pátria fugidia, erótica e poeticamente, reinventada.

Odete Semedo e a poetização da catástrofe

Como acontece nas literaturas de Angola, Moçambique e Cabo Verde, também, na poesia da Guiné-Bissau da pós-independência, o desencanto, em razão do não total cumprimento de justiça e igualdade sociais, deu lugar a uma poesia que se afasta do tom épico-revolucionário, enveredando por um lirismo dos afetos. O nós guerrilheiro da poética de conclamação à luta é, em alguns poetas e em suas respectivas obras, substituído por uma dicção lírica intimista, na qual o sujeito poético assume a primeira pessoa do singular. Relações de intimidade e amor passam, então, a inspirar algumas das criações literárias: “[...] Embebedo-me/ Na paixão da alma/ E na dor do amor [...]” (SEMEDO, 1996: 81).

Nos dois livros de Odete Semedo, *Entre o ser e o amar* e *No fundo do canto*, o amor está presente na valorização das pessoas, das tradições, dos rituais, dos costumes, enfim, da terra guineense. Em meio à memória de guerras que destroçaram a Guiné, os poemas de Odete são hinos aos sentimentos e à necessidade de escrever, de poetar e “poemar”, para não sucumbir diante das atrocidades e para deixar registrada a própria história. Escrever se torna, antes de tudo, uma forma de sobreviver e resistir, de afirmar a vida, de proceder, a contrapelo, à reescrita da história.

Desde seu primeiro livro, com clareza em relação às fissuras identitárias existentes no país, Odete questiona em que língua escrever: no crioulo, língua dos afetos e sensibilidades locais? ou no idioma português que foi imposto pelos colonizadores? Há, em seus versos, a consciência de que a colonização portuguesa usou a língua como um dos principais agentes de imposição cultural e política. Com lucidez, o sujeito poético percebe que o crioulo é a língua das raízes guineenses, das afetividades, da oralidade, da fala, enquanto que o português é a língua da escrita imposta pelos colonizadores europeus:

[...]
 Em que língua escrever
 Contando os feitos das mulheres
 E dos homens de meu chão?
 Como falar dos velhos
 Das passadas e cantigas?
 Falarei em crioulo?
 Falarei em crioulo!
 Mas que sinais deixar
 Aos netos deste século?
 [...]
 Deixarei o recado
 Num pergaminho
 Nesta língua lusa
 Que mal entendo
 [...]
 (SEMEDO, 1996: 11)

Assim, conclui o eu-lírico: “[...] netos e herdeiros/ saberão quem fomos.” (SEMEDO, 1996: 13). Apesar de haver, nos poemas de Odete, a constatação de crises internas que desestabilizaram o tecido social guineense, perpassa, por seus versos, uma tênue esperança de que, um dia, seu país se harmonize e seu povo, formado por tantas etnias, possa melhor se entender:

[...]
 (Re)unidos assim
 Para nos entendermos como?
 Se não te entendo
 E se tu não me entendes?
 [...]
 (Re)unidos assim
 E assim unidos
 Que nos entendamos!
 (SEMEDO, 1996: 67)

No fundo do canto se constitui como expressão desesperada de preservação das identidades da terra. A crença nos irans, os ritos tradicionais, o emprego intencional do crioulo, as canções das Mães-Grandes, tudo se mistura às lembranças dos horrores das guerras, aos desejos de esquecer a barbárie e de lembrar, apenas, os costumes, os paladares, as religiosidades locais. Os traumas da guerra, a dor e o sangue da Guiné são, alegórica e poeticamente, revisitados pela escrita de Odete Semedo.

As composições poéticas de Odete buscam resistir às intempéries políticas, poetizando a dor para que a memória das matrizes culturais guineenses não venham a se perder totalmente. Odete tem respeito grande por suas raízes, crenças, tradições, deixando aflorar seus sentimentos, quando escreve. No poema a seguir, expressa suas razões de continuar a escrever:

[...]
 quis deixar no poema
 figura de gente
 vivente sem encanto
 dos ímpios
 o sangue derramado
 algures
 [...]

a intenção era fazer
 poemas
 para não adiar a palavra
 com ecos do pranto
 transformados em canto
 de mantilhas para crianças
 [...]

... que desilusão:
 nem uma palavra aponte
 Era apenas um sonho
 (SEMEDO, 2007: 32)

Perplexidades e expectativas, desilusões e sonhos se alternam no vento poético da escrita de Odete. É uma *poiesis* de viagens, gritos e danças por dentro de si mesma, das tradições e da história da Guiné-Bissau. Não mais há as utopias libertárias, nem as palavras de ordem revolucionárias. Não mais há o dilema de hesitar em que língua escrever, pois, hoje, a poetisa sabe a hora certa em que deve usar cada uma dessas línguas, ambas suas, por posse e direito. Atravessando os textos de Odete, bailam o crioulo e o português, que, em harmoniosos embates (*sic*), expressam quimeras e contradições, sabores e dissabores – ou dizendo em *kriol*: “saburas e mufunesa”:

[...]
 Poesia
 canto
 no fundo do meu canto
 o meu chão
 a minha terra
 macaréu fustigando
 saburas e mufunesa
 (SEMEDO, 2007: 165)

Assim, Odete define sua poesia.

Tânia Tomé: erotismo e espetacularização do canto

Na poesia moçambicana atual, surge uma tendência que remete à espetacularização do canto, ou seja, a poesia se torna espetáculo: “showesia”. É o que ocorre com Tânia Te-

resa Tomé, que edita um *cd-rom* com poemas cantados e, em 2010, publica seu primeiro livro: *Agarra-me o sol por trás*. Conforme assinalou o crítico António Cabrita, no *Jornal Savana*, de Maputo, em 24/05/2010, o que a poesia de Tânia traz de novo são

as ‘grandezas do ínfimo’ e a confiança dos corpos, aos cansados temas sociais (...) percursos líricos onde a intimidade com a palavra é também a mesma face da intimidade dos corpos, sem receio [do] erotismo e não aceitando limites para sua expressividade poética.
(CABRITA, 2010: <http://www.savana.sapo.mz/eventos/2543>)

Recriando palavras, inventando neologismos, ressemantizando formas, o discurso poético de Tânia Tomé funde canto e poema: “cantoema 1”, “cantoema 2”, “encantoema”. Embora grande parte de suas composições tratem do amor e de outros afetos, sua linguagem se impõe de modo agressivo e dissonante:

Agarra-me
o sol
por trás.

Escuta no vento
a tua mão
secreta.

ABISMO SOL A DENTRO
(TOMÉ, 2010: 21)

Há um sentido abrasivo, encandescente, que incendeia a relação do sujeito poético com o próprio poema, como se, num coito abissal, um fosse penetrado pelo outro. Esse erotismo profundo e solar, ígneo, caracteriza a *poiesis* de Tânia Tomé que exacerba o canto, numa linguagem feita luz em brasa, carne viva, a eriçar, ao extremo, os sentidos e a pele da escrita.

Eu sou
onde estou rubra na noite
onde o sol arde

(...)

Eu sou
onde respiro em baixo,
na carne viva de uma abóbada interior
com hemorragias de musgos
enquanto voa no meu crânio
um bago de uvas
- ah, bendita a hora da posse!

Eu sou
 onde me devassa uma flecha
 de dedos
 e violentada nos músculos
 me dói o sorriso desperto.

E como sou, onde me toca o baixo
 no nó que dá a carne
 quando tem futuro,
 no parto de um poema,
 sob este rosto em mar vermelho
 onde redonda
 diviso nas raízes as estrelas
 - ah, bendita a hora da posse!

ARDO

(TOMÉ, 2010: 21)

O ardor da cópula poética sela um pacto fundo do sujeito lírico com a imagem, despertando nele a necessidade de expressar, figurativamente, em linguagem, seus sentimentos e percepções de mundo. A escrita funciona, assim, na poética de Tânia Tomé, como um modo desejante da imagem que se funde também ao desejo da palavra. O amor, na *poiesis* de Tânia, encontra-se, por conseguinte, em íntima conexão com a escrita, penetra o verbo criador e coloca em questão o próprio significado da poesia e da vida. Nesse sentido, percebemos clara intertextualidade de Tânia com poetas anteriores, entre os quais Eduardo White, em cuja lírica o amor também é recorrente. É, entretanto, mais áspera a linguagem de Tânia, com angulações e arestas que trazem significações inesperadas e acutilantes aos versos, cujo tom e dicção apresentam uma materialidade mais corpórea. António Cabrita, no artigo já referido neste ensaio, chama atenção para uma “tactibilidade da visão”, ou seja, para as imagens tácteis que povoam as alegóricas metáforas presentes nos poemas de Tânia.

Queda-se o corpo neste poema
 Uma entrega, entrega-se toda
 (...)
 E dentro das palavras há melodia,
 dependurando-se sobre as arestas do verso
 (...)

(TOMÉ, 2010: 17)

A partir da leitura que fizemos das três poetisas analisadas, pudemos constatar que, na poesia feminina africana em língua portuguesa dos últimos anos, há uma gradativa assunção do corpo da mulher e uma consciência metalinguística e histórica em relação, respectivamente, ao corpo da poesia e ao da História.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGEL, Moema. *O desafio do escombros*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 2. ed. SP: DIFEL, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. SP: Brasiliense, 1984.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. SP: Cultrix, 1983.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. SP: T. A. Queiroz, 1979.
- CABRITA, António. Uma Nova Voz na Baía dos Poetas. *Savana*. Suplemento Cultura. Maputo, 24-05-2010. <http://www.savana.sapo.mz/eventos/2543>
- LIMA, Conceição. *O útero da casa*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. *A dolorosa raiz do micondó*. Lisboa: Caminho, 2006.
- MACEDO, Tânia. “Da voz quase silenciada à consciência da subalternidade: a literatura de autoria feminina em países africanos de língua oficial portuguesa”. In: *Mulemba 2*. Revista virtual do Setor de Literaturas Africanas da Faculdade de Letras/UFRJ. Rio de Janeiro, 2010. http://setorlitafrika.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_2_1.php
- MATA, Inocência. Prefácio. In: LIMA, Conceição. *O útero da casa*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. e PADILHA, Laura. *Mulher em África*. Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2007.
- PADILHA, Laura. *Bordejando a margem*. Poesia escrita por mulheres. Uma recolha do Jornal de Angola (1954-1961). Breve Antologia. Luanda: Kilombelombe, 2007.
- RIBEIRO, Margarida Calafate e SEMEDO, Odete Costa. *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história*. Porto: Edições Afrontamento, 2011.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. SP: Cia das Letras, 1996.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. [Org.]. *Antologia do mar na poesia africana do século XX*. Rio: UFRJ/UERJ, 1999. 3 v.
- SEMEDO, Odete Costa. *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.
- TOMÉ, Tânia. *Agarra-me o sol por trás*. s. l.: impressão e acabamento CIEDIMA, 2010.

Resumo: Três representativas vozes da poesia feminina, hoje, em São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau e Moçambique. Problematização acerca do número reduzido de mulheres com obras publicadas. Relações entre poesia, afeto e história. Transgressões e rupturas. Tensão entre modernidade e tradição, entre lembranças do passado e experiências do presente.

Palavras-chave: poesia feminina, história, afeto, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau e Moçambique

Abstract: *Three representative voices of female poetry, today, in São Tome and Principe, Guinea-Bissau and Mozambique. Questioning about the small number of women with published works. Relations between poetry, affection and history. Transgressions and ruptures. Tension between modernity and tradition, between memories of past and present experiences.*

Keywords: *female poetry, history, affection, São Tome and Principe, Guinea-Bissau and Mozambique*

O ROMANCE HISTÓRICO DA COLONIZAÇÃO PORTUGUESA DO ATLÂNTICO SUL: *O RETRATO DO REI*, DE ANA MIRANDA, E *NAÇÃO CRIOULA*, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Edvaldo A. Bergamo*

“Ao longo de quatro demorados séculos construímos um império, vastíssimo, é certo, mas infelizmente imaginário. Para o tornar real será necessário muito mais do que a nossa consoladora fantasia de meridionais. A Inglaterra e a França, nações cerebrais, materialistas, não compreendem, nunca hão-de compreender, a pura e sentimental abstração que leva um povo inteiro a assegurar, percorrendo com a mão orgulhosa o mapa do mundo: é nosso!”

JOSÉ EDUARDO AGUALUSA/FRADIQUE MENDES
(1998, p. 133)

Considerações iniciais

Nosso objetivo, neste trabalho, resultante de um projeto de pesquisa pós-doutoral em andamento sobre a ficção histórica contemporânea em Língua Portuguesa, é analisar as implicações estéticas e ideológicas da relação literatura e história no romance brasileiro *O retrato do rei* (1991), de Ana Miranda, e no romance angolano *Nação crioula* (1998), de José Eduardo Agualusa, por intermédio, principalmente, do exame da trajetória da personagem-protagonista feminina que dá a ver, em ambas as composições narrativas, o processo de colonização dos territórios coloniais, sob domínio de Portugal, na época do ciclo do ouro, no Brasil, e o tráfico negreiro em seus trânsitos culturais, em Angola. Assim, nas obras em tela, no intuito de reimaginar o passado, evidencia-se um ângulo de visão inquiridor, reflexivo e problematizante de acontecimentos marcantes da empresa colonial lusitana em terras tropicais, num tempo caracterizado pela disputa desenfreada pelas riquezas minerais em abundância no solo brasileiro e por corpos humanos transformados em mercadoria farta e rentável em espaço angolano. O itinerário atlântico em seus intercâmbios culturais aproxima ambos os romances contemporâneos como metáforas do tempo histórico da colonização lusa, sob o ponto

* UnB.

de vista do olhar feminino que contempla tal experiência de outrora como acontecimento público e privado.

1. Romance histórico: aportes teóricos

Para Fredric Jameson,

O romance histórico [...] não será a descrição dos costumes e valores de um povo em um determinado momento de sua história (como pensava Manzoni); não será a representação de eventos históricos grandiosos (como quer a visão popular); tampouco será a história das vidas de indivíduos comuns em situações de crises extremas (a visão de Sartre sobre a literatura por via de regra); e seguramente não será história privada das grandes figuras históricas (que Tolstói discutia com veemência e contra o que argumentava com muita propriedade). Ele pode incluir todos esses aspectos, mas tão-somente sob a condição de que eles tenham sido organizados em uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos personagens (2007, p. 192).

Os parâmetros do romance histórico foram delineados durante o período romântico, no início do século XIX (Lukács, 2011). O escocês Walter Scott foi o responsável pela criação e divulgação das convenções formais modelares desse subgênero narrativo. Entre os princípios básicos dessa modalidade romanesca, destacam-se a reconstituição rigorosa do ambiente focalizado, o distanciamento temporal bem demarcado, o convívio de personagens fictícios e históricos e, principalmente, a movimentação de um herói mediano, protagonista de uma intriga fictícia, dentro de um enquadramento histórico que caracteriza a atmosfera ideológica de um determinado tempo.

A ruptura do modelo scottiano estabeleceu-se em definitivo com a crise mimética instaurada pelo romance moderno, colocando-se em xeque alguns pressupostos básicos do romance histórico tradicional, principalmente a possibilidade de reconstrução fidedigna do passado, mediante uma recomposição totalizadora de fatos fundamentais de outrora. O descrédito do relato linear e da noção de tempo cronológico inviabilizou o enredo romântico e/ou realista típico e a reconstituição naturalista de certos ambientes, abalando-se a confiança do romancista num acesso irrestrito ao passado.

O romance histórico contemporâneo (Esteves, 2010), tendência literária iniciada na segunda metade do século XX, é tributário dessa renovação que deu amplo fôlego a esse subgênero, caracterizada pela reformulação dos parâmetros estéticos e ideológicos do romance histórico clássico, cuja influência provinha fortemente das diretrizes conceituais da Nova História. Ao retratar o passado, essa tipologia romanesca procura explorar os meandros negligenciados ou intencionalmente obscurecidos pela chamada história oficial, de orientação positivista, ou, ainda, intenta proceder à humanização e reavaliação de importantes heróis que o mármore da história parecia haver esculpido em definitivo. Esse subgênero possui, igualmente, como característica fundamental, a

releitura crítica da História, como acontecimento social e ação individual. Sem desprezar prontamente as fontes documentais, o romancista prefere retratar os fatos por uma perspectiva preferencialmente paródica ou carnalizada, procurando reavaliar/reaver os eventos por um ângulo desestabilizador de padrões estereotipados (Prieto, 1998). Assim, no afã de revisitar o passado, o escritor procura demonstrar que não tem compromisso com nenhuma ideologia vigente, optando por uma visão dialógica dos acontecimentos. O interesse crescente pela temática histórica demonstra que o “breve século XX” não superou terminantemente a crença no historicismo, desencadeada pelo Romantismo (Anderson, 2007). Porém, sob novos pressupostos estético-ideológicos, o romance histórico contemporâneo revisita a história, dando preferência a uma visão porventura mais problematizadora do passado, visto que não intenta uma reconstrução totalizante dos acontecimentos de outrora (Wesseling, 1991).

O romance histórico contemporâneo pode ser examinado, ainda, levando-se em conta certos parâmetros teóricos dos chamados estudos pós-coloniais (Leite, 2012). Os debates recentes sobre identidade cultural de países colonizados e colonizadores fomentam o debate sobre nação, história e sujeito. O termo pós-colonial, para uma subsequente aceção cronológica, pode significar um modo de desmistificar, de superar os discursos hegemônicos representados pelo pensamento eurocêntrico, discutir o período de pós-independência das colônias americanas e africanas, e mesmo as consequências da descolonização em ex-nações imperialistas, além de problematizar o legado do processo de colonização européia. Cada processo histórico resultou em identidades culturais específicas, com situações de dominação peculiares, o que, todavia, não impossibilita a comparação, a aproximação de experiências sociais análogas vislumbradas no romance histórico contemporâneo. O modelo de colonização lusitano, particularmente, impôs, de maneira similar, estratégias violentas de conquista e dominação, mesmo assim, a identidade o sujeito pós-colonial continua historicamente assinalada por diversos aspectos da identidade individual e coletiva múltipla, que dizem respeito à classe social, à etnia e ao gênero em território geográfico, social e cultural marcado pelo legado da experiência colonial inapagável.

Sendo assim, vejamos como os romances selecionados, *O retrato do rei*, de Ana Miranda, *Nação crioula*, de José Eduardo Agualusa, abordam as contradições próprias da condição colonial, sob uma perspectiva pós-colonial, dando ênfase ao olhar feminino sobre tal acontecimento, notadamente a ocupação territorial, a exploração econômica e os trânsitos culturais resultantes, no âmbito de uma revisitação histórica problematizadora do império lusitano.

2. O retrato do rei: a colonização do Brasil no feminino

De maneira geral, os romances de Ana Miranda (1951) focalizam, na narrativa de extração histórica, o contexto social e ideológico de cada momento singular vivido pelas

figuras ilustres ou anônimas, fazendo transparecer a complexidade das opções políticas e ideológicas de cada um deles. E, ao mesmo tempo, os processos de formação, afirmação e reafirmação da condição nacional. Os romances revelam as fronteiras marcadas pelo contexto espacial e temporal, mas igualmente delineiam, de certo modo, a revisitação dos discursos sobre o Brasil produzido por cronistas e/ou historiadores. O projeto romanesco de Ana Miranda percorre os caminhos da nossa história, num tempo colonial ou não, dando a ver uma reflexão sobre o caráter nacional. Assim, apropriar-se do estilo e da linguagem de escritores e/ou historiadores, de forma intertextual ou paródica, significa destacar os discursos sobre a colônia e a nação, que muitos intelectuais problematizaram no intuito de indagar acerca da identidade brasileira.

O retrato do rei (1991), segundo romance de Ana Miranda, é uma narrativa que recria o episódio histórico da Guerra dos Emboabas, considerado por historiadores como o primeiro movimento nativista brasileiro, na qual paulistas e portugueses se defrontaram, no início do século XVIII, pelo controle da região do ouro nas Minas Gerais. No centro desse embate, paira o mistério do desaparecimento do retrato de D. João V, o único elemento que talvez pudesse ter evitado o colapso social de uma batalha sangrenta. Trata-se, na verdade, de um mote narrativo diretamente correlacionado com a trajetória existencial de Mariana de Lancastre, protagonista do enredo. Tal correlação entre a simbologia da efígie de um rei poderoso e a trajetória de autoconhecimento de uma aristocrata arruinada é o eixo e o cerne do mencionado romance histórico contemporâneo.

O livro é organizado em seções: O contrato da carne; O retrato do rei; A herança; A guerra; À ventura; Pós-escrito. O conflito começa em razão de o contrato da carne ter sido retirado das mãos do frei Francisco, que passa a arquitetar ações para que a guerra ocorra e depois ajuda os portugueses a vencer o mesmo entrevero. O retrato do rei de Portugal foi enviado a Minas Gerais para ficar com os paulistas e mostrar aos portugueses de que lado o monarca estava, mas a efígie acaba sendo escondida por Mariana de Lancastre, uma fidalga portuguesa que vai a Minas para reatar relações com o pai prestes a morrer, o qual manda um paulista desbravador ir buscá-la no Rio de Janeiro: Valentim Pedroso. Um longo e penoso caminho rumo ao interior do Brasil marcará suas vidas no plano individual e existencial com um saldo amoroso jamais quitado.

Os paulistas são representados como mais valentes e habilidosos no combate, mas os portugueses conseguem confiscar as armas deles de forma engenhosa. Refugiam-se em Sabará para fortalecerem-se para a guerra, e cortarem a estrada que traz a carne a ser comercializada vinda do norte. Os adversários, por seu turno, atacam, atendo fogo em todo o vilarejo. Outras batalhas acontecem, mas os paulistas só são definitivamente derrotados quando são covardemente massacrados pelos portugueses depois de seis dias de fome e cerco. Mariana, que estava vagando por Minas atrás de Bento do Amaral, que lhe roubou o retrato do rei, assume para si o amor que sente por Valentim e vai para São Paulo atrás dele. Ao chegar lá e vê-lo noivo de outra, rouba

novamente o retrato da Câmara dos vereadores e foge para o mato, onde, num cenário feérico, joga-se entre as chamas de uma grande queimada, segurando o famigerado retrato do rei.

A matéria histórica de *O retrato do rei* fica por conta da Guerra dos Emboabas e do ciclo do ouro em Minas Gerais, episódio relativamente pouco valorizado pelo discurso historiográfico oficial. Como em *Desmundo*, essa narrativa também acomoda os acontecimentos em berço colonial, no século XVIII. Bandeirantes paulistas e forasteiros portugueses reclamavam o direito de explorar terras, e as jazidas de ouro existentes no território mineiro. O desaparecimento de uma relíquia, o retrato de D. João V, personagem histórico insofismável, desencadeia a guerra, bem como é um dos vetores das idas e vindas da desorientada Mariana de Lancastre, personagem principal do livro.

Uma mulher/aristocrata arruinada é a personagem basilar do conflito da Guerra dos Emboabas e do sumiço do retrato do rei D. João V. Mariana de Lancastre é uma heroína em seus atributos convencionais, vivendo os dilemas do início do século XVIII. A narrativa se desenvolve em, basicamente, três territórios: um Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo. Mariana descobre que está falida e que seu pai, à beira da morte em Minas Gerais, lhe deixou uma herança. Segue, então, em busca da legítima na companhia da figura heróica da trama, Valentim Pedroso, um dos principais representantes paulistas dos conflitos nas Minas. Em meio à sua bagagem, Mariana descobre o retrato do rei, o qual decide salvar das mãos dos emboabas e dos paulistas. A presença da imagem do rei é venerada por quem se vê diante do retrato, é uma compleição constante em toda a narrativa e, talvez, esse retrato, se entregue como combinado aos paulistas, tivesse evitado a guerra travada pelo ouro.

O retrato do rei figura a Guerra dos Emboabas e algumas das personagens mais “ilustres” desse acontecimento de parte da História do Brasil. A História “oficial” da Guerra dos Emboabas é bastante lacunar, sabe-se os motivos que levaram ao entrevero entre paulistas e portugueses, os nomes dos principais envolvidos no conflito e pouco mais. Na versão oficial dos acontecimentos, a guerra eclode e não há mais como o governador do Rio de Janeiro, menos ainda o rei D. João V, controlar as armadilhas e as cruéis chacinas promovidas em nome da posse do ouro. Nomes são citados como importantes nesse acontecimento: Manuel Nunes Viana, Frei Francisco de Meneses, Fernando de Lancastre, Francisco do Amaral, Bento do Amaral Coutinho, Valentim Pedroso de Barros. Apesar de o retrato ser inserido na ficção para dar movimento e caráter simbólico à trama, a imagem do rei – se o fato estivesse nos compêndios de História –, provavelmente, não seria tratada de forma muito diversa, como o foi no âmbito ficcional. O rei D. João V é descrito pelo cânone historiográfico com os cognomes de o magnânimo ou o rei-sol português, em virtude do luxo de que se revestiu o seu reinado; alguns historiadores recordam-no também como o freirático, devido à sua conhecida apetência sexual por noviças. O narrador de Ana Miranda mostra-se um conhecedor da monarquia absolutista portuguesa, atuante nos conflitos desencadeados nas Minas, a ponto de tomar o partido dos paulistas. A recorrência à efígie na ficção

levanta questionamentos sem respostas, próprios do texto literário: qual a importância do retrato do rei D. João V para a eclosão e resolução dos conflitos?

Mariana aparece e desaparece ao longo de toda a narrativa, mas sempre que ressurge é como se fosse um recomeço, com a hipótese de que Valentim a encontrará e que os dois lutarão juntos contra os emboabas, e contra certas convenções sociais vigentes. Além de tudo isso, a introdução de uma personagem com o perfil de Mariana, em meio à luta pelo ouro, desperta outras indagações, como a situação da mulher do início do século XVIII: como era a sobrevivência daquela que não tinha a proteção financeira e/ou familiar? Como sobrevivia no tempo das minas de ouro, numa época de homens ávidos pela sua posse do ouro e pelo desejo de luxúria? A desventura de Mariana deixa muitos questionamentos, afinal, certas versões históricas não estão preocupadas em investigar tais aspectos, ou não estavam tempos atrás, mas apenas em apresentar os fatos, aqueles que tiveram “verdadeira” importância para a História. Ana Miranda, entretanto, mostra as razões conhecidas para o trágico desfecho histórico, apresentando outras possibilidades historiográficas, nas quais a mulher daquele tempo poderia apresentar atuação pública e privada significativa, como demonstram as ações até certo ponto involuntárias de Mariana de Lancastre.

As referências às figuras femininas nos episódios que configuram a Guerra dos Emboabas são uma constante em *O Retrato do Rei*. Ao saber que seu pai está morrendo, Mariana começa a pensar se deve realmente ir para Minas Gerais, questiona seu amantense a respeito das mulheres que vivem lá, se existem “damas”. O retrato delineado das mulheres do início do século XVIII desperta um sentimento de solidariedade no leitor com a figura de Mariana, ao se imaginar uma menina de apenas treze anos sendo obrigada a casar-se com um velho e atender às expectativas de semelhante marido que faz dela a imagem do sofrimento e da incompreensão. Por isso quando, já em São Paulo, ela retira – novamente – o retrato do rei D. João V da moldura e se martiriza numa queimada, abraçada ao retrato do soberano de Portugal, para livrá-lo da indiferença dos súditos brasileiros, é que se compreende a solidão existencial que domina Mariana, a falta de esperanças e sonhos, pois sem Valentim Pedroso, só lhe resta o retrato e com ele em mãos procura a autodestruição:

Podia voltar para o Rio de Janeiro, para sua casa. Encontraria Tenório, a cama macia, as boninas no jardim, as laranjeiras, os móveis, a casa da quinta, seus cavalos. Estaria tudo lá? Como seria sua vida, de volta ao Rio? O mesmo tédio? A espera da morte? Nenhuma outra alternativa lhe restara. O que faria naquele deplorável mundo sem sentido? Após tantas peregrinações, tantas façanhas, tantos extravios e ofensas, após tantas desventuras, infortúnios, riscos, o que restara? Sentiu uma saudade irremediável de Valentim. De súbito, sua mente ficou clara como nunca. Ela o amava. Não podia conceber nenhum modo de vida que não o incluísse. Precisava dele para viver, desejava vê-lo e falar-lhe tudo que nunca pudera dizer, pois fora cega todo aquele tempo, jamais permitira que seus sentimentos aflorassem. Sabia que ele estava em São Paulo. Temerosa e angustiada, desistiu da busca a Bento e ao retrato do rei e dirigiu-se para lá (Miranda, 1991, p. 423).

(...)

Correu em direção à floresta em chamas.

Parou no momento que sentiu um calor tão forte que lhe queimava as faces e crestava seus cabelos. Abriu o retrato e admirou-o pela última vez, à luz do fogo. Seria capaz de, algum dia, esquecer aquele rosto? Esquecera porventura o rosto de Valentim? De sua mãe? De seu marido? De seu pai? E seu próprio rosto, o de antes? (Miranda, 1991, pp. 433/434).

É expressivo verificar que com esse desfecho – morte de Mariana e o sumiço definitivo do retrato do rei – desaparece da ficção os personagens que nunca “existiram” na versão histórica consagrada, talvez nem nas variantes mítico-lendárias, mas que são centrais na trama de Ana Miranda. Parece haver um consenso ideológico que articula as malhas da narrativa literária e da narrativa histórica, de que Mariana de Lancastre e o retrato português do rei D. João V não devem fazer parte do campo de atuação da história-ciência, visto que, como a protagonista do romance de Ana Miranda, muitas outras Marianas desapareceram para sempre, consumidas no fogo metafórico da História, talvez sem deixar vestígios.

3. *Nação crioula: a colonização de Angola no feminino*

Percebe-se na obra de José Eduardo Agualusa (1960) uma necessidade também de registrar a história de Angola. Publicado em 1997, *Nação Crioula* retrata o tráfico negreiro e o movimento abolicionista no final do século XIX, sob o ângulo epistolar do aventureiro Fradique Mendes, um integrante da alta sociedade portuguesa que é contra o comércio escravagista. Em meio a tal conjuntura, Agualusa insere no romance o enlace amoroso entre Fradique e uma determinada ex-escrava e figura histórica, Ana Olímpia Vaz de Caminha, que se tornou uma das pessoas mais ricas e poderosas de Angola, sendo assim peça-chave do enredo. Além de citar personagens ilustres da história brasileira, como José do Patrocínio, o romance em questão problematiza os referenciais literários e históricos do século XIX, tanto em Angola quanto no Brasil, notadamente. A narrativa está estruturada em 25 cartas enviadas por Fradique à sua madrinha Madame Jouarre, sua amante/esposa Ana Olímpia e ao grande amigo Eça de Queirós, que no romance é ficcionalizado junto com outros personagens reais. Narra-se de modo fragmentado os episódios vividos nesses anos de luta contra a escravidão, entrecruzando diversos caminhos atlânticos. No romance, Eça foi o responsável por reunir as correspondências e publicá-las após a morte do *dandi*. Com toques de humor, as cartas de Fradique nos fazem mergulhar na atmosfera decadentista de fim de século XIX. Como arremate, o romance traz ainda uma carta final, datada de Agosto de 1900, enviada por Ana Olímpia a Eça de Queirós, após a morte de Fradique, em que, num traço melancólico, narra finalmente a abolição da escravatura, jogando luz sobre toda a trama anterior.

Articulando as 25 cartas remetidas por Fradique, temos, então, a importante carta de Ana Olímpia, cujas páginas farão com que o leitor embarque no “Nação

Crioula”, que na obra de Agualusa é o último navio negreiro que cruza o Atlântico sul, levando consigo os derradeiros escravos transportados da Angola para o Brasil. Tal embarcação leva também, clandestina e ironicamente, Fradique, um português abolicionista e sua esposa Ana Olímpia, uma escrava angolana fugitiva. No livro *Nação crioula*, duas realidades são referenciadas, a do escravista e a do escravizado. Ana Olímpia, angolana, viúva e herdeira de um conceituado comerciante de escravos na Angola, acostumada com o requinte que era sua vida, é brutalmente submetida à dolorosa e humilhante condição de escrava da mais perversa habitante de Luanda, a prestigiada comerciante Gabriela Santamarinha. Ao escrever a relevante carta final, dirigida a Eça de Queirós, Ana Olímpia narra toda a felicidade que passou como senhora Vaz de Caminha e todo o sofrimento que amargou como escrava submetida aos caprichos de uma mandatária cruel e desumana.

A viagem pelo Atlântico, de Angola para o Brasil, é retratada nesta mesma carta como um ritual de morte e renascimento. Entre Portugal, Brasil, França e (principalmente) Angola, eis a história de Carlos Fradique Mendes e da sua relação com uma mulher que conheceu fortuna e escravidão, plenitude e miséria, felicidade e sofrimento. História de aventuras e atribulações em tempos de mudança, esta correspondência secreta é mais que uma simples história de amor, surgindo também como retrato de hábitos e mentalidades de uma época que transitava dos valores escravocratas para um novo ideário republicano e moderno. Assim, parece transcorrer a atmosfera político-ideológica que envolve um romance que concerta vida pública e privada em tempos de grandes trânsitos culturais realizados pela empresa colonial portuguesa no Atlântico sul.

Apesar de muitas ações de Fradique serem prioritariamente em função de Ana Olímpia, pode-se dizer que é na relação de ambos que se encontra o ponto fulcral do livro. Na verdade, na visão fragmentária que, de modo inevitável, resulta da estrutura epistolar da obra, é mais a caracterização de costumes políticos e sociais o que realmente marca a organização do entrecho, do qual se destaca a figuração histórico-ficcional de Ana Olímpia. Ela é um bom reflexo da mentalidade habitual no tocante à escravatura, já que, de escrava a senhora, não percebeu plenamente a posição dos seus escravos até se ver de regresso à antiga posição, quando exercita a derrocada numa Luanda dos fortes e poderosos. Nos fins do século XIX, em Luanda, Lisboa, Paris e/ou no Rio de Janeiro, misturam-se personalidades históricas do movimento abolicionista, escravo e escravocratas, lutadores de capoeira, pistoleiros de aluguel, numa luta mortal por um mundo novo que estava nascendo, com as cores da esperança republicana e democrática. Neste livro, que é de fato um movimentado romance epistolar e histórico, Agualusa toma de empréstimo uma personagem do renomado romancista Eça de Queirós. Em *Correspondência de Fradique Mendes*, de 1900, o ilustre escritor lusitano apresenta um Fradique Mendes inteligente e sofisticado, viajante curioso, interessado nas relações entre os povos, latinista e refinado conhecedor da literatura de sua época. O romancista português adiciona em seu livro uma série de cartas recebidas e enviadas por Fradique, através das quais o leitor pode ter uma idéia do grande homem que ele fora,

além de saber das opiniões que seus contemporâneos tinham dele. Agualusa, no final do século XX, acrescenta com sua obra alguns novos capítulos à biografia literária deste personagem, dando renovados contornos ao afamado personagem da literatura lusitana oitocentista. Ele também usa o artifício das cartas, como se as de seu livro pertencessem a um conjunto que não havia chegado às mãos de Eça, num jogo meta-literário significativo. O romancista angolano cria episódios de Fradique Mendes na África (sobretudo em Angola), no Brasil, em Portugal e na França. Através das cartas, ele transporta o leitor para o mundo da escravidão nas colônias portuguesas, no final do século XIX. Fradique Mendes vai a Luanda, como um viajante sem rumo ou propósito definido. Lá conhece Arcénio do Carpo, um rico comerciante e especialmente Ana Olímpia, por quem se encanta, uma jovem viúva, a qual havia sido escrava de um dos homens mais ricos da Luanda colonial e tornara-se herdeira de seus bens, inclusive seus escravos. Através de seu personagem, Agualusa descreve a complexa sociedade escravocrata daquela região e seus excêntricos personagens. Ao retornar a Luanda, descobre que Ana Olímpia voltou a ser escrava de um irmão de seu primeiro marido, que havia voltado para Angola após anos exilado no Brasil. Fradique Mendes e o filho de seu amigo Arcénio do Carpo fogem da África, após libertar Ana Olímpia. Estabelecem-se no Nordeste brasileiro, onde Fradique se torna um senhor de engenho. Agualusa contrasta o estatuto da escravidão portuguesa nos dois continentes (no Brasil e em Angola). Em dado momento, certamente por amor, mas também por convicção ideológica e humanitária, Fradique Mendes engaja-se no movimento abolicionista, fazendo amizade com José do Patrocínio, Joaquim Nabuco e Luiz Gama. Perseguido por pistoleiros, viaja primeiro ao Rio de Janeiro, depois a Paris e Londres para divulgar o movimento de libertação dos escravos em curso no Brasil, sem saber que havia gerado um filho, brasileiro, com Ana Olímpia, a mais importante mulher de sua vida, que permanecera em terras tropicais. Ao final do livro, a última das cartas é da saudosa Ana Olímpia, remate da narrativa que ilumina todo o sentido da obra, uma missiva endereçada a Eça de Queirós, na qual dá detalhes da vida de Fradique nos tempos de Angola e do Brasil, justificando talvez o porquê destes episódios particulares terem ficado de fora do livro original de Eça, o que reforça o jogo metaliterário empreendido pelo escritor angolano. Na última carta do livro, de modo nada aleatório, é Ana Olímpia quem finda o jogo epistolar numa síntese reveladora:

No dia 26 de Maio de 1876 eu era uma das pessoas mais ricas e respeitadas de Angola. Possuía propriedades na cidade e nos musseques, arimos, bois, grande número de serviçais. O governador recebia-me no Palácio, quase todas as semanas, para discutir questões ligadas ao comércio e à administração da província: presidia a várias comissões, tinha uma cadeira alugada no Teatro da Providência. E no dia seguinte um aventureiro entrou em minha casa acompanhado pelo chefe de polícia (meu amigo), esbofeteou-me, e eu soube que era sua escrava (Agualusa, 1998, p. 152).

(...)

Para mim também foi assim. Em Pernambuco, e depois na Bahia, reencarnei pouco a pouco numa outra mulher. Às vezes vinha-me à memória a imagem de um rosto, a figura de alguém que eu tinha

amado e que ficara em Luanda, e eu não conseguia dar-lhe um nome. Pensava nos meus amigos como personagens de um livro que houvesse lido. Angola era uma doença íntima, uma dor vaga, indefinida, latejando num canto remoto da minha alma (Aqualusa, 1998, pp. 157/158).

(...)

A extinção total da condição servil nas colônias portuguesas, e depois a proclamação da Lei Áurea, no Brasil, prejudicou as velhas famílias. A maior parte dos meus amigos recebeu-me com estranheza. Não compreendiam (ainda não compreendem as razões do meu regresso) (Aqualusa, 1998, p. 158).

Assim, no romance angolano em questão, a ex-escrava Ana Olímpia é a personagem-protagonista que verdadeiramente representa a mestiçagem cultural da Angola colonial, assim como personifica os trânsitos culturais que a empresa colonial lusitana colocou em movimento desde o século XVI. É uma bela negra que enfeitiçou os olhos e o coração de Fradique Mendes, com uma história bastante singular, vale ressaltar: filha de um príncipe congolês que foi capturado pelos portugueses, já quando nasceu era escrava de um branco com quem se casou aos 14 anos de idade. Seu primeiro marido, comerciante de escravos, ateu e anarquista convicto, introduziu-a no estudo da filosofia, das artes e da ciência, o que a transformou numa mulher ilustrada, algo incomum na Luanda da época. Sendo assim, a trajetória da predileta de Fradique Mendes, ilustra, sob o ponto de vista feminino, o modo como o empreendimento colonial português tornou a aproximação das culturas europeia (mercantilismo) e africana (mão-de-obra escrava) um acontecimento histórico compulsório, mas ao mesmo tempo proveitoso para ambas as partes, quando resulta em laços de solidariedade e amor, ou para dizer tudo, mestiçagem/hibridismo cultural: eis um mote significativo que atravessa todo o romance angolano, numa visão de que as culturas envolvidas foram afetadas pela experiência histórica do império colonial português, sem que necessariamente o saldo fosse apenas negativo, pois também ocorreram enormes ganhos, desde que a alteridade seja negociada e/ou pensada no âmbito das trocas culturais e das relações afetivas compensadoras.

Considerações finais

Face ao exposto, podemos afirmar que as obras *O retrato do rei*, de Ana Miranda, e *Nação crioula*, de José Eduardo Aqualusa, incorporam diversas características consideradas fundamentais para a configuração do romance histórico na contemporaneidade, tais como a resignificação de acontecimentos pretéritos sob o ponto de vista do subalterno, a dilatação de fatos históricos relevantes, o redimensionamento de certas figuras históricas, dentre outros recursos temáticos e formais. Assim, a reescrita da História, sob a ótica de uma voz narrativa que assinala o ponto de vista de uma fidalga arruinada e abandonada e de uma ex-escrava e viúva de um dândi, redimensiona o discurso historiográfico e reavalia o passado, dando nova espessura ideológica, por certo um significado alternativo ou divergente a acontecimentos pregressos, acerca dos quais o olhar

crítico privilegiado do oprimido, do dependente, pode perscrutar, vislumbrar outros modos de revisitar a história e reescrevê-la por uma perspectiva disjuntiva, tão problematizadora quanto reveladora de uma “História vista de baixo” (BURKE, 1992, p. 39).

Resumo: *O retrato do rei* (1991), da brasileira Ana Miranda, figura a Guerra dos Emboabas, no século XVIII, em estreita correlação com a trajetória existencial de Mariana de Lancastre, fidalga portuguesa arruinada na colônia americana. *Nação crioula* (1998), do angolano José Eduardo Agualusa, por sua vez, focaliza, em meio às aventuras do dândi eciano Fradique Mendes, a trajetória existencial da ex-escrava e viúva Ana Olímpia Vaz de Caminha, metáfora da luta abolicionista que movimenta o romance epistolar. Discutindo literatura e história, neste trabalho, analisaremos a colonização lusitana por uma perspectiva que enfatiza o olhar feminino acerca desse complexo histórico e cultural em ebulição, especialmente entre dois espaços privilegiados: Angola e Brasil.

Palavras-chave: Romance histórico contemporâneo; Colonização lusitana; Ana Miranda; Agualusa; perspectiva feminina.

Abstract: *O retrato do rei* (1991), by the Brazilian Ana Miranda, figure Emboabas War in the eighteenth century, in close correlation with the existential trajectory of Mariana de Lancastre, ruined Portuguese noblewoman in the American colony. *Nação crioula* (1998), by the Angolan José Eduardo Agualusa, in turn, figure among the adventures of dandy eciano Fradique Mendes, existential journey of a former slave and widow Ana Olímpia Vaz de Caminha, metaphor abolitionist struggle that moves the epistolary novel. Discussing literature and history, in this paper, we analyze the Lusitanian colonization by a perspective that emphasizes the feminine look on this historical and cultural complex in boiling, especially between two privileged spaces: Angola and Brazil.

Keywords: contemporary historical novel; Lusitanian colonization, Ana Miranda; Agualusa; female perspective.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUALUSA, José Eduardo. *Nação crioula*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.
- ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Trad. de Milton Ohata. *Novos estudos CE- BRAP*, São Paulo, nº 77, 205-220, 2007.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da História*. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.
- ESTEVEZ, Antonio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Unesp, 2010.
- JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Trad. de Hugo Mader. *Novos estudos CE BRAP*, São Paulo, nº 77, 185-203, 2007.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais*. Estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

- LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MIRANDA, Ana. *O retrato do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- PRIETO, Célia Fernandez. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: EUNSA, 1998.
- WESSELING, Elisabeth. *Writing history as a prophet*. Posmodernist innovations of the historical novel. Amsterdam: University of Utrecht, 1991.

PARADIGMAS CONFRONTADOS: ALGUMAS MASCULINIDADES NAS LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Mário César Lugarinho*

Tendo em vista o seu caráter periférico ao cânone ocidental, na perspectiva da crítica literária dominante, o estudo das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa deu margem ao desenvolvimento de estudos que se abrigam sob a perspectiva da subalternidade. Essa produção literária, considerada historicamente, transitou do estatuto colonial ao pós-colonial, evidenciando estratégias de resistência e luta, tanto pela libertação nacional, num primeiro momento, quanto, posteriormente, pela construção de um estado independente, pautado pela justiça social. Por esse motivo, os estudos em torno da produção de escritoras diversas foram e são bastante férteis. Já é incontável, especialmente no Brasil, a produção crítica a respeito das autoras dos PALOPs, seja sob a forma de monografias e teses, seja sob a forma de ensaios, artigos científicos e de divulgação, além da organização de antologias específicas diversas. Já vai longe o tempo em que eram citadas apenas as três autoras do tempo da literatura de fundação nacional (Alda Lara, Alda do Espírito Santo e Noémia de Sousa), a elas se juntaram, para citar algumas, Orlanda Amarílis, Vera Duarte, Dina Salústio, Conceição Lima, Ana Paula Tavares, Filomena Embaló, Lilian Momplé e Paulina Chiziane, constituindo um quadro complexo de uma produção literária em frequente ebulição. Se por um lado, a produção dessas autoras demonstra a emergência de um sujeito cuja identidade feminina é flagrante para a constituição de um ponto de vista em contraponto a uma tradição que as subalternizou como indivíduos, por outro, deixam à mostra o privilégio que a crítica concedeu, ao longo do século XX, à produção de autoria masculina.

Propõe-se, neste ensaio, todavia e na contramão da crítica, observar, através de alguns textos que participam da fundação de algumas literaturas nacionais dos PALOPs, a formação de paradigmas que dão sentido e forma às identidades masculinas nas literaturas dos PALOPs, herdadas das tradições autóctones e do colonialismo, ou formulados como projetos de ruptura efetiva com ambas as tradições. Ao mesmo tempo, procurar-se-á perceber que os indivíduos masculinos, representados em poesia e prosa, também se encontram submetidos à mesma tradição que mantém as mulheres em condição subalterna. Especial destaque é dado à obra do poeta são-tomense Francisco José Tenreiro que propõe um caminho de ruptura, ressignificando a tradição autóctone e colonial. O ensaio se assenta sobre um solo teórico constituído fundamentalmente pelos estudos pós-coloniais e pelos estudos das masculinidades e que tem por

* Professor Associado – USP

objetivo fundamental analisar a construção histórica e cultural de identidades masculinas no contexto do colonialismo.

Os estudos de gênero impuseram, quando se voltaram para o masculino, desde os estudos de R. Connell, na década de 1980, a questão acerca do que viria a “ser homem”. Seria homem aquele que desempenhasse as atividades “naturais” destinadas à identidade masculina? A posição de atividade no ato sexual, o exercício da força física e da astúcia diante dos riscos da guerra e da caça, a defesa e o provimento de seu grupo social, a manutenção da ordem e da estabilidade social, o domínio e o conhecimento de certas tecnologias – são atividades que garantiriam o reconhecimento do “ser homem”?

Constituídos no âmbito da Antropologia e das Ciências Sociais, os estudos sobre a masculinidade se debruçaram sobre essas questões e se dedicaram a perceber, especialmente no arco de tempo da instalação da modernidade, que a identidade masculina se encontra em permanente mutação cultural, histórica, geográfica e social. O esgarçamento e a decadência das várias estruturas da sociedade, engendrados pelo advento da modernidade e pelo capitalismo, teriam determinado reconfigurações bastante profundas para a masculinidade. Elementos estruturantes da sociedade, como a propriedade ou o domínio sobre técnicas de sobrevivência, passaram a ser substituídos pela lógica de acumulação do capital e pelo investimento no progresso tecnológico, deslocando para instituições sociais o que estava tradicionalmente destinado aos indivíduos¹. Desse processo, resulta a desnaturalização e o estilhamento do paradigma da masculinidade, tradicionalmente assentada no patriarcado do Antigo Regime. A literatura europeia, instituição cultural e social privilegiada nos séculos XVIII e XIX, deu mostras significativas da mutação dessa identidade masculina, desde, pelo menos, as desventuras do jovem Werther ou do Visconde de Valmont, até a insegurança moral e social de um Armand Duval, de um Carlos da Maia ou de um Brás Cubas. Em contraponto, heróis diversos, inseridos numa perspectiva colonial e/ou estritamente nacional, especialmente nas obras de Jonathan Swift e de Joseph Conrad, ou, mesmo, o Fradique Mendes (tanto o heterônimo coletivo da geração de 1870, quanto o personagem exclusivo da obra de Eça de Queirós), demonstravam as (novas) virtudes necessárias à constituição de uma identidade masculina para o mundo moderno. O aventureiro, personagem característico dessa escrita, representa o homem europeu, cujo empreendedorismo colonial o redimia da instabilidade da vida urbana e moderna.

No âmbito dos povos colonizados, localizados nas franjas dos impérios coloniais, a submissão ao colonialismo instituiu a subordinação imediata, principalmente do homem negro africano, ao agente colonial branco, e criou, no mínimo, uma hierarquia, baseada na força militar superior dos europeus. De todo modo, por força da expansão colonial europeia, as identidades masculinas locais sofreram interferências radicais e se reconstituíram relativizadas diante do colonizador. Göering Therborn (2006,

¹ Dentre os quais se destaca a promoção e o exercício da justiça, na medida em que, durante o século XIX, os estados burgueses, no ocidente, foram atenuando o direito do *pater familias*, até a sua total eliminação.

p. 66) observa que, na África subsaariana, a autonomia feminina e os largos arranjos familiares foram esvaziados pela imposição colonial da figura do chefe de família (personagem social quase desconhecido no continente), seguido pela redução do grupo à família nuclear. O homem negro africano, de maneira geral, passou a experimentar uma dupla condição, antagônica em seus polos, se por um lado passava a exercer um protagonismo social que a sua tradição original não previa, por outro, era instalado numa posição profundamente subalterna, dada por sua origem étnica, racial e geográfica. Nas sociedades crioulas cabiam-lhe as posições subalternas, cúmplices ou marginais àqueles que efetivamente exerciam o poder na colônia (os homens brancos europeus), além disso, a hierarquia das masculinidades se confundia com as hierarquias raciais e étnicas, mas concedia ao homem mestiço alguns poucos privilégios.

A claudicação do colonialismo e o seu fim, durante o século XX, reconfigurou as identidades masculinas africanas, que passaram, como se percebe na produção literária mais recente (principalmente em Paulina Chiziane, mas também em João Melo, Evel Rocha, dentre vários), a serem um estranho amálgama das fortes impressões deixadas pelo colonizador com as virtudes revolucionárias do “homem novo”².

A identidade do homem branco, fosse a de um agente oficial ou não do estado, fosse a de um proprietário de terras ou de um capitalista, ou mesmo de um pequeno comerciante ou de um artesão, foi o paradigma absoluto da masculinidade na história colonial. Naquela estrutura corresponderia aos militares, funcionários do estado, latifundiários, ou meros homens livres que teriam se deslocado para as colônias. Aos outros indivíduos da sociedade colonial, restava a formulação de identidades em função do paradigma, ou seja, mulheres (brancas, mestiças e negras), homens mestiços e negros e mesmo crianças (também consideradas pelo viés da raça e/ou etnia) eram contabilizadas na hierarquia social colonial de maneira que, quanto mais afastados do paradigma, mais subalternamente estavam localizadas. A prática colonial portuguesa no século XX, apesar da ordenação jurídica do século anterior e dos primeiros anos da república portuguesa, manteve inúmeras características da organização social feudal, como os privilégios destinados aos indivíduos brancos do sexo masculino, mas não apenas³.

Flagra-se, assim, a *Nga Muturi*, de Alfredo Troni⁴. É consensual que a narrativa de Troni é um quadro da sociedade luandense da segunda metade do século XIX e que narra a ascensão social da protagonista, ao aprofundar a sua relação com o patrão português, por via da intimidade extrema, e atingir a condição de *Muturi*, viúva e herdeira

² v. SABINE, 2009, e LUGARINHO, 2013.

³ A instituição do Código Civil português, de 1867, e da lei que o estendeu às colônias, em 1869, definiu o conceito de família nuclear e a hierarquia entre os seus membros. Apesar da lei de 1869 considerar que o direito consuetudinário deveria ser observado e sobrepor-se ao Código nas colônias, a prática jurídica colonial foi instável (V. LUGARINHO, 2013, p. 23).

⁴ Segundo as informações contidas no “Prefácio”, de Mario António, *Nga Muturi*, do português Alfredo Troni, foi publicada entre 16 de junho a 06 de julho de 1882, no “Diário da Manhã”, e de 8 de julho a 23 de agosto do mesmo ano, no “Jornal da Colônia”. (V. TRONI, 1973 p. 12).

ra. A cidade de Luanda, no período em que a narrativa se passa, possuía traços arquitetônicos e instituições características das cidades portuguesas dos trópicos, no Brasil, na África ou na Índia. Mas era também uma cidade original onde o elemento português era frequentemente dominado pela cultura crioula e africana (VELLUT, 2010, p. 361.) No plano literário, a narrativa de *Nga Muturi* atrela-se ao realismo do seu tempo, vindo a se constituir, também, e por isso, como um documento etnográfico.

No contexto dos estudos da masculinidade, à parte tudo o que já se escreveu sobre a narrativa de Troni, o que interessa é o lugar destinado ao personagem do patrão, o *muari*, o homem branco, o senhor. O personagem é pouco aprofundado, há pouca notícia a respeito de seu passado e do seu sucesso financeiro: sabe-se de sua ascendência portuguesa, de sua fortuna e do poder que detém sobre as pessoas que lhe cercam; sabe-se também de sua tolerância para com as artimanhas da protagonista e da atenção a ela dispensada, de sua acomodação pela idade avançada, sabe-se de suas propriedades e do seu testamento, de suas dores físicas e das circunstâncias de sua morte, no entanto, pouco se sabe a respeito das suas vontades, inquietações, apreensões e incertezas. Ele é construído de maneira direta e objetiva; insere-se na narrativa através de suas ações e dos resultados por elas produzidos, existe porque é o “homem”, e, apesar de ser um adjuvante da narrativa, esta, sem ele, não teria sentido⁵. Nem o seu nome é sabido, há notícia de seu apelido por intermédio do narrador, quando nomeia a protagonista como “Nga Ndrezza”, ou seja, a “Senhora Andreza”, que lhe adviria do português. A não nomeação do patrão incita a concluir que sua caracterização é, na verdade, uma tipificação, uma forma de redução das características de uma personagem que passa a atender às expectativas do paradigma, mas que, no conjunto, apenas o agiganta, porque sua sombra recobre toda a extensão da narrativa. A protagonista também é nomeada segundo a função que ocupa no espaço doméstico dominado pelo português, mas que, ao contrário daquele, não se reduz a um tipo. O português é a metonímia da força política, social e econômica que rege a narrativa, o paradigma da masculinidade hegemônica, e é tornado invisível nas memórias de Nga Muturi.

A invisibilidade do português apenas reflete o lugar reservado ao homem (TENREIRO, 1942, p. 19-20) e à identidade masculina quando tomados paradigmaticamente; ele rege, ordena, condiciona, formaliza as sociedades e suas narrativas, mas se abstrai delas como que para sustentar a própria ordem que funda e sobre a qual se funda. Naturaliza-se. Desviá-lo do paradigma, aprofundá-lo, dar-lhe contornos de personalidade menos objetivos seria na verdade opor-lhe ao paradigma – mesmo a sua avançada idade, que o tornou mais tolerante, é a submissão ao mesmo paradigma de masculinidade, porque, envelhecido e indisposto, passa a evitar novos enfrentamentos, admitindo as circunstâncias e contingências da vida. O *muari*, naquele contexto histórico, poderia vir a representar, diante de um público-leitor português, a inscrição dos paradigmáticos

⁵ Se recorrermos a uma análise mais formal da narrativa, a partir da semântica estrutural de Greimás e de seu modelo actancial, o *muari* seria o destinador.

heróis nacionais, celebrados na mesma altura, na realidade cotidiana. Afinal, o *muari* é a rememoração do poder que a metrópole impunha aos “indígenas”, ao mesmo tempo em que são afirmadas, aos olhares daquele tempo, características de cordialidade e entendimento, fundamentos da masculinidade do século XIX, diante dos mesmos indígenas.

Incapacitados de se reconhecerem como conquistadores, aos moldes dos heróis nacionais, resta-lhes, como restaria a Gonçalo Mendes Ramires, de Eça de Queirós, se reconhecerem como comerciantes bem sucedidos, senhores de escravos e amantes de mulheres “bárbaras” que lhes devem a existência e a sobrevivência⁶.

De maneira diversa, anos mais tarde, Francisco José Tenreiro apresentará a sua versão ao *muari*. *Ilha de nome santo*, publicado em 1942, pode ser lida sob esse viés, ao se voltar a tipos sociais do universo colonial, dos quais se destaca a personagem do “Seu Silva Costa”, que recebe a atenção em dois poemas (nas partes “Romanceiro” e “Ciclo do Álcool”) (TENREIRO, 1942, p. 13-4, p. 23). Seu Silva Costa, ao emigrar para as ilhas, transita de uma condição subalterna e se converte em homem de negócios bem sucedido no espaço colonial. Importa não apenas observar sua adequação ao paradigma, mas ser reconhecido naquele mesmo espaço colonial, onde são destacadas as suas lutas contra as adversidades locais, ao mesmo tempo em que são apontados os ardis de que lançou mão para conquistar sua posição social. Na perspectiva de Tenreiro, o “Seu Silva Costa” é um paradigma do português colonizador, mas nele não se encontram as mesmas virtudes fixadas por Troni. Nesta outra face do *muari*, observada pelo poeta, percebem-se as vicissitudes do colonialismo, concentradas num estereótipo, problematizado, que atualiza o português de Troni.

Ao lado do “Seu Silva Costa”, Tenreiro dá atenção, na “Canção do mestiço”, ao personagem social subalterno que se submete aos estereótipos da sensualidade masculina do homem africano. Mesmo que se encontre numa intersecção étnica e racial, pois, é branco ou negro conforme a situação, seu lugar no leito da mulher branca ou da mulher negra é garantido. Ou seja, na esfera da intimidade, o exercício do gozo é garantido ao homem na medida em que afirma sua virilidade, traço incontestável da sua identidade masculina num espaço e num tempo de identidades fixas. O mestiço comparece como indivíduo contrário aos anseios de paradigmas que se contraponham ao paradigma do colonizador, (re)criado em “Seu Silva Costa” – na verdade, num momento em que se estabelecem identidades fixas, juridicamente, até, em culturas dotadas de uma “origem”, o mestiço representa uma zona de sombra e desconfiança, incapaz de apresentar um traço de solidariedade legítimo aos povos subalternizados. Igualmente apresentado como ardiloso, mas de maneira irônica, não pode representar um paradigma porque, apesar de desempenhar atitudes próprias daqueles que exercem a masculinidade hegemônica, os mestiços também estão subalternizados. Eles são

⁶ Publicada no início da década de 1880, *Nga Muturi* ainda estava longe da emergência, no imaginário colonial, de Mouzinho de Albuquerque, comandante militar da campanha de “pacificação” de Moçambique (1894-1895), alçado à condição de herói nacional logo após a derrota do Gungunhana.

identificados com os requisitos parciais de sua subjetividade, que se encontra ao sabor tanto de seus interesses e quanto dos que se situam no campo hegemônico (o paradigma do homem moderno deveria apresentar firmeza de caráter e não ceder aos seus valores e desejos individuais). Certamente, por isso, Tenreiro, em “Epopéia” (TENREIRO, 1942, p. 19-20), constrói um novo paradigma para o homem negro, que tanto representasse a coletividade africana quanto a masculinidade *autêntica* que se opusesse ao paradigma do colonialismo.

A fim de investir na autonomia política, e poética, do homem negro, contrapondo-o ao conquistador/colonizador, Tenreiro (re)constitui uma epopeia negro-africana. Nesse poema não convoca um herói nacional, um paradigma que fosse a reconstituição ou leitura de guerreiros, cavaleiros, conquistadores ou navegadores (sempre identificados com a constituição colonial), mas convoca um homem negro moderno. Frise-se o caráter “moderno”, capaz de inscrever a África, e o homem negro e africano, numa outra ordem, diversa ao colonialismo e ao imperialismo modernos.

A eleição de Jesse Owens, “Quando nas Olimpíadas/ corres veloz/ é a África que está chegando!” como modelo de masculinidade, ao lado de Josephine Baker (a “negriinha” de “Negros de todo mundo” (TENREIRO, 1942, p. 35-40), para formar o casal primordial de uma “África que está chegando”, dá contas da necessidade de reconhecer, em contraposição aos modelos disponíveis até então, um novo paradigma de masculinidade para o homem africano em oposição aos paradigmas do colonizador português ou dos paradigmas de uma tradição africana. Owens é um atleta olímpico, não é nem a antítese do colonizador/conquistador branco que abre “clareiras/ a tiros de carabina”, nem é o guerreiro africano em sua forma tradicional; Owens é aquele cuja imagem constitui a síntese entre “os gritos agudos da azagaia” e uma modernidade que Rui de Noronha, em Moçambique, já requeria desde o seu poema “Surge et ambula”⁷.

A presença de Jesse Owens na poesia de Tenreiro merece atenção. O atleta norte-americano, nas circunstâncias em que sua imagem emergiu mundialmente, o tornou singular e, por isso, paradigmático. O esporte passou a fazer parte efetiva da educação formal masculina durante o século XIX, no ocidente, a fim de que fossem aplacadas as atitudes violentas de meninos em colégios burgueses, e fossem acirradas a competitividade e a solidariedade entre grupos. A prática desportiva foi estimulada porque além de formar homens fortes e viris fisicamente, identificava os atletas como a excelência de uma raça e, por conseguinte, de uma nacionalidade, não apenas em termos de força e habilidade, mas de coragem, inteligência e honra⁸.

Para a poesia africana produzida em Língua Portuguesa, alguns objetos da cultura de massa detonaram a busca por novas formas de expressão e emergiram como discursos identitários que se enraizavam no solo africano. Ao seu lado, a fixação de uma memória africana, no texto literário, isolaria o sujeito da condição histórica do colonialismo, conformando uma estética para o corpo negro, obliterado em toda estética da

⁷ NORONHA, 2006, p. 42.

⁸ v. MOSSE, 2000, p. 61.

literatura ocidental – o corpo negro de Owens tornou-se, em Tenreiro, o lugar onde se verifica o *continuum* entre o passado ancestral e o futuro desprovido da condição colonial. Se a memória ancestral subjetivava o homem e a mulher negra no espaço dominado pelo homem branco, o corpo negro atlético, vigoroso e belo inscreveria esse homem e essa mulher num projeto de autonomia absoluta.

Jesse Owens e Josephine Baker foram as primeiras imagens de corpos negros, em perfeitas condições físicas e que atendiam aos requisitos modernos da estética do corpo físico, de beleza, força e vigor, disseminados pela cultura midiática internacional. George Mosse⁹ alerta para a necessidade de composição harmoniosa entre a beleza do corpo e o caráter do homem que o encarna, quando da emergência da identidade masculina moderna, o que seria exatamente o caso do corpo de Owens, ao qual se acresce a sua honra demonstrada nas vitórias e sua posição solitária sobre o pódio diante da massa de espectadores alemães.

Owens não era africano. Mas sua origem, apesar de norte-americana, de homem negro, era um atestado suficiente para que Tenreiro o inserisse em sua poética e, com isso, o instalasse no lugar privilegiado que o poema lhe confere. Owens, ao lado de Baker, assim, pode inscrito, pela poesia de Tenreiro, na memória africana. Evoque-se apenas Bakhtin¹⁰ e Benjamin¹¹ para apenas avivar a já tão decantada relação entre memória e discurso épico que, aqui, não cabe discorrer a respeito.

A elevação de Owens à condição paradigmática define exatamente o movimento em que se verifica, no conjunto das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, a composição de um novo paradigma de masculinidade, efetivamente capaz de se contrapor ao paradigma do colonizador. Como já se disse acima, Jesse Owens não apenas é um homem moderno, porque ganhou destaque por suas vitórias olímpicas – a dimensão de suas vitórias, em 1936, nos Jogos Olímpicos de Berlim, conferiu-lhe estatuto de herói supranacional – mas porque, com ele, se deu a vitória da alteridade, no espaço reservado à celebração da uniformidade e da homogeneização cultural e étnica. Para os homens africanos, Owens, a partir da a “Epopéia” de Tenreiro, foi o modelo mais capacitado a substituir o paradigma definido pelo colonialismo.

Para compreender como as qualidades apontadas em Owens se constituíram paradigmáticas na poesia de Tenreiro é preciso, ainda, recorrer ao conceito de *agenciamento*, tal como Gilles Deleuze e Felix Guatari o desenvolveram e como Homi K. Bhabha o estendeu aos contextos colonial e pós-colonial.

Deleuze e Guatari estabeleceram uma relação direta entre o discurso, o sujeito e os indivíduos que, através dessas instancias, se relacionam entre si e com as instituições que criam e nas quais reconhecem o poder de geri-los¹². O agenciamento é não apenas

⁹ MOSSE, 2000, p. 44 e ss.

¹⁰ v. BAKHTIN, 1989, p. 397-428.

¹¹ BENJAMIN, 1986, p. 197-221.

¹² v. DELEUZE, GUATARI, 1977, p. 112.

a forma como que os indivíduos acessam o real, mas a sua própria forma de estar no mundo – submetidos às ordens discursivas, ao mesmo tempo em que as escamoteiam e delas escapam, constituindo a sua própria e específica forma de estar no mundo, *lato sensu*, a sua individualidade¹³. Sendo então reconhecido como o processo de singularização do indivíduo, ao mesmo tempo em que é a sua maneira de se relacionar com o mundo, o agenciamento não é, entretanto, uma forma de relação entre o individual e o coletivo, porque ele é coletivo em suas formas. O agenciamento se dá sob dois modos do coletivo, na medida em que se constitui nos sentidos do coletivo. Se for verdade que o agenciamento é individualizante, ele não se enuncia do ponto de vista de um sujeito preexistente que lhe poderia ser atribuído.

Foucault já demonstrara que formações discursivas eram dispositivos de produção de corpos submetidos e mentes assujeitadas, que fabricavam subjetividades e corporeidades em uma série de instituições como as famílias, escolas, quartéis, fábricas, hospitais, prisões, universidades etc.¹⁴. Para Deleuze e Guatari, no entanto, o agenciamento faz os modos econômicos e os regimes políticos dependerem de regimes de sensibilidade e regimes de linguagem: “O conceito de agenciamento torna-se então um operador de primeira ordem, uma vez que remete ao modo concreto de produção de realidade, em qualquer dimensão, material ou imaterial, e não à verdade que representaria o real”¹⁵.

Homi K. Bhabha, por sua vez, observou que Franz Fanon, ao enunciar a pergunta “o que *quer* um homem negro?”, privilegiando as instancias psíquicas, ampliava a dimensão política do colonialismo para além de um humanismo liberal, mas reconhecia que não há uma narrativa mestra que forneça um repertório de fatos sociais e históricos contra os quais emergiriam os problemas da psique individual ou coletiva do homem colonizado. Para Bhabha, Fanon percebera que o “homem negro”, o sujeito colonial, é resultado de um alinhamento da sociedade, da história e da psique ou da associação heterogênea dos textos da história, da literatura, da ciência e do mito. Segundo Bhabha, “o sujeito colonial é sempre ‘sobredeterminado de fora’, escreve Fanon. É através da imagem e da fantasia – aquelas ordens que figuram transgressivamente nas bordas da história e do inconsciente – que Fanon evoca a condição colonial de forma mais profunda”¹⁶.

A reflexão de Bhabha impõe que se observe o processo empreendido por Tenreiro ao eleger Owens como paradigma de um agenciamento em que é subvertida não apenas a ordem colonial, mas, sobretudo, a ordem de gênero¹⁷ típica do colonialismo na qual a masculinidade seria exercida por um sujeito efetivamente identificado com paradigmas oriundos do ocidente. Através de Owens, a poesia de Tenreiro pode superar a dialética do senhor e do escravo e, sobretudo, a dialética do colonizador–coloni-

¹³ v. ZOURABICHVILI, 2004, p. 9

¹⁴ v. FOUCAULT, 1996.

¹⁵ v. FUGANTI, 2009.

¹⁶ BHABHA, 1998, p. 71.

¹⁷ “Ordem de gênero” é conceito de R. W. Connell em que se reconhece um padrão que sistematiza a criação de homens e mulheres e as relações por eles e entre eles travadas. (v. CONNELL, 1992).

zado – já que Owens se sobrepôs a qualquer dispositivo anterior sobreterminado pela condição colonial, inaugurando efetivamente uma nova forma de ser homem, homem negro. Decerto, não apenas Tenreiro, mas vários outros autores, com maior ou menor sucesso, recorreram ao agenciamento como estratégia de subversão ao colonialismo, mas, também, à ordem de gênero.

A ordem de gênero no espaço colonial se articulava aos marcadores étnicos, raciais e de classe. O colonialismo abriu espaço amplo para a instauração de peculiaridades das identidades hegemônicas e apenas o agenciamento de novas subjetividades poderia efetivamente relativizar e subverter o exercício da masculinidade hegemônica. Nesse sentido, “A canção do mestiço” ganha outro estatuto, porque demonstra exatamente a brecha possível na estrutura articulada por aqueles marcadores, mas, insiste-se, subsiste na e pela ordem colonial.

Ao mesmo tempo, e em contramão, a estratégia discursiva dos movimentos de libertação, assentada sobre o conceito de “homem novo”¹⁸, estaria na base desse agenciamento, apesar de efetivamente questionar, superar e negar a ordem colonial e, por conseguinte, o exercício da masculinidade hegemônica por parte do colonizador. Tenreiro, ao superar a dialética do colonizador–colonizador, elegendo Owens, não apenas rasura o paradigma anterior, mas dá forma a um novo paradigma que, decididamente, com sucesso, fomentaria o “homem novo”.

Apesar de Owens e de Tenreiro, o paradigma da masculinidade nas Literaturas Africanas não se isolou do paradigma ocidental. Mesmo levando em consideração a sobrevivência de traços da matrilinearidade e os papéis protagonizados pelas mulheres nas sociedades africanas¹⁹, o colonialismo impôs o modelo de família nuclear em leis e práticas e definiu papéis sociais, masculinos e femininos, que, ainda, subsistem, como se verifica, por exemplo, nos contos de João Melo²⁰ ou na narrativa de Paulina Chiziane²¹. O modelo proposto por Tenreiro não foi, assim, suficiente para impulsionar a superação do paradigma colonial, mas, antes disso, abriu lacunas a partir das quais se

¹⁸ Tanto o PAIGC, quanto o MPLA e a FRELIMO recorreram a esse conceito emanado pelo PCURSS como estratégia de reeducação e consequente regeneração dos homens africanos, que deveriam ser regatados do confronto do colonialismo com as tradições autóctones. A melhor definição do conceito de “homem novo” foi dada por Amílcar Cabral que destacara que o “homem novo” deve ser consciente dos seus direitos e deveres nacionais, continentais e internacionais – desvinculado de uma submissão estreita à nacionalidade, convertido um cidadão, pleno de direitos e deveres, e que reconhece a sua temporalidade e sua espacialidade de maneira alargada. Ou seja, a submissão desse homem ao estado não é condição para o seu reconhecimento, mas, para que se atinja esse estatuto é preciso que se faça uma profunda reforma cultural. (v. CABRAL, s/d, p. 70).

¹⁹ THERBORN, 2006, p. 64-65.

²⁰ Especialmente em *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir* (1998), mas também em quase toda sua obra, poética e narrativa.

²¹ CHIZIANE, 2002. *Niketche*, investindo fortemente na (re)definição da ordem de gênero, demonstra a (des)funcionalidade da tradição estreita da poligamia, já que aquele que deveria exercer a masculinidade hegemônica vai tendo a sua capacidade de efetivá-la esvaziada.

iniciou o questionamento dos papéis sociais impostos, juntamente às contradições que a inserção do capital nas colônias veio a determinar.

Entre o paradigma de Tenreiro e a evidenciação da crise da identidade masculina, como na já citada obra do angolano João Melo, o projeto de “homem novo”, que, apesar de mais aproximado de Owens, não se abstraiu da lógica colonial. Neste sentido, o processo de instauração do “homem novo” foi o caminho mais recorrente em obras literárias nas quais a identidade masculina dava acesso à utopia política. Para tanto, foi necessária a problematização da identidade masculina tal como fora constituída nos tempos do colonialismo. Espremido entre o presente da vida colonial e a utopia futura, o homem africano, daqueles tempos, já seria um indivíduo dotado de uma identidade de gênero em crise.

Apesar disso, o “homem novo” se constituiu como personagem e horizonte das obras que marcaram os anos das lutas de independência. Está presente em Arnaldo Santos, Luandino Vieira, Pepetela, Manuel Lopes, Luis Bernardo Honwana, estabelecendo muitas vezes identidades rigidamente constituídas sobre um perfil épico mais significativo, como João da Cruz, d’ *Os flagelados do vento leste*, de Manuel Lopes (1959). Nos primeiros momentos de constituição das literaturas nacionais, principalmente para que afirmasse a distância que separava a identidade dos povos africanos das identidades europeias fragmentadas, foi preciso que aquelas literaturas fossem constituídas a partir de formações discursivas que instalassem identidades rigidamente calcadas no perfil épico de heróis que se nacionalizavam. O desenvolvimento literário mais recente vem apontando, no entanto, sentidos diversos para a identidade masculina que não a do herói tradicional. O aburguesamento social, promovido pelo capitalismo tardio, já globalizado, que instituiu sociedades de consumo em toda parte, impõe uma revisão clara dos vetores que orientam a formulação das identidades masculinas nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, na medida em que valores masculinos tradicionais vão sendo colocados em causa explícita, principalmente pela superação cada vez mais flagrante da tensão entre colonizador e colonizado na expressão literária. O questionamento acerca do homem e da identidade masculina, sugerido por uma produção literária mais recente, coloca em causa tanto a tradição, quanto a configuração dos valores da utopia social e política que animou tantos anos de crítica e literatura.

Resumo: Este ensaio procura refletir acerca da formação das identidades masculinas no contexto colonial das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, apontando para a revisão da dialética do colonizador / colonizado, frente à imposição das masculinidades hegemônicas e não hegemônicas e, posteriormente, pela agência do “homem novo”.

Palavras-chave: colonialismo, homem novo, masculinidades.

Abstract: *This essay aims to reflect on the formation of masculine identities in the colonial context of the Portuguese-speaking African Literatures, pointing to the review of the dialectic of the colonizer / colonized, against the imposition of hegemonic and*

*non-hegemonic masculinity and sub-
quently by the agency of the “new man”.* **Keywords:** *colonialism, new man, masculinities.*

BIBLIOGRAFIA

- ANTÓNIO, Mário. “Prefácio”. In: TRONI, Alfredo. *Nga Muturi: cenas de Luanda*. Lisboa: Edições 70, 1973. p. 7-27.
- BAKHTHIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1989.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CABRAL, Amílcar. *Livro. S/l; s/ed; s/d*. In: <http://www.amilcabcabral.org>. Acesso em 14/11/201.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. Lisboa: Caminho, 2002.
- CONNELL, R. W. “A very straight gay: masculinity, homosexual experience and the dynamics of gender”. In: *American Sociological review*, n.57, p. 735-751, apr 1992:
- DELEUZE, Gilles & GUATARI, Felix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FUGANTI, Luís. “Agenciamento”, 2009. In: http://www.luizfuganti.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=74:agenciamento&catid=25:textos&Itemid=58. Acesso em 26/11/2014.
- LUGARINHO, Mário César. “Masculinidade e colonialismo: em direção ao “homem novo” (subsídios para os estudos de gênero e para os estudos pós-coloniais no contexto de língua portuguesa)”. In: ABRIL – UFF, v. 5, n. 10, p. 15-38, abr 2013.
- MELO, João. *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*. Lisboa: Caminho, 1999.
- MOSSE, George. *La imagen del hombre: la creación de la moderna masculinidad*. Madrid: Talassa, 2000.
- NORONHA, Elsa de (org.) *África, surge et ambula: Rui de Noronha – poeta moçambicano*. Lisboa: ERN-A Edições, 2006.
- SABINE, Mark. “A emasculação de África e a crise do patriarca negro”. In: *Via Atlântica – USP*, n. 17, p. 187-200, jul 2010.
- TENREIRO, Francisco José. *Ilha de nome santo* [Novo Cancioneiro, 9]. Coimbra: Portugália, 1942.
- THERBORN, Göran. *Sexo e poder: a família no mundo 1900-2000*. São Paulo: Contexto, 2006.
- TRONI, Alfredo. *Nga Muturi: cenas de Luanda*. Lisboa: Edições 70, 1973.
- VELLUT, Jean-Luc. “A bacia do Congo e Angola”. In: AJAYI, J. F. Ade (org.). *África do século XIX à década de 1880* [História da África, 6]. Brasília: UNESCO, 2010. p. 343-377.
- ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro, s/ed, 2004.

Entrevista

ENTREVISTA COM ALBANO MARTINS

Jorge Valentim*

Numa tarde de domingo, no Iate Clube do Porto, acompanhado de duas orientandas, encontro o poeta Albano Martins e sua família, para uma tarde de diálogo e troca de idéias. Nesta entrevista, em Portugal, o escritor da geração da *Árvore* (1951) conversa sobre sua obra (poesia, ensaio, tradução e títulos criados e adaptados para os leitores mais jovens), sua trajetória e suas perspectivas¹.

JV – Pode dizer-se que tu és um poeta pouco conhecido no Brasil. Apareces numa *Antologia da poesia portuguesa contemporânea*, organizada por Alberto da Costa e Silva e Alexei Bueno (Lacerda, 1999) e tens uma *Antologia Poética*, organizada por Carlos Alberto Vecchi (UNIMARCO, 2000). Neste sentido, inicio nossa conversa perguntando: quem é o Albano Martins poeta? Como tu te apresentas, sobretudo para leitores curiosos que gostariam de saber mais de ti?

AM – Uma observação prévia, se me permite: a *Antologia Poética* da Unimarco, a que se refere, foi organizada, não por Carlos Alberto Vecchi, que assina o prefácio, mas por Álvaro Cardoso Gomes, que é também o organizador e autor do prefácio de uma outra antologia, *Ofício e Morada*, publicada, em 2012, em Santa Catarina, pela editora Letras Contemporâneas. No que concerne à divulgação da minha poesia no Brasil, para lá da *Antologia da poesia portuguesa contemporânea* organizada por Alberto da Costa e Silva e Alexei Bueno e das duas outras atrás referidas, convém assinalar a dissertação de mestrado defendida, em 1995, na PUC do Rio de Janeiro, por Accacio José Pinto de Freitas; as quarenta páginas a ela dedicadas na tese de doutoramento defendida, na UFRJ, em 2006, pela Prof^a Gumercinda Gonda; a tese de doutoramento defendida por Jorge Valentim – isto é, por si –, na mesma universidade, publicada em Portugal, na parte a mim consagrada, com o título de *A Quintessência Musical da Poesia...*; as páginas que pelo Prof. Massaud Moisés, em *A Literatura Portuguesa através dos Textos e A Literatura Portuguesa*, me são dedicadas; e o volume de ensaios *A Melodia do Silêncio*, da autoria de Álvaro Cardoso Gomes, publicado, em 2005, em Portugal, pelas Edições Quasi. Refira-se ainda o extenso ensaio da Prof^a Nelly Novaes Coelho “Albano Martins: a poesia fundadora do real”, recolhido no volume *Escritores Portugueses do Século XX*, publicado, em 2007, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, de Lisboa. Acrescente-se, finalmente, que aparecerá em breve, no Brasil, um outro volume de

* Professor Associado da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

¹ Entrevista concedida ao Prof. Dr. Jorge Valentim (UFSCar), em outubro de 2014, quando de sua ida a Portugal, com o apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

ensaios do Prof. Álvaro Cardoso Gomes, dedicado à incidência da éfrase na minha poesia. Tais manifestações, não revelando talvez um generalizado conhecimento ou uma decisiva aceitação, mostram todavia o interesse de certos meios cultos do Brasil – especialmente, neste caso, os meios universitários – pela minha poesia.

Atendendo agora à sua pergunta: poeta, não pela graça de Deus, em cujos influxos e favores não acredito (releve-se-me a desmesura), mas talvez dos deuses – os do mundo grego e romano, em cuja influência também verdadeiramente não acredito, mas dos quais (de alguns deles) às vezes me socorro como ornamento (isto é, para, como diria Camões, “fazer versos deleitosos”), achei-me, aos 14/15 anos, a escrever uns arremedos poéticos ao estilo de João de Deus, Catulo da Paixão Cearense e outros nomes da mesma família poética, que por essa altura (década de 40 do século passado) preenchiam as páginas das selectas escolares. Aos 17/18 anos, depois de ler o *Só* de António Nobre, os *Sonetos* de Florbela Espanca, a *Biografia* de José Régio, o Pessoa entretanto lançado pela Ática e os dois primeiros volumes do *Diário* de Miguel Torga, comeci a escrever sonetos e outros garatujos à maneira de... São dessa altura alguns dos poemas de *Secura Verde*. Antes deste, houve outros dois projectos, que sensatamente abandonei, mas de que resta aí memória nos meus arquivos. E houve, em seguida, um silêncio de dezassete anos, findo o qual me descobri talvez poeta (digo talvez, por não ter a exacta certeza do que hoje verdadeiramente sou), e não simples amador ou aprendiz de feiticeiro. Quem sou eu como poeta, pergunta-me. Pois respondo-lhe que de mim falam sessenta e quatro anos de embate (e de combate) com as palavras, na busca da palavra essencial. Já o disse algures, mas repito-o aqui agora – aqui e agora. *Hic et nunc*. O resto di-lo-ão, se forem capazes, os meus versos.

JV – Um dado curioso na tua trajectória é que, apesar de hoje estar a morar no Norte, já trabalhaste por outras regiões do país. Lembro, por exemplo, que a cadeira ocupada no Liceu de Évora teve como antecessor o escritor Vergílio Ferreira. Chegaste a ter um convívio direto com ele? Penso nisto para te lançar outra pergunta: como é ser poeta hoje em Portugal e estabelecer contacto com outros escritores contemporâneos teus?

AM – O Vergílio Ferreira e eu tínhamos a mesma formação, éramos ambos licenciados em Filologia Clássica e professores do mesmo grupo de disciplinas: o Português, o Latim e o Grego. Só nos conhecemos, porém, pessoalmente aquando do colóquio interdisciplinar promovido, em janeiro de 1993, pela Faculdade de Letras do Porto, comemorativo dos seus cinquenta anos de vida literária e setenta e sete de idade. Dele possuía – possuo –, além da quase totalidade dos seus livros, que avidamente li, algumas curtas mensagens de agradecimento pela oferta, que ao longo dos anos lhe fiz, dos meus livros. O facto de ter ocupado, no Liceu de Évora, a vaga de professor efectivo por ele deixada quando, lá por 1965/66, se transferiu para Lisboa, foi para mim ao mesmo tempo um estímulo e uma honra. É que ele é, a meu ver, depois de Raul Brandão, o maior escritor português do século XX. “Como é ser poeta, hoje, em Portugal e manter contacto com outros escritores contemporâneos”? A situação, parece-me, não é diferen-

te da de outras épocas. Pequenas guerras do alecrim e da manjerona, atropelos, quezílias, invejas, malquerenças e malfeitorias, de tudo isso se compõe o quadro da cena literária portuguesa de qualquer época. A nossa não escapa a esse mostruário de “monstruosidades vulgares”. Pela parte que me toca, mantenho-me, não “orgulhosamente só”, mas modestamente afastado das comuns guerrilhas e dos feudos onde se definem as estratégias do poder e da glória. Tenho da cena literária portuguesa o conhecimento bastante para não me imiscuir nas contendas do dia-a-dia onde se testa o peso das influências e se desgastam as energias do espírito. Mas mantenho com alguns amigos, sim, uma sã camaradagem e um diálogo baseados no respeito e admiração recíprocos. Tanto basta para olhar o futuro com alguma descontração e alguma confiança.

JV – Muitos dos teus livros mantêm um diálogo interartístico muito forte, sobretudo com a pintura e a música. Já em *Inconcretos Domínios* (1980) tu apresentas uma relação estreita com Julio, Aureliano Lima e Avelino Rocha, dentre outros nomes das artes plásticas portuguesas. Em *A voz do olhar* (1998), tu expandes este diálogo com outros nomes e momentos históricos, da arte pré-histórica até à actualidade. E, mais recentemente, em *À memória de um anjo* (2007) e *Assim a cal, assim o musgo* (2008), tu trazes à cena poemas ao lado de quadros e desenhos de Manuel Malheiro e Jorge Pinheiro, respectivamente. Isto sem falar em outros nomes significativos, tais como Júlio Resende, Cruzeiro Seixas e Armando Alves, dentre outros. Podes dizer como se dá a tua convivência com determinadas obras destes dois campos? Existe alguma espécie de processo selectivo ou algum critério de eleição?

AM – Diria que a minha relação com a arte – ou, melhor, com as artes plásticas – é uma relação natural ou, se quiser, congénita. Eu sou, já o disse algumas vezes, alguém para quem as cores e as formas são fonte permanente de estímulo e de prazer. São contagiantes. Eu sou, por outras palavras, um homem que pelos sentidos assimila toda a realidade sensível, que por ela se deixa seduzir. Que dela se apropria e dela faz matéria de escrita. Essa tendência, que nasceu comigo, é acentuada ou favorecida pelo facto de ter passado a infância no campo. A natureza é, foi sempre, para mim, o grande modelo, a grande mestra, a alma *mater*. Repare, por exemplo, na paleta do outono: estão lá, vivas, todas as cores, ele é, à escala da natureza, um verdadeiro arco-íris terrestre. Concretamente, em relação à escolha dos pintores com os quais venho mantendo um diálogo interartístico, não há, pode dizer-se, outro “processo selectivo” ou “critério de selecção” que não seja o da qualidade intrínseca ou, preferivelmente, o da atracção que as respectivas obras exercem sobre a minha sensibilidade. Os pintores/artistas que refere fazem parte da minha galeria privativa. Mas eles não são exclusivos. Às vezes são as circunstâncias do momento – o acaso, se quiser – que estimulam ou promovem o encontro com a obra desses artistas.

JV – Além de uma expressão poética extremamente musical, aliás, já percebida por Eduardo Lourenço e Vítor Manuel Aguiar e Silva, nos esclarecedores prefácios que

fazem à tua obra, existe também um diálogo estreito, diria eu, com a música, sobretudo, a do século XIX, com o último Beethoven, Berlioz e Wagner. Penso, neste caso, em *Rodomet Rododendro* (1989), texto que a crítica chama a atenção como sendo um dos pontos culminantes de sua trajetória. Sua relação com determinados compositores dá-se da mesma forma com os pintores? Em que estas composições musicais são importantes para a tua criação?

AM – Ao contrário de João Cabral de Melo Neto, que, numa entrevista de 1980, se declara insensível à música (“sempre fui antimusical”, diz ele), sempre ela, a música, esteve presente na minha poesia. Que “o lado prosódico, muito apegado à tradição melódica”, diz também João Cabral, não lhe agrada em Mallarmé, do qual admira, todavia, “o rigor, o trabalho de organização do verso”. João Cabral é um poeta-engenheiro (ou um engenheiro-poeta?). Eu considero-me um herdeiro de Orfeu e uso por isso a lira como instrumento. Julgo que a musicalidade, alicerçada no ritmo e na sonoridade dos timbres, é um elemento estrutural da poesia, se digna desse nome. Sem ela, isto é, sem musicalidade, penso que não há verdadeira poesia. Se olharmos em redor, vemos que tudo, no universo, se organiza ritmicamente: o curso dos astros, a sucessão das estações do ano, dos dias e das noites, dos meses e dos anos. Há uma ordem, isso a que damos o nome de cosmos, em oposição ao caos, que é por definição a desordem. A minha relação com alguns compositores, em especial com Beethoven, é daí que vem, do entendimento de que o mundo dos sons, a harmonização destes e a sua organização em “poemas” musicais fazem parte dum contexto em que as artes, filhas da criatividade, mas também oriundas da sensibilidade, se articulam, se encontram ou aproximam. Tal relação não difere, portanto, da minha relação com os pintores.

JV – Numa entrevista a Isabel Vaz Ponce de Leão, tu chegas a afirmar que *Rodomet Rododendro* (1989) foi uma obra importante na tua trajetória, tratando-se praticamente de uma espécie de marco divisor. O que este texto especialmente significou em termos de criação poética e em que medida ele realmente demarca uma divisão? Terá sido em termos formais ou apenas temáticos ou em ambos?

AM – *Rodomet Rododendro* é (foi), mesmo para mim, um livro a vários títulos inesperado: pelo seu envolvimento e cadência musical, pelo seu desenvolvimento lírico-narrativo, o seu carácter fragmentário, a sua circularidade. Por tudo isso ou, ao menos, por alguns dos aspectos enunciados, ele representa, de facto, uma ruptura ou, se não, como diz, um “marco divisor” na minha trajetória poética. O que hoje, à distância (o livro é de 1989), mais notoriamente me parece que ele representou/representa no meu percurso como poeta é a expansividade da expressão, em mim geralmente tão cingida, tão próxima da contenção do haiku e do epigrama greco-latino. O ritmo largo e cadenciado do poema (é dum poema em prosa que se trata, não o duvido) impôs-se-me desde o início. O fluxo era inestancável e fui irresistivelmente arrastado, sem comando, pela corrente. A experiência, do domínio do inconsciente, deixou na minha poesia ecos, que se encontram, por exemplo, na secção “Timbres e alegorias”,

de *O mesmo nome*, e em *O espaço partilhado*. E acabei de escrever um livro onde essa mesma experiência é manifesta. Penso, aliás, que, mais do que nunca, são hoje bastante fluidas ou permeáveis as fronteiras entre a prosa e a poesia. Esta não reside, como todos sabemos, na forma, na maior ou menor extensão das linhas, mas no espírito, isto é, no tipo de linguagem de que ela, a poesia, se serve.

JV – Num ensaio da década de 1970, o poeta Ruy Belo fala de “influências na poesia”, chamando-as de lugar de confronto, porque o poeta convive e experimenta forças artísticas externas à sua escrita, e de homenagem, porque só é possível receber alguma influência de alguém por quem se nutre uma profunda admiração. Pegando esta linha de reflexão, o Albano Martins poeta também recebeu influências desta ordem? E quais os poetas, pintores e músicos que fazem parte desta família eleita por si?

AM – Julgo que há nas palavras de Ruy Belo alguma verdade. Disse alguém – penso que foi José Régio – que só o que verdadeiramente nos pertence nos pode influenciar. Está aí, julgo eu, a resposta à sua primeira pergunta. A resposta à segunda ganharia tal amplitude que não caberia aqui. São muitos, de facto, os poetas, músicos e pintores dos quais, de uma forma ou outra, me considero devedor, isto é, dos quais terei recebido decisiva influência. Nós somos, em rigor, produto do que vemos, do que lemos, do que ouvimos. Parafraseando uma conhecida sentença de Terêncio, nada do que está à nossa volta nos é alheio. Mas, para não defraudar completamente a sua curiosidade, cito-lhe alguns (poucos) nomes. De entre os poetas: além de Homero, Safo, Virgílio e Catulo, clássicos greco-latinos, são meus poetas de cabeceira: Camões, Cesário Verde, Camilo Pessanha, algum do – nem todo o – Pessoa ortónimo e heterónimo, Saul Dias, Sophia de Mello Breyner Andresen, portugueses; Apollinaire e Paul Éluard, franceses; Juan Ramón Jiménez e Vicente Aleixandre, espanhóis; Pablo Neruda, chileno; Bashô, japonês. Mas faltam aí muitos outros poetas, repito, aos quais a minha poesia certamente muito deve. De entre os músicos: além de Beethoven, já referido, cito-lhe Mozart, Chopin, Shubert, Brahms, Mahler (a 1ª, a 2ª e a 5ª sinfonias, sobretudo), Vivaldi, o Dvorak da 9ª sinfonia, dita “O Novo Mundo”, e o português João Domingos Bomtempo, autor dum genial Concerto para Piano e Orquestra. Dos pintores (só falo dos modernos), lembro-lhe alguns dos meus preferidos: Picasso, Miró, Chagal, Matisse, Klimt, além dos portugueses Julio, Cruzeiro Seixas, Luís Demée e Jorge Pinheiro.

JV – Atualmente, em Portugal, tu és um dos únicos remanescentes de uma geração muito dinâmica em termos de produção poética. Basta lembrar que, desde a sua primeira publicação, *Secura Verde* (1950), vários grupos e revistas foram aparecendo, tais como *Poesia 61*, *Grifo*, *Cartucho*, *Raiz e Utopia*, *Nova Renascença*, dentre outros. Parece que, hoje, esse fluxo reduziu-se bastante. E, neste caso, o que o poeta pensa da atual poesia portuguesa?

AM – É verdade que a poesia portuguesa apresenta hoje evidentes sinais de renovação, entendidos, por uns, como de sinal positivo; por outros, negativo. Pela minha

parte, julgo que ela perdeu o pé. No geral, ultrapassada a influência ou magistério dos movimentos que deram substância, cor e fisionomia ao século XX (o neo-realismo, o surrealismo, o concretismo...), descambou-se para uma prática poética, quer dizer, para uma concepção de poesia que coloca esta ao nível da vulgar prosa urbana, de quotidiano e mecanizado perfil. Desapareceram os grupos e movimentos como os que refere e outros de maior significado e alcance. Fala-se hoje, muito, de poesia do quotidiano, da experiência e outros qualificativos de índice e significado semelhantes. Mas da experiência sempre a poesia o foi. E desde Homero, pelo menos, que ela foi sempre, também, poesia do quotidiano.

JV – Portugal e Brasil mantêm laços fortes e contínuos de um intenso diálogo cultural. Neste sentido, tu acreditas no acordo ortográfico e que ele pode ser mais um elo de junção entre as literaturas dos dois países?

AM – Não creio que o dito Acordo Ortográfico possa contribuir para uma maior aproximação entre os dois países, entre Portugal e o Brasil. Julgo que os caminhos para uma maior aproximação entre ambos são de outra ordem: o do reconhecimento, vivificação e, desde logo, fortalecimento dos laços histórico-culturais e um conhecimento mais aprofundado das realizações, a todos os níveis, de ambos os povos. Neste sentido, seria desejável que os governos, ao mais alto grau, tomassem as medidas, legislativas e outras, tidas como adequadas ao estreitamento e reforço dos referidos laços, bem como ao favorecimento dos intercâmbios, não apenas os de ordem económica, mas, sobretudo, os de ordem cultural. Voltando atrás: o Acordo Ortográfico é uma questão mais ou menos académica, nascida e criada nos gabinetes, e não ultrapassa, por isso, a bem dizer, a esfera do senado universitário. Se consultados um a um, portugueses e brasileiros mostrar-se-ão alheios ao que consideram uma bagatela. As razões de ordem económica (que assim se sobrepõem às de ordem histórica e linguística) invocadas pelos defensores do acordo não convencem, estou certo, os próprios defensores. Trata-se, obviamente, de uma falácia. Os italianos, os franceses e os espanhóis não precisaram desse argumento para manter intactas as respectivas grafias.

JV – Como poeta, tu já recebeste críticas de nomes consagrados do ensaísmo português. Apenas para elucidar o público, Álvaro Manuel Machado, Bernardette Capelo-Pereira (ex-Herdeiro), Eduardo Lourenço, Eduardo Prado Coelho, Luís Adriano Carlos e Vítor Manuel de Aguiar e Silva, entre os portugueses, e Álvaro Cardoso Gomes, Gumercinda Gonda, Leodegário de Azevedo Filho, Maria Lúcia Lepecki e Massaud Moisés, entre os brasileiros. São nomes bem significativos e que mostram a importância da tua obra. Qual a tua relação com a crítica, de uma maneira geral? Ela se mantém com a crítica atual?

AM – Embora para alguns representantes e defensores das novas tendências a minha poesia se mostre *démodée* (colam-me alguns na lapela o rótulo de “clássico”, outros, mais perspicazes, dizem que eu sou “um poeta bastante assim-assim”, o que me

atira para fora da carruagem onde se acomodam – se acotovelam – os modernos, os pós-modernos, os futuristas e outros órficos representantes), tenho a meu favor a opinião de alguns dos maiores representantes da crítica portuguesa e brasileira (esses que cita e outros) e, até, da Itália e da Espanha, que à minha poesia têm dedicado uma atenção desvanecedora que ultrapassa a mera circunstância. Que mais posso desejar? Sei que nenhuma obra gera unanimidade de opiniões, que não há consensos absolutos. Esse é talvez um sinal da sua riqueza – a riqueza dela, a obra. Não digo que o seja da minha, mas satisfaz-me saber que tenho leitores da envergadura dum Eduardo Lourenço, dum Eduardo Prado Coelho, dum Vítor Aguiar e Silva, dum Maria Lúcia Lepecki, dum Massaud Moisés, aos quais a minha poesia toca, aos quais ela estimula e incita.

JV – Num ensaio de 1999, Eduardo Prado Coelho chama a atenção para o teu trabalho multifacetado. Para além de poeta e profundo conhecedor da cultura clássica, a tua atenção como tradutor precisa ser reconhecida como uma das tuas grandes contribuições ao público leitor de língua portuguesa. Em que medida o teu trabalho como poeta faculta a atividade de tradutor? O mesmo ocorre no inverso, ou seja, o trabalho de tradutor influencia no teu ofício de poeta?

AM – Sim, penso que o meu trabalho de tradutor de poetas é (tem sido) favorecido pela circunstância de eu ser também poeta. Ao tradutor de poesia não basta, julgo eu, estar apetrechado dos instrumentos recomendados/aconselhados pelos “manuais da especialidade”, isto é, não basta dominar as “técnicas” de tradução em uso, de modelo universitário ou outro. Pelas suas especiais características (o tipo de linguagem, a prosódia, a gramática da língua), a tradução de poesia exige também especiais aptidões. Se o meu trabalho de tradutor influencia o meu trabalho como poeta? É natural que haja, sim, ao nível do inconsciente, quanto mais não seja, qualquer influxo, que eu diria residual, mas que pode a seu tempo manifestar-se de formas diferenciadas. Repito o que disse atrás: nós somos também produto das nossas leituras. Ou, neste caso, com dobrada razão, dos poetas que traduzimos. A tradução é uma forma de assimilação.

JV – Vale lembrar que, em 1999, tu recebeste o “Grande Prémio de Tradução APT/Pen Clube Português; em 2004, foste condecorado, pelo governo do Chile, com a “Ordem de Mérito Docente e Cultural Gabriela Mistral”, no grau mais elevado, o de “Grande Oficial”, pelas traduções das obras de Pablo Neruda; e, recentemente, em 2011, recebeste o “Grande Prémio de Tradução da APT/SPA, pela *Antologia da Poesia Grega Clássica* (Afrontamento). Consideras que estas premiações já são um passo significativo para o reconhecimento do teu trabalho e também da visibilidade da língua portuguesa como forma de movimentação e circulação de outros saberes?

AM – Não atribuo grande significado a esses prémios e honrarias. Eles têm um sentido restrito e meramente simbólico: não conferem nem acrescentam, por si sós, qualquer valor e durabilidade à obra e ao autor distinguidos. Se tais “premiações” contribuem para a visibilidade da língua portuguesa, depende muito do nome do patrono

e da sua nacionalidade, mas também do valor pecuniário das ditas “premiações”. O Nobel e o Camões têm uma visibilidade (e, pelo seu valor pecuniário, uma relevância) de que não beneficia a generalidade dos restantes prémios instituídos. Em resumo: os prémios (a que acrescentarei as homenagens) testemunham tão-somente o reconhecimento por parte de instituições ou cidadãos afectos às letras e à cultura do que julgam ser o mérito duma obra. Não mais do que isso, em boa verdade, julgo eu.

JV – Além da poesia e da tradução, tu também já dedicaste alguns dos teus títulos ao ensaio. E te pergunto: aquela mesma influência, como a definiu Ruy Belo, toma parte na tua escolha dos objetos analisados? Em que medida o fato de ser um leitor de poetas faculta a tua atividade criadora? Pergunto isto num gesto mesmo de provocação, em relação ao teu *O Porto de Raul Brandão* (2000), ensaio riquíssimo em que dialogas com o autor de *Húmus* (1917) e com outro discurso artístico, a fotografia. Sabe-se, e muitos escritores já confessaram isto abertamente, de José Gomes Ferreira a José Saramago, que Raul Brandão foi um marco para a ficção portuguesa moderna. O mesmo pode se dizer em relação ao Albano Martins poeta e ensaísta?

AM – Duas questões essenciais – prévias, diria: primeiro, não me considero um verdadeiro ensaísta. Faltam-me, para o ser, as ferramentas que julgo necessárias (corrijo: imprescindíveis) para discernir numa obra as linhas mestras da sua articulação e os ornamentos estilísticos e estruturais que a tornam um objecto artístico marcante. Sou um leitor de poetas ou, se quiser, um amador de poesia, não mais do que isso. Segundo: o meu diálogo com Raul Brandão é muito antigo. O livro que refere é modesta homenagem minha a um autor central da literatura portuguesa do século XX. Repetindo o que algumas vezes tenho dito, ele é o maior poeta da prosa portuguesa. Em relação a ele, o Albano Martins é um principiante, não passa de um aprendiz.

JV – Também na literatura infantil, tu já dedicaste títulos, como *Uma casa à beira da floresta* (2008), *O balão* (2013) e *A estrela Coralina* (2013). Em que difere a tua escrita em obras deste género?

AM – Os meus livros dedicados aos jovens ou, diria melhor, às crianças (quatro, neste momento, um deles em fase de produção editorial) são uma das outras faces do poeta que sou. Considero-os, na verdade, verdadeiros poemas em prosa, isto é, um prolongamento da minha escrita poética. Eles podem, por isso, agradar aos adultos tanto como aos jovens. A escrita desses livrinhos não foi programada: ela impôs-se-me de súbito, inopinadamente (como aconteceu, por exemplo, há anos, com *Rodomet Rododendro*).

JV – Poucos conhecem, bem verdade, mas tu também já adaptaste duas obras significativas da ficção portuguesa para leitores miúdos. *A queda dum anjo*, de Camilo Castelo Branco, e *As pupilas do senhor reitor*, de Júlio Diniz, ambas de 2008. Esses dois trabalhos estão mais próximos do teu ofício como poeta ou como tradutor? Afinal, não

deixa de se constituir também uma espécie de trabalho de tradução, este de colocar numa linguagem mais concisa dois textos de fôlego da literatura oitocentista, e também de labor poético, já que ambas aparecem reescritas com um profundo lastro poético, não?

AM – A adaptação das obras que refere corresponde a um desafio que me foi lançado, há anos, por um dos meus antigos editores: o das Quasi, de Vila Nova de Famalicão. Foi um exercício rodeado de alguma complexidade – de alguma dificuldade, quero dizer. O resultado beneficiou talvez da circunstância de eu ser reconhecidamente um poeta de sínteses, de condensações expressivas. Respondendo à pergunta por si formulada: o resultado obtido está, a meu ver, mais próximo do trabalho do tradutor que do do poeta. Trata-se, na verdade, de passar para a minha linguagem a linguagem de Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis. Se o poeta que sou está ali também presente, é para mim motivo de satisfação que tal seja reconhecido por alguém que, pela sua formação e actividade profissional – a de professor – está habituado ao diálogo com a poesia e ao comércio com os poetas.

JV – Tu és um poeta do Norte de Portugal, nascido numa aldeia do concelho do Fundão, região da Beira Baixa, morador da cidade de Vila Nova de Gaia. A tua poética parece estar cindida a um profundo sentimento de apego e afeto aos seus espaços de trânsito, como acontece, por exemplo, em *A voz do chorinho ou os apelos da memória* e *Poemas do retorno*, ambos de 1987. Mas também há uma junção da tua voz lírica com os espaços de origem e pertença, sobretudo quando te referes aos da infância (como acontece naquele belíssimo texto “Infância”, na coletânea *A minha palavra favorita*, de 2007) e aos de teu recolhimento atual, a cidade do Porto e suas adjacências (tal como ocorre na viagem iniciática da Ribeira à Foz, em *Rodomet Rododendro*, de 1989). Num dos poemas de *O mesmo nome* (1996), o poeta afirma: “Pertencço a esta / geografia, ao lume branco / da resina, ao gume / do arado”. Pode-se dizer que a cidade do Porto e as cenas do Norte são a tua geografia, a tua paisagem inicial e iniciática onde repousas o teu arado e a tua escrita? Conseguirias te ver longe dela ou, melhor, produzindo o que produziu fora dela?

AM – Se eu fosse míope, não seria certamente o poeta que sou. Já o disse num texto antigo: devo tudo (na verdade, quase tudo) aos lugares onde passei a infância. De lá vêm as cores, as flores, os perfumes, as árvores e os pássaros que povoam a minha poesia. É à minha visualidade nata que se ficam devendo livros como *A Voz do Chorinho ou os Apelos da Memória* e *Poemas do retorno*, todo o quarto andamento de *Rodomet Rododendro* e outro textos que refere, especialmente “Infância”, que encerra a bem dizer *As Escarpas do Dia*, de 2010. Essa, a da província da Beira Baixa, é a “geografia” de que fala o meu poema ou, mais concretamente, a geografia dos campos da Quinta da Rascoa, onde passei a infância. O Porto, onde vivo (onde estou radicado) desde 1969, é isso mesmo: o porto de chegada após quarenta e nove anos de deambulação pelo país, com a casa às costas e a companhia da minha mulher, também professora, como eu, e

uma filha em processo escolar. Da rejeição inicial (o Porto é uma cidade de neblinas, de névoas pesadas), passei, com o tempo, a amar esta cidade, com fundamentos que vão da sua fisionomia particular, acastelada, incrustada na rocha – as suas casas, as suas ruas, as suas pontes, as suas varandas, as suas torres, os seus monumentos, as suas clarabóias, a sua história – à sua localização: escarpada, vê o rio Douro passar-lhe ao lado, a caminho da foz, lá ao fundo, entre vapores e neblinas, ao encontro da Barra e dos barcos da Cantareira onde estão vivas e presentes as memórias de Raul Brandão. Mas volto sempre à Beira. É lá que estão as minhas raízes, como estão ainda as daquela árvore – o “velho carvalho” de que fala um antigo poema meu – que morreu, aqui há uns quatro ou cinco anos, guilhotinada por algum raio. É lá que tudo começa. É lá que tudo também termina, afinal. Tudo o que escrevi, repito, é a ela, a Beira – a Rascoa – que o devo.

JV – Desde o teu primeiro livro, *Secura Verde* (1950), já são quase 65 anos de produção intensa na poesia, no ensaio, na tradução, na adaptação e na literatura infanto-juvenil. O que motiva o escritor Albano Martins a continuar, tomando as palavras de Ruy Belo, na senda da poesia?

AM – Continuar, ao fim de “65 anos de produção intensa”, “na senda da poesia” é o mesmo que dizer: estou vivo. Ou, repetindo um dos títulos do meu saudoso amigo e grande poeta António Ramos Rosa: “Estou vivo e escrevo sol”. Tanto basta para acordar todas as manhãs saudando o astro-rei pelos benefícios que diariamente nos concede. A mim, particularmente, que sou filho dos horizontes claros e da luz sem manchas.

Ler e depois

A MÃO DE TERESA

PEREIRA, Vinícius Carvalho³ – UFMT

Resenha de CERDEIRA, Teresa Cristina. *A mão que escreve: ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

Da brancura e da palidez do rosto de uma Teresa, já escrevera Castro Alves, dando adeus à amada. Depois, sobre as pernas, a cara, os olhos e o corpo de outra Teresa, falou Bandeira, pilhando o primeiro verso do poeta romântico, com uma proposta estética outra.

A mim, porém, cabe falar de uma terceira Teresa. Ou melhor, da mão dessa Teresa, no rastro das metonímias mobilizadas na poesia brasileira a partir desse nome. E se é de cadeia metonímica que ora me ocupo, é só para partir da mão de Teresa para chegar ao que esta deita sobre o papel. Afinal, esta é a mão que escreve *A mão que escreve*, com o perdão do fácil trocadilho reiterando o sintagma que estrutura, como espinha dorsal, seu livro de *Ensaio de Literatura Portuguesa*.

A mão que escreve – Ensaio de Literatura Portuguesa congrega textos críticos

da autoria de Teresa Cristina Cerdeira, publicados desde 1998 até os dias de hoje, nos quais sobressaem linhas de força que desde sempre figuram nos interesses de pesquisa da autora: a escritura, o erotismo, a intertextualidade, entre outros. Esses temas aparecem ora combinados entre si, ora articulados a outras questões, mas se revelam presentes de maneira constante ao longo do volume, o que lhe garante coerência interna e permite que se construa, além do percurso de leitura inerente a cada ensaio, um arco exegético mais amplo, o qual perpassa o conjunto da obra como proposta de trabalho crítico.

Na envergadura de tal arco, a autora escolheu organizar suas reflexões em três grandes segmentos, no que nos ajuda a construir hipóteses interpretativas que transcendem a imanência de cada texto. Estes três segmentos – ou estações, se entendemos a obra inteira como um percurso de leitura – se intitulam “Literatura: eternidade e metamorfose”, “Literatura: correspondências” e “Literatura: escrita do corpo e escrita do eu”. Se as três perspectivas que aí se colocam sobre o literário têm algo de diferente, não é exatamente no procedimento exegético que a distinção se instala: nas três estações, a leitura se dá sempre na condição de trânsito entre instâncias que Teresa coloca em amorosa rede intertextual.

* Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem na UFMT. E-mail: viniciuscarpe@gmail.com

O que distingue as seções, então, são os polos entre os quais se dá a travessia – tema tão caro à Literatura Portuguesa. Assim, na primeira parte a movência se dá entre a tradição e a modernidade, entre a monumentalização e a paródia, no processo da releitura dos clássicos e suas adaptações que marcou em larga medida a literatura do século XX. Por sua vez, na segunda estação grassam à deriva os fluxos interartísticos – da literatura à pintura, à música, ou ao que o valha –, em que as transposições semióticas atacam os sentidos daquele que lê. Por fim, na terceira parte da obra sobressai uma travessia que já se entrevia, ainda que menos evidente, nas duas primeiras seções: a oscilação entre o real e o ficcional, a terceira e a primeira pessoa, friccionando autoria, escrita e significação apenas para excitar o desejo de ver por trás da página uma silhueta do corpo que escreve.

De forma algo didática, descrevi brevemente acima as temáticas e as instâncias postas em diálogo no bojo de *A mão que escreve – Ensaios de Literatura Portuguesa*. Contudo, listar os autores cujas obras são analisadas no volume é tarefa bem mais difícil, pois, à medida que adentramos a obra, multiplicam-se os nós da rede intertextual.

Na contracapa, lemos grandes nomes da literatura portuguesa, como Luís de Camões, Jorge de Sena, David Mourão-Ferreira, Helder Macedo, Almeida Garrett, José Saramago, Inês Pedrosa, António Lobo Antunes, acompanhados de cineastas como Wim Wenders e Walter Salles. A tais nomes, no sumário do volume, acrescentam-se outros nos títulos e subtítulos (por vezes, metonimica-

mente aludidos no paradigma obra-autor), como Machado de Assis, Cesário Verde, José Cardoso Pires e Mário de Sá-Carneiro. Até aí, acompanhamos com relativa facilidade a “eleição crítica” (CERDEIRA, 2014, p.81) de Teresa, baseada em seus longos e profundos estudos de Literatura Portuguesa, mas também em suas paixões, como a autora deixa claro na apresentação da obra e na aforismática sentença: “só se escreve sobre o que se ama” (CERDEIRA, 2014, p.82). Com essa frase, a ensaísta justifica em larga medida o peso da mão que escreve sobre aquilo que é escrito, imprimindo-lhe traços de si numa relação de amor entre autor, texto e leitor. Transforma-se o amador na cousa amada?

Porém, ao penetrar de fato na leitura de cada ensaio, o percurso supracitado de amores literários – a serem lidos, gozados, estudados – devem aos olhos do leitor um labiríntico ludo de citações, em que se multiplicam as referências a outros textos e outros autores: plethora dos amores por que nos conduz a mão de Teresa. Dentro de cada ensaio, essa rede vai se ampliando, mobilizando outros autores para ler aqueles a que se dedica o texto crítico, num processo em que são chamados ao gabinete de leitura ficcionistas, ensaístas e poetas, como Guimarães Rosa, Fernando Pessoa, Harold Bloom, Teixeira-Gomes, Antoine Compagnon, Octavio Paz, Shakespeare, Marcel Proust, Bernardim Ribeiro e Roland Barthes, deixando aqui a lista muito incompleta, pelos limites de espaço a que o texto acadêmico se constrange e às dificuldades do amor de dizer todos os seus nomes. Não pouco significativo, então, é que o título

do último ensaio do livro seja “Tão longo amor, tão curta a vida – uma escrita de fantasmas”. Muitos são os amores literários de que nos escreve a mão de Teresa; curta é a vida, a página, a resenha, para mapeá-los todos. Deixemo-los, pois, em elipse.

Mas, nessa órbita de amores, há que se destacar um, não sei se mais antigo, ou mais fiel, mas certamente mais frequentemente mobilizado ao longo de *A mão que escreve: Ensaios de Literatura Portuguesa*. Falo, claro está, de Roland Barthes. O autor da célebre “Análise estrutural da narrativa” comparece em diversos ensaios da obra, não só em alusões mais diretas ou mais indiretas a textos antológicos como *Aula*, *Fragmentos de um discurso amoroso*, *O prazer do texto* e *S/Z*, mas também revisitado à guisa de procedimento exegético. A análise que de Teresa a mão escreve é sobretudo a de uma leitura barthesiana, em que a crítica se dá como ato erótico, em que o crítico “mais do que a obra de que fala, deseja sua própria linguagem” (BARTHES, 2007, p.8). O percurso textual se delinea, portanto, como a mão que palmilha incerta o desejo, mais do que como escrita que avançasse segura em hermenêutica positivista.

Ao chamar Barthes para sentar-se consigo à escrivinha, Teresa assume o risco de todo amante, que move boa parte das intrigas romanescas: não lhe ser integralmente fiel. O ensaísta francês, no breve e pujante texto “A morte do autor”, posicionara-se contra toda crítica psicologizante, ou de explicação da obra pela vida do escritor, nos moldes do que fizera Sainte-Beuve, ao que posteriormente se veio a chamar de falácia intencional. Ao

texto radical, segundo o qual o “nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p.64), seguiram-se outros de Barthes, de tom mais moderado, que recolocavam a escrita e a linguagem em relação com o corpo escrevente, mas a estes a academia nem sempre deu a devida atenção, preferindo por vezes o emblemático tom testamentário da morte do autor.

A mão de Teresa, nesse ponto, faz uma escolha e demarca claramente sua posição. Fica com o Barthes menos radical, enxergando que não é o autor a chave de leitura de um texto, mas sem perder de vista que o corpo que move a pena ou digita no teclado imprime, sim, algo de si. Desse rastro da pele, que roça a película da página, ficam impressões de um sujeito que ensajou o texto. Ou, em mais uma transposição da longa cadeia metonímica que toda crítica mobiliza, ficam as impressões digitais daquele que tocou o papel, como as que se notam na ilustração da capa de *A mão que escreve: Ensaios de Literatura Portuguesa*. Nesta, o artista gráfico foi feliz ao sobrepor a um fundo de geométrica padronagem verde e carmesim marcas de dedos que tocaram essa superfície. Na primeira capa, sobressai a padronagem, ao passo que na contracapa se aglomeram as digitais – elas também carmesins – em uma algaravia cromática que não nos permite distinguir com clareza o que é marca de dedo e o que é superfície. Ou o que é a mão que escreve e o que é escrito pela mão.

Tal procedimento pictórico capta bem a abordagem dos textos de que se compõe o volume, pois a ensaísta vai, ao longo de suas argutas análises, tateando

grandes obras da literatura portuguesa para nos mostrar uma série de jogos entre a ficção e o real, a escrita do outro e a escrita de si, o eu transmutado em interposta pessoa, para ver, refratado no baço espelho da página, um fugidio reflexo distorcido de seus amores literários. Uma vez mais, goza-se então em estado de metonímia: ao ler o texto desses poetas e ficcionistas, entrevemos o rastro de suas mãos e o peso sobre o corpo do papel; daí, a tentar captar algo desses criadores de carne e osso, em suas criaturas de papel e tinta, é um sonho – gozo pleno jamais atingido – a que não se furta Teresa. Nem nós, que a lemos. Ou que lemos esses autores de literatura portuguesa em interposta escrita, pela mão de Teresa. Nisto, ponho-me a pensar quando deito o volume – agora

já lido – de volta à estante. Percorro-lhe a capa com os olhos e vejo novamente as impressões digitais: as de todos os autores a partir dos quais ali se escreve; as de Teresa, que sobre estes vem se debruçando ao longo dos anos, em profícua pesquisa; as minhas, enfim, dedos que afagaram as páginas da obra – mão que ora escreve – e finda – esta resenha.

Referências

- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- . *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RUFFATO, Luiz. *Flores Artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

AMALGAMADO DE DESTERRITORIALIZAÇÕES

Jorge Marques*

Dório Finetto é um engenheiro que trabalha para o Banco Mundial, motivo pelo qual viaja mundo afora em expedições diversas, malgrado mantenha um pequeno apartamento no Rio de Janeiro. Açodado por uma crise depressiva, começa a frequentar sessões de psicanálise e, ato contínuo, registra diversos encontros com personagens marcantes nos mais variados lugares. Compilados em um volume, os escritos foram enviados a Luiz Ruffato que, organizando-os e selecionando-os, trouxe as memórias de Finetto nesse *Flores Artificiais* (2014).

É a partir dessa estratégia de criação de verossimilhança que Ruffato emoldura seu mais recente livro. Se não chega a ser um recurso novo (na verdade, remonta ao século XIX e, de certa forma, já estava presente desde *O Filho do Pescador*, primeiro romance brasileiro), não deixa de ser utilizado de modo muito interessante, visto que sob o signo da paródia.

* Doutor em Literatura Brasileira (UFRJ). Autor de *As lacunas do amor* (Oficina Raquel, 2012) e *Personagens Femininas: confinamentos, deslocamentos* (Oficina Raquel, 2014).

Ruffato-autor e Ruffato-personagem convivem no mesmo texto e, ao final do volume, o segundo perfaz a biografia da personagem fictícia que alinhava as histórias narradas. Além disso, ao admitir terem sido realizadas intervenções no “original” de Finetto, Ruffato-autor perfaz um intrincado caminho de escrita, que perpassa caminhos quase labirínticos: o escritor produz um texto que é a reescrita promovida por sua *persona* literária em memórias compiladas por uma personagem. Ainda no universo da paródia, é notório e significativo que o primeiro título dado por Dório aos seus registros, *Viagens à terra alheia*, realiza evidente menção a *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett.

O livro, formado por histórias relativamente independentes, é forjado a partir de uma estrutura que traz logo à lembrança os quadros estruturados por Graciliano Ramos em *Vidas Secas*. Ainda que, na superfície, as propostas temáticas sejam radicalmente diversas (Graciliano voltando-se para as misérias do Brasil profundo, Ruffato trazendo à baila as angústias descentradas do sujeito pós-moderno), observa-se que ambas as realizações não deixam de possuir um ponto em comum: abordam preocupações agudas do momento histórico em que foram produzidas. Nesse sentido, o autor de *Eles Eram Muitos Cavalos* (2001) forja em sua

obra um hábil texto no qual a desterritorialização e o sentimento de não-pertencimento constituem a tônica que permeia todas as páginas, dando uma unidade singular aos quadros que se sucedem. Mas o sumário dessas sensações emerge no último capítulo do livro, quando Finetto, num arremedo de conclusão de suas narrativas, afirma: “Não pertença a lugar algum, sou, sempre fui, um estrangeiro... Não me entreguei à vida – ela me largou num parque abandonado”. As temáticas em destaque não chegam, aliás, a ser uma novidade na obra de Ruffato: já em *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* (2009), o escritor transitava por elas, mas não há dúvida de que é no seu mais recente livro que ele as opera com maior capacidade de sistematização. O autor, a propósito, não está só na Literatura Brasileira contemporânea: *Alguns Lugares* (2009), de Paloma Vidal, e quase a totalidade da obra de João Gilberto Noll (só para ficar em exemplos mais notórios) investem em temáticas semelhantes, com eficácia também admirável, embora sob perspectivas diferentes. O que singulariza a proposta de *Flores Artificiais* é que o autor logra levar a termo essa proeza em função de um exemplar trabalho com a palavra: se no texto de Ruffato não há espaço para sentimentalismos, certo é que um halo lírico brota de sua leitura; um lirismo comedido, verdade seja dita, mas, ainda assim, tocante. Sendo assim, acaba por se diferenciar da proposta dura e cortante de Noll, que blinda a sua literatura de “comoções”, elaborando assim trabalhos tecnicamente admiráveis, mas, por vezes, demasiadamente cerebrais e distanciados. Em *Flores Artificiais*, o resultado é

diferente: a aspereza existe, sim, mas não há dúvida de que o autor (Dório? Ruffato?) trata suas personagens com inevitável ternura. O livro debruça-se então sobre a tragédia de seres irremediavelmente sós e que, na miséria de suas solidões, erram por realidades muitas vezes cruéis.

Em 2011, Conceição Evaristo – outro nome fundamental para que se entenda a Literatura Brasileira produzida nos primeiros anos do século XXI – lançou o surpreendente *Insubmissas lágrimas de mulheres*, no qual uma sucessão de personagens narravam histórias marcantes de suas existências. Nesse sentido, o compartilhamento de experiências, prática que, de acordo com Walter Benjamin, fora extinta pelas vicissitudes da sociedade industrial, era resgatado com vigor pela escritora naquela ocasião. Ruffato/ Finetto acabam por dar continuidade ao projeto de Evaristo, pois sedimentam a contradição aos preceitos benjaminianos, na medida em que as experiências contadas em cada um dos capítulos do livro também se estruturam a partir de narrativas erigidas sob a égide do testemunho. Vai daí que Dório Finetto nem de longe pode ser considerada a protagonista da obra, sendo muito mais o mero ponto de alinhave que costura as histórias presentes.

Oito capítulos, oito lembranças, oito lugares. O livro é um amalgamado de visões de mundo que compartilham a vivência em um mundo globalizado, no qual referências culturais solidificadas são cada vez menos frequentes, o que, obviamente, aponta diretamente para os estudos de Stuart Hall. Não por outro motivo, “Comer sushi em Beirute” talvez seja o capítulo mais feliz das narrativas de Fi-

netto/ Ruffato, fato que termina por apontar uma falha visível no projeto do livro: o desequilíbrio entre as narrativas apresentadas. Não há dúvida de que, enquanto algumas histórias são simplesmente arrebatadoras, outras padecem da falta de enredos/ personagens que cati-

vem profundamente o leitor. Mas talvez também esse desequilíbrio seja a maior prova de que *Flores Artificiais* é obra desenhada a partir de componentes emocionais significativos – sejam eles, por vezes, brisa amena; sejam, em outras ocasiões, forte torrente. Vida, enfim.

REERGUENDO PENHAS E RIOS

Rodrigo Jorge*

COSTA, Cláudio Manuel da. *Obras*. Organizado por Ivan Teixeira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2013. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 101).

Cresci num bairro cujo nome sempre me despertou a atenção: Penha. Sua eufonia já me dava a impressão de algo imponente, percebido antes mesmo de conhecer sua acepção lexical. Esta denominação deve-se à existência de um grande rochedo, onde foi erguida uma igreja, que é o seu principal ponto turístico. Uma penha, ou penhasco, remete não só ao gigantesco relevo, à dureza irremovível e poderosa de sua pedra, mas também ao isolamento, ao silêncio e ao recolhimento quase ascético. Não há como não lembrar o primoroso quadro de Caspar David Friedrich, *Um viajante sobre o mar de névoa*, em que temos o personagem do títu-

* Professor substituto de literatura brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Letras e doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Também é pesquisador no projeto de edição das cartas de Mário de Andrade e Pedro Nava pela Fundação Casa de Rui Barbosa.

lo posto sobre o alto de alguma elevação rochosa e diante do inescrutável, nebuloso e fascinante destino que o espera na continuação de sua jornada. O poeta árcaico Cláudio Manuel da Costa tem também nos grandes rochedos das penhas um de seus principais signos poéticos, evidentemente tratados de maneira distinta da representação pictórica de Friedrich, própria dos preceitos do romantismo alemão. Em Cláudio, penhascos e rios da paisagem mineira assumem formas mitológicas por meio de procedimentos de ficcionalização poética, diferentes das representações dos fenômenos naturais pelos românticos, que são inapreensíveis pelos recursos disponíveis da palavra, resultando num sujeito lírico em conflito, e fragmentado. Embora essa inquietação também esteja presente em Cláudio, resíduos do espírito barroco em que foi forjado, o poeta mineiro busca resolvê-la por meio dos *topoi* convencionais da tradição, a fim de promover o ajustamento da linguagem ao meio.

Antonio Candido, em seu primoroso ensaio “Literatura de dois gumes”, aponta, nesse esforço, a presença também de “uma considerável liberdade”, e acrescenta: “e da combinação de ambas formou-se a expressão ao mesmo tempo geral e particular, universal e local, que a literatura da Colônia transmitiu como conquista.” (2006, p. 56). As metamorfo-

ses líticas e fluviais empreendidas pela poesia de Cláudio Manuel da Costa, com a insistência e empenho críticos resultantes da dualidade barroca em que se debatia, faz uso de apropriações neoclássicas, a fim de engendrar, segundo Candido, “um sistema inteligível para os homens cultos da época, em qualquer país de civilização, ocidental”, i.e., a literatura não era mais, ou não apenas, o plano de conciliação das tensões do sujeito com a realidade ao redor, mas o esforço de integração e comunicação, por meio do reconhecimento da cor local, com a esteira do mundo em suas dimensões cultural, social e política.

A reedição das *Obras*, de Cláudio Manuel da Costa, pela Academia Brasileira de Letras, integrando a excelente Coleção Afrânio Peixoto, não apenas recoloca em circulação um dos livros fundamentais da nossa literatura, mas também apresenta uma edição primorosa no estabelecimento filológico de seu texto, na seleção iconográfica de fotografias, pinturas e manuscritos do autor, a maioria mantida pelo Museu da Inconfidência, e, sem dúvida um dos pontos altos do livro, depois, é claro, da obra em si, o ensaio introdutório do professor e crítico de literatura brasileira Ivan Teixeira, o organizador da edição, e que, infelizmente, faleceu no mesmo ano da publicação. Aliás, diga-se de passagem, foi uma despedida digna da trajetória acadêmica de Teixeira, apesar do inevitável lamento de termos perdido um brilhante intelectual.

Como já dito, Cláudio Manuel da Costa foi um poeta do arcadismo brasileiro. Por ser um autor de transição entre escolas literárias, sua poesia carrega orga-

nicamente a potência dos pressupostos transgressores da estética inaugural e se mantém absorvida por elementos da estética anterior, conferindo uma complexa e enriquecida transsignificação ao seu texto. Nascido na antiga Vila do Ribeirão do Carmo (atual Mariana), em Minas Gerais, em 5 de junho de 1729, Cláudio partiu jovem para Portugal, aos 20 anos. Estuda em Lisboa e Coimbra, onde trava contato com o arcadismo por meio da fundação da Arcádia Lusitana, em 1756. Ainda em terras lusitanas, publica seus primeiros textos, mas ainda de forte penhor barroco. Apenas com a publicação das *Obras*, em 1768, o poeta mineiro alcança um elevado valor artístico, e também marca o início do arcadismo brasileiro. Embora seja composta por vários tipos poéticos, divididos por unidades, como sonetos, epicédios, romance, fábula, éclogas, epístolas, romances líricos, canzonetta, canzonette e cantatas, é com o soneto que obtém grande qualidade estética. Chega a compor o épico *Vila Rica*, em 1773, mas apenas publicado no século seguinte, além de ser considerado obra inferior em sua bibliografia. Suicida-se em 4 julho de 1789.

A iniciativa da Comissão de Publicações da ABL é bem apropriada, ainda mais por ser o poeta mineiro o Patrono da Cadeira nº 8, escolhido pelo seu fundador, o poeta Alberto de Oliveira, um dos grandes do nosso parnasianismo. Como esclarece seu organizador, a edição “não pretende ser crítica, mas apenas fidedigna”, realizando atualização ortográfica e de pontuação, com exceção dos vocábulos arcaicos. O estabelecimento do texto, feito com perspicácia e corre-

ção, partiu do original de 1768, o que é fundamental para a realização de um trabalho filológico de qualidade. Para os não iniciados pode parecer óbvio o procedimento, mas, dependendo do tipo de fixação de texto que o pesquisador pretenda empreender, a consulta à reedições posteriores pode ser um profícuo instrumento metodológico ou não. Sem dúvida, quando se trata de manuscritos antigos, muitas vezes a consulta a edições recentes pode ajudar a esclarecer pontos obscuros e ilegíveis. Entretanto, pode também influenciar negativamente o resultado esperado. A função do trabalho de estabelecimento do texto é aproximar obra e leitor exatamente da forma como literariamente o autor a concebeu, sem obstáculos e intervenções adicionais promovidos por descuidos e outros problemas editoriais. E isto Ivan Teixeira consegue com maestria. O ensaio de Teixeira, como sempre, é extraordinário, pois não se limita a elencar dados biográficos do autor, tampouco reproduzir outros estudos críticos sem qualquer intermediação analítica, como feito lamentavelmente por muitos estudiosos em algumas péssimas edições. Intitulado “Maldição do ouro & esplendor

da poesia em Cláudio Manuel da Costa”, seu ensaio vem integrar como referência fundamental a fortuna crítica do poeta mineiro, pois adota uma perspectiva crítico-analítica de consistência e elegância raras. O material iconográfico, como destaquei acima, torna a edição ainda mais interessante, pois ilustra de modo muito bem equilibrado o ensaio de Teixeira e insere o leitor dentro do contexto de produção cultural do período em que as *Obras* foram publicadas. O organizador também aproveita as vinhetas impressas na edição original para marcar as divisões das unidades, elabora um glossário de termos com acepção distinta da atual e redige notas esclarecedoras ao longo do livro. Para ficar perfeito em termos gráficos, talvez uma capa dura e um padrão diagramático um pouco diferente pudessem ajudar, mas aí já estaríamos entrando em seara estritamente particular de gosto deste resenhista.

Ao trazer a lume esse livro essencial da literatura brasileira, a Academia Brasileira de Letras presta mais um destacado serviço à cultura de nosso país, como se reerguesse penhas e rios da paisagem poética de Cláudio Manuel da Costa.

AGUALUSA, José Eduardo. *A rainha Ginga*. Rio de Janeiro: Foz, 2015, 238p.

Viviane Mendes de Moraes*

A rainha Ginga, romance do escritor angolano José Eduardo Agualusa, lança um olhar para a história de Angola, a partir da narração do (ex-)padre pernambucano Francisco José da Santa Cruz que, no enredo, desempenha a função de secretário e conselheiro da lendária rainha. Com uma narrativa conflituosa em primeira pessoa, permeada por sentimentos em que pululam afetos em relação à Igreja Católica, aos cultos religiosos africanos, a Angola, a Portugal, ao Brasil e à Holanda, o padre conta-nos sobre os embates e o cotidiano de um tempo, cujos documentos históricos oficiais omitem, cabendo a ele, ou melhor, a seu testemunho ficcional preencher tais lacunas. A estória da personagem que nomeia o livro funciona como mote para apontar, ora com ironia, ora com acidez crítica, as mazelas de um período marcado pela escravidão, guerras, intrigas e impactos culturais entre povos muito diferentes entre si.

* Doutora em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Professora Substituta de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Faculdade de Letras / UFRJ e Professora de Língua Portuguesa e Metodologia de Pesquisa na Universidade Geraldo di Biase / UGB.

Francisco José da Santa Cruz, o narrador, é um padre brasileiro, que, no decorrer do romance, vai duvidando de sua fé, da existência de Deus, pecando segundo os preceitos católicos até culminar em sua excomunhão. Ao longo de sua narrativa, uma vida sofrida vai-se desvelando: nascido em Olinda, filho de pai mulato e mãe índia, logo cedo teve contato com as agruras da vida e da realidade brasileira escravocrata e rural. Viveu a juventude no Brasil, ordenou-se e partiu para Angola. Lá, foi enviado pelo governador português, Luís Mendes de Vasconcelos, ao reino de Ginga, com o intuito de tornar-se conselheiro, secretário e tradutor da rainha, lendo-lhe e escrevendo-lhe missivas e servindo, também, inicialmente, como olhos de Portugal e da Igreja naquele território tão importante. Entretanto, Francisco José foi transformado pelo ambiente ao qual fora enviado para mudar, deixando-se atravessar profundamente pela cultura local, posicionando-se, ao lado de Ginga, dos africanos e dos holandeses, contra Portugal. Esta atitude custara-lhe a liberdade em território português e brasileiro, tortura e punição, fomentando ainda mais suas dúvidas em relação à colônia e a Deus. Ao fim do romance, o ex-padre encontra-se na Holanda ao lado de Cristóvão, o filho que tivera com Muxima, trabalhando em uma imprensa de livros sua.

A chave do romance está no fato de Francisco presenciar todos os momentos determinantes da narrativa, oferecendo-nos seu testemunho em forma de relato histórico. Acompanhou Ginga em suas missões diplomáticas; foi enviado ao Brasil, precisamente a Pernambuco, para aliar-se aos holandeses que haviam conquistado a região; participou das lutas contra os portugueses; viu a tomada de Luanda pelos holandeses e a retomada do território pelos lusitanos.

Os espaços de Angola, do Brasil e da Europa (Portugal e Holanda) são trabalhados, ficcionalmente, de forma a evidenciar os contrastes entre as culturas. Sem querer enaltecer uma em detrimento da outra, fica exposto que, independente da origem, o ser humano pode exercer a crueldade de igual maneira. Episódios revelam o tratamento crudelíssimo dos portugueses em relação aos africanos e aos holandeses; o de Ginga e o dos Jagas em relação aos inimigos portugueses, africanos e aos vencidos de guerra (escravos); as atitudes dos holandeses em relação aos africanos, aos brasileiros e aos portugueses.

O romance é composto por dez capítulos (cada um com três a cinco subcapítulos), introduzidos por uma sinopse que adianta, resumidamente, ao leitor o que se passará em cada parte da narrativa.

Em *A rainha Ginga*, a enunciação romanesca, valendo-se de afirmativas que fazem imbricarem-se a estória narrada e a História da África nos séculos XVI e XVII, leva o leitor a refletir sobre o passado que ecoa no presente. Por vezes, a enunciação aponta, criticamente, para pontos relevantes da História, como a compreensão, para um africano e para

um europeu, dos conceitos de escravidão, de Deus e de religião; do papel das mulheres em cada élide cultural; das viagens marítimas e da pirataria.

Personagens históricas são ficcionalizadas a partir do relato do padre-narrador que transitou por diferentes espaços elencados no livro. Desta forma, o leitor depara-se com Maurício de Nassau, Henrique Dias, Tomé dos Anjos, Malundo Acambolo, Ngola Mbandi, entre outros.

Quanto às personagens femininas, estas surgem com uma carga simbólica reveladora dos diferentes olhares que suas respectivas culturas têm acerca das mulheres. Assim, Muxima é representada com a beleza e a sedução da mulher africana; por vezes estereotipada e exotizada, torna-se Dona Inês de Mendonça, após o batismo e a ida para Luanda, transformando-se em uma mulher forte, de muitos negócios, poderosa e arrogante. Outros exemplos representativos são os de Mocambo e Quifungi, irmãs inteligentes e guerreiras de Ginga; Velha Clemência, com ar de preta velha dos terreiros do Brasil; Sula, a cigana misteriosa.

A rainha Ginga que, após o batismo, se tornou Ana de Sousa, é apresentada na narrativa como esperta, inteligente, estrategista, poderosa e cruel. As informações sobre ela chegam-nos por intermédio do padre-narrador que emite juízos de valor em suas descrições e narrações.

Nzinga Mbandi (1583-1663), pertencente à etnia dos Ndongo, foi reconhecida rainha, após a morte inexplicada de seu irmão, o rei Ngola Mbandi. Sua fama cresceu devido a seu talento para o comando e a guerra contra os portugueses, tendo ela vivido até os oitenta anos

sem nunca ter sido capturada. Antes mesmo da morte de seu irmão, Ginga possuía papel relevante, servindo como embaixadora de seu reino.

No romance de Agualusa, Ginga possuía um harém de homens vestidos de mulheres – o que acentua a troca de papéis, desacomodando e deslocando a visão do senso comum. Era descrita com vestimentas masculinas e exigia que a chamassem de rei.

Cenas lendárias compõem o imaginário circundante à figura da rainha ambundo para corroborar o aspecto histórico da personagem: o caso da escrava utilizada como banco, em que a soberana se sentava apenas uma vez, pois não usava nunca um mesmo assento; a fuga de Ginga ao enganar os portugueses; ou, ainda, as atitudes tomadas pela rainha diante dos perigos da guerra.

Tensões religiosas, sobretudo relacionadas à Igreja Católica, são pensadas e criticadas; há questionamentos sobre a inquisição, o sacerdócio, o paraíso, o inferno, a culpa e, principalmente, o medo. É evidente o peso do temor trazido pela colonização portuguesa aos espaços focalizados no romance, sendo declarada, diversas vezes e por diferentes personagens, a atmosfera assustadora que acompanhava os portugueses em comparação ao clima de calma e confiança que os holandeses disseminavam.

José Eduardo Agualusa possui uma vasta obra literária com muitos romances, entre os quais: *Estação das chuvas*, *Nação crioula*, *O vendedor de passados*. Em *A rainha Ginga*, conseguiu trazer um novo olhar à sua escrita, ao narrar a história e as estórias que envolvem a figura da lendária rainha.

PAULINA CHIZIANE. VOZES E ROSTOS FEMININOS DE MOÇAMBIQUE

Letícia Villela Lima da Costa*

Dentro do cada vez mais vasto cenário das literaturas africanas de língua portuguesa, Paulina Chiziane destaca-se por ser a primeira romancista mulher de Moçambique. Ela, no entanto, prefere ser mais conhecida como uma contadora de histórias, o que confere à sua obra traços de oralidade.

No centro de suas narrativas vemos figuras femininas que, de uma forma ou de outra, são símbolos de resistência à dominação patriarcal. É através dessas diversas vozes femininas que a romancista nos mostra a sociedade moçambicana, com todas as suas contradições e diversidade.

Numa sociedade onde a mulher não tem nem voz, escrever é um ato de coragem. Chiziane, ao assumir o papel de contadora de histórias, convida seus leitores a mergulharem no universo da condição feminina, ainda profundamente arraigado à cultura patriarcal.

Essas e outras questões são amplamente abordadas no livro: *Paulina Chi-*

ziane. Vozes e rostos femininos de Moçambique, organizado pelas Professoras Maria Geralda de Miranda e Carmen Lucia Tindó Secco.

A obra é dividida em quatro partes, sendo a primeira composta por dezenove ensaios de diferentes e renomados estudiosos da área das literaturas africanas de língua portuguesa, como Ana Mafalda Leite, Laura Padilha, Inocência Mata, Carmen Lucia Tindó Secco, entre outros; a segunda parte traz depoimentos de escritores e pesquisadores, como Pires Laranjeira, Tânia Tomé e Vera Duarte, que imprimem um tom mais pessoal acerca de suas experiências de contato com a autora e/ou sua obra; já a terceira parte, com o objetivo de estabelecer um maior contato dos leitores com a voz da romancista, apresenta três entrevistas concedidas pela própria escritora, além de outras dadas por escritores moçambicanos que expõem suas impressões sobre a obra de Chiziane. São eles: Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khosa e Suleiman Cassamo; a quarta e última parte é constituída por uma listagem de títulos de teses, dissertações e monografias sobre a autora, o que evidencia o crescente interesse pela sua obra, tanto em Moçambique, como também em Portugal e no Brasil.

O livro conta também com um primoroso prefácio da Professora Laura Padilha e a lapidar apresentação da Professora Maria Geralda de Miranda.

* Professora substituta de literaturas africanas de língua portuguesa UFRJ

No prefácio, Padilha aponta para a representação dos sujeitos femininos na obra da romancista e destaca o uso das figuras femininas como símbolos de resistência a uma postura ética que leva “a denunciar a dupla forma de exclusão e a necessidade de se reverter a ordem patriarcal dominante”, ressaltando também o suporte político que sustenta os textos de Chiziane. Ainda segundo Padilha, a obra de Paulina acaba por “sacudir” seus leitores e ouvintes (considerando-a uma contadora de histórias, nutrida pela oralidade).

Como não poderia deixar de ser numa apresentação, a coletânea é explicada, tanto em sua forma quanto em seus objetivos e intenções. Os ensaios, depoimentos e entrevistas são mencionados um por um, com destaque para os principais temas tratados por cada autor. O próprio título, “Paulina Chiziane e a ousadia de escrever”, já nos indica caminhos. Maria Geralda de Miranda aponta o foco para a importância da escrita feminina em Moçambique e mostra como o ato de escrever é, para as mulheres moçambicanas, por si só, um ato de coragem e de ousadia.

A pluralidade dos assuntos levantados pelos inúmeros pesquisadores e escritores – e de que forma tais estudos contribuem para a análise da obra de Chiziane – é um dos elementos de destaque desta apresentação e, por conseguinte, desta coletânea.

Os temas tratados são muitos: vão desde questionamentos e denúncia à dominação masculina em Moçambique; à crítica ao reducionismo da visão ocidental sobre a mulher africana e o entrelaçamento

discursivo que constroem os sentidos do feminino, passando pela multiplicidade de linguagens – com o trabalho da romancista com cinema, por exemplo. Essa multiplicidade de vozes e olhares só reforça o caráter múltiplo da obra da romancista/contadora de histórias, e evidencia o cada vez mais progressivo interesse que seus escritos vêm despertando nos inúmeros estudiosos da área.

Não podemos deixar de mencionar e dar relevo às duas entrevistas concedidas por Paulina Chiziane, uma à Maria Geralda de Miranda e outra a Alex Rodrigues. Em ambas, vemos surgir a voz da autora, bem como suas opiniões e experiências. No melhor estilo africano de contar histórias, ao ler as entrevistas nos tornamos ouvintes e expectadores desse maravilhoso jogo narrativo.

Na primeira, concedida à Maria Geralda de Miranda – e com perguntas elaboradas pela mesma – muitos temas vêm à tona, especialmente no que tange à condição da mulher moçambicana, o universo que a cerca e como essa experiência do feminino se reflete em seus romances.

MARIA GERALDA: Em seus romances, você sempre deixa uma fresta de possibilidades, de esperanças. O que hoje poderia mudar a vida das mulheres moçambicanas? Quais as possibilidades reais de melhoria da qualidade de vida do povo que ainda habita as zonas rurais?

PAULINA CHIZIANE: A situação das mulheres moçambicanas evoluiu muito nos últimos tempos; a educação está cada vez mais acessível às mulheres. O mercado de emprego vai abrindo gradualmente e a vida das mulheres vai melhorando. As mulheres destacam-se cada vez mais em todas as esferas: na política,

no desporto, no empresariado. As mulheres moçambicanas estão cada vez mais ativas. (*In: MIRANDA; SECCO, 2013, p. 356*)

Já em outro trecho da entrevista, fica bem claro o poder que Chiziane confere às mulheres. São elas os grandes agentes de mudança, os símbolos de uma resistência possível:

MARA GERALDA: Ainda em **Balada de amor ao vento**, há na descrição da personagem Nguila, algo de pujante que parece “justificar” a poligamia. (...). Como prática social, a poligamia é hoje questionada, principalmente pelas mulheres que vivem nas cidades africanas ou há um movimento real de mulheres que questiona cada vez mais essa prática em Moçambique? Na verdade, gostaria de saber qual é o posicionamento da grande maioria das mulheres sobre esta questão?

PAULINA CHIZIANE: No meu país, as mulheres fizeram um movimento pela aprovação da nova lei da família que não inclui a poligamia e essa lei já foi aprovada. Porém, as igrejas cristãs, desde tempos remotos, eram contra a poligamia. As igrejas muçulmanas, que estão a crescer, são a favor da poligamia. A opinião da maioria das mulheres é contrária à poligamia; elas são obrigadas a aceitar. Portanto, a tradição moçambicana e a religião islâmica tornam a poligamia mais forte. (*Idem, p. 352*).

A riqueza temática que transparece na obra de Paulina Chiziane está muito bem representada nessa coletânea. Tanto os ensaios, como os depoimentos, oferecem ao leitor interessado um arcabouço

vastíssimo acerca da produção ficcional da autora. Múltiplas análises, sob diversos prismas, contribuem de forma decisiva para a fortuna crítica da romancista. A publicação de *Paulina Chiziane. Vozes e rostos femininos de Moçambique* é de fundamental importância para todos aqueles que se interessam pela obra de Paulina Chiziane. Podemos afirmar, sem sombra de dúvida, que este livro é uma referência, não só para os estudos sobre a ficcionista moçambicana, mas também para as literaturas africanas em língua portuguesa.

Todos os textos presentes no livro são essenciais para o aprofundamento da reflexão acerca da África e sua produção literária e servem como estímulo para as futuras gerações de críticos, pesquisadores e escritores. As relações do Brasil com o continente africano sempre foram estreitas, apesar do vasto oceano que nos separa. No entanto, esse contato deve alargar-se cada vez mais. Não podemos deixar de ressaltar o contributo dessa publicação para o fortalecimento do diálogo Brasil-África-Portugal e suas ressonâncias.

BIBLIOGRAFIA

MIRANDA, Maria Geralda de. & SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Paulina Chiziane. Vozes e rostos femininos de Moçambique*. Curitiba: Editora Appris, 2013.

