

OS NARRADORES DO SÉCULO XXI



Teia Literária
Teia Literária

Revista de Estudos Culturais
Brasil – Portugal – África

4

2010

POLÍTICA EDITORIAL

Teia Literária é uma revista de Estudos Culturais que promove novas reflexões científicas, divulgando pesquisas acadêmicas no âmbito das Literaturas de Língua Portuguesa. Sua periodicidade é anual. Cada número é composto por uma seção temática de artigos, uma de entrevista e uma de resenha.

Endereço para correspondência:

Revista Teia Literária

Mem de Sá, 133, Vila Municipal, CEP: 13201-097

Jundiaí – SP – Brasil

E-mail: xrevistateialiterariax@hotmail.com

Home Page: www.teialiteraria.com

Editora e Organizadora

Raquel Cristina dos Santos Pereira

Coordenação Executiva

Jorge Vicente Valentim

Raquel Cristina dos Santos Pereira

Comissão Executiva

Ângela Beatriz Faria

Fátima Borges Pereira

Jorge Vicente Valentim

Raquel Cristina dos Santos Pereira

Conselho Editorial

Alexandre Montauray Batista Coutinho – PUC-Rio

Ana Mafalda Leite – Universidade de Lisboa

Ângela Beatriz Faria – UFRJ

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco – UFRJ

Carmen Ramos Villar – University of Sheffield

Cleonice Serôa da Motta Berardinelli – UFRJ / PUC-Rio / ABL

Emerson da Cruz Inácio - USP

Gilda Santos – UFRJ

Gumerinda Nascimento Gonda – UFRJ

Jorge Fernandes da Silveira – UFRJ

Jorge Vicente Valentim – UFSCar

José Clécio Quesado – UFRJ

Luci Ruas Pereira – UFRJ

Maria Luiza Scher Pereira – UFJF

Maria Teresa Salgado – UFRJ

Mônica Figueiredo – UFRJ

Nadiá Paulo Ferreira - UERJ

Nelson Rodrigues Filho – UGF

Ronaldo Lima Lins – UFRJ

Sérgio Nazar David – UERJ

Sheila Khan – University of Manchester / Universidade de Coimbra

Sílvio Renato Jorge – UFF

Simone Caputo Gomes – USP

Comissão de Pareceristas

Ana Mafalda Leite

Ângela Beatriz Faria

João Cláudio Arendt

João Vianney Cavalcanti Nuto

Jorge Vicente Valentim

Raquel Cristina dos Santos Pereira

Revisão Geral

Marilena Angelin

Raquel Cristina dos Santos Pereira

Layout da capa

Raquel Cristina dos Santos Pereira

DTP e Impressão

Editora In House

Teia Literária: revista de estudos culturais - Brasil
- Portugal - África - (2007) -- Jundiaí, SP :
Editora In House, 2007 - v. ; 15cm

Anual (2007-)

1. Literatura - História e crítica - Periódicos.
2. Literatura brasileira - História e crítica - Periódicos.

ISSN 1981-3767

CDD: 809

Apoio:



Equipe Técnica:



Editor responsável / Projeto gráfico: Márcio Martelli

Assessor de imprensa: William Brasil

Gerente Financeiro: Ruth de Almeida Rodrigues

Avenida Dr. Sebastião Mendes Silva, 468, sala 2

Anhangabaú, Jundiaí, SP - CEP 13.208-090

Fone: (11) 4607-8747 / 9903-7599

www.editorainhouse.com.br | inhouse@terra.com.br

*Dedico este quarto número da Teia Literária aos
narradores de todos os tempos, que lançaram,
lançam e lançarão mão da palavra
com criatividade, liberdade e ética.*

*Raquel Cristina dos Santos Pereira
Editora*

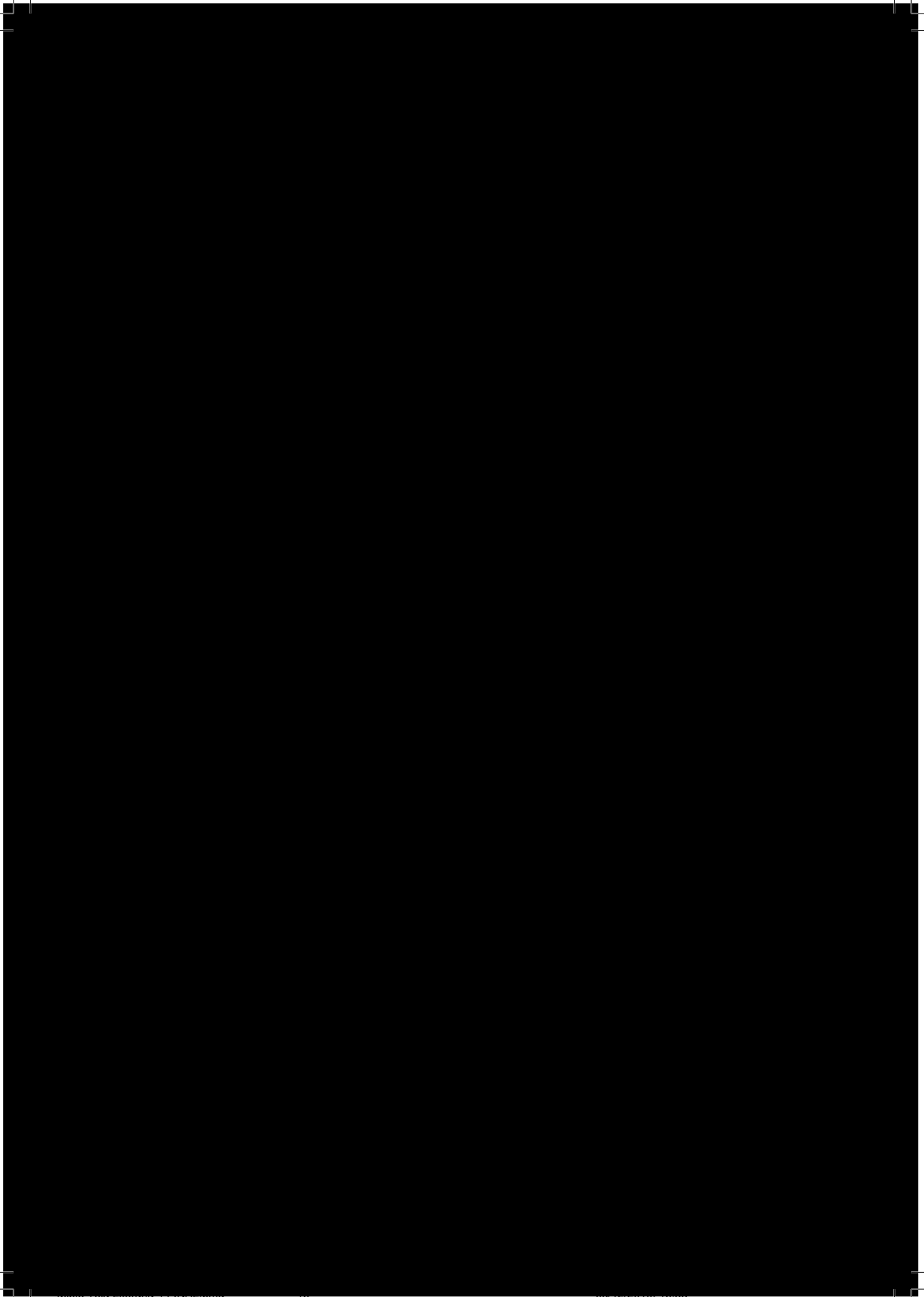
SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	17
ARTIGOS	
O EU NO OUTRO: ALTERIDADE E MEMÓRIA NA CRÔNICA DE JOÃO UBALDO RIBEIRO Débora da Silva Chaves Gonçalves	23
NARRAR A REPÚBLICA: MULTIPLICIDADE, HISTORICIDADE E EFABULAÇÃO <i>EM CINCO</i> <i>DE OUTUBRO</i> , DE LOURENÇO PEREIRA COUTINHO Jorge Valentim	39
O DUPLO DO CRISTIANISMO: <i>O EVANGELHO DE</i> <i>BARRABÁS</i> COMO NARRATIVA HAGIOGRÁFICA E COMO ROMANCE DE FORMAÇÃO Renato Nunes Bittencourt	57
HISTÓRIA E FICÇÃO: CAMINHOS QUE SE CRUZAM EM <i>A COSTA DOS MURMÚRIOS</i> , DE LÍDIA JORGE Rosangela Sarteschi	73
“O PRÓXIMO GRANDE MITO LITERÁRIO PORTUGUÊS?” Tatiana Pequeno	85
O PÓS-PÓS: NOVOS CAMINHOS DA PROSA BRASILEIRA NO SÉCULO XXI	
APRESENTAÇÃO Godofredo de Oliveira Neto	101
ENTRE A VANGUARDA DO PÓS-MODERNISMO E A VANGUARDA DO PÓS-PÓS-MODERNISMO: UMA LEITURA DE <i>FAINA DE JUREMA</i> E DE <i>MARCELINO</i> , DE GODOFREDO DE OLIVEIRA NETO Carina Ferreira Lessa	105
RAIMUNDO CARRERO: DO ARMORIAL AO PÓS-PÓS Cristiane Teixeira Amorim	117
O PÓS-PÓS MODERNO: ADRIANA LISBOA NO TEMPO DA DELICADEZA Jorge Marques	127

METAMORFOSES CONTEMPORÂNEAS: O PÓS-PÓS-MODERNISMO EM RUBEM FONSECA Leonardo Barros Medeiros	139
A CRÍTICA LITERÁRIA	
NA PALAVRA DA CRÍTICA A PLURALIDADE LITERÁRIA Raquel Cristina dos Santos Pereira	157
A POESIA NO SÉCULO XXI	
BRASIL	
Morgana Nunes	177
Ronaldo Lima Lins	180
MOÇAMBIQUE	
Ana Mafalda Leite	189
Chagas Levene	193
PORTUGAL	
Fernando de Castro Branco	199
Jorge Melícias	202
ENTREVISTA	
APRESENTAÇÃO Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco e Raquel Cristina dos Santos Pereira	207
ENTREVISTA COM ANA MAFALDA LEITE	211
RESENHAS	
PARA ALÉM DO BELO E DO FEIO Fernando de Castro Branco	219
<i>AS ESCARPAS DO DIA</i> , DE ALBANO MARTINS Jorge Valentim	229
<i>GONÇALVES DIAS: O POETA NA CONTRAMÃO</i> (LITERATURA E ESCRAVIDÃO NO ROMANTISMO BRASILEIRO), DE JOSÉ WILTON MARQUES Júlio Cezar Bastoni da Silva	235
JOSÉ SARAMAGO: O HOMEM, O AUTOR-NARRADOR	
JOSÉ SARAMAGO: LETRA E VOZ CONTRA A OPRESSÃO João Vianney Cavalcanti Nuto	243
SUSI, POR SARAMAGO José Saramago	251

Acho que na sociedade actual nos falta filosofia. Filosofia como espaço, lugar, método de reflexão, que pode não ter um objetivo determinado, como a ciência, que avança para satisfazer objectivos. Falta-nos reflexão, pensar, precisamos do trabalho de pensar, e parece-me que, sem ideias, não vamos a parte nenhuma.

José Saramago



APRESENTAÇÃO

Em minha opinião, senso comum e curiosidade são incompatíveis [...] O senso comum, perdoa-me que to diga, é conservador, aventure-me mesmo a afirmar que é reaccionário [...] Devias saber que estar de acordo nem sempre significa compartilhar uma razão, o mais de costume é reunirem-se pessoas à sombra de uma opinião como se ela fosse um guarda-chuva.

José Saramago

Dialogando com o avanço da pesquisa acadêmica, o quarto número da revista *Teia Literária* se insere no universo da literatura do século XXI, lançando mão da curiosidade e cedendo espaço à plena liberdade de reflexão diante da arte de escrever. A cada página “tecida”, somos conduzidos a nos distanciar, vagarosamente, do senso comum do pensamento crítico e artístico de recentes tempos passados, acenando, assim, para possíveis vias do conhecimento que buscam renovar, a partir do contexto ficcional, as implicações estéticas, éticas e sociais que modelam a figura do narrador.

A antiga relação entre autor e narrador, o entrelaçamento da História à Ficção e a retomada de tradicionais categorias literárias no romance contemporâneo são algumas das questões, revestidas por renovados olhares críticos, que movem as discussões desenvolvidas ao longo dos artigos desta edição, que conta ainda com a inclusão de mais uma seção de textos críticos, dedicada à prosa brasileira: o Pós-Pós – um projeto literário desenvolvido na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a coordenação do Professor Dr. Godofredo de Oliveira Neto, que percorre os rumos estéticos delineados pela ficção na transição do século XX para o XXI.

A poesia e a crítica literária ganham também destaque neste número da revista, além das permanentes seções de resenhas e entrevista.

Quanto à seção dedicada à poesia, apresentar-se-ão vozes

poéticas que ressoaram na primeira década do século atual. Neste primeiro momento, foram selecionados versos de poetas de três países em língua portuguesa: Brasil, Moçambique e Portugal. No próximo número da *Teia Literária*, a seção de poesia no século XXI terá continuidade com os poetas de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe.

O espaço destinado à crítica literária tem a intenção de repensar a posição do crítico em face da literatura. Questionamentos em torno do paradigma filosófico que rege a atual reflexão crítica são postos em cena a fim de suscitar discussões que visem assinalar uma futura fase para a crítica literária.

Dando prosseguimento ao projeto lançado na edição anterior – entrevistar escritores que compõem o contexto cultural dos estudos das literaturas brasileira, portuguesa e africanas de língua portuguesa –, a seção de entrevista conta na *Teia Literária 4* com as ponderações da moçambicana Ana Mafalda Leite, escritora e professora universitária de literaturas africanas na Universidade de Lisboa.

Uma singela homenagem a um exemplar narrador da contemporaneidade, José Saramago, cuja fala está além da ficção, comprometida que é com as questões sociais e culturais do seu tempo, perpassa toda a revista, a partir da inserção de fragmentos dos pensamentos elaborados pelo autor português na abertura das seções, viabilizando, portanto, o início de cada largada reflexiva em torno das produções literárias. Essa homenagem culmina com a publicação de dois textos: um do Professor Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto, da Universidade de Brasília (UnB) e o outro do próprio Saramago¹, em que o escritor revela outra vertente do seu humanismo.

Também registramos a Jorge Macedo, escritor angolano e membro do nosso Conselho Editorial, falecido em 2009, a nossa homenagem pelos anos de convivência, em que fomos presenteados, a todo instante, com o

¹ A Fundação José Saramago, presidida por Pilar del Río, autorizou gentilmente a reprodução do texto “Susi”, de José Saramago, neste número da *Teia Literária*. O texto foi retirado dos *Outros Cadernos de Saramago*, publicado em 19 de fevereiro de 2009. Encontra-se disponível em <http://caderno.josesaramago.org/2009/02/19/susi/> Acessado em 10 de novembro de 2010.

conhecimento de quem tinha mais satisfação em dar do que em receber. Obrigada, estimado poeta, por nos ter ensinado, tão pacientemente, que a firmeza das palavras se conjuga permanentemente com ternura. Saiba que os ecos da sua voz estão circunscritos no gene dos fios da nossa *Teia Literária*.

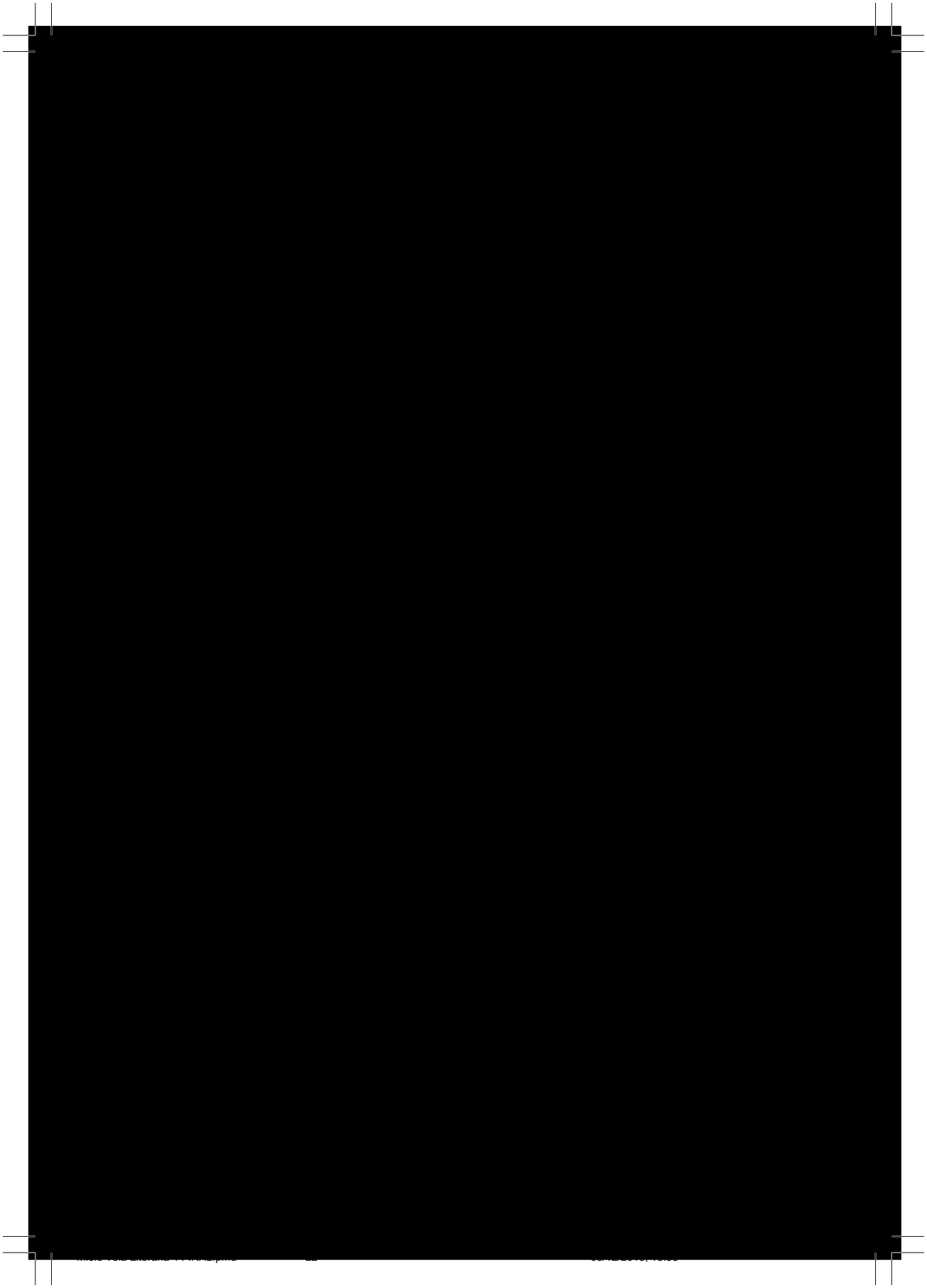
Esta apresentação se encerra com o registro de agradecimentos a todos que se dedicaram, nos últimos meses, em apoiar as iniciativas culturais propostas pela *Teia Literária*. Destacamos o apoio da Secretaria Municipal de Cultura de Jundiaí, da Fundação José Saramago, da Editora SBS, da Comunidade Fale Português, da Biblioteca Municipal Nelson Foot, da TVE-Jundiaí (SP), da Cátedra Jorge de Sena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), da Livraria Nandyala, do IV Encontro dos Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFRJ), e dos pesquisadores colaboradores desta edição, que tornaram possível a discussão acerca dos **NARRADORES DO SÉCULO XXI**.

Jundiaí, primavera de 2010.
Raquel Cristina dos Santos Pereira
Editora

Artigos

O autor usa o narrador assim como usa as personagens, o põe ali para dizer o que se passa. Mas tudo está dentro da história, até o autor. [...] O narrador sou eu, e eu sou as personagens, no sentido de que sou o senhor desse universo. E, se calhar, o leitor não lê o romance, mas lê o romancista. E, no fundo, é isso o que interessa saber: quem é esse senhor que escreveu aquilo.

José Saramago



O EU NO OUTRO: ALTERIDADE E MEMÓRIA NA CRÔNICA DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

Débora da Silva Chaves Gonçalves*
Universidade Estadual de Santa Cruz

Resumo: A contemporaneidade apresenta abordagens distintas sobre os temas Alteridade e Memória, bem como suas inúmeras formas de reprodutibilidade. O objetivo deste artigo é investigar a existência de uma alteridade que expresse a legitimação do Eu no Outro, a partir da memória de um sujeito diaspórico e de suas referências, sejam elas na vida ou na escrita desse sujeito, usando como objeto de reflexão algumas crônicas do escritor João Ubaldo Ribeiro.

Palavras-chave: Alteridade; memória; sujeito diaspórico.

Abstract: The contemporary world presents a different approach on the issues Alterity and Memory as well as its several forms of reproducibility. The aim of this paper is to investigate the existence of the alterity that expresses the legitimacy of the Self in the Other, from the memory of a diasporic subject and its references, whether in life or in writing of this subject, using as an object of reflection chronicles from the writer João Ubaldo Ribeiro.

Keywords: *Alterity; memory; diasporic subject.*

Artigo recebido em 3 de setembro de 2010 e aprovado em 2 de novembro de 2010.

*Mestranda do programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Oliveira de Freitas.

A contemporaneidade tem apresentado várias reflexões e abordagens distintas para os temas Alteridade e Memória, bem como as suas condições de reprodutibilidade e representação. Diante disso, investigamos a existência de uma alteridade que expresse a legitimação do Eu no Outro, a partir do sujeito diaspórico e de suas referências, através da vida ou da escrita desse sujeito.

Sob uma perspectiva encontrada nos Estudos Culturais, buscamos perceber essa legitimação através da análise de algumas crônicas do escritor João Ubaldo Ribeiro, mais precisamente em “Itaparica e a questão amazônica”, “Breve notícia sobre Zecamunista” e “O nadaviol”, todas publicadas no jornal *A Tarde*, de Salvador, em 2008 e 2009.

O que pode ser percebido nas três crônicas é uma certa insistência em registrar a presença da Ilha de Itaparica (BA), cidade de origem do autor, ao mesmo tempo em que o mesmo se encontra fora dela.

Embora a identidade de um sujeito diaspórico seja marcada por traços característicos do lugar de sua origem, ele passa a visualizar em outro local a razão do próprio desejo de legitimação como busca por sua realização individual e pessoal. Assim, a diáspora emerge de um contexto pós-colonial, de um engajamento expresso em teóricos culturais contemporâneos que enfatizam a alteridade e a memória. Dessa forma, legitimam nesse Outro lugar a construção identitária de um Eu.

Alteridade: diferença e identificação

Estudos sobre alteridade aparecem com alguma insistência nas mais recentes abordagens da contemporaneidade, principalmente em contextos pós-coloniais, feministas, desconstrucionistas e psicanalíticos.

A questão da alteridade é colocada como uma espécie de oposição em relação a alguma coisa ou a alguém, mas, neste artigo, aparece como forma de utilização do Outro para legitimar o Eu; ou seja, a partir da diferença se pode olhar para si mesmo e perceber a identificação com o mundo, com o outro e com determinado lugar. O processo de autoconhecimento, então, passa a ser realizado através da alteridade, isto é, da aceitação e percepção dos valores desse Outro.

A prática da alteridade conduz da diferença à soma nas relações interpessoais entre o sujeito e sua capacidade de conviver em sociedade. Pela relação dessa diferença é possível uma melhor percepção de quem somos de fato e, principalmente, o reconhecimento do nosso lugar em relação a outros por onde passamos.

Ora, pensando nos pressupostos de Stuart Hall (2005), embora a identidade do sujeito esteja sempre em movimento e em constante transformação, ele a vivencia como se ela estivesse reunida e resolvida na forma de um resultado da imaginação que se tem a partir do olhar externo de si e, assim, forma uma origem contraditória dessa identidade.

A fim de estabelecer uma relação pacífica e construtiva com os diferentes, o sujeito começa a vislumbrar no outro o desejo por conhecer a si mesmo, buscando uma identificação e uma diferença capazes de traduzir o seu Eu e, assim, sublinhar essa alteridade, na medida em que se identifica, entende e tende à apreensão com o contrário.

No momento em que a perspectiva parte do Outro como diferente, ou mesmo quando parte de si como identificação, essa alteridade torna-se uma espécie de resposta para um encontro que legitime a identidade ou a própria cultura desse sujeito. É o Outro do desejo como inconsciente. Por isto, esse Outro é o verdadeiro dado inicial, e não o sujeito.

Para Hommi Bhabha, por exemplo:

A questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia autocumpridora – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem. A demanda da identificação – isto é, ser para um Outro – implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade. A identificação [...] é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem (BHABHA, 2007, p. 77).

Sendo assim, a diferença de outras culturas diverge do excesso de significação, do traço ou da trajetória do desejo, e essas são estratégias necessárias para combater o “etnocentrismo”, mas não podem, a partir de si mesmas, não reorganizadas, representar esta alteridade. Sobre isso,

ele ainda afirma que é na ambivalência do uso do “diferente” (ser diferente daqueles que são diferentes faz de você o mesmo) que o inconsciente fala da forma da alteridade, a sombra amarrada do adiantamento e do deslocamento. “Não é o Eu [...] nem o Outro [...], mas a perturbadora distância entre os dois que constitui a figura da alteridade” (BHABHA, 2007, p. 76).

A demanda da identificação, o ser para um Outro, implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade.

A legitimação do Eu no Outro

Uma forma muito frequente de se pensar a legitimação do Eu é através do que se pode ver de fora desse Eu; neste caso, a importância do Outro se torna ainda maior, pois sugere uma referencialidade capaz de traduzir a verdadeira face que, em um primeiro momento, parece estar distante daquela que conhecemos de nós mesmos e, ao mesmo tempo, nos torna ainda mais pertencedores desses espaços em que transitamos.

Ao encontrarmos essas referências nos novos espaços, passamos a olhar para os espaços convencionais de forma diferente, não nos colocando como estrangeiros, mas vislumbrando externamente uma legitimação que confirme o pertencimento às nossas raízes. Deste modo,

As fronteiras geográficas acompanham as sociais, étnicas e culturais de maneiras previsíveis. Mas o modo como alguém se sente não estrangeiro com frequência se baseia numa idéia muito pouco rigorosa do que existe “lá fora”, para além do território conhecido. Todos os tipos de suposições, associações e ficções parecem amontoar-se no espaço não familiar fora do nosso (SAID, 2008, p. 91).

Para contextualizar essa legitimação, usaremos, como confirmado, algumas crônicas do escritor João Ubaldo Ribeiro, que se prestam ao exemplo desse estudo por demonstrarem, ao longo de sua narrativa, frequentes referências à Ilha de Itaparica, lugar de nascimento do escritor e onde ele mantém total convívio.

O contato, inicialmente como leitora, com a obra do João Ubaldo Ribeiro suscitou a percepção de inúmeras referências feitas à Ilha de Itaparica. Essa insistência em citar a Ilha mesmo tendo saído de lá há tanto tempo despertou uma curiosidade investigativa no sentido de saber, de descobrir, que motivações levam esse autor a recorrer com tamanha frequência a essas citações e de como se apresenta esse processo em sua obra literária a partir de um discurso tão pessoal.

Na busca por esclarecer esse incômodo, buscamos aporte nas teorias que informam o contemporâneo, depreendendo daí conceitos adequados, tais como alteridade, diferença, construção identitária e diáspora.

O sujeito diaspórico representa uma legitimação através do deslocamento e da formação de sua identidade rasurada no novo lugar, como propõe Linda Hutcheon (1991), mas que reflete, de maneira sólida e clara, o espelho que produz sentido no lugar de onde veio, gerando uma troca simbólica e imaginária, que o coloca em um lugar de legitimação desse Eu através do Outro.

A formação identitária do sujeito diaspórico

A ideia consensual de diáspora na contemporaneidade frequentemente nos remete à dispersão. Trabalhos contemporâneos, notadamente os relacionados aos Estudos Culturais, vêm colocando a diáspora como uma das principais manifestações relacionadas à emigração e a necessidade de expandir, priorizando circunstâncias que incentivam esse deslocamento.

Fatores de natureza diversa, tais como a sociabilidade, a religião, a etnia e a língua, contribuíram (e ainda contribuem) para o afastamento ou dispersão do sujeito de seu lugar de origem, a fim de encontrar em outro espaço algo que lhe sirva como referência de estabilidade. São recursos, portanto, que lhe proporcionam algo para além daquilo que se espera naturalmente, seja esse algo pessoal, profissional ou familiar.

Se o exemplo mais conhecido desse fenômeno chamado diáspora

está no Velho Testamento, com Moisés conduzindo seu povo à Terra Prometida, nos dias de hoje não cessam exemplos em que se percebem eventos diaspóricos refletidos no modo de pensar, agir e atuar dos sujeitos. Exemplos nos são fornecidos em todo o tempo, com povos minoritários, que lutam por uma liberdade proveniente de sua condição de escravos, ou de colonizados, ou mesmo de perseguidos.

Essa diáspora também vem sendo empregada para os povos africanos, tratando de sua dispersão pelo mundo, em continentes distintos. A Diáspora Africana foi criada por movimentos e culturas de africanos (e descendentes de africanos) que, em parte, foram escravizados e enviados às Américas durante o tráfico negreiro do Atlântico e, por outro lado, tentam reforçar o engajamento de esforços que unificam as populações negras a partir de um “lugar de origem”, o lugar comum, com os múltiplos aspectos de suas experiências dentro e fora da África.

Então, o processo de dispersão e suas experiências subjetivas de formação de identidades, a teoria e a metodologia dos estudos da Diáspora estão, em sua maior parte, ancoradas em um projeto intelectual de engajamento político que tenta sublinhar criticamente o lugar da África, dos africanos e de seus descendentes na formação do Ocidente (HALL, 2008). Em termos históricos e epistemológicos, “Ocidente” é um conceito fundamental no desenho da teoria e da metodologia contemporâneas da Diáspora Africana.¹

Por fim, as teorias que interpretam a diáspora chegam à contemporaneidade com relevante força e evidência, expressas nos mais variados campos do conhecimento, dentre os quais a literatura ocupa lugar de destaque.

Através desse deslocamento, esse sujeito insere em seu campo de conhecimento experiências que o ajudarão a lidar com as mudanças ideológicas do mundo contemporâneo, provocando, sobretudo, “crises

¹O propósito deste artigo não está centrado em discutir ou problematizar a questão da Diáspora Africana; no entanto, outras informações relevantes sobre esse tema podem ser encontradas de forma mais completa em autores que discutem a historicização da diáspora, bem como o amplo sentido que esta representa. Cf. HALL, 2008, e GILROY, 2008.

de identidade” (HALL, 2005), pois esse sujeito já não está em seu lugar de origem, mas também não pertence ao novo lugar.

Então, a trajetória percorrida pelo sujeito, quando, ao se deslocar desse lugar, estabelece uma busca voluntária ou involuntária pelo retorno – ou seja, pela inversão dessa dispersão –, tende a justificar laços de toda ordem, expressos em representações culturais, artísticas e literárias que se manifestam como atitudes desse sujeito ao exaltar sua terra-mãe, através de registros, canções, visitas frequentes ou mesmo relatos fragmentados, provocando uma hibridação (CANCLINI, 1998) desse lugar comum com as demais culturas e expressões que se unificam através de vivências ou de experiências.

Tal hibridação, portanto, é o resultado dessa multiplicidade de culturas e de experiências adquiridas, capaz de modificar esse sujeito e de, até mesmo, torná-lo ainda mais fragmentado, pois acaba sendo um resultado da cultura, sem perder, sobretudo, suas raízes. Ele então absorve características do novo lugar, do mesmo modo que também se doa a si mesmo para interferir nessa nova constituição de lugar.

A diáspora contemporânea, assim, articula um conjunto de negociações que se desdobram em conceitos caros como os relacionados ao “trânsito cultural” (BHABHA, 2007), representado na busca de que falamos do sujeito pela realização de seus desejos. E é nesse trânsito que ele se depara com novas culturas, que o completam a partir da soma de experiências adquiridas em outras culturas e em outras identidades culturais móveis que fazem parte desse processo de formação identitária, abrindo caminhos para o encontro das várias possibilidades de construção de um Eu, que não é fixo, mas está constantemente em transformação e em aprimoramento (HALL, 2005). É um Eu que não está centrado, mas se modifica à medida que absorve características de uma nova identidade, ou seja, que se transforma, que se renova. Essas identidades móveis são também resultado da mesma hibridação dos espaços em que se encontram, e se concretizam na língua, na religião, no modo de vida ou mesmo nos costumes locais.

No momento em que parte dessa terra-mãe, o sujeito da diáspora

deixa para trás a história, a vivência, as pessoas e mais uma série de coisas que o ajudaram a formar sua identidade e a construir sua cultura. Junto a essa partida, também segue uma infinidade de saberes que, somados às novas culturas, o tornarão alguém diferente, carregado de várias crenças e experiências. Trata-se, portanto, de uma multiculturalidade que pode ser interpretada conforme o desenvolvimento de suas ações (GEERTZ, 1989). Essas ações denunciam o modo de vida desse sujeito; representam aquilo em que ele acredita, ou mesmo as motivações que o levam a se deslocar.

Mas, mesmo estando fora desse lugar de origem, esse sujeito ainda busca, de alguma forma, um modo de não se sentir completamente esvaziado de sua cultura; isso acontece, por exemplo, quando, mesmo estando em um país cuja língua é diferente da sua, ele busca referências de pessoas ou de lugares onde possa encontrar sua identidade: pessoas que falem a mesma língua que ele, pessoas que gostem do mesmo tipo de música, de comida – enfim, qualquer algum vestígio de uma identidade cultural que aparentemente fora deixada para trás.

E é nesse momento, em que está fora de sua terra de origem, que esse sujeito passa a indicar essa terra-mãe, seja citando, cantando, exaltando, elogiando ou frequentando – enfim, ele age como se reforçando um desejo de retornar, ou, tão somente, de não se deixar perder, legitimando seu pertencimento e orgulho sobre esse lugar.

Com isso, ao registrar, em algumas de suas crônicas e artigos jornalísticos, informações sobre a Ilha de Itaparica, o escritor João Ubaldo Ribeiro presta-se bem ao exemplo dessa inversão na diáspora aqui apresentada.

A memória como legitimação

A memória, como uma das principais manifestações fundadoras da identidade, prioriza circunstâncias que incentivam esse deslocamento ao eleger a imagem e a representação como atributo necessário.

Deste modo, se fatores de naturezas diversas contribuem para o afastamento dispersivo do sujeito, conforme sublinhamos anteriormente,

os mesmos fatores também motivam a restituição de uma lembrança que se desloca e ganha amparo nos mais diversos contextos espaciais.

Os estudos de Maurice Halbwachs (2006) detectaram que a memória individual se constrói a partir de uma memória coletiva e, neste sentido, a percepção da individualidade se estabelece em relação ao social. Sendo assim, ao considerarmos as várias possibilidades semânticas relacionadas ao fenômeno, podemos assegurar, em tais construtos típicos individuais, uma hierarquia no sentido de uma ascendência do espaço público que infere e constrói o individual.

A memória então desempenha um papel subliminar, constituindo uma narrativa que sustenta a abordagem textual, visto que seus aspectos evocados, de forma metafórica, constituem percepções de traços históricos e sociais que se evidenciam em razão uma estrutura fundadora dessa identidade do sujeito. É nessa memória que o sujeito se constitui como pertencedor de um lugar, pois se utiliza dessa memória para registrar impressões (registradas ou não) que o farão voltar a esse lugar, de forma real (através do deslocamento físico) ou imaginada (através do deslocamento mental).

Os propósitos da memória são minimizados como atos irrelevantes, dada a sua pouca visibilidade na interferência do real, o que faz com que sua detenção seja uma estratégia secular no jogo das encenações sociais.

Portanto, a memória na condição pós-moderna supõe relações de identidade para, em seguida, negá-las, o que constitui uma contundente forma de compreensão das experiências vivenciadas e trazidas à tona no texto literário, notadamente nas crônicas de João Ubaldo Ribeiro.

João Ubaldo Ribeiro: um sujeito diaspórico

A trajetória literária do escritor João Ubaldo Ribeiro é marcada pelo consenso em relação a uma bem-sucedida carreira, que o coloca na linha de frente do imaginário literário nacional, principalmente no lugar que poderíamos chamar de o maior dos símbolos do reconhecimento, que é a Academia Brasileira de Letras.

No entanto, ao nos apropriarmos de um discurso pós-moderno,

principalmente baseado nos Estudos Culturais, pensando não mais no sujeito–autor João Ubaldo Ribeiro e sim, no sujeito-texto, como construtor simbólico da representação implícita no sentimento do cronista, podemos perceber um registro frequente e insistente de um sentimento que se posta na contramão do senso comum a esta trajetória. Isso ocorre sobretudo ao notarmos que, longe de uma insatisfação, o que se vê presente em seus textos ou depoimentos é uma sutil presença da saudade, sem um sentido propriamente negativo, mas sim uma convivência com o lugar deixado – no caso, a Ilha de Itaparica, na Bahia.

Tal registro deixa patente o desejo por, ao invés de dispersar, trazer para perto sua terra de origem ou retornar a ela, como que buscando uma legitimação necessária para coroar a trajetória canônica.

Ironicamente, há um movimento, explícito na obra de João Ubaldo Ribeiro, que revela uma postura não-canônica ao não aceitar o deslocamento como fatalidade, pois, a todo o momento, João Ubaldo sublinha seu pertencimento à terra natal, seja no convívio, seja através de suas estadias frequentes ou mesmo em seus registros jornalísticos, que ressaltam esse lugar que nunca o deixou. Deste modo, a Ilha de Itaparica alimenta e legitima um sentimento materializado em suas crônicas.

Na crônica “Itaparica e a questão amazônica” (publicada em 27 de abril de 2008), João Ubaldo inicia o texto com uma fala que pode ser traduzida em legitimação:

Bem verdade que eu não estou lá, no centro dos acontecimentos, mas procuro permanecer sempre bem informado sobre o que se passa na Ilha, porque lá sempre nos encontramos na vanguarda do pensamento nacional, desde o tempo em que a moda era a antropofagia [...] (RIBEIRO, 2008a, p. 2).

O fato de o escritor declarar em seu texto que não está na Ilha, mas permanece informado sobre o que ali ocorre, acaba demonstrando uma forma de se manter ligado à sua terra de origem. Exatamente por estar fora da Ilha é que, então, acaba fazendo com que seu interesse por reforçar um pertencimento se torne ainda mais significativo, dando sempre relevância ao que se passa por lá, principalmente, à forma como o espaço

insular é afetado ou, simplesmente, como reage diante dos acontecimentos do mundo.

Já “Breve notícia sobre Zecamunista” (publicada em 17 de agosto de 2008) conta a história de José Carlos, um comunista morador da Ilha de Itaparica, que reclama seus direitos militantes em comparação aos enormes abusos envolvendo dinheiro e política. É uma forma divertida de denunciar a sociedade local e nacional, mas também deixa evidenciada a postura legitimatória de João Ubaldo, ao declarar que tem orgulho em saber que sua coluna no jornal é chamada de “A voz da Ilha”:

O fato é que Zecamunista, lá de Itaparica, despertou, entre os leitores que tomaram conhecimento dele nesta coluna, também chamada, para orgulho meu, de “A voz da Ilha”, um interesse fora do normal. Desde a primeira vez em que o mencionei, recebo pedidos de informações adicionais, contatos e, principalmente, a narrativa de mais episódios que contem com a participação desse legendário e respeitado subversivo lá da Ilha (RIBEIRO, 2008b, p. 2).

Vários dos personagens de João Ubaldo Ribeiro aparecem com frequência em suas crônicas, deixando o leitor um tanto intrigado, a desejar descobrir se eles de fato existem ou se fazem parte da ficção do autor. Mas, o fato é que esses personagens dão voz a essa legitimação, pois, de certo modo, constituem uma espécie de representação da presença do próprio João Ubaldo na Ilha. Ou seja, o fato de inserir em seu texto determinada reação de um personagem da Ilha de Itaparica instaura o efeito de como se fosse ele mesmo a vivenciar essa situação, só possível de ser notada a partir desse olhar externo do escritor. Isto se dá graças ao fato de ele estar no Rio de Janeiro, fora dos limites da Ilha.

Cada vez que o autor se coloca em uma posição externa à Ilha, ele passa a perceber nela o seu lugar, reforçando aquela ideia da construção do seu Eu a partir desse Outro lugar. É a presença por meio da ausência, de que nos fala Bhabha (2007), instaurando, assim, a possibilidade e a impossibilidade da identidade.

Ainda, segundo Bhabha, a identificação de uma alteridade é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no

lugar do Outro de onde ela vem. Logo, na crônica “O nadaviol” (publicada em 14 de junho de 2009), João Ubaldo traz de volta seu personagem Zecamunista, citado há pouco. Dessa vez, ele aproveita o momento político em que todos dizem que não viram nada, não sabem de nada, para mais uma vez contextualizar a Ilha de Itaparica. Agora, como denúncia, mostra que o descaso político afeta não só aos de perto, como também aos de longe, ou seja, não é necessário estar em Brasília para ser atingido pela falta de consciência política e pelo descaso social.

Nessa crônica, João Ubaldo (agora também transformado em personagem) e o Zecamunista se falam pelo telefone e vão mapeando uma série de problemas que estão em evidência, incluindo o caso da gripe suína, enquanto que o presidente está viajando. João Ubaldo deixa implícito que gostaria de salvar a Ilha da radiatividade e da gripe, mas acha que não será possível; então, desiste de dar as notícias. É como se ele fizesse um trânsito frequente entre o real e o imaginário, usando a crônica como forma de mostrar a Ilha, de incluí-la no restante do mundo.

Enfim, o escritor continua trazendo a Ilha de Itaparica para o lugar onde se encontra, pois, cada vez que o leitor de sua coluna no jornal tem contato com suas experiências trazidas da Ilha, é como se o próprio João Ubaldo pudesse traduzir o seu desejo de legitimação e de pertencimento. Isso acontece porque o leitor está em uma posição de *feedback*, demonstrando completa afetividade e vivência com esse lugar, desejando conhecê-lo e vendo nele a representação de João Ubaldo enquanto sujeito de sua própria vida e de sua narrativa, mostrando, especialmente, que a ausência pode de fato trazer essa presença de maneira mais forte e objetiva.

Portanto, a par da constatação de um movimento de dispersão, experimentado pelo autor, de resto comum a outros tantos que saem do nordeste e “conquistam” o sul, há a de outro que o contrapõe, a de um movimento imaginário de retorno ou mesmo de nunca ter saído.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG Ed., 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2008.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine Resende. Belo Horizonte: UFMG Ed., 2008.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

RIBEIRO, João Ubaldo. Itaparica e a questão amazônica. *A TARDE*. Salvador, 27 abr. 2008a, Cad. 2, p. 2.

_____. Breve notícia sobre Zecamunista. *A TARDE*. Salvador, 17 ago. 2008b, Cad. 2, p. 2.

O eu no outro...

_____. O nadaviol. *A TARDE*. Salvador, 14 jun. 2009, Cad. 2, p. 2.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

NARRAR A REPÚBLICA: MULTIPLICIDADE, HISTORICIDADE E EFABULAÇÃO EM *CINCO DE OUTUBRO*, DE LOURENÇO PEREIRA COUTINHO

Jorge Valentim*
Universidade Federal de São Carlos

Resumo: A partir da concepção de “multiplicidade”, apontada por Ítalo Calvino como uma das marcas da ficção do fim de milênio e uma das propostas para a sucessiva produção literária, procuraremos apresentar uma leitura do mais recente romance de Lourenço Pereira Coutinho, *Cinco de Outubro* (2010), em que sejam sublinhadas algumas apostas sobre outras formas de reler o passado coletivo português, contrapondo efabulações de trajetórias individuais que contribuem para a reflexão da memória histórica.

Palavras-chave: Multiplicidade; narrador pós-moderno; ficção portuguesa contemporânea.

*Abstract: From the conception of “multiplicity”, as pointed out by Ítalo Calvino as one of the end of the millennium fiction hallmarks and one of the proposals for the subsequent literary production, we intend to present a reading of the latest novel by Lourenço Pereira Coutinho, *Cinco de Outubro* (2010), in which some other forms of rereading the collective Portuguese past are outlined, by reflecting upon the historical memory from individual careers fabulations.*

Keywords: *Multiplicity; postmodern narrator; contemporary portuguese fiction.*

Artigo recebido em 15 de setembro de 2010 e aprovado em 25 de setembro de 2010.

*Professor Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor Adjunto de Literaturas de Língua Portuguesa (Subáreas: Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor Convidado Credenciado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Araraquara).

Este texto é para Gilda Santos que, numa certa tarde de setembro, em 1991, nos mostrou de maneira arrebatadora e brilhante vestígios da história portuguesa, nos versos de Jorge de Sena.

Quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser completamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

Ítalo Calvino

2010, certamente, entre nós, brasileiros e portugueses, pode ser considerado um ano por demais festivo, visto que marca as comemorações do centenário da instalação da República em Portugal. Mas, para além das efemérides que unem intelectuais, pesquisadores, professores, enfim, pensadores das letras e da cultura de Além e Aquém Mar, vale a pena destacar que a mesma data evoca a presença de uma ausência, de um pensador que marcou o universo da produção e da crítica literárias do fim do último milênio. Refiro-me a Ítalo Calvino, autor reconhecido entre nós que, em 2010, completa 25 anos sem a sua presença física.

De modo que, para propor uma leitura sobre um dos romances da contemporaneidade portuguesa, que se debruça sobre os idos anos iniciais do século XX e da República em terras lusas, chamo em meu auxílio a voz sempre presente do pensador italiano, para, quem sabe, não só estar em consonância com o tema do presente ensaio, mas também prestar uma justa (ainda que modesta) homenagem a quem, por diversas vezes, não se esquivou de pensar o nosso tempo e as produções literárias de ontem e do hoje que lhe foi dado viver.

Em uma de suas *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), Ítalo Calvino chamava a atenção para o aspecto da multiplicidade na ficção contemporânea. Segundo o crítico, uma ânsia explícita de construção de redes de saberes, a partir da criação ficcional, contribuía para a caracterização específica do romance “como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre

os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 1990, p. 121).

Ou seja, diante da percepção das mudanças gradativas e, por vezes, marcadas pelo signo da velocidade, da dilatação e do avanço tecnológico no mundo, a ficção tem a capacidade de apreender a própria inapreensibilidade de uma realidade posta à prova, seja pela multiplicidade de conhecimentos e saberes que engendra, seja pela própria potencialidade com que o romance tenta ambiciosamente dar conta de tais representações. Ora, se tal ultrapassagem de limites possíveis, ou mesmo o excesso de objetivos, não pode ser um aspecto aprovado em alguns campos da atividade humana, como propõe Calvino, o mesmo já não se pode afirmar do âmbito do literário, já que este “só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização” (CALVINO, 1990, p. 127).

Tal desmesura aponta, assim, para a categoria contemporânea ficcional de um romance enciclopédico, que, na feliz concepção de Ítalo Calvino, intenta apreender um conhecimento total, mas só possível de ser bem sucedido se operado com a consciência de que o mesmo não pode ser encerrado num círculo, mas se faz, como o queria o crítico italiano, sob o signo do “potencial, conjectural, múltiplice” (Ibidem, p. 131). Destarte, a ficção abriria não só espaço para um diálogo com múltiplos saberes, mas também desataria o nó de uma mundividência monofocal e deslindaria um leque de perspectivas narrativas, ora com uma “multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo” (Ibidem, p. 132), ora com uma gama de interpretação e leitura a vários níveis.

Gosto de pensar, portanto, que esta aposta calviniana do “conhecimento como multiplicidade” na ficção, em tempos “que se vem chamando de pós-modernismo” (Ibidem, p. 130), encontra ecos de consonância com um certo saber histórico, requerido pela categoria a que Linda Hutcheon vai designar como “metaficção historiográfica”, qual seja, aquela que, autoconscientemente, desmascara as continuidades estruturais e

[...] nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos ainda mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente. (HUTCHEON, 1991, p. 131).

Atentando para a ficção portuguesa dos últimos 35 anos, ou seja, aquela produzida no pós-74, não será difícil perceber, ainda que numa visada genérica, as constantes investidas dos autores sobre a história portuguesa, sobre o repensar a trajetória identitária lusitana, rastreando desde os tempos passados aos mais recentes, bem como as reflexões em torno da construção dos meandros narrativos sobre os quais o próprio texto se debruça¹. Neste sentido, *História do cerco de Lisboa* (1989), de José Saramago, e *A costa dos murmúrios* (1988), de Lídia Jorge, constituem exemplos sintomáticos de metaficcões historiográficas², posto que seus textos, ao repensarem momentos específicos e procurarem certos vestígios da história portuguesa, refletem também sobre o seu próprio exercício e sobre sua execução romanesca.

No tocante ao objeto aqui escolhido, o romance *Cinco de Outubro*, de Lourenço Pereira Coutinho, publicado em 2010, em meio às efemérides do Centenário da República Portuguesa, é possível perceber uma inequívoca capacidade de concentrar um saber enciclopédico, que se patenteia pela exposição de um conhecimento histórico, perpetrando assim uma consonância com a proposta calviniana de multiplicidade. Sua execução dialógica com o discurso histórico merece, porém, algumas

¹Sobre as principais tendências e linhas de força do romance português contemporâneo, os ensaios de Maria Alzira Seixo (2001) e Isabel Pires de Lima (2000) constituem duas referências de leitura fundamental para a compreensão das ocorrências mais sintomáticas desta ficção produzida após 1974.

²Sobre a “metaficção historiográfica”, de acordo com os pressupostos propostos por Linda Hutcheon, na literatura portuguesa contemporânea, sobretudo em relação à ficção de José Saramago, consultar o artigo de Helena Kaufman (1991), onde a autora faz uma análise detalhada do gênero e sua ocorrência nas obras do referido romancista. Sobre a obra de Lídia Jorge, consulte-se, ainda, o texto de Isabel Pires de Lima (2000), onde a ensaísta aponta as principais inferências estéticas pós-modernas na obra da romancista portuguesa.

reflexões. Isto porque, ao contrário dos romances anteriormente citados, o de Lourenço Pereira Coutinho investe de maneira muito sutil no desdobramento da ficção sobre os seus próprios tecidos constitutivos. Sua preocupação parece ser, antes de mais, a de produzir um olhar atento sobre os dias que antecederam e sucederam a revolta republicana, numa perspectiva de duplo viés: 1.º) o olhar sobre a história coletiva (e para além dela), recuperando o que está estampado nos discursos oficiais e, ao mesmo tempo, procurando ultrapassá-los na efabulação de detalhes e diálogos; 2.º) o olhar sobre histórias específicas de vidas individuais, buscando, a partir destas, recriar o que naqueles não está registrado. Parece-me, neste sentido, que a aposta do autor reside na impossibilidade de se pensar a história portuguesa pretérita desligada das histórias individuais de portugueses, independentemente das classes sociais a que pertenceriam efetivamente ou a que estariam ligados por razões das mais diversas.

Se existe, no romance, aquela “distinção de sua auto-representação formal” (Ibidem, p. 142), aquela preocupação em refletir sobre o próprio texto, tal efeito repercute muito sutilmente pelas páginas da obra em questão, se levarmos em conta que a narrativa ficcional encontra-se cercada pela “Nota Histórica” (no início), uma espécie de introdução ao leitor menos acostumado às informações veiculadas na trama, e pelo “Epílogo”, seguido da “Bibliografia” (no final), contendo, para além de um relato conciso dos momentos sucedâneos a 05 de outubro e de uma lista de periódicos consultados, um elenco de títulos respeitáveis sobre a história de Portugal, desde de um Carlos Malheiro Dias, Teixeira de Sousa e um António Cabral, até os mais recentes Joel Serrão, José Matoso e Vasco Pulido Valente. Ou seja, o seu autor deixa sinais de uma aposta num diálogo envolvente entre a ficção e a história, numa aproximação possível, onde as fronteiras entre as duas perspectivas estariam de tal modo entrelaçadas que seria praticamente inviável separar a ficção das informações históricas e das fontes primárias consultadas. Aliás, acredito que tal junção se constitui num dos trunfos de construção da narrativa, posto que a dubiedade de fronteiras entre a ficcionalidade e a factualidade

cria no leitor salutares dúvidas, investindo na instauração de expectativas, que, propositalmente, quase sempre não se resolvem de maneira nítida ou explícita. Exemplo deste efeito é a aparição de algumas figuras históricas (a atriz francesa Gabys Deslis, por exemplo) no corpo da ficção que desaparecem por completo tanto na “Nota Histórica”, quanto no “Epílogo”, da mesma forma que determinadas personagens ficcionais (Afonso Patto de Novais, Alexandre Vilar e Ricardo de Andrade), que só existem no corpo da efabulação ficcional.

Ao reivindicar um espaço para as inferências históricas e os títulos catalogados bibliograficamente, interrogo se não seria esta uma forma, ainda que indireta, da ficção refletir sobre o seu próprio tecido, já que, no seu avesso, ainda que a efabulação se concretize, ela não existe sozinha, mas depende de uma troca salutar com uma multiplicidade enciclopédica que, para Lourenço Pereira Coutinho, só a história da República portuguesa pode lhe oferecer. E é bom lembrar aqui, que para além do exercício romanesco, o autor também possui formação em História, tendo já publicado um texto considerado fundamental para a compreensão do período empreendido.³

Outro aspecto importante, agora já no campo do conteúdo da trama, reside numa das cenas do Grande Hotel do Buçaco, onde um pianista, no momento de sua performance, “não olhava em frente, para não chocar com os raios de sol” (COUTINHO, 2010, p. 65). Ou seja, o seu exercício musical dependia exclusivamente de uma atitude esquiva em relação à realidade circundante, o que o próprio narrador vem confirmar: “O pianista abriu os olhos, apanhou uma madeixa oleosa, esvaziou meio balão de aguardente. Faltando-lhe, despenhava-se, esbarrando de frente com a

³Nascido em Lisboa, Lourenço Pereira Coutinho é licenciado em História. Dentre suas atividades profissionais, trabalhou no Protocolo da Expo’98, foi Técnico Superior da Direcção de Comunicação do ICEP, e Assessor da ministra da Educação do XVI Governo Constitucional. Sua atividade como escritor, movida por um nítido interesse pela história portuguesa, inclui os romances *Na Sombra de João XXI* (2006), *Fim d’Época* (2007), *Baile de Máscaras* (2008), e *Cinco de Outubro* (2010), além do ensaio *Do Ultimato à República* (2003). Atualmente, e para além da escrita e da pesquisa histórica, vem se dedicando à direcção de projectos editoriais.

realidade” (Ibidem, p. 66). E é bom destacar que este mesmo hotel, o Grande Hotel da Matta, é apresentado pelo narrador como um espaço marcado por “uma estética eminentemente portuguesa” (Ibidem, p. 70), refletida no “estilo arquitectónico neo-manuelino e no mobiliário”, além dos “painéis de azulejos invocando os Lusíadas, autos de Gil Vicente e a guerra peninsular, quadros de João Vaz e frescos de António Ramalho” (Ibidem).

Metáfora instigante da forma como vislumbrar a realidade circundante, o pianista abre um espaço de reflexão sobre a própria maneira como o escritor encara o material histórico passado. Muito diferente deste músico, sem subterfúgios alcoólicos, o narrador parece olhar de frente para o ano de 1910, buscando recriar pela efabulação histórica, fatos, personagens, passagens, guerras, revoluções e amores experimentados pelas mais diferentes personagens da sociedade portuguesa do início do século XX. Se o pianista opta pela aguardente como um instrumento de motivação para sua expressão musical sobre os teclados, o narrador busca uma recriação mais direta e menos alcoolicamente distorcida da realidade, mas, nem por isso, menos criativa ou inventiva daquela realidade histórica complexa e conturbada.

Ainda que, dentro da construção enunciativa, o narrador se abstenha de tecer certas reflexões sobre a feitura do próprio texto, essas duas investidas, uma de cunho estrutural e outra de cunho conteudístico, parecem reverberar em direção à concepção da metaficção historiográfica⁴.

Como fazer, então, dialogar personagens já congeladas pelo discurso, com outras que, na ficcionalização da matéria histórica, vem dar o seu contributo para a estabilização não de um mundo real, mas de uma possibilidade de realização deste, através dos tecidos efabulatórios?

⁴Na verdade, por conta desta sutileza no tratamento da matéria histórica e na articulação deste pensar com um perspicaz fazer (meta)literário, acreditamos que a expressão mais adequada seria a de uma ficção historiográfica. No entanto, em virtude de um saber histórico declaradamente requerido pela efabulação, decidimos manter a expressão de Linda Hutcheon, sem entrar em pormenores ou em problematizações do conceito apresentado por ela.

O leitor depara-se, assim, com D. Manuel, Teixeira de Souza, Machado Santos e Paiva Couceiro, nomes saídos das páginas da história para compor a trama de *Cinco de Outubro*, com outras personagens, menos célebres, mas nem por isso menos importantes, tais como Hortênsio, “o velho feitor da Casa dos Patudos” (COUTINHO, 2010, p. 45), residência de José Relvas, pelos olhos de quem o narrador aponta inclusive as intensas modificações por que passa a cidade de Lisboa, no início do século XX:

Nada disto fazia sentido para ele. Carruagens a andar sem cavalos, homens que atravessam um oceano para trabalhar o campo, quando aqui havia tanto pra lavar... O mundo andava doido. E se não fosse o senhor capitão Afonso Patto de Novais a sair daquela carruagem com motor e sem cavalos, até diria que esta era obra do demônio. (COUTINHO, 2010, p. 46).

Ou ainda o já mencionado pianista do Grande Hotel da Matta; a bela Maria da Graça, amante de um dos homens ricos da sociedade lisboeta e responsável pelo abrigo temporário de Gaby Deslis e Cecile Druon, a suposta amante de D. Manuel e sua dama de companhia. Todos estes, reunidos, ao lado das conhecidas personagens históricas, concretizam aquela experiência criadora, a que Walter Mignolo denominou de “entidade imigrante”, ou seja, uma personagem que “muda de um mundo onde o reconhecemos como entidade existente (aceitávamos a sua existência antes que fosse escrito o romance) para um mundo ficcional (nós o aceitamos no romance como personagem de ficção e pessoa histórica, ao mesmo tempo)” (MIGNOLO, 2001, p. 125-126); e “entidade nativa”, aquela “cuja existência não conhecemos antes do romance” (Ibidem, p. 126).

Deste modo, fazendo tais personagens imigrantes e nativas circularem por um mesmo espaço, o narrador acaba por investir não na perpetuação de uma imagem pré-concebida e canonizada por discursos outros, mas aposta numa humanização daquelas personagens que fizeram a história de Portugal, relativizando as suas ações e colocando-as, acima de tudo, numa dimensão puramente humana, a que o narrador não se furta em expor:

Porque, mal-grado a fragilidade do trono em que se sentava havia mais de dois anos, Manuel de Bragança era o rei de Portugal. Apesar de tal não o fazer sentir diferente do pianista que acabara de abalar pelas portas dos fundos. Ambos almas abandonadas e sensíveis que actuavam por obrigação para platéias indiferentes. (COUTINHO, 2010, p. 66).

E se a humanidade de D. Manuel é aqui o foco do narrador, representando-o como um jovem comum e como um homem capaz de viver uma paixão intensa com uma atriz francesa e, ao mesmo tempo, sensível que, ao ser deposto e a caminho do exílio, chora no ombro de sua mãe, em outras personagens este processo de uma salutar revitalização relativizadora também irá se realizar. Assim, Afonso da Costa aparece como uma figura ambígua, quase em forma de caricatura, muito próxima dos charlatões políticos, cujos discursos mudam conforme os ventos da ideologia dominante. Ora monarquista, ora republicano, Afonso Costa é representado como aquele que sabe tirar proveito do momento político vivido:

Afonso Costa observou atentamente os presentes, sentiu-lhes o pulso incerto, e farejou a oportunidade. Respirou fundo em busca de inspiração e entrelaçou as mãos. Estava na altura de jogar uma cartada decisiva. [...] Tal como tantas vezes o fizera em Cortes e nos tribunais, apelou à sua verve fácil, de retórica cativante, para explorar com mestria as emoções e fragilidades humanas. E assim conquistava o controlo de um comboio que apanhara já em andamento...

[...]

Nos momentos que se seguiram, e perante a passividade dos moderados, cada vez mais preocupados com o inquietante silêncio da rua, Afonso Costa conseguiu impor-se para ministro da Justiça do Governo Provisório. Depois, sugeriu o politicamente irrelevante Teófilo Braga para o presidir, e o odiado Bernardino Machado para a pasta dos Estrangeiros. (COUTINHO, 2010, p. 147-148).

Num cenário como o de 1910 em Portugal, “onde cheira a dinheiro e influência encontram-se os políticos” (Ibidem, p. 61), como nos faz crer a personagem Ricardo de Andrade, mais um dos tantos que procuram tirar o proveito próprio da situação instaurada, chegando mesmo a entregar o seu amigo Afonso Patto de Novais aos republicanos, o leitor acaba por

constatar tais atitudes dúbias e pouco confiáveis, sobretudo quando se depara com certas personagens que, no jogo do poder, tomam o seu próprio partido, caindo em ações antiéticas. Neste sentido, Teixeira de Sousa, o líder do Partido Regenerador, homem que deveria estabelecer uma equação harmoniosa na conturbada cena política, eleito por D. Manuel, em 1910, como Presidente do Ministério, conforme nos informa a “Nota histórica” do autor, tem o seu perfil histórico desmontado pela ficção, sobretudo quando dos seus diálogos com Afonso Costa, revelando uma faceta inesperada para quem, a princípio, deveria desempenhar um papel conciliador:

- Não me diga que o rei está disponível para...
- Para dissolver, e para me deixar fabricar uma maioria que me deixe agarrado ao poder com unhas e dentes... Pois parece que sim.
- Você saiu-me um bom mariola, ó Teixeira de Sousa... – comentou Afonso Costa, cofiando com os dedos a pêra negra.
- [...]
- Pois está você a ver... Modificamos juntos a Carta, e deixamos o rei apenas como um ornamento sem poder. A seguir já ninguém nos pára. E quem sabe não acabamos por mandar D. Manuel borda fora, para fazermos juntos a nossa querida República?
- E se o rei não aceitar as suas condições?
- Então aí vai ter que se haver comigo! Tal mostraria que o reizinho não queria definitivamente nada com as ideias do nosso tempo. E, sendo assim, não está a fazer nada no trono! Se ele me bater com a porta, eu corro para o Partido Republicano a assinar a minha filiação. É assim mesmo, senhor doutor, ou sim, ou sopas. D. Manuel não tem alternativas! (COUTINHO, 2010, p. 35-36).

Mas se este *Cinco de Outubro* proporciona personagens relativizadas e ambíguas, também aposta nas figurações quixotescas daqueles que fizeram a Revolução de 1910. Neste sentido, Machado Santos, um dos líderes da Alta Venda Carbonária, a ala radical dos anti-monarquistas, e Paiva Couceiro, oficial do Estado Maior do Exército e fervoroso defensor da monarquia, despontam como grandes agenciadores dos meandros da trama narrativa. São eles que, na visão efabulatória do narrador, recriando diálogos e situações não referenciados nos manuais

de história, proporcionam as cenas mais intensas de defesa dos ideais a que estão entrelaçados:

Apesar das aparências, nem tudo era desânimo do lado monárquico. Se os republicanos tinham Machado Santos, os seus oponentes tinham também um D. Quixote. Ele era o capitão Henrique Paiva Couceiro, herói das campanhas de África, e feroz inimigo tanto do jacobinismo republicano, como da moleza dos políticos do regime.

No dia 3 de outubro, Paiva Couceiro estava em Cascais, e não fora avisado da ordem de prevenção. No dia seguinte, e mal soube da insurreição, pôs-se a caminho de Queluz para se juntar ao seu grupo. Quando chegou ao quartel, percebeu que os seus homens já tinham seguido para as Necessidades. (COUTINHO, 2010, p. 186).

Ora, se as personagens passam pelo crivo da rasura e da desestabilização monofocal, não menos a própria concepção do momento vivido na primeira década do século XX. Gestada num cenário articulado por figuras, ora ambíguas e não tão transparentes, ora exacerbadamente quixotescas, a República acaba sendo escrita por um exército marginal, composto de “marinheiros e sargentos, dos caixeiros, guarda-freios, merceiros, tipógrafos, pedreiros e torneiros” (COUTINHO, 2010, p. 201), mas que, nas malhas do poder, não consegue desfrutar daquilo que, com seu sangue, pretendeu escrever. E o próprio narrador frisa também aqueles para quem o quadro político pouco importa, desde que o essencial esteja diante dos seus olhos e em cima de suas mesas:

Para a maioria dos lisboetas, tanto fazia viver em Monarquia ou em República. Importava-lhes mais ter saúde, trabalho, e dinheiro ao fim do mês. Que o pão aumentasse e o leite não escasseasse, e que o vinho, a cerveja e o bacalhau lhes fizessem companhia nas tardes de Domingo.

Mantinhm-se porém expectantes do momento singular. Faziam-se apostas sobre o que se passaria no dia seguinte. Cinco de Outubro de mil novecentos e dez. Porque o impasse era pela altura a única certeza, e Lisboa era já uma cidade sem rei nem roque. (COUTINHO, 2010, p. 205).

Interessante observar que não escapa ao narrador a percepção de que a República acaba por não proporcionar uma realização cabal

aos seus idealizadores e nasce marcada por conflitos e fraturas que, como bem pontuou Luis Vidigal, “são em grande parte o resultado de incompatibilidades pessoais” (VIDIGAL, 1988, p. 60). E a insatisfação de Machado Santos, ao perceber a total ausência e a “exclusão dos carbonários do executivo” (COUTINHO, 2010, p. 225), só evidencia a “ameaça cortante do discreto punhal da traição.” (Ibidem, p. 250).

Tal representação não se encontra assim tão afastada da concepção dos momentos iniciais do regime republicano que a história legou. Neste sentido, José Hermano Saraiva sublinha que

[...] o movimento carbonário era a expressão de um estrato sócioeconómico com características muito diferentes das que se registavam nas camadas dirigentes do Partido Republicano. Os carbonários eram marujos, soldados e trabalhadores das profissões mais modestas; eram, para a classe média de 1910, a mesma ralé que em 1836 tinha causado a indignação de Herculano. A plebe armada revelara-se uma força que o Exército não conseguira dominar, e isso tornava-a ameaçadora e perigosa. (SARAIVA, 1993, p. 498-499).

Assim, não se distanciando de uma concepção concreta, legada pelo discurso histórico, a ficção resgata e evidencia de forma flagrante um dado relevante sobre os tempos inaugurais da República: a cisão de posições ideológicas, a fratura entre perspectivas distintas e a divisão clara entre incompatibilidades de interesses e comprometimentos.⁵

O autor, já no seu ensaio sobre o período histórico citado, reitera aquele ambiente de cesura quase abissal entre o palco do poder e plateia da população, ou, ainda, entre a incompetência da política monarquista e a ineficácia dos adeptos da república. Em *Do Ultimato à República* (2003), Lourenço Pereira Coutinho já pontuara que:

A 5 de outubro de 2010 a República é instaurada mais por demérito monárquico que por mérito republicano. O Partido Republicano encontrava-se desorganizado.

⁵Tal perspectiva de desorganização nos eventos desencadeados em 05 de outubro de 1910 também é defendida por Vasco Pulido Valente. Segundo ele, “a revolução republicana, durante tantos anos tão cuidadosamente preparada, começou – e acabou – na maior desordem.” (1974, p. 121).

a sua expressão eleitoral e implantação nacional não justificavam a subida ao poder e a sua capacidade de mobilização foi incapaz sequer de aliciar os oficiais da guarnição de Lisboa. Ao contrário do que a propaganda republicana procurou fazer crer posteriormente, o novo regime nasceu no meio da indiferença geral. Apesar de algumas medidas positivas, sobretudo no campo do ensino, a I República constitui um dos períodos mais conturbados e anárquicos da história de Portugal. Os factos vieram a demonstrar que a solução para os problemas nacionais não passavam pelos senhores do PRP. (COUTINHO, 2003, p. 92-93, grifos meus).

Demérito, desorganização, incapacidade, indiferença receptiva e incompetência para solução de problemas flagrantes são algumas das expressões utilizadas pelo historiador para tentar dar conta do cenário instaurado na sociedade portuguesa, a partir de 5 de outubro de 1910. Se observados os aspectos até aqui apontados sobre o discurso romanescos de *Cinco de Outubro*, logo o leitor vai se dar conta de que entre o facto e o ficto não existem assim tantos hiatos distanciadores. Logo, a diferença intervalar entre a mão do historiador e a do ficcionista dá lugar ao exercício de criação preconizado por um romance enciclopédico, com informações múltiplas, com diálogos possíveis e com personagens imigrantes e nativas, todas ambigualmente transitórias no jogo efabulatório, que ora estabelecem uma consonância com a visão oficial, ora a superam, no sentido de preencher os vazios do tecido discursivo pelos bordados da ficção.

E se, no âmbito coletivo, o presságio de uma “luta fratricida que se desenrolava nos bastidores do novo poder” (COUTINHO, 2010, p. 250) corrobora a fratura na República nascente, gerando uma sensação de mal-estar, sobretudo naqueles que sonhavam com o regime, como é o caso da personagem Alexandre Vilar; no âmbito das particularidades individuais, nas relações amorosas, tal desfecho não seria diferente. Aqui, a mão do historiador e a do ficcionista imbricam-se de tal forma, que a distância entre a decepção de uma República rasurada e a de amores não concretizados parece não conter qualquer tipo de hiato. Assim, o leitor depara-se, de um lado, com a paixão impossível de D. Manuel e Gabys, interrompida pelo explodir da revolução republicana, e de outro,

com a relação entre Afonso Patto de Novais e Inês, que afunda conforme emergem o novo cenário político e a imagem de uma certa dama francesa. Aliás, é de dentro deste que surge outro elemento catalisador da desestabilização amorosa: Alexandre Vilar, republicano convicto, constitui o terceiro elemento deste triângulo amoroso.

Mas, aqui, reside uma artimanha bem urdida pelo narrador. Alexandre Novais, o “republicano que escreve cartas de amor” (COUTINHO, 2010, p. 256), confronta o seu concorrente pela admiração da jovem Inês na Estação do Rossio, quando Afonso Patto de Novais tentava embarcar a salvo a amante de D. Manuel e sua dama de companhia, Cécile, a quem se tinha “deixado conquistar pelos seus modos elegantes” (Ibidem, p. 255) e cujo “corpo esguio e quase infantil” (Ibidem, p. 256) despertava o desejo do ajudante-de-campo do rei deposto. Na tentativa de proteger as duas jovens, Afonso afirma e escreve numa folha de papel, obrigado pelo republicano, que se tratava de sua noiva, em viagem de retorno a Paris. O leitor imagina que a conclusão da cena se encaminha para um sucesso na empresa amorosa e desejante das personagens: Afonso pode assim se aproximar de Cécile e Alexandre investir no seu amor por Inês. Ledo e salutar engano, porque o narrador nos apresenta um desfecho inusitado. Alexandre rasga o papel em dois e dá uma sentença inesperada: “Nada neste mundo é eterno.” (Ibidem, p. 258).

Afonso e Alexandre constituem, portanto, duas personagens situadas em caminhos diferentes e opostos, e também deslocadas deste tempo de revoltas, desentendimentos e incompatibilidades. Já no seu desfecho, o narrador considera que os dois são amantes quixotescos, com destinos em suspenso, sem conclusão possível, posto que “eram cavaleiros andantes de um tempo que não os merecia. Românticos no meio de pragmáticos, a atravessar uma vida que castiga os que existem para sonhar.” (Ibidem, p. 259). Final nada gratuito, se lembrarmos que este passeio encenado pelas duas personagens distintas, na Estação do Rossio, remete o leitor mais atento a dois focos intertextuais: um, literário, no reflexivo caminhar de Carlos da Maia e João da Ega, n’ *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós, pela área

do Chiado; e outro, cinematográfico, no diálogo esclarecedor de Rick e Louis, no filme *Casablanca*. Dois sujeitos, dois caminhos e duas perspectivas ideológicas que, mesmo diante de disputas políticas e amorosas, conseguem manter um ambiente de diálogo, tolerância e concessão. Neste sentido, haveria uma conclusão ficcional mais plausível e saudável para um cenário factual como o de 1910?

Interessante observar que, se a multiplicidade dos caminhos históricos confere ao texto de Lourenço Pereira Coutinho uma consonância com aquele conceito de “romance enciclopédico” de Ítalo Calvino, e tal caráter múltiplice, por sua vez, abre um espaço de correlação com os saberes históricos (meta)ficcionalizados na narrativa, conforme a proposição de Linda Hutcheon, esta interligação aparece, graças à atuação de um narrador que, numa nítida postura pós-moderna, reivindica para si a responsabilidade de narrar um evento de fora de sua própria ação.

Neste sentido, o narrador de *Cinco de Outubro* estabelece uma consonância com a condição do narrador pós-moderno, conforme pontuado por Silviano Santiago, já que ele extrai a si mesmo da ação narrada, numa atitude muito “semelhante à de um repórter ou de um espectador.” (SANTIAGO, 1989, p. 39). Ora, se considerarmos que tal narrador é fruto da imaginação efabulatória de um sujeito experiente no trato do discurso histórico, então, não será difícil perceber que aquele “não narra enquanto atuante” (Ibidem), até porque temporalmente isto não seria possível, mas a sua postura de representar uma versão possível dos tempos de instalação da República portuguesa e recuperar tais vestígios passados a partir do seu discurso reitera, agora, o seu duplo papel de espectador e recriador de um “espetáculo que assiste” (Ibidem), enquanto observador e, ao mesmo tempo, atento leitor da história portuguesa. E tal conhecimento histórico, diluído ao longo de um múltiplice saber ficcionalizado, revigora o exercício de “observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência” (Ibidem, p. 40) e de sintonia entre o objeto observado e o sujeito observador, posto que tal “ação alheia [...] empolga, emociona, seduz.” (Ibidem).

É, portanto, pela empolgação, pela emoção e pela sedução, que o narrador de *Cinco de Outubro* parece conduzir os seus leitores pelos meandros enciclopédicos de um romance construído, a partir de uma multiplicidade inequívoca. Conjugando personagens imigrantes e nativas num mesmo cenário, com um narrador observador e leitor do espetáculo histórico e romanesco, Lourenço Pereira Coutinho parece revitalizar a lição deixada por Umberto Eco, qual seja, a de que tais situações e personagens servem para “fazer compreender melhor a história, aquilo que aconteceu” (ECO, 1985, p. 63), neste caso, o dia cinco de outubro de 1910.

E se, realmente, tais elementos são inventados, isto não significa necessariamente, como bem frisou Umberto Eco, que não possam nos dizer “coisas que os livros de história nunca disseram com tanta clareza.” (Ibidem, p. 64). Assim entendendo, parece que uma lição permeia as páginas do romance *Cinco de Outubro*: “Nada neste mundo é eterno” (COUTINHO, 2010, p. 258). Nem repúblicas, nem amores. Quem sabe, o olhar inquieto sobre o passado e as interrogações no presente contribuam de forma significativa para o homem entender as suas causas e os seus efeitos gradativos e, assim, confirmando a lição deixada por Ítalo Calvino (1990), encontrar formas possíveis de remexer e reordenar o seu saber, o seu conhecimento, enfim, a sua própria vida.

REFERÊNCIAS

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COUTINHO, Lourenço Pereira. *Cinco de Outubro*. Lisboa: Sextante Editora, 2010.

_____. *Do Ultimato à República*. Política e diplomacia nas últimas décadas da Monarquia. Lisboa: Prefácio, 2003.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. In: *Colóquio / Letras 120*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 124-136.

LIMA, Isabel Pires de. Traços pós-modernos na ficção portuguesa actual. In: *Revista Semear 4*. Rio de Janeiro: NAU, 2000, p. 9-28.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio Wolf de (Org.). *Literatura e História na América Latina*. Trad. Joyce Rodrigues Ferraz. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 115-135.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 38-52.

SARAIVA, José Hermano. *História de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1993.

SEIXO, Maria Alzira. *Outros erros*. Ensaios de Literatura. Porto: Edições ASA, 2001.

VALENTE, Vasco Pulido. *O Poder e o Povo: a Revolução de 1910*. Lisboa: Dom Quixote, 1974.

VIDIGAL, Luis. Sobre o estabelecimento da República em Portugal – Problemas e hipóteses. In: _____. *Cidadania, caciquismo e poder. Portugal, 1890-1916*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988, p. 47-68.

O DUPLO DO CRISTIANISMO: O EVANGELHO DE BARRABÁS COMO NARRATIVA HAGIOGRÁFICA E COMO ROMANCE DE FORMAÇÃO

Renato Nunes Bittencourt*
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Cultura Anglo Americana

Resumo: Neste artigo propomos, à luz da análise filosófica e teológica, uma hermenêutica do livro *O Evangelho de Barrabás* (2010), narrativa ficcional que pode ser considerada tanto como uma espécie de moderno romance de formação como uma moderna hagiografia das origens do Cristianismo. Aproveitando-se da teoria aristotélica segundo a qual a poesia é mais filosófica do que o discurso histórico por sua universalidade, defendemos a tese que *O Evangelho de Barrabás* nos permite, a partir da verossimilhança interna do texto, compreender de forma mais plena as condições existenciais, axiológicas e culturais da vida daquele que a história cristã apresentou como o antípoda da tipologia evangélica de Jesus; nessas condições, traçando um paralelo entre as obras de Barrabás e de Jesus, percebemos evidentes diferenças valorativas entre ambos, mas que nem por isso são intrinsecamente excludentes: cada um viveu a experiência do sagrado ao seu modo.

Palavras-Chave: Hagiografia; romance de formação; teologia.

Abstract: *In this article we propose, to the light of the philosophical and theological analysis, a hermeneutics of the book *O Evangelho de Barrabás* (2010), fictional narrative that can in such a way be considered as a kind of modern romance of formation as a modern hagiography of the origins of the Christianity. Using the Aristotelian theory according to which the poetry is more philosophical than the historical speech for its universality, defends the thesis that *O Evangelho de Barrabás* allows us, from the internal verisimilitude of the text, to understand in a more extended form the existential,*

*Doutor em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGF/UFRJ). Professor do Curso de Comunicação Social da Faculdade CCAA (Centro de Cultura Anglo Americana).

axiological and cultural conditions of the life of that whom the Christian history presented as the antipode of the evangelical typology of Jesus; in these conditions, tracing a parallel between the deeds of Barabbas and Jesus, we perceive evident evaluative differences between both, even so being inherently exclusionary: each one lived the experience of the sacred one his own way.

Keywords: *Hagiografy; novel of formation;teology.*

Artigo recebido em 12 de setembro de 2010 e aprovado em 5 de outubro de 2010.

Introdução

A cultura contemporânea, apesar do materialismo típico característico da sociedade tecnicista, apresenta em suas disposições valorativas uma busca genuína pela reconfiguração da experiência do sagrado, que necessariamente não necessita se filiar a qualquer preceito moralista-normativo tal como o vivenciado pela ordem civilizatória tradicional no mundo ocidental. Nessas condições, há cada vez mais o anseio de se desmistificar os dogmáticos fundamentos religiosos e se estabelecer novas interpretações possíveis para velhas questões cristalizadas pela ausência de reflexão e pela legitimação tradicional do argumento de autoridade; tais circunstâncias minavam toda possibilidade de se criar quaisquer tipos de mecanismos hermenêuticos distintos daqueles utilizados na sustentação incondicional das verdades religiosas estabelecidas.

Quando José Saramago publica em 1991 *O Evangelho segundo Jesus Cristo* os setores conservadores da sociedade cristã se rebelaram contra a obra que consideravam uma diabólica heresia contra a sacralidade inviolável da história das origens do Cristianismo. Saramago, por apresentar uma plausível imagem humanizada de Jesus, seus conflitos interiores, suas dúvidas, suas experiências imanentes, foi acusado de distorcer a “verdade” da narrativa evangélica; todavia, poder-se-ia perguntar aos puristas: “o que é a verdade?”; mais ainda, qual é a verdade dos Evangelhos? Creio que não haja uma resposta precisa para tal indagação, pois talvez seja impossível obtermos a tão preciosa verdade acerca de “acontecimentos” cujos documentos originais que os relataram não temos posse. Dessa maneira, Saramago de modo algum foi desrespeitoso para com a figura de Jesus: tal imagem é um grande quebra-cabeça, do qual muitas peças se perderam no decorrer da história, e toda interpretação, “fantasiosa” ou não, favorece a decifração desse enigma hagiográfico. Aliás, no contexto das narrativas evangélicas, como podemos seccionar precisamente aquilo que é fatural e aquilo que é fantasioso? Por se tratar da vivência do sagrado, as fronteiras entre o real e o símbolo

se confundem em qualquer narrativa religiosa.

Uma vez que se dedica a Jesus uma obra que apresenta uma possível configuração imanente para a sua existência, por qual motivo outros personagens constituintes do encadeamento dramático das narrativas evangélicas não poderiam também vir a receber uma nova camada de interpretação, independentemente da postulada fidelidade historiográfica, filológica e teológica? Nesse contexto, o livro *O Evangelho de Barrabás* (2010), de autoria de Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero, é uma obra de ficção que alia considerável respeito historiográfico, filológico e teológico com a inventividade literária; mais ainda, essa obra encontra um belo palco para o debate sobre as peças perdidas do quebra-cabeça dos Evangelhos, não sem deixar de fazer uso de dispositivos retóricos preñes de humor. Os próprios autores evidenciam essa verve no “Prólogo” do *Evangelho de Barrabás* ao afirmarem jocosamente que descobriram o manuscrito desse surpreendente “texto sagrado” em uma caverna localizada no sítio arqueológico de Qumran (PIMENTA & TORERO, 2010, p. 5).

Obviamente que tal obra deve ser analisada por seus méritos literários e por seu estilo estético, que, cabe ressaltar, reproduz de forma muito original o modelo narrativo das hagiografias tradicionais dos textos bíblicos mesclando-se com elementos dramáticos que ora oscilam entre o modelo épico e o modelo lírico; todavia, nem por isso podemos deixar de considerar tal livro sem importância para repensarmos por outros enfoques interpretativos a experiência atemporal da prática cristã, ao inserirmos acréscimos textuais que enriquecem, ainda que no âmbito da ficção, a imagem caleidoscópica de Jesus e de toda a tradição religiosa da Cristandade. Nessas condições, podemos considerar *O Evangelho de Barrabás* como uma narrativa que, realizada na configuração literária da dita “pós-modernidade”, permite, a partir da criatividade estética, uma melhor compreensão da herança teológica que constitui o ideário valorativo e simbólico de nossa cultura ocidental, sem que, todavia, o compromisso com a “verdade” se faça valer; com efeito, não estamos preocupados com a “verdade”, mas com a criação e a formulação de novos discursos

que esclareçam pormenores do nosso passado religioso e de nossas origens institucionais.

Literatura, História e Verdade

O livro *O Evangelho de Barrabás* deve ser analisado como uma obra ficcional, conforme o projeto literário de Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero; entretanto, uma análise semiológica do livro permite que se façam conjecturas acerca da vida e da obra desse enigmático personagem que ocupa um lugar de grande importância no desenvolvimento da práxis evangélica de Jesus, a Paixão. Contudo, surpreende que nos relatos evangélicos canônicos existam poucas informações acerca dessa figura “histórica”. Os autores de *O Evangelho de Barrabás*, para conceberem tal criação literária, certamente se pautaram nas fontes do Novo Testamento, reproduzidas a seguir:

Em Mateus, 27, 15-17, encontramos: “Por ocasião da Festa, era costume o governador soltar um preso que a multidão desejasse. Nessa ocasião, tinham eles um preso famoso, chamado Barrabás”.

Em Marcos, 15, 6-8, encontramos: “Por ocasião da Festa, ele lhes soltava um preso que pedissem. Ora, havia um, chamado Barrabás, preso com outros amotinadores que numa revolta haviam cometido homicídio”.

Em Lucas, 23, 13, 19, encontramos:

Depois de convocar os chefes dos sacerdotes, os chefes e o povo, Pilatos disse-lhes: ‘Vós me apresentastes este homem como agitador do povo; ora, eu o interroguei diante de vós e não encontrei neste homem motivo algum de condenação, como o acusais. Tampouco Herodes, uma vez que ele o enviou novamente a nós. Como vedes, este homem nada fez que mereça a morte. Por isso eu o soltarei, depois de o castigar’. Eles, porém, vociferavam todos juntos: ‘Morra esse homem! Solta-nos Barrabás!’ Este último havia sido preso por um motim na cidade e por homicídio. (Grifos nossos).

Em João, 18, 39, 40, encontramos: “‘É costume entre vós que eu solte um preso, na Páscoa. Quereis que vos solte o rei dos judeus?’ Então eles gritaram de novo, clamando: ‘Esse não, mas Barrabás!’ Barrabás era bandido.” (Grifos nossos).

Por conseguinte, percebemos claramente que os quatro discursos evangélicos apresentam nítidas divergências axiológicas; apesar de se pautarem no projeto de descrever a trajetória messiânica de Jesus, os quatro evangelistas desenvolvem interpretações distintas, aparentemente inconciliáveis. Qual deles então se aproxima de modo mais preciso da veracidade histórica? Tanto melhor, é possível vislumbrarmos o alcance de tal veracidade histórica?

Se partirmos do pressuposto do falibilismo discursivo, cuja tese consiste em defender a ideia de que toda interpretação humana é sempre subjetiva, parcial e cognitivamente redutora, e a linguagem incapaz de expressar adequadamente os acontecimentos ocorridos na experiência cotidiana, em nenhum dos discursos evangélicos encontramos de modo preciso quem foi Barrabás.

Uma vez que as fontes históricas são epistemologicamente insuficientes para a compreensão da vida e da obra de Barrabás, o discurso literário permite que se alcance um resultado razoavelmente satisfatório, ao se utilizar de conceitos universais em sua elucubração, aproximando-se assim do espírito filosófico, que favorece a ampliação dos horizontes hermenêuticos do pesquisador. Para que possamos compreender melhor tal perspectiva, é imprescindível nos remetermos ao sistema aristotélico, que permite a resolução de tal aporia filológica e historiográfica. Vejamos:

Aristóteles, na sua *Poética*, estabelece a célebre distinção entre o discurso poético e o discurso histórico, salientando a superioridade do primeiro sobre o segundo; ambos os modelos discursivos, no contexto da cultura grega antiga, apresentavam semelhanças estilísticas, pois a narrativa histórica não raramente se fazia em forma de versos e se utilizava de construções retóricas marcadas pela beleza da cadência sonora das palavras:

Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451b).

Entretanto, no quesito que seria mais importante para Aristóteles, a poesia transcende em termos filosóficos o discurso histórico, pois este apenas relata aquilo que ocorreu, enquanto a poesia narra o que poderia acontecer:

Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibiades ou o que lhe ocorreu. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451b).

Aproveitando as contribuições aristotélicas, surgem as seguintes indagações: como podemos estabelecer relatos precisos das narrativas evangélicas? Uma vez que não temos acesso aos documentos originais, é tecnicamente impossível se alcançar a “verdade dos fatos”; por sua vez, como se trata da narrativa de acontecimentos sagrados, que transcendem a lógica racional, como se pode falar em “verdade dos fatos”? Outro impasse surge quando sabemos que os documentos sagrados foram manipulados de acordo com as conveniências teológicas dos sectários cristãos, de modo a se formular uma hagiografia que contemplasse os objetivos soteriológicos da instituição cristã. Aliás, cabe ressaltar que toda interpretação é sempre uma “manipulação”, pois não existe o “texto em si”, assim como uma interpretação puramente objetiva. Por mais que um narrador pretenda ser “imparcial” no relato de um acontecimento, tal discurso, para que seja efetivado, depende da decodificação semântica operada pela figura do narrador a partir das suas impressões recolhidas do mundo circundante, de modo que os seus conteúdos comunicativos serão necessariamente expressões das suas vivências particulares.

Há quatro evangelhos canônicos, assim estabelecidos pelo fato de que legitimam a tipologia da figura de Jesus conveniente aos propósitos eclesiásticos, mas existem centenas de outros evangelhos desconsiderados

do ponto de vista teológico, pois não satisfazem tal ideário. Inclusive, se porventura nos detivermos apenas na valorização irrestrita aos evangelhos canônicos, perceberemos algumas incongruências estilísticas e narrativas entre eles, de maneira que se torna impossível estabelecermos uma imagem precisa da personalidade de Jesus e de sua obra. Acerca desse problema filológico-teológico, Nietzsche apresentava de maneira extremamente pertinente as seguintes colocações:

Como pode dar-se o nome de “tradição” em geral a lendas de santos? As histórias de santos são a literatura mais ambígua que alguma vez existiu: aplicar-lhes o método científico, se não existem outros documentos, parece-me um processo condenado *a priori* – simples ociosidade erudita. (NIETZSCHE, 1997, p. 46).

Nessas condições, poderíamos indagar: qual a confiabilidade científica que existe nas narrativas evangélicas que nos foram legadas pela instituição cristã? A rigor, poder-se-ia afirmar que nenhuma, pois a caracterização de Jesus foi distorcida por diversos interesses particulares (acima de tudo interesses morais, teológicos e políticos). A adesão ao cerne dos evangelhos, portanto, deve ocorrer especificamente por um primado de fé, e não por um convencimento erudito, por persuasão teológica. Entretanto, haveria a possibilidade de se formular novas interpretações para a tipologia existencial de Jesus, aplicando-se o método psicológico, que nasce de uma perspectiva intuitiva, ou seja, desprovida de qualquer adequação a princípios metodológicos “científicos”. Por conseguinte, Nietzsche dirá:

O que me interessa é o tipo psicológico do Salvador. Este *poderia* estar contido nos Evangelhos a despeito dos Evangelhos, por mais mutilado ou sobrecarregado que esteja com traços estranhos: tal como o de Francisco de Assis se conserva nas suas lendas, não obstante as suas lendas. *Não* interessa a verdade quanto sobre o que ele fez, sobre o que disse, sobre o modo como morreu, mas a questão é saber se ainda nos é possível imaginar o seu tipo em geral, se ele foi “conservado pela tradição”? (NIETZSCHE, 1997, p. 46-47).¹

¹Nietzsche, ao formular esse comentário, se baseou na seguinte passagem de *Vida de Jesus* (1915), de Ernest Renan, na qual constamos a surpreendente similitude argumentativa: “Que os evangelhos são uma parte lendários, isso é evidente, porque estão cheios de milagres e de sobrenatural; mas há lendas de lendas. Ninguém duvida das passagens principais da vida de São Francisco de Assis, embora a sua vida apresente a cada passo o sobrenatural” (RENAN, 1915, p.XVII-XVIII).

É importante salientar que, por trás das aventuras e desventuras do protagonista de *O Evangelho de Barrabás* e de seus companheiros, porém, há uma pesquisa extensa sobre os textos bíblicos realizada por Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero, circunstância que evidencia a preocupação dos autores em, apesar de criarem uma narrativa dinâmica e capaz de dignificar os eventos cômicos mesmo nas situações humanas mais adversas, contextualizar historicamente, culturalmente e teologicamente os acontecimentos descritos. Isso não significa, entretanto, a submissão do ofício literário aos parâmetros “científicos” e teológicos, mas apenas uma frutífera interação intelectual entre os textos bíblicos que temos ao nosso dispor e a inventividade narrativa, para que *O Evangelho de Barrabás* adquira a qualidade de verossimilhança proposta por Aristóteles na *Poética*. Pimenta e Torero, na elaboração da obra, apesar de intelectualmente e cronologicamente situados na configuração simbólica da pós-modernidade que avança em pleno século XXI, demonstram a belíssima habilidade de reconstituírem uma atmosfera própria ao mundo judaico da época da atividade evangélica de Jesus.

Evangelho de Barrabás – Narrativa hagiográfica e romance de formação

Após as explanações filosóficas precedentes, podemos tornar a adentrar adequadamente em outros méritos literários e estéticos de *O Evangelho de Barrabás*; tal obra pode ser compreendida tanto como uma espécie de romance de formação como uma narrativa hagiográfica, sem que, no entanto, as duas perspectivas se excluam:

1- Como romance de formação, pode-se constatar de forma pormenorizada o processo de desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético, social, político e religioso do protagonista da obra, o personagem Barrabás, desde a sua infância até a sua morte, as suas inúmeras peripécias pela conservação da vida em uma realidade judaica castigada historicamente pela opressão romana e pela infame submissão da elite religiosa aos ditames dos invasores. É em suas andanças que Barrabás

se autoconhece, cumprindo assim o dispositivo modelar do romance de formação. A *Wanderung* é a condição de possibilidade por excelência para que um personagem descubra-se a si mesmo, através da vitória sobre o meio ambiente e quaisquer determinações externas, e tal circunstância é perfeitamente percebida na trajetória de Barrabás como salteador, profeta e, acima de tudo, homem.

Constatamos ainda o desvelamento da experiência do amor em sua existência, através de sua relação com Maria Magdalena e o desenvolvimento de uma conduta prática coerente com as incertezas da sua vida de homem nômade no comando de um grupo de salteadores contrários ao despotismo romano que lutam sofregamente para o estabelecimento da dignidade judaica diante da tirania estrangeira; além disso, há a transformação da visão de mundo do protagonista, que demonstra no decorrer do livro o intuito de desmistificar as suas próprias ações extraordinárias, imputadas pela massa de crédulos como “milagrosas”. O proprio desenlace da narrativa sustenta essa tese, conduzindo Barrabás ao aniquilamento pela ação da turba. Conforme o discurso do personagem:

Não curei leproso, não fiz andar coxos, nem devolvi a visão aos cegos. Apenas dei-lhes umas chacoalhadas e lhes disse belas palavras. Eles é que se acreditavam curados ou se imaginavam doentes. (PIMENTA & TORERO, 2010, p. 217).

Com efeito, a mente humana, guiada pela necessidade de ser conduzida por uma autoridade dotada de qualidades soteriológicas, é capaz de subverter toda a sua racionalidade latente para conduzir a sua vida prática na flutuação entre os sentimentos de esperança e medo; os milagres não existem por si sós, são os indivíduos que, desconhecendo as propriedades físicas das coisas, lhes imputam qualidades extraordinárias, acreditando assim na contínua interferência da esfera mágica na dimensão concreta das ações humanas.

Caberia ainda cotejarmos o teor estilístico de *O Evangelho de Barrabás* com duas obras que podem ser enquadradas como romances de formação: *Hiperion, ou o eremita da Grécia* (1799), de Hölderlin, e

Macunaíma, o herói sem nenhum caráter (1928), de Mário de Andrade. O fato digno de nota é que essas duas obras, apesar de representarem exemplos típicos de romance de formação, são axiologicamente divergentes. O protagonista da criação de Hölderlin é um efebo idealista alemão dotado dos mais nobres sentimentos morais e que aspira ao renascimento moderno do espírito grego; o protagonista do texto de Mário de Andrade, por sua vez, é um pícaro desprovido de qualquer pudor moral, que se utiliza de todos os ardis para lograr êxito em suas experiências cotidianas.

Qual a relação que podemos estabelecer entre *O Evangelho de Barrabás* e as obras de Hölderlin e Mário de Andrade? O personagem estilizado de Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero não é um jovem sonhador dotado do desejo nostálgico de fazer ressurgir a glória do mundo grego na Modernidade nem um malandro incorrigível, mas possui qualidades pessoais que convergiriam para ambos os pólos: Barrabás luta heroicamente contra a opressão romana, espoliadora do povo judaico, sem deixar de se aproveitar de habilidades amorais para obter os resultados esperados; Barrabás associa então em seu caráter o anseio de transformar a situação de submissão de judeus aos romanos com as disposições agonísticas e as qualidades astuciosas, necessárias para que um homem de ação possa realizar os seus projetos existenciais de maneira mais impactante.

Se Barrabás possuísse apenas intenções virtuosas, jamais realizaria plenamente as suas obras, pois as relações sociais são marcadas pela desonestidade, pela injustiça e pelo egoísmo, de modo que suas qualidades superiores seriam sufocadas pela corrupção moral dos homens; se Barrabás fosse apenas um homem impetuoso, desprovido de ponderação, certamente ele viveria pouco, pois no primeiro rompante de cólera colocaria a perder os seus planos rebeldes; se Barrabás fosse dotado apenas de habilidades picarescas, ele certamente poderia sobreviver uma razoável extensão de tempo na árida realidade nômade da vida de salteador, mas não conseguiria estabelecer ações duradouras, obras criativas, no meio em que se encontrava situado. Portanto, Barrabás é

um personagem constituído de forma tridimensional, pois suas ações são movidas pela flutuação das paixões, pelas aspirações gloriosas, pela necessidade de sobrevivência, pelo projeto de espoliação das riquezas indébitas dos romanos; em suma, Barrabás é uma figura que apresenta efetivas qualidades humanas, justamente marcadas pelos seus naturais conflitos.

2- Como narrativa hagiográfica, constamos as condições surpreendentes que determinam a configuração de sua vida e o estabelecimento de uma experiência imanente do sagrado. Cabe inclusive que se faça uma análise etimológica do significado do nome Barrabás em sua origem aramaica: *Bar Abbas*, “Filho do Pai”. Ora, poderíamos indagar: de que “Pai” se trata? Conforme os autores apresentam na obra, Barrabás nasceu de uma virgem, fecundada pelas fezes – sagradas – de uma pomba (PIMENTA & TORERO, 2010, p. 18). Encontramos de imediato o primeiro paralelo com seu contemporâneo Jesus de Nazaré, que, conforme a doutrina cristã, também nasceu de uma virgem, Maria, fecundada pelo Espírito Santo (MATEUS, 1, 18-19; LUCAS, 1, 26-38). A perspicácia se revela pelo seguinte fator: a representação simbólica do Espírito Santo é uma pomba; por conseguinte, o progenitor espiritual de Barrabás é o Espírito Santo; por conseguinte, tanto Jesus como Barrabás possuiriam uma filiação divina. Porém, tal convergência originária não significa que as obras de ambos necessariamente tivessem que seguir parâmetros axiológicos idênticos. Jesus prega a mansidão, a paz interior, a não-reação aos agressores (MATEUS, 5, 39). Barrabás, por sua vez, é um homem de armas, um guerreiro que visa sobreviver cotidianamente às ameaças da miséria e da violência; como salteador e “profeta armado” em insurgência contra o Estado Romano, o mecanismo próprio de sua ação é a luta de morte, conforme é narrado constantemente na obra de Pimenta e Torero.

No decorrer de *O Evangelho de Barrabás*, encontramos diversas situações que evidenciam analogias com os relatos bíblicos e narrativas alegóricas do Antigo e do Novo Testamento: o protagonista dedica um belo poema a Maria Magdalena, denominado pelos narradores de “Cântico

dos Cânticos”, análogo ao célebre texto atribuído tradicionalmente a Salomão (PIMENTA & TORERO, 2010, p. 61-62); no capítulo “In Vino Veritas”, encontramos uma narrativa paródica da passagem bíblica das Bodas de Caná, na qual Jesus transforma água em vinho (JOÃO, 2, 1-12; PIMENTA & TORERO, 2010, p. 93-94); há ainda uma adaptação da parábola do “Filho Pródigo” narrada por Jesus aos seus discípulos como uma exortação sobre o caráter misericordioso de Deus, que se rejubila quando o homem, após se desviar nos caminhos da vida, retorna sofregamente ao seio divino (LUCAS, 15, 11-32). No contexto de Barrabás, esse discurso adquire uma tonalidade completamente distinta daquela exposta por Jesus: mais feliz é aquele que dissipa os seus bens e goza os prazeres da vida sem se preocupar em conservar as suas posses, que constantemente se encontram ameaçadas pela espoliação romana (PIMENTA & TORERO, 2010, p. 96-98). A narrativa evangélica segundo a qual Jesus absolve os pecados da mulher adúltera que seria apedrejada pela turba açulada pela hipocrisia dos fariseus encontra uma curiosa adaptação ao estilo próprio da sabedoria prática de Barrabás:

Oh, horror! Oh, vergonha! Quem és tu, oh nódoa, para castigares a mancha? Em verdade, em verdade vos digo: antes de atirardes a pedra nos pecadores que estão à vossa frente, deveis atirá-la nos que estão do vosso lado, pois o maior pecado é o que está mais perto de nós! (PIMENTA & TORERO, 2010, p. 128).

Ora, o texto evangélico canônico prega algo totalmente distinto: “Quem dentre vós estiver sem pecado, seja o primeiro a lhe atirar uma pedra” (JOÃO, 8, 7).

A substância arquetípica segundo a qual a doutrina evangélica de Barrabás sustenta a sua axiologia é o barro; com tal sedimento o “profeta-salteador” difunde o seu ideário “soteriológico” para os seus ouvintes, obtendo resultados surpreendentes não pelas propriedades terapêuticas do barro, mas pela auto-sugestão que o uso desse sedimento cria na mente das massas; por conseguinte, para aquele que anseia obter a cura dos seus males, a substância física é apenas o suporte material pelo qual o poder regenerador se manifesta na vida individual. Ainda que fossem

excrementos, se porventura tais resíduos obtivessem a sagração de uma autoridade religiosa, certamente o povo lhes projetaria propriedades miraculosas e, caso besuntasse seu corpo com esses resíduos, não seria de se estranhar se porventura algum indivíduo proclamasse se encontrar livre de qualquer malefício corporal ou espiritual. Eis o modo como Barrabás glorifica o “poder divino” do barro, remetendo o seu discurso ao relato veterotestamentário no qual Deus cria Adão, o primeiro homem (*Adam*) a partir do barro; o homem veio do solo (*Adamah*) (GÊNESIS, 2, 7): “Do barro somos feitos e barro fazemos. Por isso, quanto mais o homem se afundar no barro, mais será o que é.” (PIMENTA & TORERO, 2010, p. 119).

O personagem Barrabás, por causa de uma série de vicissitudes em sua vida, torna-se uma espécie de Messias andarilho que divulga ao povo que lhe ouve uma espécie de Evangelho imanente, propondo assim uma tomada de consciência individual para que haja uma redescoberta do sentido da vida e a mudança nas relações pessoais para com os poderes estabelecidos; percebemos, assim, uma grande afinidade da “atividade messiânica” de Barrabás com o movimento político judaico dos zelotes, que se insurgiram historicamente primeiramente contra a dominação selêucida e posteriormente contra o jugo romano. Isso não significa, entretanto, que Barrabás e o seu séquito de guerreiros, tal como descritos na obra, possuíssem um sólido projeto de transformação social, mas as suas ações de rebelião ao sistema opressor romano, os atentados contra as autoridades, o saque das riquezas indébitas dos coletores de impostos e a distribuição dos butins para o povo, dentre outras situações afins, retratam a atmosfera de insatisfação política existente entre grande parte da população judaica, que ansiava pela restauração efetiva de uma nova era de glória em Israel.

Apresentadas essas questões, podemos considerar que tanto Jesus como Barrabás, homens que foram outorgadas qualidades messiânicas, representam cada um ao seu modo disposições evangélicas; aliás, no decorrer deste texto uma das palavras mais citadas foi justamente “Evangelho”, e esta certamente merece também uma análise etimológica: é a “Boa Nova”, a “Boa Mensagem”; ora, a Boa Nova de Jesus significa a afirmação da unicidade do ser humano com a esfera divina, a vitória do

perdão sobre todo ressentimento e tristeza; o *Evangelho de Barrabás*, a capacidade humana de lidar com as situações mais adversas através da astúcia e da sabedoria prática de vida, conquistada paulatinamente através da vitória sobre as adversidades e as dores do mundo. Desse modo, tanto as narrativas evangélicas de Jesus como o ficcional *Evangelho de Barrabás* representam interpretações imanentes da experiência do sagrado.

Considerações Finais

O mérito literário de *O Evangelho de Barrabás* consiste em fornecer mais uma alternativa para a compreensão da experiência do sagrado, a partir da figura do homem que é imputado teologicamente como o antípoda de Jesus. Conforme destacamos anteriormente, da mesma maneira que a figura do Nazareno apresenta diversas interpretações conforme as expectativas teológicas dos evangelistas, assim também Barrabás é descrito diferentemente por Mateus, Marcos, Lucas e João, na passagem em que Pôncio Pilatos concede ao povo a possibilidade de escolher qual prisioneiro será libertado no ato de clemência pascal.

Nessas condições, por que não aceitarmos a elaboração de um documento contemporâneo que apresente, através de uma surpreendente associação entre seriedade teológica e humor picaresco, uma tentativa de compreendermos melhor a personalidade e a obra de Barrabás? Dessa maneira, acredito que *O Evangelho de Barrabás*, cuja estilística retórica demonstra apurado domínio da técnica narrativa própria do discurso hagiográfico, apresenta valiosas contribuições intelectuais para as configurações narrativas da literatura “pós-moderna”, desconstruindo mitos herdados de um passado irrefletido e propondo novas capacidades interpretativas daquilo que é consagrado e estabelecido em nossos cânones religiosos. Talvez nada seja mais fantástico do que desenvolvermos a capacidade de nos remetermos simbolicamente ao passado para que possamos assim nos tornar bons narradores da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Agir, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. Lisboa: INCM, 1992.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Direção Editorial de Paulo Bazaglia. São Paulo: Paulus, 2002.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Hipérion ou o eremita da Grécia*. Trad. de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1997.

PIMENTA, Marcus Aurelius; TORERO, José Roberto. *O Evangelho de Barrabás*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

RENAN, Ernest. *Vida de Jesus*. Trad. de Eduardo Augusto Salgado. Porto: Livraria Chardron, Lello & Irmão, 1915.

SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HISTÓRIA E FICÇÃO: CAMINHOS QUE SE CRUZAM EM *A COSTA DOS MURMÚRIOS*, DE LÍDIA JORGE ¹

Rosangela Sarteschi*
Universidade de São Paulo

Resumo: A partir do romance *A costa dos murmúrios* (1988) da escritora portuguesa Lídia Jorge, o presente trabalho pretende fazer uma reflexão sobre os limites da ficção e da história no domínio do romance, apontando para as formas de construção/reconstrução identitária realizadas em Portugal pós-revolução dos cravos.

Palavras-chave: História e ficção; Lídia Jorge; *A costa dos murmúrios*.

Abstract: *From the novel A costa dos murmúrios, by Lídia Jorge, this essay intends to reflect about the limits of fiction and history in the domain of the novel, pointing out ways to identity construction/reconstruction carried out in Portugal after the carnation revolution.*

Keywords: *History and fiction; Lídia Jorge; A costa dos murmúrios.*

Artigo recebido em 15 de setembro de 2010 e aprovado em 30 de setembro de 2010.

¹Texto apresentado no Congresso Internacional “Da República ao 25 de abril: a miragem do império” ocorrido entre 27 de setembro e 1º de outubro de 2010 na Universidade de São Paulo (USP). As questões teóricas aqui apontadas foram abordadas preliminarmente no texto *O diálogo entre a literatura e história na constituição das identidades nacionais nos países de língua oficial portuguesa*.

*Professora Doutora de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP).

Desde Aristóteles, a questão entre os limites da história e da literatura já se colocava. No entanto, essa questão alcança maior relevância com o surgimento do romance como gênero, constituindo-se ponto fundamental para a análise literária, em especial, com o romance histórico, modalidade inaugurada pelo escritor inglês Walter Scott, no século XIX.

Valeria de Marco aponta em seu texto “Na poeira do romance histórico” que a especificidade dessa modalidade de narrativa consistia em tirar da singularidade o caráter excepcional na atuação de cada personagem,

introduzindo na literatura épica a extensa descrição dos costumes e das circunstâncias que rodeiam os acontecimentos, o caráter dramático da ação e, em estreita relação com este último aspecto, o novo e importante papel do diálogo no romance. (MARCO, 2000, p. 316).

Já para Georg Lukács, o romance histórico é, por excelência, o gênero literário que possibilita

a revivificação do passado convertendo-o em pré-história do presente, na revivificação poética das forças históricas, sociais e humanas que em um período longo de desenvolvimento deram forma à nossa vida. (LUKÁCS, 1971, p. 58).

O ensaísta húngaro, em sua *Estética* (1967), apresenta-nos, ainda, uma conceituação sobre arte e sua natureza, reafirmando sua tese de que toda arte está baseada na imitação do real; porém, apenas quando se manifesta nela a pretensão criadora do mundo e se revela sua capacidade de satisfazer essa mesma pretensão é que encontra sua verdadeira natureza. Em outras palavras, a *mimesis* autêntica é aquela que evoca sempre a representação e sensação da realidade de maneira criativa.

É por essa via de entendimento que podemos afirmar que em Portugal a guerra colonial contribuiu significativamente para a produção literária do país, registrando-se perspectivas ideológicas críticas contrárias ao regime salazarista. A chamada literatura de guerra englobará, assim,

narrativas que tentam desconstruir o discurso monocórdico da ditadura, optando por focalizar os conflitos de homens comuns frente à África. Percebe-se claramente nessas produções um movimento de expiação da culpa que projeta um viés não apenas autopunitivo, mas também anti-heróico e antimilitarista, como é o caso, por exemplo, de *Os cus de Judas* (1979) ou *Fado Alexandrino* (1983), de António Lobo Antunes, *Jornada de África* (1989) de Manuel Alegre, *Partes de África* (1991), de Helder Macedo e do romance focalizado neste trabalho: *A costa dos murmúrios* (1988), de Lídia Jorge.

O movimento de 25 de abril possibilitou, dessa maneira, que Portugal recontasse sua história, apropriada por um discurso mítico de ordem colonialista. Buscaram-se assim elementos de identificação nacional sob uma ótica social por meio da reconstrução do passado e sua conseqüente ressignificação. A mitologia colonialista construída ao longo da história portuguesa, sobretudo no período da ditadura salazarista, passa a ser objeto de crítica inflexível por parte desses intelectuais.

No entrelaçamento das narrativas que compõem *A costa dos murmúrios*, podemos observar essa característica: confrontam-se ali os paradoxos da representação ficcional e da representação histórica assim como a configuração/reconfiguração identitária de Portugal de modo a operar um sistema simbólico que reelabora continuamente uma realidade também em constante transformação.

Romance publicado em 1988, *A costa dos murmúrios* apresenta estrutura bastante surpreendente composta de duas partes, cada qual com um narrador específico, uma de abertura, denominada “Os Gafanhotos” e outra, distribuída em nove capítulos.

No intróito, narrativa em 3ª. pessoa, conta-se um fato aparentemente prosaico: o casamento e morte de um alferes português embrenhado na guerra colonial em Moçambique, como podemos observar na seguinte passagem que abre essa narrativa:

O noivo aproximou-se-lhe da boca, a princípio encontrou os dentes, mas logo ela parou de rir e as línguas se tocaram diante do fotógrafo. Foi aí que o cortejo sofreu um estremeamento de gáudio e furor, como se qualquer desconfiança de que a

Terra pudesse ter deixado de ser fecundada se desvanecesse. Já não estavam junto de nenhum altar, mas no terraço do Stella Maris cujas janelas abriam ao Índico. [...] Aquele era um momento cheio de encanto. (JORGE, 1988, p. 9).

Nessa parte do romance, com estrutura de conto breve, temos, então, o desfile de várias personagens. Além dos noivos Luís Alex e Eva, aparecem o Capitão Forza Leal e a esposa Helena, chamada de Helena de Tróia, entre outras personagens que não são identificadas por seus nomes, como o Comandante da Região Aérea, o Major, o Capitão Piloto-Aviador.

Essas personagens entrecruzam-se pelas dependências do Hotel Stella Maris, palco maior dos acontecimentos relatados, encenando ali os embates resultantes da relação que se estabelece entre colonizador e colonizado no bojo daquele momento histórico recriado no âmbito da linguagem. Elas transitam pelo hotel como observadores de passagem: invasores que têm seus sentimentos revelados por comportamentos que oscilam entre a profunda indiferença diante da realidade extramuros daquele espaço que simula o espaço metropolitano e o indisfarçável sentimento de superioridade que nutrem em relação a tudo o que diz respeito ao continente africano. Encarnam, dessa maneira, a essência do colonialismo português, como percebemos em:

“Deixá-los correr” – disse um tenente que já se tinha desfardado e estava agora em camisa com o peito descoberto. “São os senas e os changanes esfaqueando-se. Que se esfaqueiem. São menos uns quantos que não vão ter a tentação de fazer aqui o que os macondes estão a fazer em Mueda. Felizmente que se odeiam mais uns aos outros do que a nós mesmos. Ah! Ah!...” O tenente ainda era um jovem e ria imenso, pensando nos changanes e os senas às catanadas, os pretos uns contra os outros. (JORGE, 1988, p. 17).

Subiram então de novo até o último piso, agora em roupas normais para aquele excessivo Verão, a fim de poderem observar a estupidez sob a forma de mortos cor de azeite. Como o conhecimento tinha dado origem à frieza e ao distanciamento, aquela parecia-lhes ser uma cena de caça. (JORGE, 1988, p. 24).

“Deles, da qualidade dos *blacks* que nos calharam em sorte!” – disse o pára-

quedista lesionado. “Se tivéssemos tido uns *blacks* fortes, tesos, aguerridos, nós os colonizadores, teríamos saído da nossa fraqueza. Eles é que são os culpados, e se lhes parecemos fortes é porque eles mesmos são extremamente fracos. Só temos de os recriminar...” (JORGE, 1988, p. 28).

O sussurro dum tempo colonial doirado vinha ali aportar, e por isso ainda se falava do modo como as banheiras primitivas eram assentes no chão por pés em forma de garra. Nessa altura, ainda os negros não podiam, ou não queriam, encontrar os colonos brancos no mesmo passeio das ruas. Quando falavam, jamais viravam as costas, curvando-se às arrecuas até desaparecerem pelas portas, se entravam nas casas. Ah, desse tempo de banheiras com pé de garra, importadas da Europa! (JORGE, 1988, p. 44).

As passagens escolhidas constituem-se exemplos paradigmáticos de como Lúcia Jorge pretende desnudar o imaginário colonialista português construído a partir da barbárie do discurso oficial em que a grandiosidade do império português opõe-se a insignificância do espaço colonizado, entendido como espaço a ser devidamente “civilizado”.

Por meio desse movimento de desnudamento da história oficial, torna-se evidente o desejo da autora de combatê-la, possibilitando uma alternativa à interpretação dos fatos históricos. Nessa medida, parece confluír para a colocação de Edward Said, que ressalta:

Assim como uma cultura pode predispor e preparar ativamente uma sociedade para a dominação ultramarina de outra sociedade, ela também pode preparar essa primeira sociedade para renunciar ou modificar a idéia de dominação no ultramar. (SAID, 1995, p. 255).

A segunda parte do romance apresenta uma narrativa em 1ª. pessoa. É nesse “segundo livro” que a narradora Eva Lopo retoma, vinte anos depois, os fatos narrados em “Os Gafanhotos”. Tem-se, então, a reinvenção da história e sua conseqüente reescrita, que fora, à época, encoberta a fim de constituir-se na verdade do discurso oficial e servir de instrumento de divulgação do orgulho colonialista:

Pena! Ainda era muito cedo para se fechar a tarde, ainda era muito cedo para se

falar de guerra, que aliás não era guerra, mas apenas uma rebelião de selvagens. Ainda era muito cedo para se falar de selvagens – eles não tinham inventado a roda, nem a escrita, nem o cálculo, nem a narrativa histórica, e agora tinham-lhes dado umas armas para fazerem uma rebelião... (JORGE, 1988, p. 13).

Mais uma vez, o discurso oficial refratado nas diferentes vozes dos militares (graduados ou não) intenta reafirmar a certeza da vitória no conflito, que aparece invariavelmente escamoteado e menosprezado como apontado anteriormente.

Assim parece funcionar o diálogo entre as narrativas de *A costa dos murmúrios*: no romance propriamente dito, a narradora-protagonista revela acontecimentos e alarga sentidos ao que antes se apresentara como enigma.

A narradora utiliza-se, então, de uma linguagem fragmentada e, não raras vezes, lança mão do recurso do fluxo de consciência para trazer ao leitor as reminiscências nunca suplantadas. Juízos, avaliações, indagações pontuam esse exercício de fazer presente o passado: “[...] quem determina a hierarquia da lâmina onde fenece a mesquinhez e se inicia a grandiosidade?” (JORGE, 1988, p. 138), pergunta uma Eva amadurecida, mas que bem poderia ser a jovem noiva de vinte anos antes. Dessa maneira, podemos perceber nesse entrecruzamento de planos espaciotemporais um embaralhamento das duas Evas, a do passado e a do presente, que contribui de forma decisiva para o esfumaçamento dos limites entre os fatos e a ficção: “*Nesse tempo, Evita era eu*” (JORGE, 1988, p.48). É o *leitmotiv* que pontua de forma eloquente toda a tessitura narrativa de rememoração e revivificação do passado.

Observamos, nessa perspectiva, o confronto dos conceitos de verdade e invenção trazidos à luz pela escritora portuguesa, que busca, assim, indagar, por meio da lógica da construção literária, a fluidez da linha que os separa.

Paul Ricoeur, em seu livro *Historia y Narratividad*, defende a tese de que, embora haja diferenças entre o relato histórico e o relato de ficção, ambos possuem uma estrutura narrativa comum, que permite considerar o âmbito da narração como um modelo discursivo homogêneo.

Além disso, o ensaísta prossegue, deve-se atentar para o fato de história e ficção terem o mesmo aporte referencial; a diferença entre elas está no tipo de abordagem peculiar a cada um dos gêneros. A história não apenas está presa às regras de evidência empírica próprias de sua área como também deve guiar sua pretensão referencial em conformidade à das ciências, ou seja, o conhecimento histórico tem como objetivo precípua alcançar a “verdade”.

Ainda assim, por estar no âmbito da narrativa, está sujeito às leis da frase narrativa, que apresenta variadas formas de elaboração. Por conseguinte, deve-se reconhecer a existência de um caráter fictício na historiografia, por constituir-se também um discurso que se constrói no campo da linguagem, ainda que, como apontado, a história tenha por objetivo a busca da verdade nas provas sobre os fatos passados.

Outra questão que deve ser apontada é a natureza do discurso histórico que também pressupõe a existência de um narrador, o qual, assim como o narrador ficcional, trabalha a partir de escolhas éticas, estéticas e ideológicas. Quando opta pelo que contar e o que não contar que, é bom lembrar, através de um “arquivo” de conhecimento que só lhe chega por meio de documentos elaborados sob as mesmas condições, elabora um discurso entre tantos outros possíveis. O conceito da verdade unívoca e universal estará, portanto, no âmbito da reflexão proposta por essa perspectiva de interpretação literária.

Que memória histórica, que testemunho? Esqueça de novo, esqueça – disse Eva Lopo. De facto, entre o que disse a mulher do antigo sargento e o que deu aos galegos Deuladeu Martins, caído do regaço do alto da muralha, não há diferença. (JORGE, 1988, p. 193).

Como a passagem parece ratificar o apontado pela teoria, Eva Lopo tem lúcida consciência de que o discurso histórico e o ficcional trabalham igualmente no campo da ética, da estética e da ideologia. A diferença entre eles ocorre quando a história supera a compreensão habitual da lógica do relato mediante a indagação.

Por outro lado, é necessário lembrar que os relatos de ficção,

mesmo quando partem de fatos reais ou de documentos, podem desdobrar essa referência no discurso poético. A referência literária é a *mimesis*, no sentido de metáfora criativa da realidade, de sua reduplicação simbólica. Dessa forma, a pretensão referencial da ficção narrativa histórica consiste, precisamente, em tratar de descrever novamente a realidade a partir das estruturas simbólicas da ficção: jogo com o tempo, com a distância, com a perspectiva ou com as vozes presentes no texto, como ocorre no romance aqui focado.

Para o ensaísta francês, o que sucede ao discurso histórico e à ficção histórica, a ponto de levantar tantas teses, é que a história se confunde com a ficção quando, mesmo baseada no documento, no arquivo, no real, encontra um cenário de papéis e agentes sociais e históricos que nunca foram ouvidos ou que foram apagados da história real.

A quebra da lógica e da racionalidade dos papéis sociais que eram conhecidos é imprescindível para o entendimento da questão de que tratamos, que busca, como apontado anteriormente, construir um outro relato que possibilite demonstrar como as interpretações dos fatos históricos podem estar equivocadas.

Nesse sentido, no romance aqui estudado, os murmúrios que se chocam com a costa moçambicana, evocados pelos mortos à deriva, apresentam-se assim como metáfora dos discursos que insistem em ser ouvidos e considerados.

O problema que se coloca nessa instância é saber se, depois de atribuir outro sentido à noção de “verdade”, poderemos defender que tanto a história como a ficção são, igualmente, “verdadeiras” ou “falsas”, ainda que o sejam de maneiras diferentes.

Assim sendo, no mundo retratado em *A costa dos murmúrios* conforma-se o desenvolvimento da objetividade em reflexo estético ao converter em uma estrutura na qual uma totalidade de objetos se apresenta sensorialmente, portando em si mesmo uma significação própria. O mundo focado revela sua própria essência enquanto síntese da história em processo de uma nação.

O romance em questão constrói-se, pois, sobre sólidas referências

e com marcas simbólicas que acabam por conferir àquelas histórias particulares caráter universal.

A postura do narrador torna-se, então, fundamental para essa perspectiva de análise: a fragmentação das vozes cria efetivamente, dentro da tessitura textual, condição de quebra do monopólio da verdade unívoca, que seria característica do narrador convencional.

A pluralidade de vozes que emergem das duas narrativas que compõem o romance português apontará, portanto, para a construção identitária no espaço focalizado, identidades múltiplas e plurais sem a pretensão de formulação de uma síntese homogênea que procura, no jogo pressuposto pelo sistema colonial, elidir a diferença.

Esse recurso de dilaceramento não só da estrutura da narrativa, mas também da palavra que a organiza expressa o inevitável dilaceramento das vidas e dos sentimentos daquelas personagens diante das tragédias provocadas pela iniquidade da guerra e ferocidade do colonialismo português.

Nesse sentido, a visão feminina projetada pelo olhar da narradora assume capital importância para a construção de sentidos nos novos tempos: parece-nos estar em perfeita consonância com a importância que o universo feminino assume no desenrolar da narrativa, quando acompanhamos o progressivo processo de destruição do mito do herói masculino branco e português proposto pela narradora. Além de expor toda a ferocidade, a desumanidade e o desequilíbrio que estão, em larga medida, encobertos e escamoteados na figura masculina, Lídia Jorge coloca em relevo todo o processo de afloramento dessa forma de loucura oficial que aniquila o mundo a seu redor. A empreitada colonial e seus nefastos desdobramentos sobre o ser humano – individual ou coletivamente – são atributos masculinos. Não é sem razão que a história, nessa instância do romance, será resgatada pela figura feminina.

Podemos afirmar, ainda, que é por meio do caos e da insanidade em que estão submersos as quatro personagens centrais – Luís Alex, Evita, Forza Leal e Helena – que nos é dada a conhecer toda a extensão do caos em que Portugal estava imerso e a posterior dolorosa

reconstrução da sua história com os inevitáveis acertos de contas.

Percebemos, nesse sentido, que em *A costa dos murmúrios*, o caráter simbólico e o identitário são percebidos pelo viés da construção textual fragmentada, que se constitui imagem especular do estilhaçamento por que passava a sociedade portuguesa sob a ditadura salazarista, que promoveu, objetivamente, o esfacelamento do ser-português da época.

Os vários sujeitos do discurso emaranhados em uma rede dispersa e fragmentada evidencia a crença da autora na incapacidade de um único sujeito dar conta de todos os matizes e todas as possibilidades de interpretação de uma mesma realidade.

Nessa instância, é oportuno retomarmos Lukács, que nos ensina que na arte realista o mundo retratado deve evocar, necessariamente, esse mundo e sua essência. Essa proposição, no entanto, só será possível quando o conteúdo transcender a realidade objetiva, revelando-lhe sua pluridimensionalidade. A arte deve, por conseguinte, cumprir sua missão de constituir-se a autoconsciência da humanidade.

É nesse sentido que Lídia Jorge, escolhendo a forma do romance para contar sua história, recria uma realidade em que a imanência e a transcendência de sentidos alternam-se para conferir-lhe caráter artístico universal.

A narrativa de *A costa dos murmúrios* é construída a partir dessa mediação entre aparência e essência que, estando em permanente e contínuo movimento, propicia infinitas possibilidades de interpretação. Essa perspectiva perpassa toda a segunda parte: Eva Lopo, ao ler a narrativa “Os Gafanhotos” vinte anos depois, vê despertar um processo de memória e uma nova narrativa, desta feita na primeira pessoa, como já apontado, é entretecida de revelações, questionamentos, distanciamentos e comentários. Esta segunda narrativa, muito mais longa do que a primeira, parece querer “corrigi-la” ao mesmo tempo em que acrescenta toda uma série de problemáticas relativas ao próprio processo de contar a história.

No final do romance, a narradora acaba por desmentir os fatos contados em “Os Gafanhotos”, como podemos notar nas seguintes

palavras dirigidas ao narrador do relato e com as quais finalizo minha apresentação:

– Deixe ficar aí, suspenso, sem qualquer sentido útil, não prolongue, não oiça as palavras. A pouco e pouco as palavras isolam-se dos objectos que designam, depois das palavras só se desprendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento – disse Eva Lopo, rindo. Devolvendo, anulando *Os Gafanhotos*. (JORGE, 1988, p.259).

REFERÊNCIAS:

JORGE, Lúcia. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

LUKÁCS, Georg. *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1967.

_____. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. 2.ed. México: Ediciones Era, 1971.

MARCO, Valeria de. Na poeira do romance histórico. In: BOECHAT, Maria Cecília; OLIVEIRA, Paulo Motta; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. (Orgs.). *Romance histórico – recorrências e transformações*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2000.

RICOEUR, Paul. *Historia y narrativa*. Barcelona: Ediciones Piados, s/d.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

“O PRÓXIMO GRANDE MITO LITERÁRIO PORTUGUÊS”?

Tatiana Pequeno*
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Este ensaio tenciona verificar de que modo podemos pensar a obra da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol (1931- 2008), considerando a afirmativa do ensaísta Eduardo Lourenço sobre a autora ser o “próximo grande mito literário português”. Para tanto, analisaremos brevemente alguns excertos de livros e entrevistas de Llansol e observaremos que reverberações dessa obra poderiam ser discutidas para uma ideia de formação da Literatura do século XXI.

Palavras-chave: Maria Gabriela Llansol; ficção; mitos literários.

***Abstract:** This paper aims to verify in which ways we can reflect on the work of the Portuguese writer Maria Gabriela Llansol (1931 – 2008) considering the essayist Eduardo Lourenço’s assertion about the author which says that she is the “next great Portuguese literary myth”. In order to do that, some excerpts from books and interviews from Llansol will be briefly analyzed. Then it will be observed which reverberations of her work could be discussed in order to outline an idea about the formation of the Twenty first century Literature.*

Keywords: Maria Gabriela Llansol; fiction; literary myths.

Artigo recebido em 2 de setembro de 2010 e aprovado em 2 de novembro de 2010.

*Bacharel e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente prepara tese de doutoramento sobre a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Fernandes da Silveira.

Em entrevista ao periódico português LER de setembro de 2008, um dos mais eminentes ensaístas da área das Ciências Humanas, Eduardo Lourenço, afirma categoricamente: “Provavelmente, a Gabriela Llansol será – penso eu – o próximo grande mito literário português. A escrita dela é fulgurante. Não há nada que se possa comparar àquilo” (LOURENÇO *apud* MARQUES, 2008, p. 37). Sobre a declaração de Eduardo Lourenço, de saída, podemos pensar no aspecto de qualidade de cinco das seis palavras que compõem o título deste artigo: próximo, grande, mito, literário e português. Daí que seja forçoso questionar: quem é Maria Gabriela Llansol, isto é, para onde vai a sua escrita? E por que seria conveniente transformá-la em mito?¹

Não tencionamos infiltrar aqui algumas das principais características do texto da autora, no que diz respeito à certa cifragem, mas observar em que medida a tessitura desse mito parece ter sido originada a partir, de uma demonstração de que o desejo ordeiro das teorias genológicas era frágil, o que obrigou Maria Alzira Seixo (1986, p.26), primeiramente, a enxergar o seu texto de como manifestação de uma ficção lírica, o que provocou variada recepção do ponto de vista da estruturação gráfica e da consequente classificação do seu texto; segundo, porque o material de suas narrativas é, deliberadamente, denso e dedicado a grupos de pulsantes e intensos (de figuras marginais da literatura e da cultura). E, neste caso, se optamos por caracterizá-lo apenas por denso é porque outras palavras como “hermético”, “impossível” ou “eruditista” soariam de forma limitada embora não sejam totalmente mentirosas. Dessa forma, há-de se apontar que o texto de Maria Gabriela Llansol não serve para uma leitura passiva, o que já evidencia, por exemplo, o porquê de seus leitores deverem ser chamados de legentes – os que lêem e agem - , tendo em vista que a própria autora esclarece, em *Onde Vais Drama-Poesia?*, que “ler é ser chamado a um combate, a um drama” (LLANSOL, 2000, p. 18).

¹ Não é o nosso interesse, neste espaço, discutir as inúmeras implicaturas que as concepções de Mito e Mitologia adquirem no ensaísmo de Eduardo Lourenço.

Se admitimos a possibilidade de Maria Gabriela Llansol ser o próximo grande mito literário português, talvez, isto ocorra principalmente pelo fato de o seu Tempo não tê-la compreendido ou aceito tacitamente, conforme a progressão da mesma entrevista indica. Eduardo Lourenço já havia diagnosticado a contra-revolução do movimento presencista em relação ao Modernismo português, o que nos reanima a examinar e arriscar um paralelismo no cruzamento das poéticas entre o que representou o grupo de Orpheu e o que representa a vasta escrita llansoliana, já que Lourenço assim sugere ao responder ao entrevistador a pergunta feita sobre haver uma dívida para com Llansol:

Por que é que ainda não se deu essa descoberta?

EL: Algumas pessoas sabem. Os amigos e os admiradores dela são uma espécie de seita. Embora eu não tenha sido de seitas, propriamente. Fui uma das primeiras pessoas que reparou nela. Não fui só eu. O Prado Coelho, tanto o pai como o filho, e outras pessoas como o João Barrento. Há páginas dela que são siderantes. Aquilo não entra dentro de um mínimo de coerência do tipo racional, a que nós estamos habituados e na qual a gente sabe o que aquilo é, para onde vai, etc. Também ela, de uma maneira diferente do Pessoa, vem de um planeta estranho: é aquele mundo flamengo, aqueles Boschs, aquele misticismo renano, aquelas coisas complicadas que aparentemente têm pouco a ver connosco. Já tiveram, em tempos. É poesia da mais alta. Sem se oferecer imediatamente com esse valor da poesia. É uma surpresa no interior de qualquer coisa que se apresenta como prosa mas é da mais alta poesia. [...] A Llansol nunca será uma autora fácil e consensual. É uma espécie de fenómeno misterioso. Alguém vindo de uma outra espécie de planeta. Quem a encontra não é difícil ficar fascinado por essa escrita. (LOURENÇO *apud* MARQUES, 2008, p. 39).

Nesse sentido, ler a autora faz-se necessário para vislumbrar um pouco o que poderia ser entendido como contribuição à mitologia, embora já saibamos, conforme nos demonstra Jorge Fernandes da Silveira (2004), em *O beijo partido*, que o início literário dela tenha provocado mistério pela sua reserva e pelo excessivo silêncio, alheio completamente ao *mainstream* da vida pública e literária. Importante também sublinhar que o fato de viver na Bélgica por vinte anos em exílio, numa espécie de

comunidade rural, conhecida pela presença das beguinhas, acrescentou uma enormidade de dados insólitos a seu respeito, corroborando para a formação de opiniões que julgavam ser Llansol uma eremita mística do século XX que escrevia sobre o *mysterium tremendum*.

Acreditamos que as ideias relativas ao espaço das dimensões de um nome próximo (que portanto ainda há de vir) e grande (a propósito da magnitude da obra), conforme verifica Eduardo Lourenço a propósito de Llansol, possam dizer respeito a este lugar de expectativa em relação a sua extensa obra que nem foi totalmente ainda publicada, tendo em vista a continuidade com que os responsáveis pelo espólio da autora publicam a cada ano, pelo menos, mais um título que, em geral, preenche o vazio de alguns outros anos que seus diários publicados em vida não abarcaram. Por outro lado, é importante observar que a latência dos textos llansolianos demanda legentes que estejam familiarizados com sua obra, ou seja, tal processo também exige alguma dedicação para que determinados pressupostos sejam enxergados e, conseqüentemente, analisados e, claro, perspectivados.

Grandes, portanto, são os aparentes desertos de Llansol. Porque começados ainda nos anos sessenta, em tempos de exílios provocados pela Guerra Colonial, a rarefação e a desesperança podem ser, em *Os pregos na erva* (1962) e em *Depois de os pregos na erva* (1973), equivocadamente entendidos. Da metade deste último em diante, outro tom é vislumbrado e o fulgor despertado para o grande projeto denominado “Geografia de Rebeldes”, trilogia formada pelos seguintes livros posteriores: *O Livro das Comunidades* (1977, 2ª edição de 1999), *A Restante Vida* (1982), e *Na Casa de Julho e Agosto* (1984). Essa tramitação tonal da obra foi executada a partir da leitura da obra de São João da Cruz, já na Bélgica, e pode ser verificada, em parte, no último volume lançado *Uma data em cada mão* (2009). Com efeito, a familiaridade com o texto e a biografia do doutor da Igreja permitem uma entrada e uma seguida obstinação pela Mística e as suas derivadas questões sobre sacralidade e profanação, bem como história e fulgor ou, simplesmente, a convivência entre tudo o que respira.

É necessário ir ao encontro de Llansol a partir desta mudança. Antes, porém, é preciso pensar em que lugar esse encontro ocorreria. Porque as possibilidades de entendimento e compreensão podem ser alargadas se tomamos o seu livro *Lisboaleipzig* (1994) e investigamos o seu discurso proferido na ocasião do recebimento do Grande Prêmio de Romance e Novela pela Associação Portuguesa de Escritores (A.P.E) de 1990 por *Um beijo dado mais tarde*. A partir deste texto, intitulado “Para que o romance não morra”, é possível traçar e entender parte do que guiava os livros de Maria Gabriela Llansol. Podemos nos perguntar: o que há por trás desta pretenciosa (e aparente – até então) iconoclastia? Somos respondidos:

Não adorava – sabia-o para sempre – qualquer forma de poder, ou de violência. Por que aceitara eu um Prêmio que tantas vezes fazia sangue, a não ser por desejar criar, com tantos outros, e no espaço da nossa Cultura, um espaço matinal de contra-sangue? (LLANSOL, 1994, p. 117, grifos nossos).

Llansol escreve contra os poderes totalitários que conhecemos, e isso envolve desde o universo acadêmico da recepção de seus livros até a escrita da História, esta mesma com as maiúsculas. Deste modo, poder e violência serão questões nucleares para suas figuras. Destaco, sublinhadas, as três últimas linhas da citação pelo seu valor concentracional. A criação não pode ser solitária (é, então, comunitária): “um eu é pouco para o que está em causa” (LLANSOL, 2000, p. 182) e deve ser acompanhada pelos respiros do nosso Mundo, daí a relação com a nossa cultura. E ainda sublinhado: um lugar iluminado, um espaço de fulgor, uma alternativa, repito, contra-sangue (palavra composta, por isso mais forte e vívida).

Estabelecido o combate, era necessário ir adiante ainda no mesmo “Para que o romance não morra”. É um texto com finalidade (para), um certo (in)direto objeto do verbo, nesse caso oração: “____ escrevo,” (LLANSOL, 1994, p. 116)² e, portanto, também responde às angústias do

²Citação completa: ____ escrevo, para que o romance não morra. Escrevo, para que continue [...] (LLANSOL, 1994, p. 116).

inconforto tão claramente sentido e pressentido numa primeira leitura:

Os meus textos supõem um **pacto de inconforto** ___ são tal qual, se eu quiser que existam _____; a palavra inconforto é, todavia, capciosa, indica incômodo e coração ansioso, à espera de um amigo sereno. Devo reconhecer que o meu texto, ao deixar inseguro o sujeito que enuncia, se dirige, de facto, ao ansiar do coração, e o coloca na sombra da dúvida. E, se o coração persiste em ler, é porque há nele um fulgor estético que ilumina o próximo passo, e o faz apoiar no detalhe justo e irrecusável.(LLANSOL, 1994, p. 12, grifos da autora).

A respeito dessa interação, a que o leitor é convocado, já vimos que a sua progressão a legente evoca para ir ao encontro do fulgor, isto é, da resplandescência perdida. E este é apenas um dos problemas levantados para seguir investigando, já que a autora, em concordância com o desejo de criar, antes de esclarecer a sua textualidade, apresenta quatro perguntas, que aqui vamos também tomar como questões norteadoras:

Como continuar o humano?

Que vamos nós fazer de nós?

Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe?

Para onde é que o fulgor se foi? (LLANSOL, 1994, p. 120, negritos da autora).

Uma resposta possível para tais questões, talvez, resida na potência da textualidade, conforme largamente encontramos nos trabalhos sobre Llansol. É que, para além da crise do romance e o fechamento ou a conclusão dos realismos, que Benjamin (1994) vai apontar, por exemplo, como causa possível da rotura, Maria Gabriela defenderá a ultrapassagem da narrativa para a textualidade.

Novamente, o que também é importante observar nestas perguntas é uma ideia subjacente de compromisso a residir nesta tarefa, ou melhor, no projeto da textualidade, a partir de algo perdido. O fulgor e sua luminescência foram perdidos, é certo, e talvez, por isso, tenha sido encontrada e buscada a textualidade, para que o romance não morresse.

Não obstante, uma outra questão suscitada pelo discurso de Llansol é a oposição clara, observada nos princípios básicos da textualidade, ou seja: deve ser evidente que a narratividade é uma atividade inserida numa relação com o poder. Será que a autora, de fato, acredita que a sua atividade, embora também baseada em linguagem, seja desprovida de relações com o social e com a política? O texto nos diz o seguinte:

É minha convicção que, se se puder deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da **narratividade** e fazê-la deslizar para a **textualidade** um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, nos é possível (LLANSOL, 1994, p. 120, grifos da autora).

As concepções de mundos no universo llansoliano são bastante convenientes e parecem atender à demanda do “espaço matinal de contra-sangue” que identificamos no excerto já citado. Talvez, por isso, não conhecendo ainda, precisamente, a resposta para os questionamentos acima apontados, sugerimos a hipótese de investigar mais detalhadamente – por cremos que resida aí – um pequeno recorte do mesmo discurso: “Sem provocação, diria: a textualidade é realista, se souber que, neste mundo, há um mundo de mundos”(LLANSOL, 1994, p. 121). Esses mundos, que também vamos chamar de espaços da criação, são resultados do enlarguescimento da pura escrita (narratividade) e estão também comprometidos com o caráter amplificatório da textualidade, também descrito em *Um Falcão no Punho* (1998), quando a autora defende que a escrita deva amplificar o mundo.

Mas, provavelmente, não esteja claro ainda que mundos são estes. Quando Llansol trata deste nosso aparentemente único mundo, ela se refere a um universo definido e acabado, baseado em formas fixas de espécimes, arquitetura, afetos, políticas, poderes e narrativas, ordens inalienavelmente contrárias à graça do dom poético ou “a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais” (LLANSOL, 1994, p. 120). Deste modo, há um combate contra este mundo único, porque sua força é a obrigação da crença na sua

própria singularidade, para qual a única validade possível é a do Real e do que se entende e deriva a partir dele, conforme podemos verificar no seguinte trecho de *A Restante Vida*:

A série dos êxitos, nossa derrota, confirmou os príncipes no seu intento: queriam um só real, acabamos por pensar que só um real havia. Mesmo mortos, há três séculos mortos, ficou-nos esse reflexo: o real é o social, real só há um, e esse não é nosso, excepto se por riqueza, manha, ou mérito, nos tomarmos como príncipes. E, enquanto tais, continuaremos a batalha. Por que não estranhar que se chame poderoso a esse (que outro nome lhe dar?) que nos tomava por partes do seu fantasma insatisfeito e podia pegar em nós abertamente, e pode pegar em nós clandestinamente, como meio subserviente do seu encanto? Por que não se acha trágica essa idéia de que o mundo é o social mais a paisagem enquadrante onde se encontram as imagens de poder?(LLANSOL, 1982, p. 100).

Desse modo, acreditamos na ideia não da retratação, nem da mudança deste mundo que, no excerto acima, aparece como “um só real”, conforme a própria Llansol afirma em *O Senhor de Herbais* (2002). Por isso, a textualidade llansoliana amplifica a noção de mundo e insere, no seu corpo a escrever, a certeza de que: “No espaço, é muito mais fácil aproximar pontos distantes. Tornar contíguos mundos longínquos.” (LLANSOL, 2001, p. 147). Nesse sentido, Llansol isola as rédeas da escrita como resultado de uma trágica condição humana e sustenta, talvez por meio dos mecanismos que viabilizam a autopreservação, um projeto claro de concepção de mundos, através dos quais a perenidade, a inércia e a melancolia seriam substituídas pelos resultados contínuos da metamorfose, do eterno-retorno e do devir como formas garantidas de ir buscar a plenitude e a duração:

Foi uma história – está sendo ainda -, de confronto entre irredutíveis, entre o Mundo e a Restante Vida. Sejam quais forem as razões e os princípios em que cada um se escuda, ambos os mundos perderam de vista a necessidade vital para cada homem de poder alimentar-se de alegria, e poder viver com sentido. (LLANSOL, 1982, p. 109).

Essa ideia de reconfiguração/concepção dos mundos deve ser

entendida como desejo de superação de uma natural “Melancolia de esquerda” que dominaria a arte e sobretudo a Literatura e deveria ser superada a partir de uma projeção da esperança, duma outra e nova Comunidade. A questão também não passa pelo rancor das posturas iconoclastas, ela se apresenta como uma superação do Ódio, na direção de uma “tarefa” “Até que o Amor tome figura humana, e o dom poético se manifeste no carisma que a todo o homem foi entregue: o de continuar, com sua consciência livre, a criação do mundo”(LLANSOL, 1994, p. 112), sem ressentimentos:

E dei comigo a pensar que muitos eram os que continuavam a crer que, com um pouco de habilidade e inteligência, seria possível conceber uma estratégia de transformação do mundo, voltar a colori-lo por instantes, torná-lo encantado com algumas probabilidades de êxito (LLANSOL, 2002, p. 31).

Dito tudo isto, gostaríamos de pensar que a neogeografia, isto é, a nova escrita da Terra e do Mundo, é possível porque, por conseguinte, aquilo que se toma por história seria utopicamente reescrito, preferencialmente pelas mãos dos hereges, dos banidos ou do que se entende por “os absolutamente sós”, e a prova disso é tomarmos novamente o trecho do discurso da APE, aqui já referido, e comprovarmos: 1) o espaço matinal contra-sangue já foi criado. Lê-se Llansol. Escreve-se sobre ela a partir do momento em que o pacto de desconforto é assumido. O mundo, se fosse puramente uma configuração estética, foi então cumprido. Porém, e aqui tratamos da segunda possibilidade, 2) se o espaço matinal contra-sangue é também responsabilidade com “outros”, a tarefa de efetivar este mundo iluminado também nos pertence já que o dom poético também é de responsabilidade coletiva. Por outro lado são renovadas as questões: desejaria Llansol ser objeto de mitificação? Não seria também esse procedimento uma resposta negativa às questões que ela evoca em seus discursos? Mitificá-la, portanto, consistiria em assegurar uma mudança para a qual possivelmente não estamos preparados, se atentarmos para o fato de que seus discursos contidos na segunda parte de *Lisboaleipzig* (1994), por exemplo, apontam

para causas caríssimas à Comunidade humana e à nossa condição, como a Convivência com outros seres que habitam o Mundo, bem como a Partilha e a restauração da alegria.

Finalmente, é notório que haja uma responsabilidade em projetar mitos em espaços onde eles não mais cabem e, por essa razão, a Literatura do século XXI precisa ler Maria Gabriela Llansol não apenas para entendê-la ou confrontá-la para garantir a manutenção de variados poderes (desde o editorial até o acadêmico), mas muito para enxergar o que vai ser feito dela e nos riscos de atribuir puros ideais de beleza a uma falsa literatura mágica. Aqui, já que o “paradigma da água”³ é frontalmente inatacável para este país de Sonhos, as vias laterais e menores dos litorais levarão à convivência de intensos através de alternativas possíveis, espaços diversos e lugares outros. E sobre esse fulgor, um outro Eduardo, esse Prado Coelho, já havia há muito presentido e, de alguma forma, desmistificado:

Qualquer leitor pode bater à porta e entrar. O que o aguarda é apenas a serenidade e a justeza das coisas evidentes: pão, água, o convívio com as plantas e os animais, alguma luz mesmo de noite, alguma noite no corpo da própria luz. E o amor como partilha do mais difícil. (COELHO, 1991, s/p.).

Com efeito, a perspectiva da obra llansoliana para o século XXI importa não apenas pelo seu caráter genológico ou puramente narrativo, mas pelo desejo de fazer conviver as diferenças, isto é, realocando a ideia de política e trabalhando, através da escrita, a favor dos Bens que elegemos para este Mundo. E que tristeza seria se esta forma de Amor fosse compreendida apenas como Literatura.

³Llansol dirá, em célebre citação, em *Um Falcão no Punho* (1988): “Queria desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos. Mas esse nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável.” (LLANSOL, 1998, p. 32).

REFERÊNCIAS

1) DE MARIA GABRIELA LLANSOL:

LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida*. Porto: Afrontamento, 1982.

_____. *Depois de os pregos na erva*. Porto: Afrontamento, 1973.

_____. *Lisboaleipzig I – O Encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

_____. *Na Casa de Julho e Agosto*. Porto: Afrontamento, 1984.

_____. *O Livro das Comunidades*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

_____. *Onde vais Drama-Poesia?*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

_____. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

_____. *Os pregos na erva*. Lisboa: Rolim, 1962.

_____. *Parasceve*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

_____. *Uma Data em cada mão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. *Um Falcão no Punho*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

2) SOBRE MARIA GABRIELA LLANSOL:

COELHO, Eduardo Prado. Um prémio dado mais tarde. In: *Público*. Lisboa: 11 de junho de 1991.

MARQUES, Carlos Vaz. Entrevista de Eduardo Lourenço. In: *Revista Ler*. Lisboa: Setembro de 2008. Disponível em: <http://revistaler.no.sapo.pt/ELourenco.pdf> Último acesso 25 de ago 2010.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *O Beijo Partido*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2004.

3) GERAL:

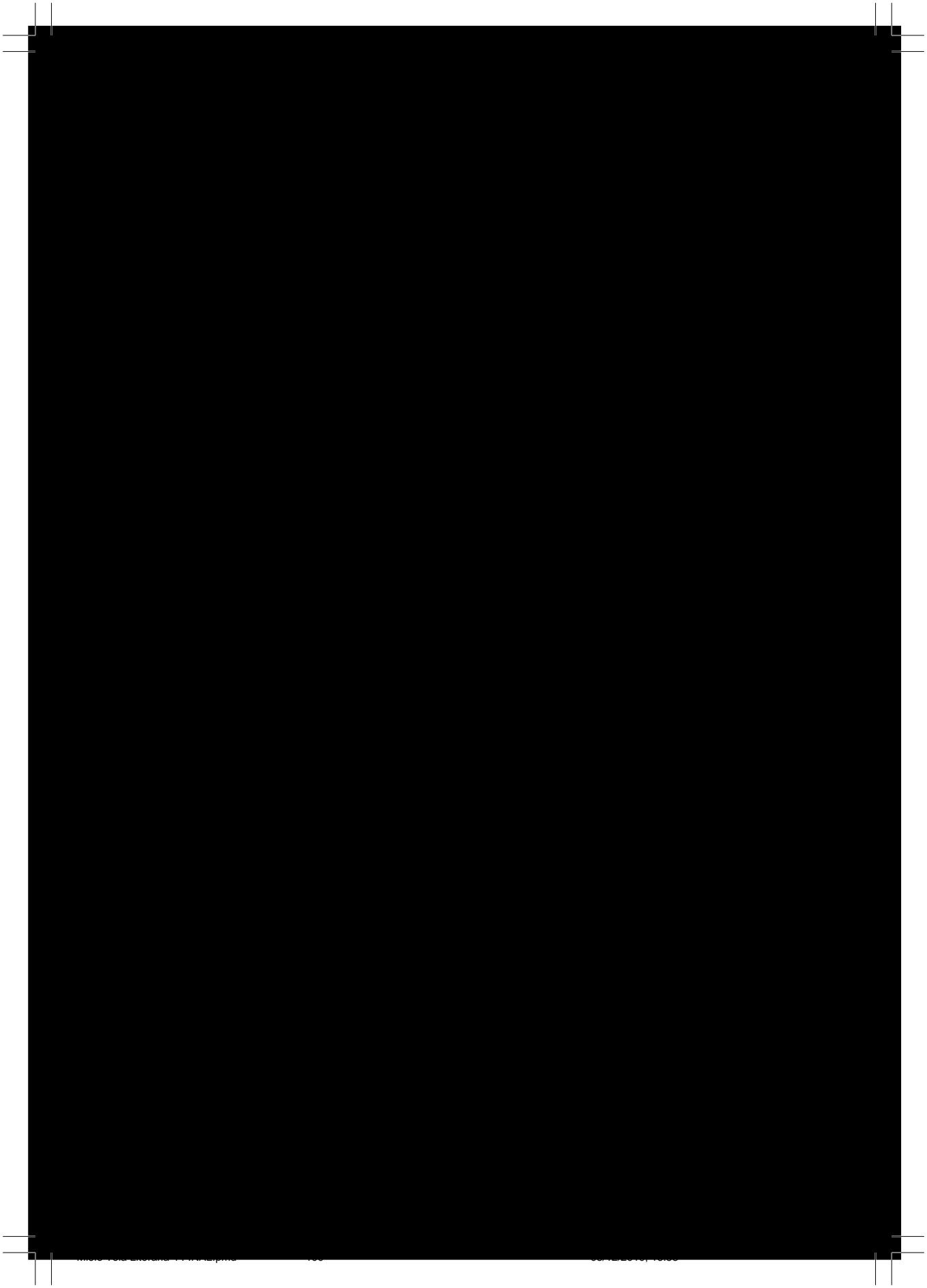
BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance – ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

○ Pós-Pós: novos caminhos da prosa brasileira no século XXI

[...] geralmente se diz, e, porque se diz geralmente, aceitamos a sentença sem mais discussão, quando o nosso dever de gente livre seria questionar energicamente um destino despótico que determinou, sabe-se lá com que maliciosas intenções [...]

José Saramago



APRESENTAÇÃO

UMA REORIENTAÇÃO DA TRADIÇÃO DO ROMANCE

Godofredo de Oliveira Neto*
Universidade Federal do Rio do Janeiro

A literatura contemporânea, a partir da experiência e da constatação de que não há visões de um mundo estável, vem buscando novas orientações cognitivas. A multiplicidade da História e a divisão dos espaços apontam para um princípio segregador e esbarra na ontologia naturalista. O conflito de autonomia literária que se põe é que a literatura deve confirmar essa divisão sem que haja exaltação da segregação. Eis o fio da navalha. O romance contemporâneo é o romance de atores que se dispersaram na pluralidade de sistemas e espaços com reais possibilidades de ação. É algo diferente do romance construído a partir do ponto de vista do indivíduo e do saber. O indivíduo não é mais apresentado como o suporte do saber e da universalidade (BESSIÈRE, 2010). A tradição ocidental, incluindo aqui o chamado pós-modernismo, não responde ao estatuto do sujeito pluralista e múltiplo. Identificar o sujeito universal foi sempre a tradição do romance desde o século XIX, inclusive, como já dito, a época chamada pós-modernista. Com efeito, a fragmentação do sujeito, já tão típica do pós-modernismo, era mais que nunca voltada para o sujeito único, que “assistia” ao mundo fragmentado, e aí sim, até como consequência, podia também se fragmentar. A literatura contemporânea busca um universo de vários mundos e vários tempos. As ações que concretizam tal visão se dão de diferentes maneiras. Uma delas, muito presente na literatura brasileira contemporânea, ou seja, a literatura escrita

*Professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordenador do Projeto: *O Pós-Pós: novos caminhos da prosa brasileira no século XXI*. Romancista e Contista. Laureado com o Prêmio Jabuti em 2006.

depois do enfraquecimento dos postulados pós-modernistas, é o resgate das categorias literárias perdidas e a reconquista da autonomia literária. Mas, sublinhe-se, não é a única.

Essa tendência, que denominamos Pós-Pós, avança a passos largos. Alguns acontecimentos recentes parecem confluir para uma mudança radical de ponto de vista do sujeito em relação a si mesmo e ao mundo. O iminente colapso ecológico, com o alerta incessante sobre o fim dos recursos naturais, e a crise econômica, a exigir uma reformulação do sistema financeiro global, incitam dois pólos reativos: o do ser agonizante ou melancólico, diante das ruínas de um modelo de vida malogrado, e daquele capaz de reagir, de abandonar a longa fase individualista na qual estivera imerso, e buscar uma forma de se reconciliar com o outro e de se harmonizar com o planeta. Na era do ecologicamente correto, da sustentabilidade, da parceria, da retomada de posturas mais ascéticas ou mais recessionistas, surge uma narrativa para além dos limites agonizantes do trágico; uma prosa imersa na delicadeza, menos umbiguista e mais poética.

Equipe do Projeto:

CARINA FERREIRA LESSA

Mestranda em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a orientação do Professor Dr. Alcmeno Bastos, área de concentração Literatura Brasileira. Bolsista da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

CRISTIANE TEIXEIRA DE AMORIM

Doutoranda em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a orientação da Professora Dr^a. Rosa Maria de Carvalho Gens, área de concentração Literatura Brasileira. Bolsista do CNPq - Brasil (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

JORGE LUIZ MARQUES DE MORAES

Doutorando em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a orientação da Professora Dr.^a Elódia Carvalho de Formiga Xavier, área de concentração Literatura Brasileira.

Colaboradores:

LEONARDO BARROS MEDEIROS

Mestrando em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), área de concentração Literatura Brasileira.

RODRIGO CARVALHO DA SILVEIRA

Mestre em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), área de concentração Literatura Brasileira.

VIVALDO ANDRADE DOS SANTOS

Georgetown University. Associate Professor; Portuguese and Latin American Literature. Department of Spanish and Portuguese.

REFERÊNCIAS

BESSIÈRE, Jean. *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*. Presses Universitaires de France: Paris, 2010.

**ENTRE A VANGUARDA DO PÓS-MODERNISMO E A
VANGUARDA DO PÓS-PÓS-MODERNISMO: UMA
LEITURA DE *FAINA DE JUREMA*
E DE *MARCELINO*, DE GODOFREDO
DE OLIVEIRA NETO**

Carina Ferreira Lessa*
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: O presente artigo propõe um diálogo entre *Faina de Jurema* (1981) e *Marcelino* (2008), primeiro e último romance publicado, respectivamente, por Godofredo de Oliveira Neto. A partir de algumas características da obra do autor, trazer uma reflexão sobre os aspectos fundamentais de vanguardismo literário em sua trajetória ficcional. As narrativas em análise serão vistas como inaugurais de dois momentos distintos da literatura brasileira: o pós-modernismo e o que o próprio escritor vem chamando de Pós-Pós-modernismo.

Palavras-chave: Godofredo de Oliveira Neto; Pós-modernismo; Pós-Pós.

Abstract: *This paper proposes a dialogue between Faina de Jurema (1981) and Marcelino (2008), first and last novel published respectively by Godofredo de Oliveira Neto. It intends to do that from some characteristics of the author works, bringing a reflection on the fundamental aspects of his career in avant-garde literary fiction. The narratives in question are seen as two distinct moments of Brazilian literature: Post-modernism and, what the writer himself has been calling Pos-Post-modernism.*

Keywords: *Godofredo de Oliveira Neto; Post-modernism; Post-Post.*

Artigo recebido em 15 de setembro de 2010 e aprovado em 30 de outubro de 2010.

*Mestranda em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a orientação do Professor Dr. Alcmemo Bastos, área de concentração Literatura Brasileira. Bolsista da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

A jurema é uma planta-símbolo de resistência na cultura indígena do Brasil. No período de colonização do Nordeste, os povos não permitiam que a jurema, árvore sagrada, fosse conhecida, em razão dos significados e usos que lhe atribuíam. A árvore só passou a ser documentada a partir de uma fase histórica na qual representa um ritual ligado à resistência dos índios em relação aos colonizadores. Diante da opressão política, econômica e cultural, a jurema avança novos territórios e assume um lugar na religiosidade popular – mais especificamente, na cultura negra. Ganha também um caráter de divindade, de espírito.

José de Alencar reconstrói o mito em *Iracema* (1865). Nesse romance, o espaço temporal gira em torno da colonização do Ceará, em 1606. Iracema guarda o segredo da jurema e deve permanecer virgem para a divindade. O teor poético está atrelado ao fato de a bela e pura índia se apaixonar por Martim, o homem branco. Ao receberem de Iracema o vinho da jurema, os guerreiros sentem extrema felicidade e obtêm informações sobre combates futuros. No entanto, ao se entregar a Martim, a índia perde a pureza necessária para o ritual, sendo também, por consequência, obrigada a afastar-se da tribo. Curiosamente, ao dar à luz um filho gerado a partir da mistura das raças, Iracema aos poucos definha até a morte. A perda da pureza racial e cultural culmina num fim quase trágico, não fosse o fato de a morte, para os românticos, ser uma forma de purificação da alma.

Bem, não é preciso fugir da obra do escritor Godofredo de Oliveira Neto para verificar o seu interesse pelo índio e pelo negro (apesar de uma investigação biográfica tornar evidente o seu engajamento político por ambas as raças). *Faina de Jurema*, primeiro romance do autor e um dos primeiros romances no Brasil a propor estilisticamente o que viria a ser chamado de pós-modernismo, parece indicar um caminho análogo ao mito.

Uma das marcas frequentes das narrativas godofredianas (e imprescindível para entender a poética do autor) é a alternância de capítulos ou ideias que levam o leitor por uma via de mão dupla. Em *Faina de Jurema*, publicado em 1981, não será diferente. Trata-se de

ousado jogo com os gêneros literários, no qual dezoito telegramas se alternam com pequenas narrativas (Contos, Poemas, Panfletos, Fábulas) denominadas, inquietantemente, como “situações”.

O telegrama que inicia o romance nos fornece as seguintes informações:

Jurema anos domicílio mansão; pertence classe social alta. Clareza. Riqueza. Porão da mansão desconhecido para ela. Decide explorar porão. Crise emocional; arrepios. Porão repleto de ratos aranhas baratas morcegos. Vê disputa por migalhas. Escuridão; Miséria. (OLIVEIRA NETO, 1981, p. 7).

Num primeiro momento, o porão, com todos os asquerosos bichinhos, pode ser visto como matéria, em sentido denotativo. No entanto, se atentarmos bem, com o decorrer da narrativa o foco metafórico vai se impondo. O embate de Jurema, com as dicotomias do ser humano, se instaura como o tema e a marca central da forma literária desse romance. *A faina de Jurema* parece ser uma tentativa de resistência à separação, às forças que inevitavelmente estão sempre se opondo. Resolve panfletar pelas ruas para mudar as diferenças, mas o seu projeto está fadado ao fracasso. Entre nuances de estados emocionais, Jurema definha até o suicídio.

Em diálogo com os telegramas, as “Situações” representam a tentativa malograda de resistência. Já na “SITUAÇÃO I – Janelas”, as diferenças são lançadas nos primeiros parágrafos:

A temperatura tornara-se insuportável. Os 40 graus, na sombra, da véspera tinham sido ultrapassados. As folhas permaneciam imóveis. Nada se movia. O ar estagnado. O calor parecia comprimir os corpos e os objetos contra a terra como se nela os quisesse enfiar. A cada inspiração, uma golfada de vapor substituía o ar puro que os pulmões imploravam.
Sufocante.

As janelas tinham sido limpas na véspera. O aparelho de ar refrigerado ronronava, deixando escapar aquele ar fresco que fazia reinar na sala temperatura tão agradável. Do 15º andar deparava-se a cidade inteira, que parecia dormir. Relaxante.
(OLIVEIRA NETO, 1981, p. 9).

Sob o ponto de vista dos trabalhadores, apoiados em cordas nos andaimes, e sob o ponto de vista dos trabalhadores, no escritório de um prédio, respectivamente, o leitor assiste à relação dicotômica que dá início à faina da personagem principal. São 21 situações. Em meio à escuridão e à miséria andina do Peru e da Bolívia, a quem dar um sobretudo de lã europeia? Mesmo na sociedade dos animais observa-se a relação de opostos – a minoria mais abastada concentra comida, enquanto uma população passa fome:

Não os percamos de vista. Jacaré e jiboia sempre tramam isso. Ajuntemos o máximo possível nosso cardume para parecermos menos do que somos. Répteis egoístas! Haveria para todos, mas a ganância é tal que se tornam loucos. (OLIVEIRA NETO, 1981, p.31).

As oposições tornam-se cada vez mais densas e graves. Curiosamente, o poema parece ser, por vezes, o espaço ideal para o narrador pôr em forma as inquietações. São oito poemas que congregam com delicadeza e poesia as relações mais importantes da trama. São essas algumas das poucas e felizes insinuações do poeta Godofredo de Oliveira Neto. Em “Adversativas e aditivas dum prisioneiro”, a forma nos indica uma circularidade, o discurso já havia começado antes de iniciar o poema. “Mas” e “e” parecem reger esse universo, bem como se revelam metáforas pertinentes para mais uma dicotomia: “Mas, e, revoam ao longe, lá fora, inexequíveis, os brancos símbolos emplumados da Paz” (OLIVEIRA NETO, 1981, p. 44). E a pergunta que Jurema poderia/ parece fazer: Será que trariam a paz se se unissem? A partir de que momento dois opostos tornam-se símbolos da Paz? Seria a Paz uma eterna prisioneira dessas duas formas? De fato, parece um pacto amoroso impossível.

Assim como Iracema, Jurema definha ao reconhecer as diferenças sociais, culturais e identitárias. O segredo ou paz da Jurema se perde juntamente com a pureza, a ingenuidade. Na décima situação, “A colônia”, Jurema implora: “Que raciocínios suicidas não me distanciem da minha meada! Que me ajudem nesta tarefa, por favor, vocês que me lêem!”

(OLIVEIRA NETO, 1981, p. 52). Aqui, os índios tornam-se símbolos de integridade, “a ganância e o individualismo sorrateiro e mesquinho lhes eram desconhecidos” (OLIVEIRA NETO, 1981, p. 47).

Bem, esse não é o único momento que evidencia o leitor como peça imprescindível do romance. Os telegramas são escritos nos impressos tradicionais do correio na década de 80. Há espaço para os endereços, tanto do destinatário quanto do expedidor. Todos os telegramas são assinados por Darci; no entanto, as linhas que deveriam ser preenchidas com o nome do destinatário estão vazias. O espaço em branco só pode ser preenchido pelo leitor, fadado, inevitavelmente, a assumir a responsabilidade pelas desventuras da personagem principal. Alfredo Margarido, em “Choque Telegráfico”, publicado em 1981 no *Jornal do Brasil*, não deixa escapar o caráter de urgência que o telegrama carrega:

O telegrama rompe com a monotonia real ou aparente do cotidiano; o choque é entendido sempre como possivelmente desagradável. Quer dizer que o telegrama é potencialmente portador de más notícias, o que nos leva a encarar com alguma desconfiança este papel cuja urgência é tal que deve ser trazido ao domicílio de cada um por portador especial. Se o romance de Godofredo de Oliveira Neto se organiza em torno dos telegramas, é porque existe uma situação profundamente crítica. (MARGARIDO, 1981, p. 10).

Através do diálogo com o leitor, intermediado pelo narrador Darci, Jurema parece quase gritar por ajuda para manter-se resistente, firme. O mito que envolve a árvore revigora-se. Mesmo em um espaço em branco, o leitor já preenche, em *Faina de Jurema*, a categoria de personagem. Tal perspectiva será uma das principais chaves para articular a questão da autoria e da esquizofrenia do escritor, pontos que seguem e envolvem todos os romances de Godofredo, constituindo a poética do escritor.

O embate entre autor e leitor é uma constante. Pelas marcas sempre deixadas nas narrativas, observa-se uma inquietação provocada pelo eterno desejo do irrealizável. Se um briga por narrar, o outro briga para apreender cada sentido dos gestos do autor. Claro que, no dizer de Barthes:

Sabemos que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas [...] Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz de uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede por uma isenção sistemática de sentido (BARTHES, 1988, p. 68-69).

O ato de desfiar a escritura e criar múltiplos sentidos faz com que exista a esquizofrenia do escritor. São várias luzes que se acendem ao mesmo tempo, mas com uma função: a de ludibriar o leitor. Este é, indiscutivelmente, um mote na literatura godofrediana, e o romance em discussão não escapa disso. Dizer, de alguma forma, em todos os romances, ainda que na voz de um escritor-personagem, que se tem a consciência do espaço vazio entre autor e leitor é mostrar que o autor não está morto. Significa marcar o gesto do discurso e a intenção da pessoa que está por trás de toda a diegese.

Em uma das últimas situações, “Apelo”, o narrador afirma:

Nada do que digo ou escrevo é verdade. Se se quiser, pois, a mim chegar é unicamente através dos meus pensamentos que se poderá fazer. Se retrucarem que minhas palavras levam a mim, responderei simplesmente que não. As novas ciências são para mim aqui fadas, ou bruxas, que desaparecem quando melhor me convier. Faço das técnicas e ciências abstração, pois neste momento minha pluma é bastão mágico que me outorga poderes incomensuráveis. Assim, mensagens transmitidas oral e graficamente são abolidas e minha pluma, aliás bastão mágico numa pirueta, riscando o ar e o papel, desperta ciências que levarão a caminhos desconhecidos para até a mim chegar. (OLIVEIRA NETO, 1981, p. 87-88).

Agamben, no penúltimo parágrafo do ensaio “O autor como gesto”, diz que o ter lugar não está de modo algum no texto, no autor ou no leitor:

[mas] está no gesto no qual o autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o

testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não ser suficiente. (AGAMBEN, 2007, p. 62-63).

O ser humano - ou, mais diretamente neste caso, o autor – passa por um incessante corpo-a-corpo com a linguagem. Ao admitir que não há verdade no que escreve e que só se chega a ele através dos pensamentos, o narrador-autor põe-se no jogo da linguagem, assumindo o seu lugar (por meio de um gesto) de “irreducibilidade diante dela”. Pouco antes do citado fragmento de “Apelo”, o narrador (voz indeterminada no texto) inquieta-se: “[...] me sinto mudo e analfabeto. Os dois códigos linguísticos me servem apenas de biombo” (OLIVEIRA NETO, 1981, p. 87). Quanto ao leitor, resta percorrer os caminhos desconhecidos.

A perturbação do autor diante da escrita e o lugar de importância conferido ao leitor surgem com a literatura moderna e tornam-se mote recorrente com a literatura pós-moderna. O narrador onisciente desaparece e as diferentes vozes narrativas dão corpo ao texto de forma a lhe conferir mais de um sentido; por consequência, tiram a mensagem que assegurava o lugar do autor. Há uma mistura de gêneros, textos bem mais curtos, por vezes menos poéticos, que efetivaram o pós-moderno como estética literária. Como já foi dito, no limiar desse cenário Godofredo de Oliveira Neto publica *Faina de Jurema*.

Já agora, em fins da primeira década do século XXI, o autor, curiosamente, publica *Marcelino* (2008). O desejo de atentar para esse romance vem do fato de ele fugir, no que diz respeito à estética, de todos os romances produzidos por Godofredo desde a escrita da narrativa aqui analisada e, mais ainda, por ir de encontro ao que ele vem chamando de Literatura Pós-Pós.

Depois da publicação do primeiro livro desse autor, vieram três romances com “matéria de extração histórica” – utilizando um termo de Alcmeno Bastos. Além de mencionar essa utilização de aspectos e personagens de uma época, podemos dizer que todos carregam as características pós-modernas que direcionaram a teoria da metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon (1991). Aqui, a historiografia tradicional

é subvertida pelas diferentes formas de narrar. Apesar de ainda se apropriarem de personagens e momentos históricos, as personagens são habilmente auto-reflexivas e estendem um novo olhar para os fatos.

Em *O Bruxo do Contestado* (1996), por exemplo, a narradora Tecla nos traz uma nova visão do movimento messiânico da Guerra do Contestado, sempre por meio da fusão dos escombros interiores de Gerd (um camponês fanático religioso) e seus delírios e visões do passado tenebroso da guerra. Ainda segundo Hutcheon, esses romances recorrem à História evidenciando o estatuto ficcional do texto e têm narradores em primeira pessoa. As narrativas são polifônicas, há uma multiplicidade de pontos de vista e narradores que, por vezes, se contradizem. Junto com o drama histórico, vêm o drama pessoal e a interferência dos fatos na vida das personagens.

Especificamente em *O Bruxo do Contestado*, juntamente com todas essas marcas pós-modernas do romance histórico, vemos, intercalados com a própria narrativa, capítulos nos quais a narradora-escritora Tecla reflete sobre o seu ato de narrar, dentre elas, a opção que faz sobre dar aos personagens o nome verdadeiro. O diálogo com o leitor e sua importância, análoga à do autor, também são trazidos para reflexão, bem como apontam os estudos da metaficção historiográfica.

O percurso narrativo apresentado estende-se aos outros romances de Godofredo; no entanto, quando chegamos à mais recente publicação, estamos, sim, diante de um romance pautado nas marcas historiográficas: costumes, personagens, jornais, cantores, rádios, etc., mas num romance tipicamente tradicional: narrativa linear, bem descritiva, extensa, com peso histórico caminhando com o percurso do herói romântico. A linguagem pós-moderna, costumeiramente mais ágil e, por vezes, seca, ganha em beleza poética, salpicada por uma variedade de descrições de paisagens e adjetivos. Podemos dizer que estamos diante de um romance do século XIX em se tratando de estética, mas a marca histórica é a do Governo Vargas e da Segunda Guerra Mundial.

A partir disso, torna-se muito clara a intenção provocadora do autor ao colocar, no final do romance, uma nota onde diz ter sido

considerado este livro (por amigos cineastas) “de acordo com que se entende por romances de fins desta primeira década do século 21, um romance contemporâneo” (OLIVEIRA NETO, 2008, p. 297). Justamente ali há um conflito campo x cidade, no qual ganha a harmonia do espaço idílico catarinense e perde a magnitude maléfica da cidade do Rio de Janeiro.

O romance é narrado em terceira pessoa, distante dos fatos. Temos como personagem principal um homem cafuzo, nativo da vila de pescadores de Praia do Nego Forro, no litoral catarinense. Vivaldo Andrade dos Santos declara, no *Jornal do Brasil*:

A opção do autor por construir seu romance a partir da dicotomia campo *versus* cidade, típica dos romances idílicos e das narrativas de caráter regionalista, com raízes no século 18, acima de ser apenas inocente, é sobretudo provocadora. [...] E ao reatualizar o romance idílico Godofredo de Oliveira Neto coloca uma pedra lapidar no túmulo modernista. O homem natural rousseaniano - o homem feliz, solitário, que vive na simplicidade, capaz de sobreviver por si e pelo que a natureza oferece, além de ser capaz de viver em paz com os seus semelhantes – ressurge nas praias do litoral catarinense suplantando o antropófago oswaldiano emblemático da cultura brasileira. É Marcelino *versus* Macunaíma, moral e estilisticamente. (SANTOS, 2009, p. 03).

As personagens ganham a vitalidade de seres reais. Essas características fogem, inevitavelmente, das típicas ficções pós-modernas e, não podemos deixar de pensar, vão ao encontro daquilo que o autor e crítico vem chamando de Literatura Pós-Pós.

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2007.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MARGARIDO, Alfredo. Choque telegráfico. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1981, p. 10 -10.

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. *Faina de Jurema*. Rio de Janeiro: Taurus, 1981.

_____. *Marcelino*. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

_____. *O Bruxo do Contestado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

SANTOS, Vivaldo Andrade dos. Romance pré-modernista faz oposição à Macunaíma. In: *Jornal do Brasil – Ideias e livros*. Rio de Janeiro, 17/07/2009.

RAIMUNDO CARRERO: DO ARMORIAL AO PÓS-PÓS¹

Cristiane Teixeira Amorim*
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Este ensaio constitui uma breve análise do percurso literário do escritor Raimundo Carrero, composto por quatorze títulos publicados de 1975 a 2009, com base no texto “Sísifo Pernambucano”, de Marcelo Pereira. Procura-se demonstrar as diversas fases do autor – cuja obra desponta, com *Bernarda Soledade: a tigre do sertão* (1975), em estreito diálogo com o Movimento Armorial – e, sobretudo, o período de alinhamento à estética pós-modernista, na primeira metade da década de 90, com *Sinfonia para vagabundos* (1992) e *Somos pedras que se consomem* (1995), e o seu posterior esmaecer. Pode-se, então, vislumbrar, na prosa carreriana subsequente, o colapso de algumas categorias relacionadas a esse movimento e o despontar de um fazer literário, de certa forma afinado ao “Pós-Pós”, e que é, também em parte, um retorno à concepção narrativa de seus primeiros romances e novelas, menos fragmentados, distanciados da violência urbana, sem citações explícitas ou enfoques metalinguísticos, com uma maior importância dada à fabulação.

Palavras-chave: Raimundo Carrero; Pós-Pós-modernismo; prosa brasileira.

Abstract: *This essay provides a brief analysis of the literary career of the writer Raymond Carrero, composed of fourteen titles published from 1975 to 2009, based on the text “Sisifo Pernambucano” from Marcelo Pereira. It seeks to demonstrate the various stages of the*

¹Uma breve análise do percurso carreriano baseada no texto de Marcelo Pereira, “Sísifo Pernambucano”, que integra a biografia de Raimundo Carrero, *A fragmentação do humano*, de autoria homônima.

*Doutoranda em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a orientação da Professora Dr^a. Rosa Gens, área de concentração Literatura Brasileira. Bolsista do CNPq - Brasil (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

*author - whose work stands out, with *Bernarda Soledade: a tigre do sertão* (1975), in close dialogue with the Armorial Movement - and especially the alignment period to post-modernist aesthetics, in the first half of 90's decade, with *Sinfonia para vagabundos* (1992) and *Somos pedras que se consomem* (1995), and subsequent fade. One can, then, envision, in the following carreriana prose, the collapse of some categories related to this movement and the emergence of a literary writing in a way tuned to the "Post-Post" that is also partly a return to the narrative conception of his early novels and short stories, less fragmented, distant from urban violence, without quotes or explicit metalinguistic approaches, with greater importance given to confabulation.*

Keywords: *Raimundo Carrero; Post-Post-modernism; brazilian prose.*

Artigo recebido em 3 de setembro de 2010 e aprovado em 14 de setembro de 2010.

Carrero inicia sua obra literária com a publicação de *A história de Bernarda Soledade: a tigre do sertão* (1975), intimamente relacionada ao Movimento Armorial, cujo princípio básico é a elaboração de uma arte erudita enraizada à cultura popular do nordeste brasileiro. O autor pernambucano faz sua estreia com uma prosa de imagens concretas, sem fluxo de consciência, que se afasta, portanto, da narrativa de teor reflexivo e mergulha intensamente no universo dominado pelo *pathos*.

Essa primeira novela abre a chamada fase sertaneja de Raimundo Carrero, composta ainda pelos dois títulos seguintes, *As sementes do sol: o semeador* (1981), de temática bíblica, e *A dupla face do baralho: confissões do comissário Feliz Gurgel* (1984), obra na qual os gêneros se mesclam e pinceladas de humor constituem um traço novo na elaboração ficcional do escritor sertanejo.

Vale ressaltar que, embora o Movimento Armorial e o Regionalismo possuam diferenças essenciais, é inegável o fato de se desenvolverem imbuídos do anseio de valorização da arte e da cultura de determinada localidade – questão que merece estudo detalhado, mas não se justifica nesta breve análise do percurso carreriano. No entanto, as vinculações ao Movimento Armorial, se, por um lado, contribuíram para a divulgação de *A história de Bernarda Soledade*, por outro, alimentaram uma crítica, à época de sua publicação, que procurava apenas, numa acepção reducionista, apontar os pontos em comum entre a novela e o Movimento. Hermilo Borba Filho faz o percurso inverso ao afirmar que a filiação de Carrero está menos relacionada a autores nordestinos do que a Faulkner:

Acho mesmo que o clima de violência da sua novela é muito mais da técnica faulkneriana que da heráltica sertaneja, característica principal do Armorial. De resto a estrutura seca de Raimundo Carrero obriga-o, quase sempre, ao emprego de tons poéticos que caem na sua prosa como ornamentos líricos [...] (PEREIRA, 2010, p.20).

É importante frisar que a prosa carreriana já nasce atrelada à poesia e em diálogo com o cânone literário. Em 1986, Carrero lança *O senhor dos sonhos*, *Sombra severa* e *Viagem no ventre da baleia*. O

primeiro, que ainda tem como cenário Santo Antônio do Sangué, talvez seja o único de seus títulos em que a tônica recai de maneira ostensiva sobre a questão social do nordeste brasileiro, mesclando religião e política. A prosa espiralada dá lugar a uma história com maior linearidade na qual o que se narra se sobrepõe ao como se narra. Carrero parece outrar-se. Em *Sombra severa* (1986), obra, assim como *As sementes do sol* (1981), em diálogo com personagens bíblicos, o autor pernambucano faz uso de um jogo de baralho enredado à trama – elemento, talvez, que mais caracterize até agora, para além do gosto pela forma sinuosa, a simultaneidade de planos e a alternância de foco narrativo, uma aproximação com o pós-moderno. *Viagem no ventre da baleia* (1986), romance de escritor comprometido com a problemática nacional, retoma o indivíduo religioso em crise e traz à superfície textual a questão das disputas de terra. É curioso o fato de, na década de 80, Raimundo Carrero lançar dois títulos em que a posição do artista e do intelectual se interpenetram.

Maçã Agreste (1989) mescla interior e capital e sua composição se faz pela alternância de várias vozes. Aqui a questão social – sempre carregada de lirismo e distanciada, portanto, da *secura* com a qual os marginalizados foram comumente incorporados à literatura pós-moderna – está em perfeita harmonia com a elaboração ficcional.

É imprescindível destacar ainda que há na prosa carreriana uma marcante intratextualidade, sobretudo pelo ir e vir dos mesmos personagens em novelas e romances. Há também a reunião de obras sob um título comum que de alguma forma as aproxima. *As sementes do sol* (1981), *A dupla face do baralho* (1984) e *Sombra severa* (1986) constituem a trilogia *O inferno somos nós*. Posteriormente, *A história de Bernarda Soledade* (1975), *As sementes do sol* (1981) e *A dupla face do baralho* (1984) foram reunidos em *O delicado abismo da loucura*. E, mais recentemente, *Maçã agreste* (1989), *Somos pedras que se consomem* (1995), *O amor não tem bons sentimentos* (2007) e *Minha alma é irmã de Deus* (2009) deram corpo ao *Quarteto áspero*.

Em 1992, o escritor pernambucano publica *Sinfonia para*

vagabundos, um livro urbano, fragmentado, repleto de citações. Marcelo Pereira verifica que

Carrero fez de *Sinfonia para vagabundos* uma obra que bem poderia ser alinhada na estética pós-moderna, pois é um metarromance de fortes traços renovadores em sua linguagem, com citações, odes, discursos sobre a beleza, o caos, a dor, a morte e a música, refletindo também a arte do romance. (PEREIRA, 2010, p.38).

Se Raimundo Carrero de alguma forma se alinhou à estética pós-moderna, esse título é sem dúvida o ponto de toque inicial. Pereira destaca ainda trecho do artigo de Janilto Andrade sobre os personagens de *Sinfonia para vagabundos*: “navegadores à deriva, antes sonambólicos que percorrem veredas (da cidade) cuja origem é a insensatez da sociedade pós-moderna cujo destino é o nada [...]” (2010, p.39). A resenha de Aldo Del Rey, publicada no Jornal do Brasil, de acordo com Marcelo Pereira, aproxima a obra “das ficções de vanguarda, construída em fragmentos, citações, referências e indicações de ordem gráfica” (2010, p.40). Em seguida, cita trecho dessa resenha que curiosamente parece festejar as similaridades entre a obra do autor pernambucano e o que se produz no Rio e em São Paulo:

[...] uma lembrança de que em matéria de vanguardismos os escritores nordestinos podem estar tão em dia quanto os mais atentos e velozes companheiros do eixo Rio-São Paulo. [...] Muitos dos processos destinados a transformar uma narrativa em antinarrativa foram reunidos ao pé desta obra com a desenvoltura de quem está bem familiarizado com a tradição da antitradição e sabe optar no momento certo pelo recurso capaz de evitar que o romance (?) recaia nos modos convencionais. (PEREIRA, 2010, p.40).

Em contrapartida – e esse é sem dúvida o grande diferencial da ficção carreriana – Aldo Del Rey destaca a “força lírica de Raimundo Carrero, que resiste aos seus propósitos simultaneamente vanguardistas e pós-modernistas” (REY *apud* PEREIRA, 2010, p. 40). O autor pernambucano, portanto, em sua obra mais alinhada até então às estéticas pós-modernas, delas parece se distanciar ao conferir poeticidade à narrativa.

Em 93, Carrero lança o infantil *Os Extremos do arco-íris*, livro complexo, também de feições pós-modernas, no qual música, cinema e literatura se fundem na mente de um personagem aparentemente desequilibrado, que se esforça por desvendar um suposto crime. Em 95, o urbano *Somos pedras que se consomem* vem à luz, repleto de “citações, sexo e violência (a exemplo de *Sinfonia para vagabundos*)” (PEREIRA, 2010, p.40). Um romance mais “real”, mais seco, mais próximo da produção do eixo Rio-São Paulo, berço do pós-moderno. Marcelo Pereira observa que

[...] começa-se a perceber um anacrônico interesse da imprensa do Sudeste e Sul em tentar muito mais descobrir ou revelar quem é o Raimundo Carrero escritor do que se aventurar em análises críticas da obra, como se estivesse apresentando aos leitores um autor novato e estrangeiro - ou pelo menos estranho. (PEREIRA, 2010, p.41).

A separatista crítica do sudeste do país, portanto, só se volta para Carrero quando vê em sua obra uma possibilidade de espelhamento com o que se produzia nas duas capitais. Todavia, é com o lírico *As sombrias ruínas da alma* (1999), livro de contos que dialoga permanentemente com grandes clássicos da literatura universal, no qual recupera-se a valorização da história, que Raimundo Carrero ganha o Prêmio Jabuti. Há nesta obra sem dúvida um modo de narrar que já se distancia do pós-moderno e, portanto, de *Sinfonia para vagabundos* e *Somos pedras que se consomem*. Carrero parece agora estar mais próximo de suas primeiras novelas do que de seus últimos romances. Rivalter Pereira ressalta que, na parte da obra intitulada “Iluminações” (*As sombrias ruínas da alma*), há “uma atmosfera de sonho, uns personagens e uma mensagem singela e positiva, que o aproxima de Guimarães Rosa”. (PEREIRA *apud* PEREIRA, 2010, p.42).

Em 2003, sai o romance mais ousado do autor pernambucano: *Ao redor do escorpião... uma tarântula?* (2003) foi elaborado a partir de uma única cena: após o ato sexual, uma mulher senta numa poltrona de espaldar alto com uma arma na mão diante do marido, que parece dormir,

e espera o momento oportuno para matá-lo. A primeira metade da obra é centrada no ponto de vista da mulher e a segunda metade, no do marido. O narrador é contaminado pela atmosfera agônica; sua forma de narrar harmoniza-se à angústia dos personagens. Repetições com pequenos acréscimos e trocas de posição dos adjetivos na oração criam uma atmosfera ensandecida; aliterações, assonâncias, sibilacões complementam a “orquestração”. As imagens se intensificam, a pontuação ganha relevância significativa: para ela, hesitante, as interrogações; para ele, que espera, as reticências.

Num primeiro instante, seria possível supor um retorno da prosa carreriana ao pós-moderno, pela ousadia da composição. No entanto, a violência está dentro e não fora. Ela não explode. Carrero se afasta ainda de seus personagens miseráveis, inseridos na cidade monstruosa, febril, indiferente. Ao que parece, essa obra escapa a toda e qualquer tentativa de enquadramento. Fabrício Carpinejar ressalta a presença no romance de um “inconsciente simbólico, que reúne o ancestral e o novo em uma só procura” (CARPINEJAR *apud* PEREIRA, 2010, p.43).

A engenhosidade de entregar a narrativa ao comando de um doido, em *O amor não tem bons sentimentos* (2007), desestabiliza, confunde, lança tudo no terreno das incertezas. O texto finda sem que seja possível afirmar nada. Embora a construção em redemunho pareça também se alinhar à estética pós-moderna, o jornalista Schneider Carpeggiani, contrapondo este romance ao anterior, após aproximá-lo de Dom Quixote e Raskolnikov, verifica que Carrero “aparentemente se preocupou mais com a narrativa que com a técnica” (CARPEGGIANNI *apud* PEREIRA, 2010, p.44). Andréa Ribeiro em resenha n’*O Rascunho* afirma:

Fazia muito tempo que eu não lia algo tão cuidadosamente escrito. E como faz diferença! Não é preciso reinventar a roda. Dificilmente vamos nos deparar com uma história tão sensacional, diferente, inovadora, que nos faça perder o ar. (RIBEIRO *apud* PEREIRA, 2010, p.45).

Essa recusa à “reinvenção da roda”, aparente crítica ao excesso de experimentos que marcaram o pós-moderno, e o simultâneo apreço

pela história bem contada são sintomáticos de um esgotamento das categorias que marcaram a produção das duas últimas décadas.

Analisando o percurso carreriano é possível notar um ponto de pico afinado ao Pós (*Sinfonia para vagabundos e Somos pedras que se consomem*) – embora nunca a ele integrado de maneira plena – e um movimento, embora tímido, em direção ao chamado Pós-Pós, que é em si, de certa maneira, um retorno às primeiras narrativas carrerianas, menos fragmentadas, distanciadas da violência urbana, sem citações explícitas ou enfoques metalinguísticos, com uma maior importância dada à fabulação. O aclamado *Minha alma é irmã de Deus* (2009), vencedor do Prêmio Literário 2009, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional, e do Prêmio São Paulo de Literatura, também parece ratificar essa tendência ao mesclar violência e lirismo e manter um diálogo permanente com os grandes romances da literatura brasileira e universal.

REFERÊNCIAS

CARRERO, Raimundo. *Minha alma é irmã de Deus*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *O amor não tem bons sentimentos*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Sombra severa*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *O delicado abismo da loucura: novelas*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Ao redor do escorpião... uma tarântula? Orquestração para dançar e ouvir*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. *O senhor dos sonhos*. Recife: Bagaço, 2003.

- _____. *As sombrias ruínas da alma*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. *A história de Bernarda Soledade: a tigre do sertão*. Recife: Bagaço, 2007.
- _____. *A dupla face do baralho: confissões do comissário Feliz Gurgel*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- _____. *As sementes do sol: o Semeador*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1981.
- _____. *Somos pedras que se consomem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- _____. *Sinfonia para vagabundos: visões em preto e branco para sax-tenor*. Recife: Bagaço, 1994.
- _____. *Os extremos do arco-íris*. Recife: Bagaço, 1993.
- _____. *Maçã agreste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- _____. *Viagem no ventre da baleia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Recife: Fundarpe, 1986.
- PEREIRA, Marcelo. Sísifo Pernambucano. In: _____. *Raimundo Carrero: a fragmentação do humano*. Recife: Caleidoscópio, 2010.

O PÓS-PÓS MODERNO: ADRIANA LISBOA NO TEMPO DA DELICADEZA

Jorge Marques*
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Este artigo analisa a obra de Adriana Lisboa, ressaltando, principalmente, dois procedimentos estéticos que sedimentam o labor artístico da escritora. São eles: a “estética da delicadeza” e a “poética do cotidiano”, os quais ensejam a construção de uma obra que pode ser identificada com o Pós-Pós Moderno, recente tendência da literatura contemporânea.

Palavras-Chave: Literatura Contemporânea; estética da delicadeza; Pós-Pós moderno.

***Abstract:** This paper analyzes the Adriana Lisboa's work, mainly highlighting two aesthetic procedures that settle the artistic work of the writer. They are: the “aesthetics of delicacy” and the “poetics of everyday life”, which give rise to the construction of a work that can be identified with the Post-Post Modern, recent trends in contemporary literature.*

***Keywords:** Contemporary literature; aesthetics of delicacy; Post-Post Modern.*

Artigo recebido em 15 de setembro de 2010 e aprovado em 30 de outubro de 2010.

*Doutorando em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a orientação da Professora Dr.^a Elódia Xavier, área de concentração Literatura Brasileira. Professor do Colégio Pedro II – Unidade Escolar Engenho Novo II e do Colégio Militar do Rio de Janeiro.

Tento uma alternativa diferente, não o Real inassimilável, irrepresentável, nem o Neonaturalismo, que afirma o papel do artista como observador e fotógrafo da realidade, mas um real em tom menor, espaço de conciliação, possibilidade de encontro, habitado por um corpo que se dissolve na paisagem [...]. Não mais a dor, a catástrofe, o trauma, mas a plenitude do vazio do real.

Denilson Lopes

A trajetória literária de Adriana Lisboa é relativamente recente. Não obstante tal fato, em pouco mais de uma década de carreira, a escritora produziu uma obra considerável, composta, até o momento, de cinco romances e quatro livros voltados para crianças e jovens. Além disso, teve diversos contos publicados em antologias variadas. No estudo que ora iniciamos, limitaremos nossa análise à sua obra romanesca, que vai de *Os fios da memória* (1999) até *Azul-Corvo* (2010).

Abuso sexual, relações incestuosas, uso indiscriminado de entorpecentes e patricídio são alguns dos temas abordados pela autora nos seus romances. Esse mero enfileiramento de assuntos levaria o leitor mais precipitado a indagar se a obra de Adriana Lisboa não repetiria os cacoetes do Pós-Moderno, período no qual pudemos notar um investimento sistemático dos artistas no relato do embrutecimento das relações humanas e da barbárie onipresente nos grandes centros urbanos. Não é isto, porém, o que ocorre na prosa de Adriana, em virtude de sua escrita ser alicerçada no que podemos denominar de “estética da delicadeza”, em cujo contexto o labor literário “se faz com pinça, e não com trator” (CASTELLO).

Com efeito, “delicadeza” é o substantivo que mais recorrentemente pode ser encontrado nos textos críticos que tratam dos romances da autora. Não por acaso, aliás, pois a elaboração artística de Adriana Lisboa apresenta uma dicção na qual claramente notamos uma estrutura configurada a partir de signos metafóricos, diversificados padrões sintáticos e léxico sofisticado. Entra em campo, nesse caso, um requinte formal que possibilita à autora a abordagem de temáticas cruas (e, por vezes, cruéis), sem que o dispositivo do brutalismo poético seja acionado. Pelo

contrário, a confecção estética que cerca o universo ficcional de Adriana Lisboa reveste-se de uma literariedade que o crítico Denílson Lopes denomina de “poética do cotidiano” (2007, p. 109), a saber, aquela que “vislumbra no limiar o excepcional, a transfiguração, o sublime” (Ibidem). Nesse sentido, se não se furta a observar, embora a partir de viés diverso do Pós-Moderno, as mazelas do ser humano, a obra de Adriana Lisboa investe sistematicamente na abordagem de temáticas que perpassam pelas relações amorosas, revelando, assim um apreço ao universo lírico e a uma valorização do sentimentalismo – algo posto sistematicamente de lado no contexto da literatura pós-moderna, que parecia evitar a temática amorosa de maneira mais explícita, como temendo que ela revelasse alguma espécie de derramamento piegas.

A delicadeza de Adriana Lisboa, portanto, antes de ser sinônimo de entibiamento, concentra em si forte carga de vigor. Ora, se no multifacetado universo do Pós-moderno privilegiavam-se obras nas quais a densidade consistia justamente em procedimentos que redundavam em textos cuja elaboração passava pela forte carga denotativa, na experiência da autora de *Sinfonia em branco* (2001) perpassam elaborações metafóricas que, não raramente, manifestam forte carga sinestésica. Em outras palavras, a escrita de Adriana Lisboa singulariza-se e agrega tônus ao Pós-Pós Moderno na medida em que faz do leve e do delicado a sua força. Nesse sentido, a obra da artista logra construir, algo paradoxalmente, um contraponto à violência da Pós-modernidade, através de filigranas poéticas de sabor estético apurado. É ainda Denílson Lopes que afirma: “Também em contraponto a uma estética da violência, ao fascínio pelo grotesco e pelo abjeto, o sublime se traduz em leveza e delicadeza” (Ibidem, p. 46).

Este projeto de inegável requinte artístico, por outro lado, recupera dispositivos da tradição literária. Não é o caso de pensarmos que haja um mero retorno a formatos estéticos esquecidos – fato que resultaria em um anacronismo incabível para os padrões do mercado editorial do mundo contemporâneo. O que existe, sim, é um aproveitamento de dispositivos estéticos identificados com uma tradição literária até certo

ponto mais conservadora, agregado, por vezes, a elementos próximos da linguagem cinematográfica: nesse contexto, a linearidade narrativa é sistematicamente deixada de lado, dando lugar a enredos construídos a partir de idas e vindas no tempo. O professor Denílson Lopes elucida perfeitamente essa questão, quando afirma que “não se trata de um retorno a tradições clássicas, anteriores aos dilemas modernos, mas sua atualização dentro de uma sociedade midiática” (Ibidem, p. 22).

Na trajetória empreendida, embora *Os fios da memória* (1999) já denuncie, desde o título, que a então estreante retomaria alguns caminhos importantes da ficção, perpassa, pelo primeiro romance da autora, inegáveis influências da pós-modernidade que lhe foi contemporânea. Desse modo, é com *Sinfonia em branco* (2001), livro publicado no pórtico do novo século, que Adriana Lisboa dá um salto de qualidade e, com um manejo estético assombroso para uma jovem que publicava apenas o seu segundo romance, efetivamente ingressa no rol de grandes nomes da Literatura Brasileira. Construído em torno da trajetória familiar das irmãs Clarice e Maria Inês, o livro prima pelo enredo extremamente bem elaborado. Nenhum fato parece ocorrer por acaso nesta narrativa na qual, ao final da leitura, as peças postas à vista do leitor encaixam-se à perfeição. A par do hábil manejo na construção da trama, é impossível deixarmos de destacar a solidez psicológica das personagens do romance. Além disso, coerente com a estética da delicadeza que pauta sua obra, Adriana Lisboa abre mão da crueza brutal que marcou determinadas facetas do Pós-Moderno. Não é por outra razão que uma cena do romance elaborada em torno da relação sexual entre dois personagens é assim empreendida:

Tomás fechou a cortina por delicada precaução. Tudo era muito fácil e transparente, a suavidade da tarde de quase inverno, a úmida presença do mar, o tato, as palavras, era larga a impressão de que afinal de contas sempre havia sido daquela forma, entre eles. Tomás era magro, bastante magro, mas Maria Inês achou confortável correr seus dedos entre as espáduas dele assim como fizera sobre o torso inacabado de um desenho, e não sentia surpresa ou qualquer emoção que excedesse a simplicidade. Rolavam trovões pelo céu – haveria chuva. Agora,

porém, era como se Tomás compusesse desenhos de Maria Inês sem lápis, sem papéis, mesmo sem a obrigatoriedade dos silêncios. Compunha desenhos como tatuagens, diretamente sobre a pele dela, sensibilizada. Tudo era muito fácil e continuou sendo fácil, a palidez de Maria Inês e a magreza de Tomás expostas sem rituais e sem dor, divididas, e Tomás era agora enfim o corpo adulto de Maria Inês. (LISBOA, 2001, p. 108.).

Na cena do defloramento de Maria Inês, acima descrita, a escolha lexical da autora reflete claramente a intenção em pautar a sua construção ficcional a partir da estética da delicadeza. Dessa maneira, a utilização de termos como “suavidade”, “simplicidade” e “transparente”, além do emblemático adjetivo “delicada”, ajuda a compor uma passagem em que predominam, algo insidiosamente, as sugestões do contexto erótico. O uso metafórico da língua é, nesse sentido, uma constante no romance, e atinge frequentemente graus de excelência, como, por exemplo, na descrição da morte da personagem Otacília:

Quando aquela tranquilidade inédita penetrou no quarto, semi-iluminado por um abajur fraco, ela soube que estava morrendo.

Ouviu as vozes das filhas conversando, no quarto ao lado, o quarto de Maria Inês. Depois ouviu um pouco menos, e sentiu uma vertigem que a fez pensar num navio em alto-mar em meio a uma tempestade. Depois a vertigem também passou, e ela abriu os olhos, e sorriu porque, na verdade, tudo era tão simples. (LISBOA, 2001, p. 143 – 144).

Um beijo de colombina (2003) é um livro-tributo à obra de Manuel Bandeira. Construído em quatorze capítulos, cada um deles intitulado com o nome de um poema do autor, o romance reverte expectativas: ora, se, no livro anterior, era o universo das personagens femininas que predominava, o terceiro romance de Adriana Lisboa coloca em primeiro plano a figura do homem dolorido pela perda da amada, supostamente morta por afogamento. Não por acaso, a mulher desaparecida chama-se Teresa, fato que possibilita à narrativa uma série de felizes contatos intertextuais com o célebre poema de Bandeira intitulado com o nome da mulher.

Dessa maneira, Adriana Lisboa não apenas faz referência a um elemento específico do cânone literário, mas reverencia-o, ao mesmo tempo em que o ressignifica e o revitaliza, pois o torna alicerce da construção ficcional que empreende.

Ainda é possível notarmos, na trama do homem que refaz os caminhos do relacionamento amoroso e da perda da mulher que se foi, ecos indisfarçáveis de *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos. Nesse contexto, a presença da ausência de Teresa, embora domine o enredo de *Um beijo de colombina*, é abordada através de um narrador masculino, abatido pelo sumiço da amada e às cegas em uma realidade na qual se depara com a solidão advinda do suposto falecimento da parceira. Sendo assim, como já afirmamos, Adriana Lisboa trilha por caminhos específicos da psicologia masculina. É como se a autora estivesse respondendo às maciças observações da crítica acerca de seu romance anterior, que ressaltaram prioritariamente a sua habilidade em tratar do universo das personagens femininas e dissesse: “Cá está a prova de que não sou uma mulher que escreve de e para mulheres. Aqui está um romance onde o masculino assume a primeira pessoa e toma a palavra”. De todo modo, o professor de Latim que narra a história é construído de tal maneira que lhe é perfeitamente cabível transitar pelo universo da delicadeza, o que permite o aparecimento de belos trechos em que predomina o aspecto lírico, como quando ele diz:

O amor, se existe, não é uma entidade. O amor é um milhão de pequenas coisas. Não é possível ter uma ideia genérica do que seja o amor ou procurar dicionarizá-lo. O amor é uma flor murcha, um marcador amarelo de textos, um disquete de computador, uma chave de fenda, um quadro de avisos onde se espera um bilhete, um peso de papel azul que reproduz o globo terrestre, uma cama desfeita ao meio-dia e um copo d'água pela metade, folhas secas que o vento varreu para dentro de casa, um vulto sombrio nos olhos por causa de uma discussão com alguém, a pequena escultura mexicana de um pássaro, guardanapos de papel sobre a mesa-de-cabeceira, alguém que martela um prego em outro apartamento, uma lista telefônica aberta, mais nada. (LISBOA, 2003, p. 28).

No interessante jogo metalinguístico que se empreende neste

romance, Adriana Lisboa perfaz um simulacro que lembra o jogo de espelhos dos circos: um reflexo rebate em outro espelho que, por sua vez, reflete o que aparenta ser o real – mas não é. Na trama do livro, a escritora Teresa deixara um plano de romance em homenagem a Bandeira inacabado, e este é assumido em parte pelo seu companheiro após o desaparecimento dela, ao mesmo tempo em que, nas reviravoltas da trama que ocorrem nas últimas páginas da narrativa, a mulher assume o comando da trama e faz do homem o seu personagem. O resultado desse jogo de multiperspectivas é que *Um beijo de colombine* deixa o leitor admirado com a habilidade da autora em empreender uma trama que emociona e surpreende, sem deixar de lado a questão da verossimilhança.

Em 2007, Adriana Lisboa publicaria *Rakushisha*, seu quarto romance. Se, no livro anterior, o brasileiro Manuel Bandeira era a grande referência da tradição literária, na sua quarta obra a autora mergulha nas raízes da cultura japonesa, mais especificamente no que diz respeito ao poeta Matsuo Bashô, cuja figura, mote para a viagem que o personagem Haruki faz ao oriente, perpassa todo o decorrer do livro.

Rakushisha tem na incomunicabilidade um dos seus principais assuntos. Os personagens principais, Celina e Haruki, não conseguem alinhar qualquer tipo de relação após o encontro casual no transporte público de uma grande cidade – malgrado, posteriormente, viajem juntos (mas, ao mesmo tempo sozinhos) ao outro lado do mundo.

Em artigo acerca deste romance de Adriana Lisboa, o crítico Miguel Conde acertadamente afirma que

um sentimento de fragilidade angustia os personagens de “*Rakushisha*” [...]. Fragilidade diante de si mesmos, de sentimentos convertidos em obsessões paralisantes, e fragilidade diante do acaso, que afeta suas vidas, apesar do que eles possam desejar. A delicadeza, sempre apontada como um atributo central da obra da escritora, aqui parece definir a própria existência dos personagens. (CONDE, 2007, p. 3).

É através de “um grande prazer na manipulação das palavras” (Ibidem) que a escritora logra delinear ao leitor uma obra estruturada em

torno de temas tão diáfanos como incomunicabilidade e fragilidade. Nesse sentido, uma dicção que se aproxima da prosa poética é o recurso utilizado por Adriana Lisboa para concretizar literariamente os assuntos em torno dos quais gira *Rakushisha*, um “livro que transpira o Japão, ao descrever a cultura, os rituais, a chuva miudinha, a língua” (GONÇALVES, 2009).

Ao lado da estética da delicadeza, outro procedimento, já mencionado de passagem neste artigo, tem lugar na escrita da autora. Trata-se do que o professor Denílson Lopes denomina de “poética do cotidiano”, que nada mais é do que tocar o sublime através do banal. Nesse sentido, a arte não trataria de

nada de grandioso, transcendental, mas menor, banal, cotidiano, concreto, material. O sublime é uma alternativa ao discurso fatigado das transgressões tardo-modernas (que artistas performáticos, cineastas experimentais insistem em ressuscitar) e à ladainha de um mundo povoado de imagens, clichês e informações [...] (LOPES, Op. Cit., p. 45).

Rakushisha é um romance no qual a poética do cotidiano constitui alicerce fundamental na estrutura narrativa. Tudo no enredo é pequenino e meticuloso – o que não impede, entretanto, de revelar-se ao leitor uma pequena-grande tragédia em sua parte final. Mesmo esta, entretanto, aparece na trama sob o signo da minimitude. Nesse sentido, a elaboração estética de Adriana Lisboa em *Rakushisha* assemelha-se – e pedimos perdão aqui pelo uso da evidente metáfora de cunho oriental – à poda de um bonsai: um instrumento delicado que ajusta, alinhava, formata e lapida a criação literária.

Em outubro de 2010, chegou às livrarias o mais recente texto de Adriana Lisboa: trata-se de *Azul-Corvo*, um romance que, de certa maneira, efetivamente representa a superação do momento Pós-Moderno, ao mesmo tempo em que o recupera. Isso porque, ao narrar a trajetória de Vanja, a autora elabora também uma crônica da desterritorialização. Os personagens que cercam a protagonista neste *road-book*, notadamente o ex-guerrilheiro Fernando e o menino salvadorenho Carlos, vivenciam, juntamente com ela, uma experiência que foi de tantas formas

e de tantas maneiras estudadas por teóricos do Pós-Moderno, notadamente Stuart Hall (2006).

Dessa maneira, quando se volta para a narrativa de trajetórias errantes, Lisboa parece não fazê-lo sob os olhos do hoje: antes, repete o procedimento revisionista de seus dois livros anteriores, que mergulhavam no passado literário através de Bandeira e Bashô. Não é à toa, portanto, que o eu-enunciador dista do eu-narrado alguns anos: justamente aqueles que separam o Pós-Moderno do Pós-Pós. E nada mais coerente que o sujeito do último viabilize a sua travessia pelo território americano em busca do pai verdadeiro através de uma escrita que, mais uma vez, não é outra senão a elaborada em torno da “estética da delicadeza”. Onipresente na fortuna crítica de Adriana, esta também é mencionada pelo crítico José Castello, quando este afirma:

A delicadeza leva Adriana Lisboa a manipular o tempo como se ele fosse um velho cuco que, por defeito, por vício, por magia, registrasse horas diferentes e simultâneas. (CASTELLO, 2010, p. 4).

Por outro lado, a escritora logra abordar, em seu romance, um passado histórico mais distante – o massacre da guerrilha do Araguaia nos anos 70 do século XX. Com efeito, o catalisador para o qual convergem todos os interesses neste aspecto do livro é Fernando, “pai oficial” de Vanja, visto que assumira a paternidade da adolescente logo após o seu nascimento, mesmo sabendo que não havia concebido a menina.

Entre guerrilhas, deslocamentos e desterritorialização, Adriana Lisboa dá continuidade, em *Azul-Corvo*, ao seu projeto literário, tão identificado com a vertente Pós-Pós Moderna que, não temos medo de afirmar, é um dos feixes mais significativos na musculatura desta nova e ainda dispersa tendência da Literatura Brasileira.

REFERÊNCIAS

CASTELLO, J. Estranhos Estrangeiros. *O GLOBO*. Rio de Janeiro: 16 out. 2010. Caderno “Prosa e Verso”, p. 4.

CONDE, M. Vidas Frágeis em Narrativa Delicada. *O GLOBO*. Rio de Janeiro: 21 ago. 2007. Caderno “Prosa e Verso”, p. 3.

GONÇALVES, A. H. *Rakushisha – solidão e poesia em mundo aquarelável*. Resenha inédita. Disponível em http://www.adrianalisboa.com.br/resenha/rakushisha_anderson.html. Último acesso em 18 out. 2010.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LISBOA, Adriana. *Os fios da memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *Um beijo de colombina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Azul-Corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

LOPES, D. *A delicadeza: estética, experiências e paisagens*. Brasília: UNB, Finatec, 2007.

METAMORFOSES CONTEMPORÂNEAS: O PÓS-PÓS-MODERNISMO EM RUBEM FONSECA

Leonardo Barros Medeiros*
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: O artigo apresenta, primeiramente, as características pontuais da obra de Rubem Fonseca, tais como a linguagem crua, a temática do sexo e da violência, o apelo à oralidade. Em seguida, contrapõe as obras do século XX às do século XXI, destacando as frequentes mudanças ocorridas e trazendo dessa forma para o debate acadêmico a obra *O romance morreu*, de 2007.

Palavras-chave: Rubem Fonseca; Pós-Pós-modernismo; século XXI.

Abstract: *The article first introduces the specific features of Rubem Fonseca's work such as: the crude language, the subject of the sex and the violence, and the appeal for oral. Then it contrasts the works of the twentieth century with the twenty-first century, highlighting the frequent changes and thus bringing to an academic debate the work O romance morreu from 2007.*

Keywords: *Rubem Fonseca; Post-Post modernism; Century XXI.*

Artigo recebido em 15 de setembro de 2010 e aprovado em 2 de novembro de 2010.

*Mestrando em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), área de concentração Literatura Brasileira. Pós-graduando em Linguística e Literatura pela Universidade Católica de Petrópolis (UCP). Bacharel em Letras - Literaturas de Língua Portuguesa - pela Universidade Católica de Petrópolis (UCP).

Tuas palavras antigas
deixei-as todas, deixei-as
junto com as minhas cantigas,
desenhadas na areia.

Cecília Meireles

O presente trabalho espera trazer para o debate acadêmico a obra *O romance morreu* (2007), de Rubem Fonseca, buscando fazer um contraponto com parte da sua produção literária das quatro últimas décadas do século XX.

Podemos dizer que Rubem Fonseca foi um dos que ajudou a consolidar no Brasil a literatura pós-moderna em todas as suas características. No dispositivo que estabelece, convivem a violência elevada ao extremo, a exploração da temática cidadina, a fugacidade do sexo, a solidão dos personagens. Todos estes aspectos são inseridos em maior intensidade nos contos e diluídos nos romances.

A pesquisa aqui apresentada torna-se significativa por vislumbrar contínua mudança na concepção textual do autor. Para fazermos tal comparação e, principalmente, verificar uma possível alteração do estilo fonssequiano, pretendemos iniciar este trabalho com uma minuciosa análise das características mais acentuadas da produção literária de Rubem Fonseca para que, logo após, possamos demonstrar as mudanças observadas na sua penúltima publicação. Vale ressaltar que tudo será respaldado nas obras do autor e em teóricos que também o estudam.

Um dos objetivos de nossa análise é responder a algumas questões inerentes ao esvaziamento das propostas pós-modernas e, ainda, salientar que há uma significativa mudança na produção literária fonssequiana mais recente. No contexto da fortuna crítica de Rubem Fonseca, nossas reflexões justificam-se pelo fato de não termos conhecimento de estudiosos que tenham se debruçado justamente sobre a análise dessa transformação intrínseca na obra do escritor.

Sobre a complexidade de se trabalhar com autores contemporâneos, Eco diz:

Para o autor moderno as opiniões ainda são vagas e contraditórias e a nossa capacidade crítica é falseada pela falta de perspectiva e tudo se torna extremamente difícil (ECO, 2008, p.13).

Ao construir este trabalho, percebemos a necessidade de utilizar diversas obras de Rubem Fonseca. Para exemplificar pequenas hipóteses e para situar o leitor na pesquisa, empregaremos uma legenda das obras selecionadas de Fonseca:

Livros de Rubem Fonseca	Legenda
<i>Ela e Outras Mulheres</i>	EOM
<i>Feliz Ano Novo</i>	FAN
<i>Histórias de Amor</i>	HÁ
<i>Lúcia McCartney</i>	LMC
<i>O Buraco na Parede</i>	OBP
<i>O Caso Morel</i>	COM
<i>O Selvagem da Ópera</i>	SO
<i>64 Contos de Rubem Fonseca</i>	CRF

A escolha da amostra foi baseada na diversidade temática e nas alterações de aspectos peculiares. Todavia, mais do que qualquer critério, prevaleceu o interesse pela adequação do conteúdo em relação à presunção desenvolvida.

Estudo Crítico do Autor: Rubem Fonseca e a Ficção do Cotidiano

Nenhum escritor gosta realmente de escrever. Eu gosto de amar e de beber vinho: na minha idade eu não deveria perder tempo com outras coisas, mas não consigo parar de escrever. É uma doença.

Rubem Fonseca

Rubem Fonseca não aparece na mídia, não tem foto no jornal, não dá entrevistas. Gosta do anonimato, preserva a sua intimidade e, quando as pessoas o reconhecem nas ruas, ele se apresenta com outro nome. Em 1976, depois de ter vendido 30.000 exemplares de *Feliz Ano Novo*,

foi censurado¹, sob a alegação de que seu livro exteriorizava matéria contrária à moral e aos bons costumes. Sendo assim, foram proibidas a publicação e a circulação do livro em todo o território nacional e, ainda, foi determinada a apreensão de todos os exemplares postos à venda. Este fato, ao contrário do pretendido pela censura, tornou o livro bastante conhecido.

Por ter trabalhado como comissário de polícia, Rubem Fonseca adquiriu amplo conhecimento sobre o cotidiano delinquente. Sobre esta questão, a professora Figueiredo afirma

Principalmente nos contos escritos nas décadas de 60 e 70, a delegacia é um espaço privilegiado na ficção de Rubem Fonseca [...]. Os registros policiais são como fragmentos da realidade que remetem para um quadro mais geral no qual as perguntas ficam sem resposta. Pode-se, então, ler alguns contos do autor como páginas extraídas de um grande livro de ocorrências (FIGUEIREDO, 2003, p.22).

O conto “Livro de Ocorrências” já apresenta afinidade com o cotidiano de uma delegacia. A trama é alicerçada sobre três ocorrências que contêm elementos policiais:

O investigador Miro trouxe a mulher à minha presença. Foi o marido, disse Miro. Naquela delegacia de subúrbio era comum briga de marido e mulher. Ela estava com dois dentes partidos na frente, os lábios feridos, o rosto inchado. Marcas nos braços e no pescoço (CRF, 2005, p. 254).

Como podemos perceber no fragmento acima, Fonseca configura em sua literatura uma peculiaridade no que tange à temática: a de, geralmente, ser formada por aspectos criminais: ora o cotidiano de uma delegacia, ora a violência desenfreada.

Nesse sentido, percebemos que a obra de Rubem Fonseca está inserida numa estética de tendência denunciadora da realidade, denominada pelos teóricos de diversas maneiras: “realismo feroz”²,

¹Censura publicada na Portaria de nº 8.401-B, de 15 de dezembro de 1976.

²Conforme MOISÉS, 2005, p.587.

“ultra-realismo”³, “hiper-realismo”⁴, “neo-realismo violento”⁵ ou, ainda, de “pseudo-realismo”⁶. Preferimos, aqui, designá-la, tal qual a tese de Lajolo e Zilberman (2006), como estética do “soco-no-estômago” – nomenclatura que aglutina as tendências acima num determinado espaço de tempo da produção literária. A propósito dessa estética, as autoras revelam:

O livro soco-no-estômago resulta de uma tomada de posição por parte da literatura brasileira, que, desde a década de 30, e talvez antes, com o Naturalismo do final do século XIX, foi assumindo crescentemente uma ótica social, voltada à revelação das mazelas do país. Nos anos 70 do século XX, essa tendência assumiu conotação anti-*establishment*: os padrões dominantes estavam fortemente relacionados à ditadura militar e à euforia desenvolvimentista. (LAJOLO & ZILBERMAN, 2006, p. 55).

As autoras reforçam que essa tendência apresenta sua expressão mais completa nos livros de Rubem Fonseca, e afirmam que a estética fonsequiana

[...] discute a justiça social – ou sua falta – num meio que se moderniza e progride tecnologicamente, mas acirra as clivagens entre os grupos dominantes e os carentes de poder, levando estes últimos à marginalidade ou à revolta. (LAJOLO & ZILBERMAN, 2006, p. 55).

A produção de Rubem Fonseca é alvo de uma fortuna crítica em constante produção. De modo breve, apresentaremos aqui algumas reflexões sobre a sua escrita. Moisés, por exemplo, afirma que Fonseca é “elevado à categoria de um dos nossos mais bem-dotados ficcionistas contemporâneos [...] e que desfruta hoje de um merecido renome nacional e internacional” (2005, p. 588). Martínez, por sua vez, diz que “nenhum escritor é mais cinematográfico que Fonseca. A passagem de uma cena

³Conforme CANDIDO, 1987, p. 210.

⁴Conforme BARBIERI, 2003, p. 81.

⁵Conforme BOSI, 2006, p. 423.6

⁶Conforme FIGUEIREDO, 2003, p. 28.

a outra é feita sem explicações, de maneira natural” (2005, p.10). Já Barbieri afirma: “Considero Rubem Fonseca um dos escritores de maior repercussão nas últimas décadas, o protótipo do escritor inserido no mercado” (2003, p. 29). Pelo seu êxito, o ficcionista é conhecido também como “maldito”, conforme afirma Viegas:

O sucesso, fato sociológico e estatístico, deve ser relacionado com a situação cultural em que a obra surge. Rubem Fonseca é um *maldito* que está *em moda*. Não vende aquilo que o público espera, mas oferece algo que o seu público esperava. Representa indivíduos malditos numa linguagem violenta, despida de metaforização. (VIEGAS, 1996, p. 132).

Segundo Bosi, Rubem Fonseca segue a “linha do neo-realismo violento”, sendo um explorador do “universo urbano e marginal” (2006, p.423). O mesmo crítico afirma:

Há os [autores] que submetem percepções e lembranças à luz da análise materialista clássica, dissecando os motivos, em geral perversos, dos comportamentos de seus personagens que ainda trazem a marca de tipos sociais. É o caso de Rubem Fonseca, que vem dos anos 60 e demonstrou força e fôlego nas páginas cruéis. (BOSI, 2006, p. 436).

A obra de Fonseca é banhada pela diversidade temática, atingindo, entretanto, focos de interesse privilegiados, tais como o erotismo e a violência urbana. É, porém, no tratamento literário dado à matéria que se encontra o maior interesse dos textos do autor. Como disse Aristóteles na poética clássica, “a excelência da linguagem consiste em ser clara sem ser chã” (2007, p. 43). Desse modo, Fonseca trabalha com a linguagem, aglutina outras situações e possibilidades, tudo para talhar sua obra ao universo literário. Uma das características é a forma como escreve, apresentando um texto enxuto e sem rodeios. Fonseca, dessa maneira, entra diretamente no cerne da questão abordada, como ressaltou Viegas:

As narrativas de Rubem Fonseca, assim como de outros autores contemporâneos, têm como projeto recuperar um modo de contar, lançando mão de uma linguagem despida de metáforas ou eufemismos como recurso para falar do homem atual. (VIEGAS, 1996, p. 131).

A linguagem adotada pelo escritor pode ser exemplificada por meio do conto “Cidade de Deus”, em que o autor narra a relação sexual de Zinho e Soraia de forma crua e incisiva. Não há qualquer pudor ao descrever o fato, nenhuma transferência de sentido para termos menos agressivos ou nenhum atenuante para suas ideias: “Foram para a cama. Zinho era rápido e rude e depois de foder a mulher virava as costas para ela e dormia. Soraia era calada e sem iniciativa”. (HA, 1997, p. 11).

Sobre o efeito que essa linguagem seca provoca no leitor, Martínez diz:

Tudo que leio de Fonseca produz em mim um assustador efeito de realidade. Ele escreve com a liberdade de um falcão, ou de um abutre, mas as palavras que desfia tecem um desenho do qual o leitor jamais consegue se desvencilhar, como acontece com as moscas capturadas pela voracidade da aranha (*in*: FONSECA, 2005, p.14).

A descrição é realizada à base de pinceladas fortes, o que proporciona ao leitor desavisado certo estranhamento ou, até mesmo, o faz suspender a leitura. A crueza é bastante acentuada no conto “Laurinha”, em que o protagonista e o personagem Manoel torturam o estuprador e assassino da filha e sobrinha. A cena é transmitida ao leitor sem nenhuma preocupação de não o chocar:

Agarrei os colhões de Duda e cortei lentamente, ouvindo os gritos lancinantes dele. Peguei o saco escrotal dele com os dois testículos e joguei na lata de lixo. [...] Em seguida, com as barras de ferro, quebramos os cotovelos, depois as costelas, depois a clavícula, sempre com um intervalo entre uma coisa e outra. Com um martelo parti todos os dentes dele. [...] O putro morreu coberto de merda, mijo e sangue. (EOM, 2006, p.94-96).

Os diálogos que permeiam a trama são perfeitamente funcionais, pois promovem ao leitor a contextualização necessária à compreensão do que é narrado. No conto “O caso de F. A.”, cuja história nos é mostrada por meio de diálogos, pode-se compreender melhor a afirmação:

“Sou louco por mineira”, disse para Magda, depois.
“Aqui não tem mineira nenhuma”.
“Puxa, que azar. Só tem vocês quatro?” perguntei.
“Você gosta de variar não é”. (LMC, 1987, p.62).

Nesse conto, em específico, o conteúdo total da narrativa só é apreendido por meio dos diálogos que o permeiam. É pela permanente conversa entre os personagens da trama que percebemos que o protagonista pretende resgatar uma prostituta novata do lugar onde ela mora.

Outra marca concreta na literatura de Fonseca é a presença da oralidade na escrita. Em “O caso de F.A. ”, já citado, o texto é todo dramatizado por meio de trinta diálogos face a face e de quatorze conversas telefônicas, envolvendo cerca de vinte e cinco pessoas, durante apenas três dias. Na estrutura narrativa aparecem apenas os verbos *dicendi* (“respondeu”, “disse”, “respondi”, “perguntei”), numa repetição característica da linguagem oral:

“A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar. Na casa da Gisele?”
“Foi”, respondeu F.A.
“Aquele francês é mesquinho e ruim. E também uma trepada de merda. Dizem.”
“Eu dou qualquer dinheiro”, disse F.A.
“Hum”, respondi.
“Você disse que o dinheiro compra tudo. Eu gasto o que for preciso”, disse F.A.
“Sei. Continua.” (LMC, 1987, p. 55).

O conto apresenta em sua totalidade mais diálogos do que narração. Sobre ele, Urbano afirma:

Acentua-se, pois, quantitativamente, a reprodução recriada da língua oral em situações de comunicação de variada natureza em diferentes momentos. A linguagem situacional, nesse sentido, aparece no diálogo com contato direto e imediato ou na conversa telefônica, onde há contato imediato, mas não face a face (URBANO, 2000, p. 242).

Tal reprodução também pode ser notada pela fala da personagem

Gisele (dona de um prostíbulo, que apresenta sotaque francês, como se percebe pela vibração acentuada dos erres). O narrador indica a existência do sotaque no início do diálogo e apresenta no texto a duplicação do erre para caricaturar a personagem:

“Alô”. Um sotaque francês forte.
“Quem fala aqui é Paulo Mendes”.
“Pardon, mas não sei de quem se trata”.
“Sou amigo do Orlandino”.
“Ah, oui, como está Orrlandim?”.
“Ele está bem mandou um abraço para... a senhora” (LMC, 1987, p. 59).

Desse modo, a oralidade torna-se presente na obra fonsequiana não só pelos elementos estilísticos, tais como a repetição de erres e o uso de interjeições, mas também, pelos recursos de pontuação (exclamação, interrogação, reticências).

Outra evidência da oralidade é a presença de expressões do léxico próprio das camadas populares e de vocábulos obscenos. Podemos exemplificar com: “gatuno”, “a dona”, “mulherio”, “parrudo”, “traseiro” “quebrar o galho”, “o raio da mulher”, “o ovo no cu da galinha”, “viado”, “porra”, “puta que pariu”, “pra caralho”, “filho da puta”, dentre outros.

A temática da violência ligada ao sexo em Fonseca é uma das características mais relevantes. A este respeito, Cândido diz:

Ele [Rubem Fonseca] também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo situações alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo de uma espécie de notícia crua da vida. (CÂNDIDO, 1987, p. 211).

Foi por causa dessa violência explícita que o livro de contos *Feliz Ano Novo* foi censurado. Sobre a censura, Figueiredo afirma

O alvo principal dos censores foi a tematização da sexualidade. Acusaram o autor de pornografia, de atentado à moral e aos bons costumes, e usaram como prova,

o uso dos palavrões, enquanto o que de fato incomodava no livro e incomoda, ainda, é a variação, a cada conto, de pontos de vista sobre a violência levando o leitor a ver a realidade de diferentes ângulos. (FIGUEIREDO, 2003, p. 28).

O alvo dos censores estava apontado corretamente para o propósito de Rubem Fonseca: o sexo e a violência. De todas as características pontuadas neste capítulo, percebe-se claramente que a obra de Fonseca é preponderantemente sitiada por esses dois aspectos. Observemos um trecho de “O cobrador”, para exemplificar como a segunda é trabalhada:

Ela estava grávida, ele disse apontando a mulher, vai ser o nosso primeiro filho. Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina. (CRF, 2005, p. 278).

Podemos também visualizar essa temática no seguinte trecho do conto “Jéssica”:

Agarrei Jéssica pelos cabelos e comeci a esmurrar o rosto dela. Quebrei primeiro o seu nariz, depois o maxilar, depois a boca, fazendo os dentes saltarem para fora, em seguida quebrei os ossos que ficam debaixo dos olhos, e arrebentei os ossos das orelhas. (EOM, 2006, p. 67).

A violência em Rubem Fonseca não se apresenta em forma única: ela é trabalhada de todos os ângulos possíveis, sob diversas óticas. Sendo assim, é manifestada por meio da linguagem, das descrições das cenas, dos diálogos, das intervenções realizadas pelo narrador. Viegas afirma: “Rubem Fonseca vitaliza o assunto da *violência*, apesar do desgaste sofrido a partir da nossa convivência diária com a própria violência” (1996, p. 132). Assim, age com frieza o personagem de “Passeio Noturno” e “Passeio Noturno II”, ambos os contos de *Feliz Ano Novo* (1993): para distrair-se de um dia tumultuado, ele atropela as pessoas nas ruas por sadismo.

Os contos de Rubem Fonseca são permeados de assassinatos,

latrocínios, estupros. Em *Feliz Ano Novo* (1993), no conto que dá nome ao livro, é narrada a história em que três assaltantes invadem uma casa onde se festejava o Ano Novo, em São Conrado, na cidade do Rio de Janeiro. Lá eles assaltam, estupram e assassinam convidados da festa. Dois homens são mortos somente para comprovar se, ao levar um tiro próximo de uma parede, o corpo ficaria preso nela:

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No meio do peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone. (FAN, 1993, p. 19).

Outro ponto de alicerce da literatura de Fonseca está calcado na abordagem do sexo. No romance *O Caso Morel* (1973), o escritor permeia a narrativa com descrições minuciosas de cópula:

Mandeí Joana sentar na beira da cama de pernas abertas e comecei a beijar o seu corpo. A boceta de Joana estava fria, molhada de água, com um leve gosto de sabão. Aos poucos foi esquentando até que começou a ficar salgada. Joana deitou-se. Esticou as mãos procurando as minhas. “Entra dentro de mim... quero que você faça tudo comigo!” Joana queria ser espancada, aviltada, sodomizada, queria ter o rosto lambuzado pelo meu sêmen. Fiz a sua vontade (OCM, 1973, p. 43).

Em “Diana” conto de *Ela e outras mulheres* (2006), a protagonista homônima procura um parceiro para ter com ela um orgasmo. Na madrugada, ela encontra Manoel em um café e os dois vão ao apartamento dela:

Depois de lamber seus seios e a sua vagina, eu a fui penetrando lentamente e dando uns tapas no seu rosto, sem muita força, mas mesmo assim sua face ficou vermelha. [...] Senti sua vagina ir se contraindo e logo um líquido abundante inundou o meu pênis (EOM, 2006, p. 35).

O sexo é apresentado de forma animalizada, desenfreada, que nunca sacia os personagens. Uma possível explicação para a frequência da temática nos contos de Rubem Fonseca é que a cópula acaba por ser

a única troca possível dos personagens, a comunicação existente entre eles. No mundo contemporâneo, o sexo representa fuga e alívio das tensões, assim como as bebidas e as drogas, o que seria uma espécie de recompensa. Isso apenas reforça a solidão que permeia a existência desses personagens, como afirma Figueiredo: “Rubem Fonseca destaca, como marca da vida contemporânea, a solidão decorrente de dificuldade de comunicação efetiva com o outro” (2003, p.39).

Encerramos este capítulo de nossa análise fazendo uso de uma reflexão estabelecida pelo professor Ivo Barbieri que talvez sirva como metonímia do estudo até então realizado:

A “imoralidade” ou “incitamento” dos contos de Rubem consiste em mostrar, à luz forte de uma linguagem hiper-realista, episódios de violência moral, física, política e social, que compõem o quadro de nossa crônica diária. (BARBIERI, 2003, p. 82).

Publicações do Novo Século: Desvinculações com os Primeiros Escritos

Os leitores vão acabar? Talvez. Os escritores não.
O escritor vai resistir.

Rubem Fonseca

Podemos perceber que no primeiro recorte deste trabalho foram elencadas as características da narrativa fonsequiana já exaustivamente apontadas pela crítica. O que agora propomos é demonstrar o enfraquecimento dessas categorias em uma publicação do novo milênio. Para que isso seja realizado, respaldaremos essa etapa no penúltimo livro publicado por Fonseca, *O romance morreu* (2007), por constituir, na sua essência, uma ruptura com as publicações anteriores.

Sabemos que Rubem Fonseca escreveu de maneira mais abundante contos e romances. O livro aqui analisado foge desse padrão, uma vez que reúne crônicas, ensaios, relatos de viagens e, na última

parte, breve autobiografia. Por assim ser, *O Romance Morreu* torna-se um diferencial no conjunto fonsequiano.

Para a obra em questão, o autor reservou o que há de mais diferente na sua produção literária. O livro surge como um apanhado de escritos que versa sobre assuntos os mais diversos possíveis.

No primeiro texto, um ensaio que dá nome ao livro, Fonseca desenvolve a tese de que não são os autores que estão acabando, e sim os leitores: “Os leitores vão acabar? Talvez. Mas os escritores não. O escritor vai resistir” (2007, p. 10).

Em alguns textos, observamos que o autor pretende apresentar diversos pontos de vista, como é o caso de “A pornografia começou com a Vênus de Willendorf?”, em que ele discorre sobre a presença da pornografia nas obras de arte, principalmente na literatura, assumindo posição favorável ao uso estilístico do tema. Assim, o autor procura justificar a presença profusa dessa temática em suas narrativas.

Em *O Romance Morreu*, portanto, o mundo subversivo é abandonado: não há referência ao submundo da violência e do crime, o que já é sintoma de uma pequena ruptura com os primeiros escritos. Podemos dizer que o esvaziamento da temática em questão torna-se marca patente do livro analisado. Pode haver aqui alguma reação à anterior violência desenfreada que permeava a obra do autor.

Outra presença constante nas narrativas fonsequianas anteriores, o sexo representado sem nenhum resguardo e pudor, some por completo em *O Romance Morreu*.

Já no que toca ao uso dos excessivos palavrões, há um esgotamento bastante significativo. Existe uma única ocorrência na obra: “Trinta – trinta, puta que pariu! –, trinta oportunidades de gol perdidas pelo nosso time” (2007, p. 107).

Por outro lado, ainda aparece nesse livro a linguagem crua e enxuta, sem rodeios ou metáforas. Esta marca estilística não perde o seu vigor e permanece sem nenhuma alteração.

Todas as mudanças percebidas foram desvinculadas da proposta pós-moderna que permeou as publicações do mesmo autor anteriores a

2007. Não podemos ainda definir se a escolha será definitiva. Só após a vinda de outros textos de Rubem Fonseca, poderemos chegar a novas conclusões e colaborar para um esclarecimento mais amplo a propósito do enfraquecimento da estética pós-modernista nos romances do novo século. Dessa forma, esta pesquisa ficará em aberto para novas e recentes contribuições, tanto do campo teórico, quanto do ficcional.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *A Poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARBIERI, Ivo. *Ficções impuras. Prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

CÂNDIDO, António. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. *O Caso Morel*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1973.

_____. *Lúcia McCartney*. 6.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

_____. *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *O Buraco na Parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Histórias de Amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *64 Contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Ela e Outras Mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O Romance Morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. A sinfonia do mal. In: *FONSECA, Rubem. 64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 9-14.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 25. São Paulo: Cultrix, 2005.

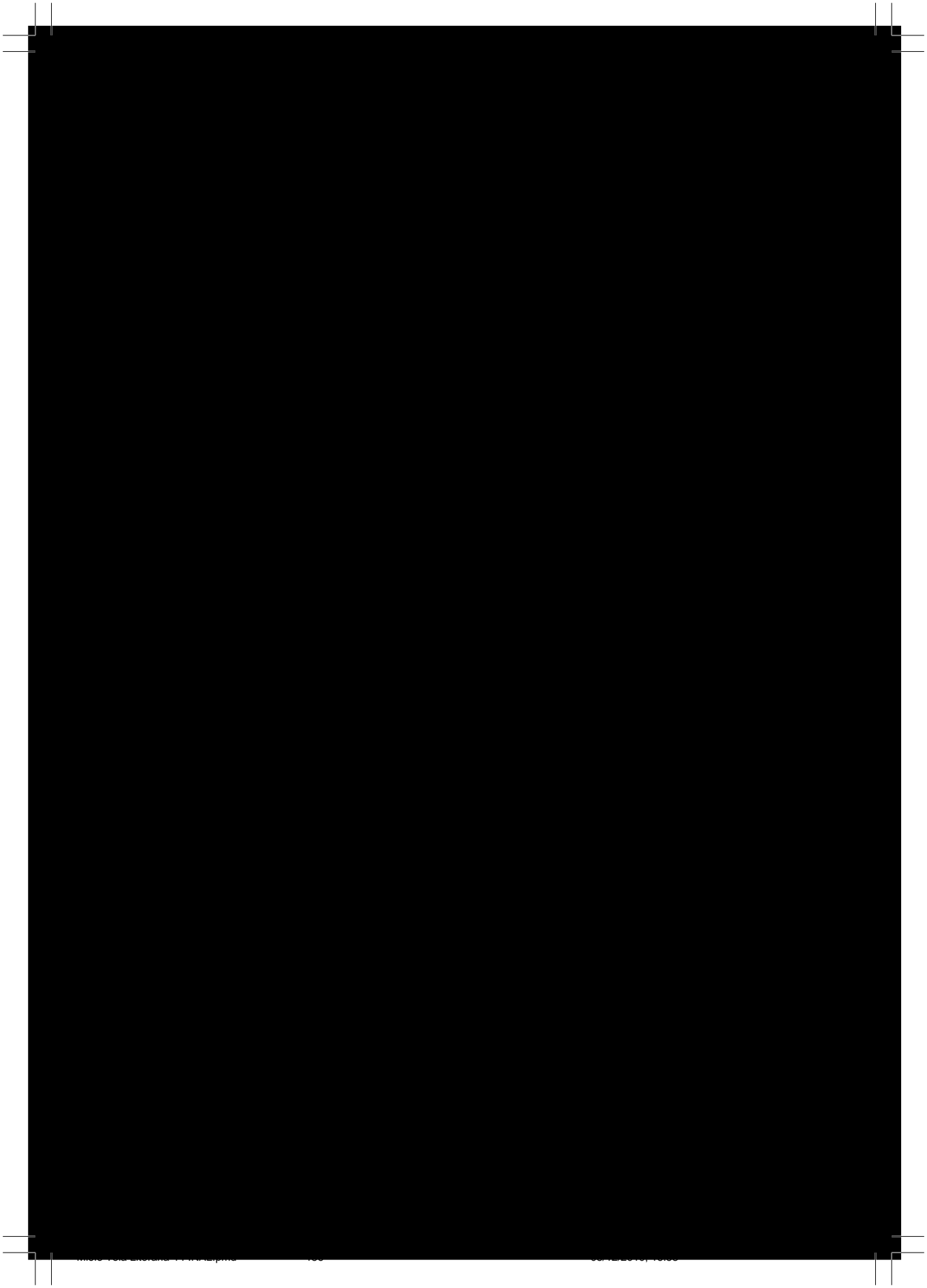
URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura (O caso Rubem Fonseca)*. São Paulo: Cortez, 2000.

VIEGAS, A. C. C. Rubem Fonseca e a difícil arte de criar leitores. In: *Terceira Margem Revista da Pós-graduação em Letras*. Rio de Janeiro: UFRJ, ano IV, n. 4, 1996, p. 130- 130.

A Crítica Literária

Deveremos realmente regressar ao autor? Sim, em minha opinião, sim, mas atenção, não ao autor, como tal, desligado, como hoje demasiado o vemos, do seu ser social e ético. Receio bem que as palavras que vou dizer vos soem como antiguidades fora de moda, mas o que proponho aqui é uma espécie de reconciliação, é o regresso apaixonado à concreta figura de homem ou de mulher que está por trás dos livros, e sem a qual, sem essa figura concreta, a literatura simplesmente não existiria. São essa mulher e esse homem que sobretudo me interessam, não para que me digam como foi que escreveram as suas grandes ou pequenas obras (o mais provável é não o saberem eles próprios), não para que aperfeiçoem a minha educação e me guiem com as suas lições (eles são, quase sempre, os primeiros a não segui-las), mas muito simplesmente para que me digam quem são nesta sociedade que nós somos, eles, eu, todos nós. O que peço é que eles estejam aí todos os dias, visíveis, sobretudo audíveis, como cidadãos deste presente que é o nosso, mesmo se, como escritores, crêem estar trabalhando para o futuro. [...] Entendemos como normal que, depois da sua morte, o escritor seja julgado segundo aquilo que fez. Mas, enquanto ele aí está, presente, vivo, permiti que vos diga que temos também o direito de julgá-lo segundo o que é.

José Saramago



NAPALAVRADA CRÍTICA: A PLURALIDADE LITERÁRIA

Raquel Cristina dos Santos Pereira*
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: O objetivo deste texto é provocar reflexões e discussões acerca do contemporâneo posicionamento de dois importantes agentes no campo literário: o autor e o crítico, a fim de que sejam elaborados novos “trilhos” rumo a um conceito de crítica de arte criativa no século XXI. O foco desta discussão se estende em também apresentar até que ponto há na ficção o comprometimento moral e social do autor, enquanto cidadão, escritor e narrador.

Palavras-chave: Crítica Literária; “autor-narrador”; século XXI.

***Abstract:** The aim of this text is to provoke reflections and discussions about the contemporary positioning of two important agents in the literary field: the author and the critic, in order to elaborate new ways towards a concept of creative art criticism in the XXI century. The focus of this discussion is also extended in presenting to what extend there is, in this fiction, the social and moral commitment of the author, as a citizen, writer and narrator.*

Keywords: Literary criticism; “author-narrator”; century XXI.

Artigo recebido em 25 de agosto de 2010 e aprovado em 4 de outubro de 2010.

*Doutoranda em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a orientação das Professoras Drs.^a Ângela Beatriz Faria e Carmen Lucia Tindó Secco, área de concentração Literatura Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa. Bolsista da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Na palavra da crítica...

[...] a teoria do romance deveria ela mesmo ser um romance.

Friedrich Schlegel

O livro é um mundo. O crítico experimenta, diante do livro, as mesmas condições de fala que o escritor diante do mundo.

Roland Barthes

Os estudos em torno da teoria da literatura têm revelado que a condição de igualdade entre o poder da palavra da obra literária e o da crítica ainda não atingiu um resultado convergente e satisfatório. Mesmo estando reunidos em torno de um objeto comum no campo discursivo – a linguagem –, literatos e críticos desenvolvem as suas respectivas habilidades reflexivas sob prismas conceituais distintos, que obedecem a paradigmas estéticos, éticos e sociais predeterminados por alguma ordem¹ vigente, eliminando, sobretudo, no fazer crítico a sua autonomia reflexiva.

Tendo o objetivo de mostrar que a potencialidade dos sentidos de uma obra pode advir da crítica criativa – livre, portanto, de qualquer referência externa ao objeto de arte – este estudo, que agora se inicia, sem qualquer pretensão de propor ponderações definitivas, buscará na história da literatura respaldos teóricos que venham a contribuir para a iniciação dos novos “passos” rumo a um “conceito de crítica de arte”² (BENJAMIM, 1919) no século XXI.

Apresentar-se-á, ao longo deste ensaio, o valor da representação cultural e social atribuído aos elementos que integram o *corpus* base do campo literário: a obra e a crítica. O romance é a categoria textual eleita para dar suporte às reflexões destinadas à obra. Foram selecionadas narrativas que estão atreladas à corrente pós-moderna; logo, considerações sobre o pós-modernismo se tornarão necessárias ao longo do texto.

¹ O sentido impregnado neste caso para a palavra ordem é de alcance cultural e acadêmico.

² A frase “conceito de crítica de arte” é uma paráfrase ao título da tese de doutorado de Walter Benjamin, reconhecidamente denominada como: *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*.

As narrativas de Chico Buarque, com *Leite Derramado*³ (2009); António Lobo Antunes, em *Memória de Elefante* (1979); e João Paulo Borges Coelho, com *As Visitas do Dr. Valdez* (2004), servirão como ponto referencial do texto literário. Quanto à crítica, realizar-se-á um movimento retrospectivo partindo do fim do século XVIII, especificamente o primeiro romantismo alemão, por ser a vanguarda responsável por uma das mais relevantes e revolucionárias formulações teóricas acerca da criação e do posicionamento da crítica literária, perpassando pelas concepções defendidas ao longo do século XX, com Walter Benjamin na primeira metade do século e Roland Barthes na segunda metade, e estendendo-se até o início do nosso século, expondo as normas estabelecidas pela vanguarda pós-moderna em relação à produção crítica.

Tendo em vista dar início, em futuro breve, ao desenvolvimento de uma nova (re)formulação teórica acerca da postura do crítico diante da obra literária, conforme explicitado anteriormente, dispensa-se especial atenção à posição do escritor e a do escrevente (BARTHES, 1966)⁴ frente a seus respectivos escritos e destes perante o real social.

Um agente intermediador: a escrita

O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo.

Guimarães Rosa

Adaptando-se às alterações dos comportamentos e dos acontecimentos sócio-culturais das sociedades e, ainda assim, mantendo a sua autonomia criativa – pois não se pode “esquecer que o compromisso

³Chico Buarque foi distinguido, em 2010, com os Prêmios Portugal Telecom de Literatura e Jabuti pelo livro *Leite Derramado* (2009).

⁴Terminologia utilizada por Roland Barthes em *A Crítica e Verdade* (1966) para se referir ao crítico.

do texto literário é só consigo próprio” (OLIVEIRA NETO *apud* PEREIRA, 2009, p. 367) –, a escrita literária, por meio de seus recursos estilísticos, apresenta e representa, direta ou indiretamente, múltiplas versões de episódios que compreendem períodos da História da humanidade, tornando possível o diálogo entre a poeticidade da narração subjetiva, realizada pela obra literária, e a objetividade do discurso histórico, registrado nas enciclopédias, contribuindo, desse modo, para uma compreensão diversificada e qualitativa acerca dos contextos sociais que envolvem as nações.

Fazendo valer, portanto, o poder da sua palavra, o texto literário vai imprimindo contribuições cada vez mais significativas para o amplo entendimento do processo histórico das civilizações ao contar e recontar as narrativas da nação (HALL, 2005), tornando, assim, significante o real.

A expansão da significação da obra literária encontra na escrita crítica uma aliada, pois, sendo resultante do processo de reflexão captado pelo leitor / espectador, a crítica aflora e expande o autoconhecimento emanado por seu objeto de observação, dando continuidade, desse modo, aos últimos processos da criação artística: a receptividade da obra e a projeção de sentidos que provocará em quem com ela estabelecer contato. Nesses processos, a isenção do idealizador primário da obra – o literato – deveria ser plena, ou seja, sem as comuns interferências autorais em explicar o porquê e o modo de construção que resultaram na forma exposta. Isto porque “a função da obra não pode ser a de fechar os lábios dos que a lêem” (BARTHES, 2003, p. 226), mas sim, viabilizar a infinitude das camadas de leitura, revivificando a linguagem. É o texto se situando no intercurso infinitivo dos códigos, e não no termo de uma atividade “pessoal” do autor (BARTHES, 2004). Neste sentido, Walter Benjamin acrescenta:

Todo conhecimento crítico de uma conformação, enquanto reflexão nela, não é outra coisa senão um grau de consciência mais elevado da mesma, gerado espontaneamente. Esta intensificação da consciência na crítica é, a princípio, infinita; a crítica é, então, o médium no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte e, finalmente, é transportada para ela, pois a arte é, como já está claro, infinita enquanto médium-de-reflexão. (BENJAMIN, 2002, p. 74).

A médium-reflexão é uma tarefa atribuída à crítica, de acordo com a concepção defendida pelos teóricos do primeiro romantismo alemão. Novalis, um dos representantes dessa vanguarda, ao caracterizar o papel da crítica, diz: “O verdadeiro leitor deve ser o autor ampliado. Ele é a mais alta instância, que recebe já pré-elaborado o objeto da instância inferior” (NOVALIS *apud* BENJAMIN, 2002, p.174). Esse leitor-crítico jamais determinará uma única “verdade” ou solução; antes, acentuará, a partir da sua leitura-reflexão, um rol de perspectivas significativas. É conceber o livro como “organismo vivo” – valendo-nos da conceituação de Barthes (2004). É permitir que o texto se mova, se multiplique, se mexa, fora do controle do seu escritor. Nada de ponto final no texto, nada de última palavra, rejeita-se a ideia de um significado último. Em cada ponto é possível suplementar algo mais. Algo de novo sempre pode brotar mais tarde nos interstícios do tecido do texto (BARTHES, 2004). O texto adquire, portanto, a forma de um objeto social do qual o intelectual dispõe para problematizar questões inerentes à humanidade. Formular as respostas, as soluções para tais questões não é permitido, já que não existem uma única realidade e absoluta verdade. Afirma Friedrich Schlegel:

[...] melhor flutuar pelas asas da reflexão poética no intermédio, entre o exposto e o expositor, livre de todo [...] interesse, e potenciar sempre novamente esta reflexão e multiplicá-la como numa série infindável de espelhos. (SCHLEGEL *apud* BENJAMIN, 2002, p. 70).

Na teoria crítica defendida pelos pensadores de Jena⁵, a faculdade envolvida para a teorização sobre o objeto de arte é ele mesmo; não há condições externas à obra para que a crítica sobre ela se fundamente. É a obra que concederá livremente as chaves do conhecimento para a sua

⁵ O Círculo de Jena é um dos três principais grupos que formam o Romantismo alemão. Os irmãos Schlegel (com maior destaque para Friedrich Schlegel, pois as formulações teóricas desse crítico resultaram em enriquecimento de conhecimento e, conseqüentemente, em valorização histórica para a vanguarda romântica), Novalis e Ludwig Tieck são os integrantes deste Círculo de dimensão filosófica, fundamentada em uma postura centrada nos aspectos individuais e subjetivos.

inserção nos valores sociais. Fichte esclarece: “A ação da liberdade, pela qual a forma torna-se forma da forma, como seu conteúdo, e retorna para si mesma, chama-se reflexão” (FICHTE *apud* BENJAMIN, 2002, p. 29). Tal concepção ganha ecos nas afirmações contemporâneas do professor universitário José Maurício Gomes, quando diz: “Apenas a leitura crítica e despreconceituosa da obra como um todo é capaz de fazer aflorar as bases, tanto estéticas quanto ideológicas, que lhes formam o arcabouço” (ALMEIDA, 1986, p. 75).

Ao longo das vanguardas, premissas críticas quanto à observação do objeto literário foram se desenvolvendo, ora convergentes, ora divergentes, moldando, desse modo, a história da teoria do conhecimento até os nossos dias. O desejo de se restituir à crítica literária um espaço prestigiado, o poder absoluto da fala se manifesta desde os românticos, particularmente, desde o *Frühromantik*⁶.

Uma verdadeira revolução no âmbito da poesia foi fundamentada a partir dos escritores românticos. “[O (Primeiro) Romantismo Alemão] foi a primeira e mais ousada das revoluções poéticas, a primeira a explorar os domínios subterrâneos do sonho, do pensamento” (FADEL, 2009). Ressalte-se que, nesse período, as leis fundamentais que regem a poesia valem também para as demais artes.

Restaurou-se o valor da linguagem, isto é, o modo criativo como as palavras podem revestir a estrutura narrativa e o desdobramento livre da reflexão filosófica do objeto literário a partir de elementos subjetivos à obra. Tais pressupostos teóricos são retomados enfaticamente no século XX por Walter Benjamin, em sua tese de doutorado *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* (1919).

Opositor ao modelo de crítica de arte e estética cristalizado ao longo do século XIX – idealizado pelo também alemão Wilhelm Dilthey e por alguns membros do Círculo de Stefan George –, que busca nos fatos histórico-sociais o suporte para a apreensão e valoração do sentido

⁶Frühromantik é o termo alemão para classificar a vanguarda literária: Primeiro Romantismo Alemão.

artístico da obra, Benjamin encontra nas formulações teóricas românticas a base filosófica⁷ para a revitalização, segundo ele, da crítica literária do seu tempo, que pode ser assim definida: “faculdade da atividade que volta sobre si mesma, a capacidade de ser o EU do EU, é o pensar. Este pensamento não tem nenhum outro objeto senão nós mesmos” (BENJAMIN, 2002, p. 29). Logo, pensar (ação indispensável da criação da obra de arte) e refletir tomando o objeto literário em si (ação que revitaliza a arte) são ações indispensáveis para a elaboração e apreensão dos sentidos do objeto artístico.

Benjamin pretendia conceder à atividade reflexiva o mesmo grau de permissão criativa que é incentivado e valorizado no texto literário. Para o crítico alemão, assim como para os românticos, a reflexão deve ser livre; jamais deve estar subordinada a qualquer interesse extraliterário. Suas ponderações devem estar embevecidas pelos conhecimentos suscitados por seu objeto artístico e não sugestionadas “indiretamente” pelas vontades doutrinárias dos autores, dos editoriais e dos intelectuais universitários que, ainda na crítica contemporânea, determinam os processos racionais pelos quais o pensamento reflexivo deve seguir diante do texto literário.

Roland Barthes denunciou, em *Verdade e Crítica* (1966), esse condicionamento social atribuído ao crítico. São considerações atuais e que se fazem presentes no contexto pós-moderno da crítica literária. O escritor francês considera:

[...] nossa época daria à luz um tipo bastardo: o escritor-escrevente. Sua função ela mesma só pode ser paradoxal: ele provoca e conjura ao mesmo tempo; formalmente, sua palavra é livre, subtraída à instituição da linguagem literária, e, entretanto, fechada nessa mesma liberdade, ela secreta suas próprias regras, sob forma de uma escritura comum; [...] É um modelo ao mesmo tempo distante e necessário, com o qual a sociedade brinca um pouco de gato e rato: ela reconhece o escritor-escrevente comprando (um pouco) suas obras, admitindo seu caráter

⁷Walter Benjamin também encontrou respaldo para a sua fundamentação teórica nas concepções de Georg Lukács elaboradas em *Teoria do Romance* (1920).

público; e ao mesmo tempo ela o mantém a distância, obrigando-o a tomar apoio sobre instituições anexas que ela controla (a Universidade, por exemplo), acusando-o constantemente de intelectualismo, isto é, miticamente, de esterilidade (censura nunca recebida pelo escritor). Em suma, de um ponto de vista antropológico, o escritor-escrevente é um excluído integrado por sua própria exclusão [...] (BARTHES, 2003, p. 38. Grifos nossos).

A censura na construção do pensamento crítico vai além da obstrução da linguagem criativa; estende-se a uma abrangente imposição de códigos que, por vezes, esbarram em questões éticas, que o sistema intelectual determina para que a aceitação da reflexão seja possível. Mesmo que a História seja revisitada, reconstruída ou desconstruída em discursos narrativos envoltos de declarações e confissões biográficas – muitas delas transgressoras, por ferirem o que é moralmente permitido, ou divergentes das que são registradas pela versão oficial da História –, o autor pós-moderno é livre de qualquer comprometimento ou responsabilidade social em relação ao que fora registrado, alegando que a fonte em questão é de base ficcional. Vargas Llosa⁸ esclarece:

A literatura nos permite viver em um mundo cujas leis transgridem as leis inflexíveis em meio às quais transcorre a nossa vida real, emancipados da prisão do espaço e do tempo, na impunidade para o excesso e donos de uma soberania que não conhece limites. (LLOSA, 2009, p.67).

Desdobrando-se infinitamente, juntamente com os sentidos que podem ser emanados da sua obra, e concretizando, por meio do registro da reflexão crítica, a pluralidade e a infinitude literárias, o autor pós-moderno, sobretudo, vai um pouco mais além do que fora dito por Vargas Llosa, ao diluir-se livremente entre a sua realidade e a sua criação artística, entrelaçando os pormenores de uma vida aos pormenores da obra e assemelhando, em muitos casos, a alma de um personagem à sua alma de autor (LLOSA, 2009, p. 159). Então, pergunta-se, por que é reservado ao crítico o papel de ignorar a relação “pessoal” entre o autor e a sua

⁸Mario Vargas Llosa foi o vencedor do Prêmio Nobel de Literatura 2010.

obra, se os próprios literatos adotam posturas estéticas que diluem essa fronteira entre a realidade e a ficção?

Com o advento do pós-modernismo, muitos artistas ignoraram, ao revisitar a História, as fronteiras entre a arte do seu ofício – a escrita – e o real social. Muitos se permitiram, aproveitando a “onda” liberal dos costumes e da política que regem essa época, principalmente nas últimas décadas, explorar e ultrapassar os limites da experiência e do eticamente permitido, seja literariamente ou não. Enquanto indivíduos, ficcionalizaram a sua fala, fragmentando-se também na realidade vivida, causando dúvidas sobre quando é realmente o homem social que fala ou o romancista.

Sentindo-se livres perante quaisquer poderes, proclamando-se acima de qualquer ordem social, os escritores, sobretudo os ficcionistas pós-modernos, intervêm nas convenções historiográficas, apresentando verdades fictícias incorporadas nas fictícias verdades das tramas. Nesse sentido, Linda Hutcheon explica:

O empreendimento pós-moderno ultrapassa as fronteiras da teoria e da prática, muitas vezes envolvendo uma na outra e uma pela outra, e muitas vezes a história é o cenário dessa problematização.

Naturalmente, isso também tem se aplicado a outros períodos, pois o romance e a história têm revelado com frequência suas afinidades naturais por intermédio de seus denominadores comuns em termos de narrativa: a teleologia, a causalidade, a continuidade. (HUTCHEON, 1991, p. 123).

O propósito é também mostrar como a literatura pode, através da ficção, preencher as lacunas daquilo que não foi devidamente registrado; tecer um novo olhar, ou talvez uma nova leitura, para questões históricas, analisando, assim, os romances enquanto fontes qualitativas para a compreensão da História, como se verifica nos romances de Chico Buarque (*Leite Derramado*, 2009), António Lobo Antunes (*Memória de Elefante*, 1979) e João Paulo Borges Coelho (*As visitas do Dr. Valdez*, 2004), pois a leitura dessas fontes literárias indica que seus contextos estão impregnados de cenas, situações e enunciações que aludem aos aspectos políticos e culturais das nações.

Reuniram-se fragmentos extensos dos três romances citados a fim de comprovar como se dá a ficcionalização dos aspectos mencionados:

Durante um período, para você ter uma ideia, encasquetei que precisava enrabar o Balbino. Eu estava com dezessete anos, talvez dezoito, o certo é que já conhecia mulher, inclusive as francesas. [...]

Aos dezessete anos, segundo ele, já estava mais que na hora de eu conhecer a neve, por isso enfrentamos longa viagem de trem até Crans-Montanha, nos Alpes suíços. À noite demos entrada no hotel, munidos de botas e luvas e gorros de lã, pares de esquis e de bastões, todo o aparato. E eu já ia dormir quando papai me chamou no seu quarto, sentou-se numa chaise longue e abriu um estojo de ébano. Mas o que é isso, meu pai? É neve, ora bolas, disse ele muito sério, papai fazia questão de nunca sair do sério. Com uma miniespátula separou o pó branquíssimo em quatro linhas, depois me passou um canudo de prata. Mas não se tratava dessa porcaria que idiota cheira por aí, era cocaína da pura, que só tomava quem podia. Não travava a boca, não tirava a fome, nem brochava, tanto é verdade que em seguida ele mandou subir as putas. Às vezes, sinto pena da minha mãe, porque papai não lhe deu sossego nem depois de morto. [...]

Ninguém vai querer saber se porventura meu trisavô desembarcou no Brasil com a corte portuguesa. [...] Hoje sou da escória igual a vocês, e antes que me internasse, morava com minha família de favor numa casa de um cômodo nos cafundós. Mal posso pagar meus cigarros [...] Muitos de vocês, se não todos aqui, têm ascendentes escravos, por isso afirmo com orgulho que meu avô foi um grande benfeitor da raça negra. Creiam que ele visitou a África em mil oitocentos e lá vai fumaça, sonhando fundar uma nova nação para os ancestrais de vocês. [...] Encomendou o hino oficial ao grande Carlos Gomes [...] conquistou o apoio da Igreja, da maçonaria, da imprensa, de banqueiros, de fazendeiros e do próprio imperador, a todos parecia justo que os filhos da África pudessem retornar às origens, em vez de perambularem Brasil afora na miséria e na ignorância. (BUARQUE, 2009, p. 18; 36; 50-51).

Que sabe este tipo de África, interrogou-se o psiquiatra à medida que o outro, padeira de Aljubarrota do patriotismo à Legião, se afastava em gritinhos indignados prometendo reservar-lhe um candeeiro da avenida, que sabe este caramelo de cinquenta anos de guerra de África onde não morreu nem viu morrer, que sabe este cretino dos administradores de posto que enterravam cubos de gelo no ânus dos negros que lhes desagradavam, que sabe este parvo da angústia de ter de escolher entre o exílio despaisado e a absurda estupidez dos tiros sem razão, que sabe este animal das bombas de napalm, das raparigas grávidas espancadas pela Pide, das minas a florirem sob rodas das camionetas em cogumelos de fogo, da saudade, do

medo, da raiva, da solidão, do desespero? [...] Que sabe este palerma de África, interrogou-se o psiquiatra, para além dos cínicos e imbecis argumentos obstinados da Acção Nacional Popular e dos discursos de seminário das botas mentais de Salazar, [...] que sei eu que durante vinte e sete meses morei na angústia do arame farpado por conta das multinacionais, vi a minha mulher a quase morrer do falciparum, [...] fiz uma filha na Malanje dos diamantes, [...] parti e regressi com a casca de um uniforme imposta no corpo, que sei eu de África? (ANTUNES, 2006, p. 42-44).

Estavam ali para os libertar do mundo velho, para juntos construir um mundo novo e sem colonos.

- Colonos já não há – respondeu o povo de lá de dentro das sombras. [...]

- A casa já não tem dono! – apressaram-se a interromper os do povo, para evitar que Paulino prosseguisse e assim se desgraçasse. Conheciam-lhe o feitio.

- Tem dono sim! – volveram os combatentes, chegando aonde queriam chegar. – O dono agora é o povo!

Admirou-se o povo que rondava por ali mantendo o velho respeito. Haviam-se ido os colonos com os seus motores e as suas cerimônias, as suas ordens e a sua agitação. Ficará apenas o ishima, o respeito por esses ausentes. E por causa dessa inércia o povo relutava em tomar posse do que era seu. [...]

Até quando não será o futuro mais que uma repetição, um recomeço, para nesta pequena aldeia se poder cumprir pela terra, as quatro regras da passagem pela terra, as quatro etapas da viagem conforme foram ensinadas por aqueles que já morreram: nascimento, puberdade, casamento e morte? [...] Devassam tudo, minha senhora, têm raiva à velha ordem, dizem que será tudo de todos, ignorando hierarquias. Considerando por igual quem trabalhou e quem se absteve. (COELHO, 2004, p. 96-97; 141; 151).

Valendo-se das referências históricas peculiares às respectivas sociedades a que pertencem, os autores em destaque lançam mão de uma estrutura narrativa fragmentada, com digressões temporais e espaciais, memorialística, de uma metaficção de linguagem objetiva, recriando situações e dados históricos que intervêm na realidade social.

Leite derramado, de Chico Buarque, trata da decadência social e moral entre as relações humanas. Por meio da narração quase totalmente solitária do personagem e narrador principal, integrante de uma das famílias mais tradicionais, porém falida, da sociedade brasileira – Eulálio Montenegro d'Assumpção –, mostra-se o cenário de uma política

autoritária e hipócrita, de costumes amorais e injustos, que moldou o Brasil ao longo dos últimos dois séculos – além, é claro, da precisa retratação da decadência econômica que muitas famílias tradicionais brasileiras sofreram no decorrer do século XX.

Antônio Lobo Antunes, com *Memória de Elefante*, aponta em relação ao discurso oficial uma contrarrealidade que, mesmo apresentando densa carga autobiográfica, contribui para o escritor dar a conhecer os outros ângulos de verdade que a guerra colonial produziu entre os portugueses e o solo angolano. Cabe ressaltar que, enquanto as revelações ou supostas denúncias de Lobo Antunes em relação aos atos dos militares portugueses na guerra colonial se restringiam à esfera da ficção, não foram alvo de questionamentos, estavam isentas de autenticação verídica. Mas quando tais revelações passaram a ganhar “fôlego” fora das falas dos seus personagens, adquirindo vida no discurso centralizador do homem-autor Lobo Antunes em um livro de entrevistas⁹, parecendo ainda dar continuidade ao desenvolvimento da sua trama, levantou-se ampla e polêmica discussão em torno da postura social do autor enquanto artista e cidadão. Deu-se a impressão de que não há dois agentes que se separam no momento da escrita, mas apenas muitas consciências diluídas nas linhas de um único indivíduo, o regedor da trama: o homem-artista.

⁹*Uma Longa Viagem com Antônio Lobo Antunes*, lançado em setembro de 2009, sob a organização do jornalista João Céu e Silva. Algumas declarações em relação às ações do exército português durante a guerra colonial, da qual Lobo Antunes também participou por dois anos, motivaram a discussão polêmica, inclusive sobre a sua escrita, ganhando manchetes de jornais com o rótulo “Antônio Lobo Antunes e a Escrita Mentirosa”. Disponível em: <http://almaviva.blogspot.com/2009/12/antonio-lobo-antunes-e-escrita.html> ou em <http://osirilslux.blogspot.com/2009/12/antonio-lobo-antunes-e-escrita.html>. Eis as declarações que suscitaram tal polêmica: “Eu tinha talento para matar e para morrer. No meu batalhão éramos seiscentos militares e tivemos cento e cinquenta baixas. Era uma violência indescritível para meninos de vinte e um, vinte e dois ou vinte e três anos que matavam e depois choravam pela gente que morrera. Eu estava numa zona onde havia muitos combates e para poder mudar para uma região mais calma tinha de acumular pontos. Uma arma apreendida ao inimigo valia uns pontos, um prisioneiro ou um inimigo morto outros tantos pontos. E para podermos mudar, fazíamos de tudo, matar crianças, mulheres, homens. Tudo contava, e como quando estavam mortos valiam mais pontos, então não fazíamos prisioneiros” (ANTUNES *apud* SILVA, 2009, p. 391).

Corroborar esta observação a afirmação do poeta português Jorge Melícias, quando questionado, em entrevista, sobre o seu distanciamento, enquanto homem social, em relação à sua obra poética: “Só até certo ponto serei em relação ao que faço um sujeito ausente. Estão lá todos os meus fascínios, todas as minhas obsessões e medos, tudo aquilo que, em suma, me escreve”. (MELÍCIAS *apud* BRANCO, 2009, p. 375). Logo, surge a pergunta: Encontra o escritor no texto literário “um modo astuto” para ser os muitos que deseja ser, um meio para satisfazer os desejos da alma e o espaço para confessar as suas particulares transgressões?

Já no romance *As Visitas do Dr. Valdez*, o moçambicano João Paulo Borges Coelho emite questionamentos acerca da postura maniqueísta adotada por uma parcela da sociedade moçambicana durante o período de transição política do colonialismo para a independência. Borges Coelho também apresenta denúncias contra a máquina opressora do colonialismo. Ele o faz, contudo, sem deixar de manifestar a dúvida e a insatisfação em relação ao posicionamento político da nova “máquina” política que se anunciava, a qual em muito se apropriou dos mecanismos de dominação realizados pelos portugueses para impor em Moçambique uma nova ordem pós-colonial.

Com a leitura dos fragmentos dos romances de Chico Buarque, Lobo Antunes e Borges Coelho, nos deparamos com representações literárias que proporcionam reflexões que, além de levarem em consideração o “andar” da História e não deixarem de estabelecer suas relações com ela, desdobram-se também em camadas de leitura significativas quanto aos temas transversais à história principal e à forma pós-moderna do romance.

Concluindo as considerações analíticas desenvolvidas acerca dos objetos que integram o campo literário – a obra e a crítica –, pergunta-se: não é a leitura crítica que vai desvelando os múltiplos rumos significativos para os quais a obra poderá direcionar? Responde-se que sim, pois a criatividade do artista se desdobra na obra, que a pluraliza na palavra da crítica, desde que a liberdade de criar seja concedida à reflexão.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. Algumas considerações sobre a ideologia no romance de Jorge Amado. In: *Estudos de Literatura Brasileira – 2: Modernismo*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras – UFRJ, 1986, p. 71 – 87.

ANTUNES, António Lobo. *Memória de Elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Inéditos, I: teoria*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BRANCO, Fernando de Castro. Jorge Melícias e a Ciência Estrita do Relâmpago. In: *Teia Literária 3: Brasil, Portugal e África*. Jundiaí, SP: In House, 2009, p. 373-379.

BUARQUE, Chico. *Leite Derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COELHO, João Paulo Borges. *As Visitas do Dr. Valdez*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

FADEL, Natália Corrêa Porto Sanches. A novalis e os discípulos em Sãos: a linguagem em vida; a obra em fragmento. *Contingentia*. Porto Alegre: setor de alemão / Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, v. 4, n.1, 2009. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/viewArticle/8473/5024#capítulo2topo>. Último acesso em 10 jan 2010.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaciara Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História – Teoria – Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed. , 1991.

LLOSA, Mario Vargas. Em Defesa do Romance. In: *Piauí*. São Paulo: Abril, outubro de 2009, p. 64 – 69.

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. Entrevista. In: *Teia Literária 3: Brasil – Portugal – África*. São Paulo: In House, 2009, p.367 – 370.

PEREIRA, Raquel Cristina dos Santos (Org.). *Teia Literária 3: Brasil, Portugal e África*. Jundiaí, SP: In House, 2009.

SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-Moderna: Intelectuais, Arte e Vídeo – Cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

SILVA, João Céu e. *Uma Longa Viagem com António Lobo Antunes*. Porto: Porto Editora, 2009.

HOME PAGES VISITADAS:

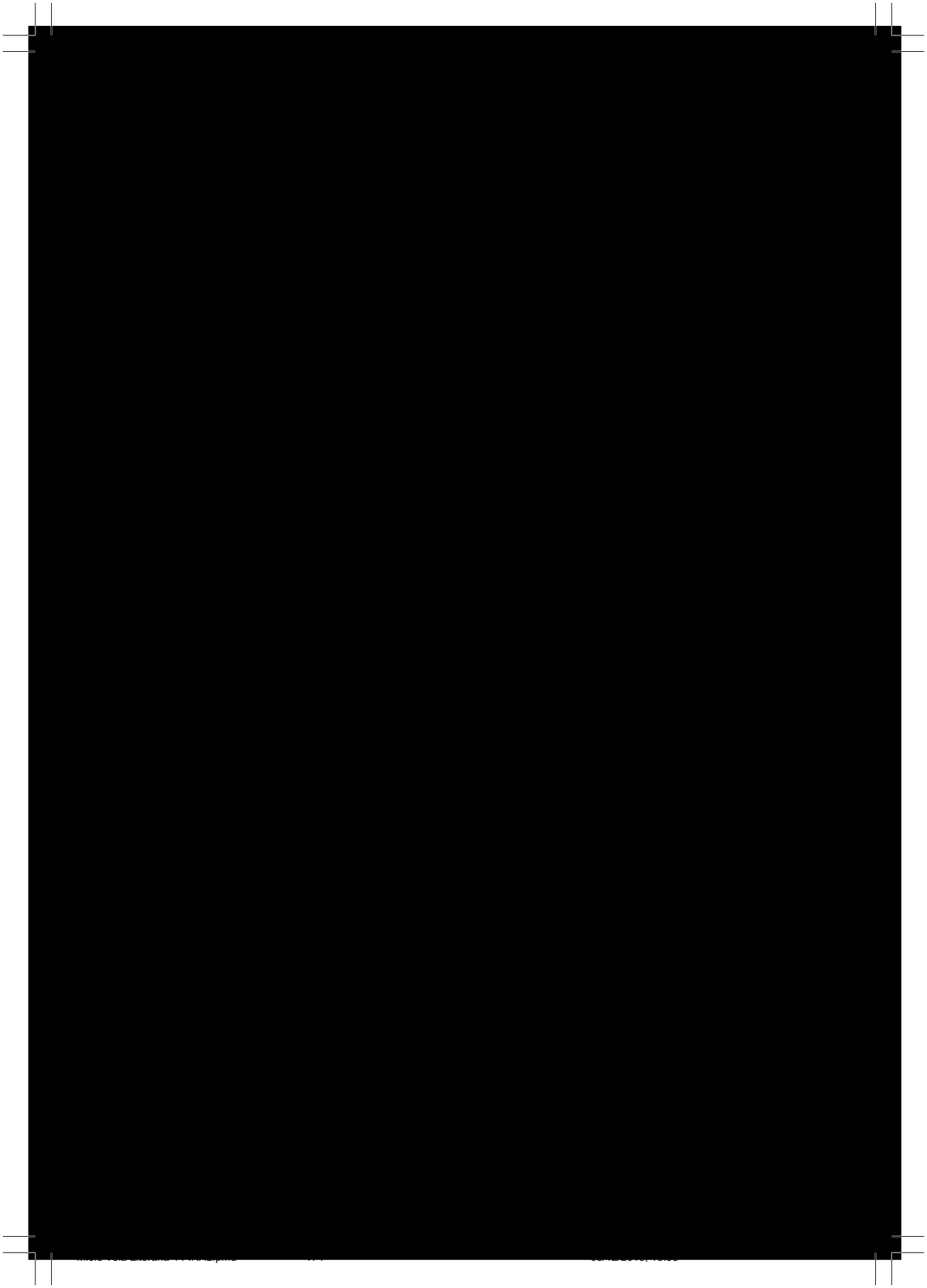
<http://almaviva.blogspot.com/2009/12/antonio-lobo-antunes-e-escrita.html>
Último acesso em 5 dez 2009.

<http://osirislux.blogspot.com/2009/12/antonio-lobo-antunes-e-escrita.html>
Último acesso em 30 nov 2009.

A poesia no século XXI

*T*oda obra literária leva uma pessoa dentro, que é o autor. O autor é um pequeno mundo entre outros pequenos mundos. A sua experiência é existencial, os seus pensamentos, os seus sentimentos estão ali.

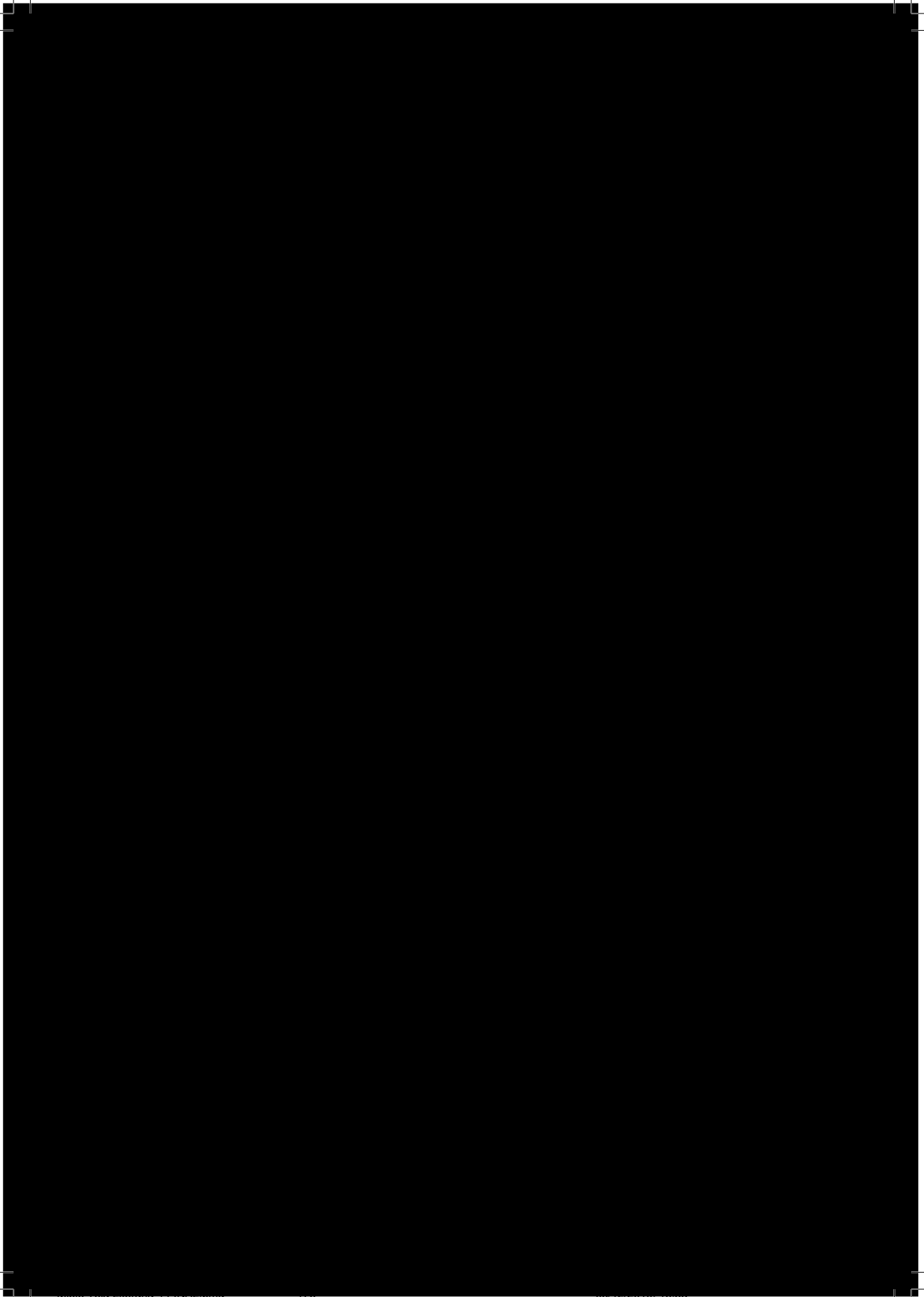
José Saramago



Brazil

Morgana Nunes 177

Ronaldo Lima Lins 180



Junto aos corpos famintos
Os anseios de liberdade.

Nas covas rasas a fome que mata
Em teu seio teus filhos sucumbem
Nas peles secas e enrugadas
incendeiam a alma negra usada.

África em teu corpo o brilho dos diamantes
atraem os abutres que matam...
O sol incandescente que te queima grande mãe
não aquece os corações de poderosos filhos

Rala promessa de liberdade e justiça
Há que se viver das ruínas?
África eterna mãe violentada pelos povos.¹

Morgana Nunes*

¹Inédito.

*Diretora teatral, Artista plástica e Jornalista.

EU TE AMO

Não como se fosses real
mas como algo em que não se crê
Não como todo o animal ama,
mas como o amor de uma estrela por um cometa
Não como a erva daninha que cresce no campo,
mas como toda a flor que desabrocha com o calor do sol
E te amo, te amo, te amo
Não como talvez penses,
mas como eu sinto o gosto do café
que amarga e adoça o teu hálito,
Não como a roupa que vestes,
mas como a veste de um animal
que nada pode fazer pra arrancá-la do corpo.
Há somente um rosto em meus sonhos,
ainda que haja demora
não pretendo que a fumaça do tempo
venha a dissipá-lo com sua negra cor;
Não há em nenhum tempo
o tempo que tenho contigo
Tempo de amor, carinho e paixão²

Morgana Nunes

²Inédito.

AVE-MARIA

AVE-MARIA

Tirai de m'alma a veia suja
Sugai de meu corpo o rubro sangue
Limpai de meu peito o negro do coração
Não deixai que em meu peito
persista esta canção
Que em minha cabeça
rolem cabeças
Que em minha boca
germine o grito de liberdade;

Santa Maria
Mãe de meus pecados
Cegai-me Senhora
para que meus olhos
não vejam perecer pequenas bocas
Tirai de mim o poder de audição
para que meus ouvidos
não ouçam o grito desesperado da fome,
Cortai de mim as entranhas
para que eu não seja capaz de me estender pela vida

Salve Rainha
Arrancai de mim os dedos
Para que eu não precise empunhar as armas
Rogai, Senhora,
Ao Pai nosso
Para que perdoe
minha vontade de justiça,
minha revolta à fome,
minha sede de luta,
E deixai Senhora,
coberto de verde
somente os campos e os animais.³

Morgana Nunes

³Inédito.

O AMANHÃ II

Se eu nascesse amanhã,
arquiteto ou construtor,
poeta, pintor ou narrador,
faria da Terra um planeta
sem rugas e sem arestas.

Não projetaria para ele
um campo de rosas que
resistissem aos furacões.

Buscaria a beleza da
fragilidade, a ligeireza
e a limpidez das cores,
a suavidade dos gestos.

Onde houvesse força,
desenharia aflições;
onde houvesse nação,
descobriria gente.

Não reservaria um espaço
para o sucesso, para o poder
ou para os tempos de glória.

Escreveria a história
pelos lados da paixão.
Rejeitaria a indiferença,
as reservas e a malícia.

Não precisaria de uma
paisagem para sustentar
sonhos de grandeza e
de afirmação retórica.

Montanhas e planícies
enfeitariam como aqui
os quadros do cenário.

Dinheiro, melhor seria
eliminá-lo, se possível
junto com a pretensão.

Se eu nascesse amanhã,
estenderia um tapete
branco para a humildade.
A imaginação ocuparia
um lugar de destaque,
e a sensibilidade venceria
da inteligência entre as
virtudes do caráter.

Se eu nascesse amanhã,
lançaria contra a miséria
as armas da infantaria.

Mas se um dia descobrisse
que o ontem está no hoje e
que ambos se encontram no
depois, no rastro do infinito,
se me alcançasse a certeza
da inutilidade dos projetos,
com a derrota de todos os
esforços e romantismos,
não diria: Chega. Nem: Desisto.

Mesmo que fosse
apenas para me enganar,
sentaria diante de um piano
e, com as notas que ignoro e um talento
que não possuo, experimentaria uma multidão
de sons contraditórios
na execução de uma peça
em busca da harmonia.¹

Ronaldo Lima Lins*

¹LINS, Ronaldo Lima. *Mais do que a areia menos do que a pedra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p.51-53.

*Doutor pela Sorbonne (Universidade de Paris III), tem pós-doutorado na École de Hautes Études en Sciences Sociales. Professor Titular de Teoria da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Publicou obras de ficção (*Os grandes senhores* (1975); *Material de aluvião* (1975); *A lâmina do espelho* (1983); *As perguntas de Gauguin* (1988); *Jardim Brasil: conto* [1997]) e ensaio (*O teatro de Nelson Rodrigues, uma realidade em agonia* (1979); *Violência e literatura* (1990); *Nossa amiga feroz, breve história da 'felicidade' na expressão contemporânea* (1993); *O felino predador, ensaio sobre a história maldita da verdade* (2002); *A indiferença pós-moderna* (2006); e *A construção e a destruição do conhecimento* [2008]). Seu último livro (de poesia) chama-se *Mais do que a areia menos do que a pedra* (2010).

A PALAVRA EXATA

Procurar a palavra exata.
Saber quanto vale e quanto pesa.
Zelar para que não escorregue

e desapareça.

Quando escapar, procurá-la,
buscar no fundo dos porões,
remexer no sótão

e sacudir a cabeça, sem abandoná-la.

Se necessário, fingir que a domina
- só para experimentar
a certeza de saber que não,

que corre atrás dela e que não esmoreceu.

Retirar as teias de aranha da imaginação
e espanar os cantos da inteligência.
Conquistar a criatividade

com a certeza de que não exorbitou.

Realizar o possível,
verificar como se atinge o impossível.
Colocar as hipóteses sobre a bancada,

científica e obstinadamente.

Auscultar a eficácia da fórmula,
descobrir que fracassou e
recomeçar,

mesmo com a paciência exaurida.

Admitir que uma dúvida lhe aperta a garganta
e que o coração se retrai
como se lhe faltasse oxigênio.

Retirar o punhal que se cravou no coração da esperança.

E sorrir.²

Ronaldo Lima Lins

² LINS, Ronaldo Lima. *Mais do que a areia menos do que a pedra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 83 – 84.

O BEIJO

Nos lábios
o mistério faz perder o rumo.

Como dizer
o que não se pode?

Juntar letras
para exprimir o que já se sabe
- e retornar, carregar,
como num jogo,
a inflexibilidade da derrota?

Procurar para pronunciar
uma palavra
- e verificar, aterrorizado,
o mal que produziu...

E sofrer.

Melhor é calar.
Deixar que os lábios,
por seus motivos,
encostando-se suavemente,
corrijam na pele, com o beijo,
a vontade de entender.³

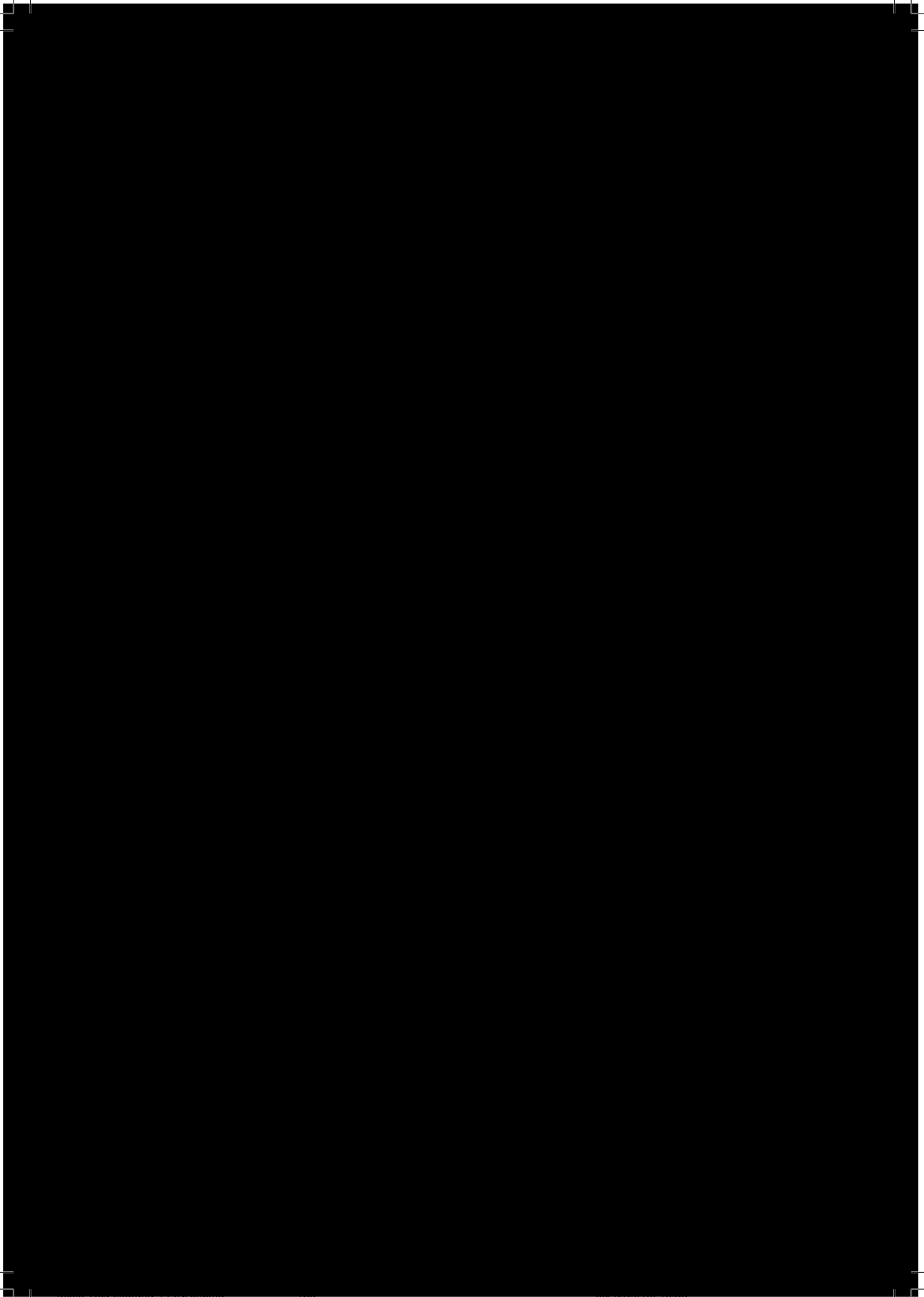
Ronaldo Lima Lins

³LINS, Ronaldo Lima. *Mais do que a areia menos do que a pedra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 167.

Moçambique

*A*na *M*afalda *L*eite 189

*C*hagas *L*evine 193



ESTEIRA SOBRE O MAR

ao António Sopa e ao Matteo

te envolvem o corpo
brancos panos de linho e algodão

mercadores baneanes canarins
mouros de surrate e cambaia
artífices e gentios
bailadeiras
bailam

manilhas no pescoço pulsos e pés
vivos de seda lavrados a ouro
largas túnicas
esvoçantes

ademanes voluptuosos
moedas tintilantes escravaria marfim e oiro
por entre alvos turbantes e cofiós

masca-se folha de betel com noz de cola
o aroma do caril de coco com bambolim

apimenta as línguas

em marata hurdu ou macua
árabe shwaili português
apetecida dolência da voz
que entranha

cativo corpo
esteira sobre o mar

corpo envolto em seda

turquesa

ao largo solta
em índica escuna

voa¹

Ana Mafalda Leite*

¹LEITE, Ana Mafalda. *Livro das Encantações e outros poemas*. Maputo: Alcance Editores, 2010, p. 87-88.

*Professora Doutora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade de Lisboa. Publicou livros de ensaio (*A poética de José Craveirinha* (1991); *A modalização épica nas literaturas africanas* (1995); *Oralidades e escritas nas literaturas africanas* (1998); *Literaturas Africanas e formulações pós-coloniais* [2003]) e de poesia (*Em sombra acesa* (1984); *Canções de Alba* (1989); *Mariscando luas* (em parceria com o pintor Roberto Chichorro e com o poeta Luís Carlos Patraquim, 1992); *Rosas da China* (1999); *Passaporte do coração* (2002); *O Amor essa forma de desconhecimento* (2010) e *Livro das encantações e outros poemas* [2010]).

PASSAPORTE DO CORAÇÃO

Para ti, meu amigo Francisco Noa

coração sem pátria sem continente sem mapa
coração alheio e estrangeiro

coração estranho e maior que qualquer mundo

com este passaporte

o do coração

sonho ser possível ter asas e estar em terra
ter caule e raiz e sobrevoar a sombra mais além
juntar a água ao fogo e resplandecer

conhecer
inteiro

do coração
sublime ardor

generosidade e dádiva

Minhas raízes são aéreas

o sonho me leva
por onde o horizonte
se não prende

não há voo que possa permanecer no chão²

Ana Mafalda Leite

² LEITE, Ana Mafalda. *Livro das Encantações e outros poemas*. Maputo: Alcance Editores, 2010, p. 92.

AS PAISAGENS ESTRANHAS DO CORAÇÃO

Ao Eduardo White, meu irmão da poesia

acredito no amor
nas paisagens estranhas
do coração

uma voz sem nome
acende

rente ao chão das estrelas
uma serpente

à voz do lume a lua dança
enroscada em som crescente

sopro de fogo

canta

na minha boca
arde³

Ana Mafalda Leite

³LEITE, Ana Mafalda. *Livro das Encantações e outros poemas*. Maputo: Alcance Editores, 2010, p. 153.

NOS BOLSOS LEVO SÓ POEMAS

Neste mundo em que metralhadoras
batem mais rápido seus textos
do que uma máquina de escrever
nos bolsos levo só poemas
para reacender as estrelas de madrugada¹

Chagas Levene*

¹LEVENE, Chagas. *Tatuagens de Estrelas*. Maputo: Ndjira, 2007, p. 10.

*Pesquisador e Consultor. Publicou livros de poesia (*Tatuagens de Estrelas* (2007) e *Porto das Luzes* [2010]). Tem textos publicados em Moçambique nos jornais *Domingo*, *Savana* e *Lua Nova*; e nas revistas *Tempo* e *Oásis*. Em Portugal consta da antologia *Encontro com Escritores*. No Canadá publicou na revista de poesia *Éloisis*.

PERFUME

É quando amanhece que procuro teu perfume
revirando o dia em vasos de flores e livros antigos
como quem lê palmas das mãos em pergaminhos
Desperto com pesadelos e cigarros consumindo-me os dedos
a carruagem de seus fogos alojando-se em meus pulmões
deixando como tu a marca de prazeres inexistentes.

Procuro-te abro a janela e o vento arranha a minha face
como tu quando sorrias e eu acreditava que despertavas o sol
e colocavas o perfume das flores nas ruas,
Aqui agora só restam os fogos de desesperos e vestígios dos
teus passos
e os pássaros já foram³

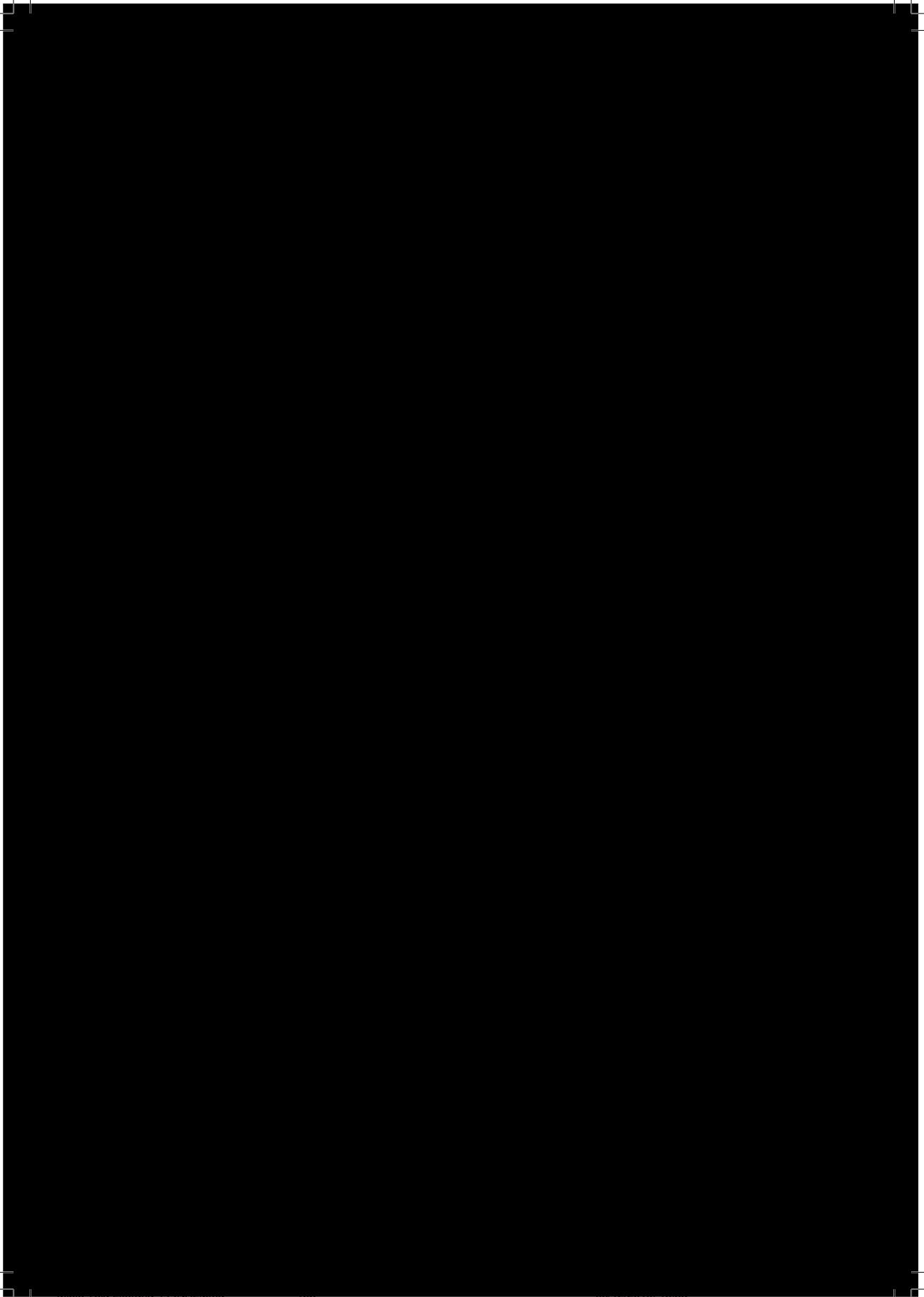
Chagas Levene

³LEVENE, Chagas. *Porto das Luzes*. Maputo: Ndjira, 2010, p. 15.

Portugal

*F*ernando de *C*astro *B*ranco 199

*J*orge *M*elícias 202



INVERNOS – III

Amo no teu rosto o verso esquivo. Repetitivamente.
indago na tua silhueta
a possibilidade de um poema. É triste esta dívida
pontualmente amortizada com os escassos
recursos do remorso.

Através de ti assisto à forma como o Outono arrefece,
transporto das montanhas a certeza de que a vida
é um caminho breve para o meio do Inverno.
Não sei em verdade de onde chegaste,
vives no pó das metáforas, na elipse
de ninguém, na inútil luz do fim de tarde.

Ardem as searas, vejo os fogos na distância
arrefecendo o meu corpo, limito-me
a deixar nos dias o teu nome
murchando na minha voz. E o teu corpo, essa casa
perdida na memória
onde a vida me deixou à porta,
é já só mais um estilhaço
onde a noite se fere.

Escura memória que me pesa
como um crime tranquilo.¹

Fernando de Castro Branco*

¹BRANCO, Fernando de Castro. Arte do Espaço. In: *A carvão - Poesia Reunida*. Maia: Cosmorama Edições, 2009, p. 30.

*Ensaísta. Mestre em Literatura Moderna e Contemporânea pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto; frequenta atualmente o curso de Doutorado em Literaturas e Culturas Românicas, na mesma instituição. Publicou livros de *ensaio* (*Poética do Sensível em Albano Martins* [2004]) e de *poesia* (*Alquimia das Constelações* (2005); *O nome dos mortos* (2006); *Biografia das Sombras* (2006); *Estrelas mínimas* (2008); *Plantas hidropónicas* (2008); *A carvão* [2009]).

HISTÓRIAS DE CÃES 3

Regresso aos velhos lugares. Quantas vezes já repeti este verso? Persiste a decomposição das casas. A resistência das pedras é menor que a água dos olhos. Um cão vadio agasalha-se na noite. Treme. Dorme à superfície do frio. Abre uma fissura nos olhos para me recolher em sua intimidade, num instinto fraternal de matilha. Entre um cão e um homem há toda uma continuidade de gestos, troca-se um mínimo necessário de calor para que o frio permaneça suportável.

A noite é um lugar fértil, necessária a um cão ou a um homem. Mesmo em tempos de crises haverá sempre restos que sobram.

De comida ou de amor.²

Fernando de Castro Branco

²BRANCO, Fernando de Castro. *Plantas Hidropónicas*. Maia: Cosmorama Edições, 2008.

À PROCURA DE UM PAÍS

Um destino em forma de rectângulo
cravado nos ossos,
uma fuga cercada de linhas de pedra
e de água,
um exílio que sonhamos sentados
à sombra do coração,
um rasto de luz contra o granito
dos olhos,
um lingote de ouro falso que um homem roubou
ao sono dos deuses,

um chuto nas veias, uma cicatriz no sangue,

Portugal.³

Fernando de Castro Branco

³BRANCO, Fernando de Castro. *Alquimia das Constelações*. Lisboa: Roma Editora, 2005.

Vi os campos inçados pela improbidade.

Os justos como plainas alucinadas
sobre a incontrição
das esquírolas.

E o desespero
era uma forma de beatitude.¹

Jorge Melícias*

¹MELÍCIAS, Jorge. Agma. In: *Disrupção - Poesia Reunida*. Maia: Cosmorama, 2009, p. 21.

*Poeta e tradutor. Publicou livros de poesia (*iniciação ao remorso* (2004); *a luz nos pulmões* (2000); *o dom circunscrito* (2003); *incubus* (2004); *a longa blasfêmia* (2006); e *disrupção* [2008]) e traduziu (Saint-John Perse – *Elogios*, 2001; Leopoldo Maria Panero – *Poemas do Manicómio de Mondrágon*, 2001; Antonio Gamoneda – *Ardem as Perdas*, 2004; Lautréamont – *Cartas de Isidore Ducasse*, 2006; Miriam Reyes – *Espelho Negro*, 2008 e uma antologia da *Poesia Cubana Contemporânea*, 2009).

Tudo propende para uma admirável impurificação.

O homem está sobre a têmpera do erro
como um teorema ignitivo,

uma carótida de pólvora
batendo por dentro da obra.²

Jorge Melícias

²MELÍCIAS, Jorge. *A Longa Blasfêmia*. Vila do Conde: Objecto Cardíaco, 2006.

Por vezes estou sobre as facas como quem intenta.

Outras é o metal que reverbera onde enlouqueço.

Sei que o crime encerra a sua própria geometria:
o golpe incide onde o erro é uma refacção.

Abro na lâmina uma veia para correr.³

Jorge Melícias

³MELÍCIAS, Jorge. *Incubus*. Famalicão: Edições Quasi, 2004.

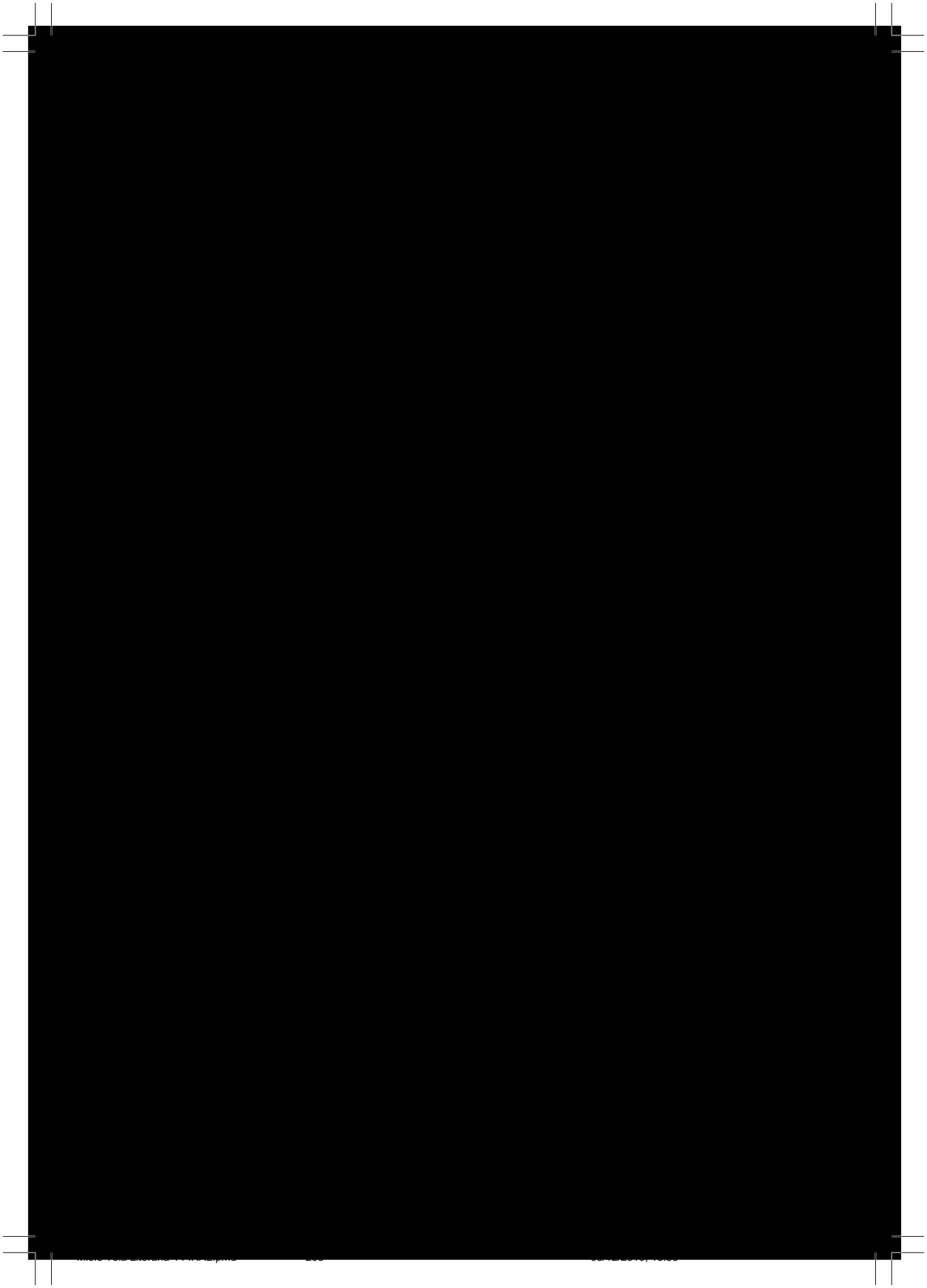
Entrevista

Ana Mafalda Leite é professora de Literaturas Africanas na Universidade de Lisboa. Crítica literária e poetisa. Em 1990, com o livro *Canções de Alba*, a escritora foi distinguida com a Menção Honrosa Eça de Queiroz.

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco
Raquel Cristina dos Santos Pereira

O que dá verdadeiro sentido ao encontro
é a busca, e é preciso andar muito para se alcançar
o que está perto.

José Saramago



APRESENTAÇÃO

Carmen Lucia Tindó Secco¹
Raquel Cristina dos Santos Pereira²
Universidade Federal do Rio de Janeiro

A palavra precisa, que ora desvenda conceitos-chave para a compreensão de teorias críticas, ora apresenta conteúdos líricos de sentidos mais plurais, reveladores de múltiplas verdades do indivíduo, é um dos principais recursos presentes na linguagem poética da escritora moçambicana Ana Mafalda Leite, a entrevistada nesta edição da revista. Diversos territórios de pensamentos filosóficos e literários podem ser trilhados a partir da leitura dos escritos da autora.

Professora de Literaturas Africanas na Universidade de Lisboa, Ana Mafalda Leite vem-se destacando há décadas no cenário literário com textos ensaísticos que reconhecidamente contribuem para o progresso das discussões em torno das contemporâneas teorias críticas acerca, sobretudo, dos estudos pós-coloniais. O registro da sua postura crítica literária estreia, em 1991, com o livro de ensaios *A poética de José Craveirinha* e se consolida nos anos posteriores com as publicações dos livros *A modalização épica nas literaturas africanas* (1995), *Oralidade e escritas nas literaturas africanas* (1998) e *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais* (2003).

Com versos livres, entremeados por uma melodia de estética apurada, na qual ecoam e deslizam os desejos e as paisagens multifacetadas de sua alma e da cultura moçambicana, Ana Mafalda firmou-se na literatura como poetisa, tendo iniciado a carreira poética,

¹Professora Doutora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisadora 1 e consultora *ad hoc* do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

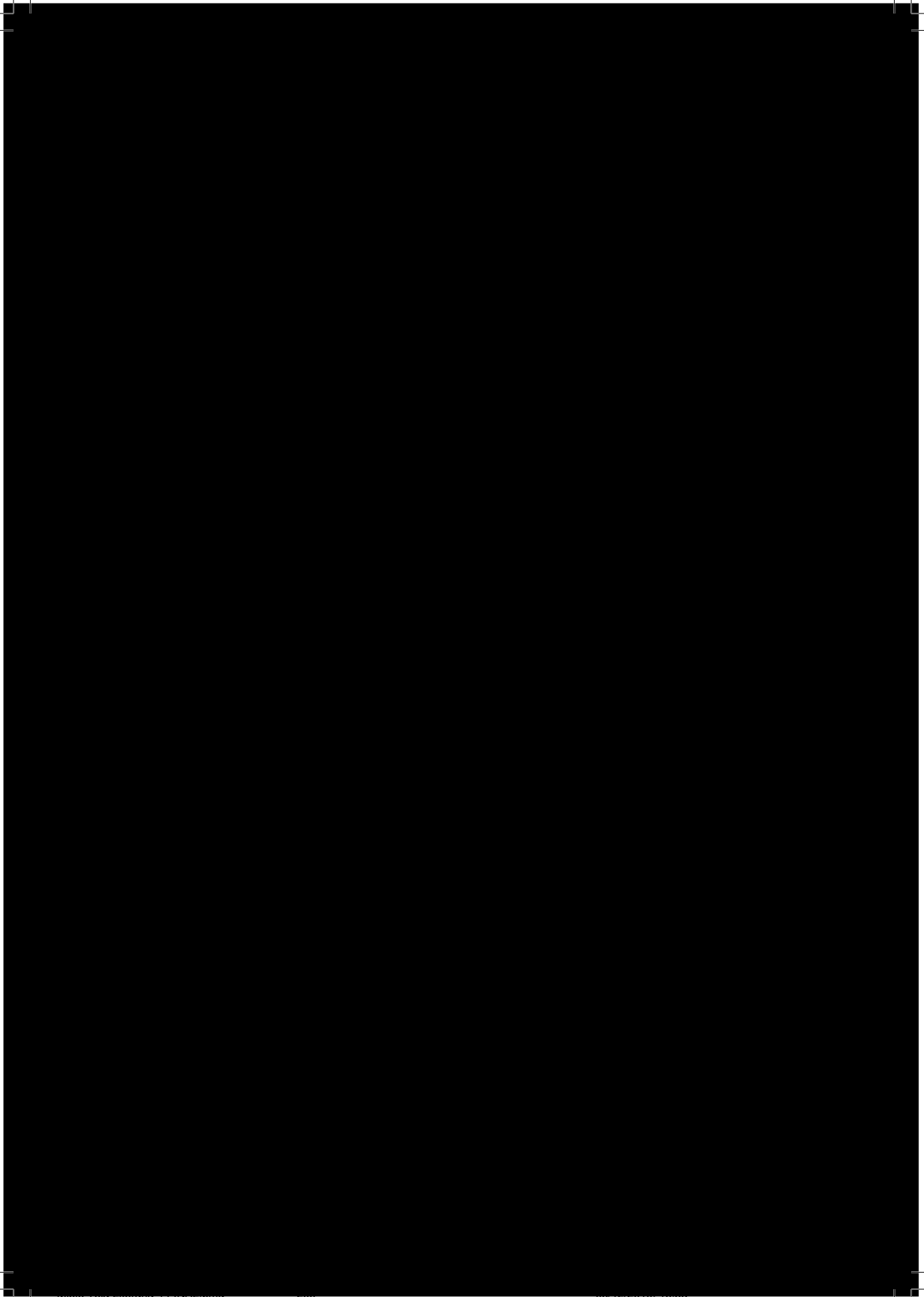
²Doutoranda em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a orientação das Professoras Doutoras Ângela Beatriz Carvalho de Faria e Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco. Bolsista pela Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

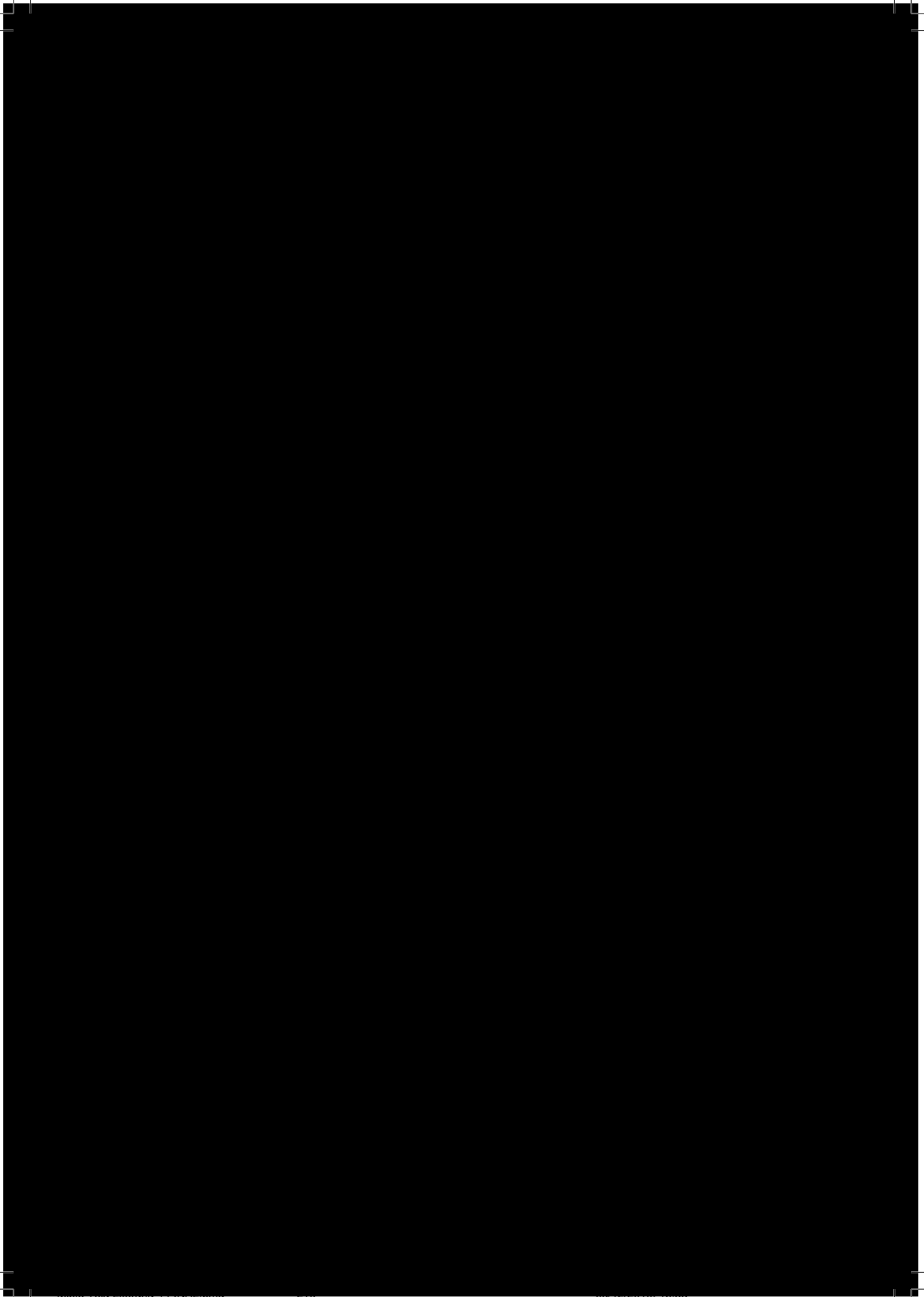
em 1984, com o livro *Em sombra acesa*. Seu percurso poético já conta com as seguintes publicações: *Canções de Alba* (1989), *Mariscando luas* (em parceria com o pintor Roberto Chichorro e com o poeta Luís Carlos Patraquim, 1992), *Rosas da China* (1999), *Passaporte do coração* (2002), *O amor essa forma de desconhecimento* (2010) e *Livro das encantações e outros poemas* (2010). Este último título recebe destaque na *Teia Literária 4*, por meio da apresentação de alguns de seus poemas, na seção de poesia moçambicana. Em 1990, com o livro *Canções de Alba*, Ana Mafalda foi distinguida com a Menção Honrosa Eça de Queiroz.

Aspectos da história de Ana Mafalda Leite, ensaísta e poetisa, incorporam-se à cenografia lírica de seus poemas, revelando particularidades subjetivas de um universo sentimental e cultural híbrido, em que convive “a fronteira líquida de dois mares / a ocidente a oriente” (LEITE, 2010, p.126)³, determinantes na sua formação enquanto intelectual e artista.

Na entrevista que se segue, a autora revela as suas influências literárias e as suas impressões críticas em relação às direções estéticas que estão norteando as literaturas de língua portuguesa nesta primeira década do século XXI.

³LEITE, Ana Mafalda. *Livro das encantações e outros poemas*. Maputo: Alcance Editores, 2010.





TEIA LITERÁRIA – Durante o primeiro semestre deste ano, no curso de Doutorado da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na disciplina de Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, coordenada pela Prof.^a Dr.^a Carmen Lucia Tindó Secco, os alunos tiveram o prazer de contar com a sua participação, apresentando questões literárias e teóricas pertinentes aos contemporâneos contextos culturais de Moçambique e de Angola. Um dos temas, muito bem abordado, foi sobre os estudos pós-coloniais. Poderia reproduzir aqui algumas das argumentações destacadas naquele momento?

ANA MAFALDA LEITE – A textualidade pós-colonial – em que se podem integrar as literaturas africanas de língua portuguesa – advém da coexistência de uma pluralidade de formas e de propostas, resultantes da relação entre os sistemas culturais europeus, enxertados, e as ontologias indígenas, com o seu impulso de criar ou recriar identidades locais, novos campos literários. O projecto da escrita pós-colonial visa interrogar o discurso europeu, descentralizar as estratégias discursivas; faz parte da tarefa criativa e crítica pós-colonial investigar, reler e reescrever, a empresa histórica e ficcional, coloniais. Estas manobras discursivas, além da construção da inscrição territorial- cultural-nacional, são características dos textos pós-coloniais. Contradiscursivos, os textos literários africanos, porque pós-coloniais, revitalizam a percepção do passado e questionam os legados canónicos, históricos e literários.

Os tópicos que eu desenvolvi no curso sobre *Poesia Africana de Língua Portuguesa* prendem-se com os conceitos de Memória, Território, Géneros e Língua, enquanto elementos que questionam e revisitam a história literária e a documental, problematizam a noção de Nação, de Diáspora e de Transnacionalidade, revitalizam a afirmação do Género, problematizam a coexistências das formas, questionando os géneros literários, e manipulam a língua, lugar de enunciações culturais múltiplas. Com os textos poéticos de Chagas Levene, Sangare Okapi, Sónia Sultuane, para apenas citar alguns exemplos, tentei mostrar a incidência de tais tópicos na actual poesia moçambicana.

TEIA LITERÁRIA – Tendo em mente as literaturas de Moçambique e Portugal, como encara a relação entre literatura pós-colonial e estética pós-moderna, sobretudo, nas décadas de 1980 e 1990?

ANA MAFALDA LEITE - Os estudos pós-coloniais herdaram muitos dos elementos estéticos do pós-modernismo, mas acrescentaram-lhe um ponto de vista político. Enquanto o projecto pós-moderno se centrou na desconstrução das narrativas canónicas da cultura ocidental, o projecto pós-colonial tenta dismantlar o binarismo centro/periferia do discurso imperial, descentralizando os discursos e usando múltiplas estratégias desconstrucionistas, em especial, na releitura crítica da relação colonial, em diferentes áreas do saber, como a antropologia, a história, a geografia, além da literatura.

A literatura pós-colonial, tanto a portuguesa como a africana, presta uma especial atenção à revisão da história colonial, veja-se o caso de uma parte significativa das obras portuguesas de Lídia Jorge ou de António Lobo Antunes, para citar apenas dois exemplos, ou considerem-se narrativas como *O outro Pé da Sereia* de Mia Couto, ou a *A Gloriosa Família* de Pepetela, que criam estratégias de subversão e de desconstrução da história colonial, além de muitas outras obras, como a de Luandino Vieira, de José Craveirinha, de Paulina Chiziane, que problematizam noções como a língua, valor, cânone, sentido.

TEIA LITERÁRIA – Acha que a potencialidade dos sentidos de uma obra pode advir da crítica criativa? Concorde com a afirmação de que “a criatividade do artista se desdobra na obra, que a pluraliza na palavra da crítica, desde que a liberdade de criar seja concedida à reflexão”?

ANA MAFALDA LEITE - Sem dúvida que a obra pode fazer com que o discurso crítico se torne também criativo; essa criatividade reside, no entanto, em especial, numa certa disposição do crítico-leitor que procura

ir além da “doxa” acadêmica, ou do modismo teórico do momento. Apesar de balizado em apetrechamentos teóricos diversos, essenciais para a leitura reflexiva, o crítico deve saber manusear os seus utensílios retóricos, nunca deixando de fazer o equilíbrio entre a fruição e o prazer, entre a racionalidade lúcida da problematização textual, e o sentido lúdico e emocional da leitura. E essa tarefa é difícil, exige muita disciplina, rigor, bem como prática e sabedoria. Exige o balanço seguro da pirueta de um trapezista.

TEIA LITERÁRIA – Em Moçambique dos anos de 1980, a preocupação com a refinada linguagem poética dá o tom estético da poesia de escritores como Eduardo Costley White, Luís Carlos Patraquim, Mia Couto, Armando Artur, entre outros. É também nesta mesma década que nasce a sua escrita poética. Em que o movimento literário liderado pelos representantes da Revista *Charrua* influenciou seu processo poético? Que nomes destacaria?

ANA MAFALDA LEITE - *“há no entanto uma terra e uma pátria em que eu pouso devagar, me reconheço e desconheço, escriba acorocado enrubescendo a língua de amorosos sabores, de vibrados ritmos, é a tua pátria de versos ó Rui, a tua mafalala entumescida José, a tua sensual arquitectura a oriente, Eduardo, ó príncipe dos poetas, o teu rumo silencioso e manso Artur, a escultura maconde da tua voz magoada Noémia, teu rendilhar de pamba azul Glória, a monção elegiaca e trágica, dolorosa dos teus blues, Patraquim, teu mar ao norte em ilhas utópicas Virgílio....”* AMLeite

Venho reflectindo já há alguns anos sobre heranças. Não materiais, mas culturais. As reconhecíveis, as irreconhecidas, as irreconhecíveis. Através da literatura e da vida, os trilhos cruzando-se, vou encontrando, pelas diferenças, quantas vezes também, as mais próximas identidades. Falo de correspondências, ou da necessária atenção para nelas procurar

um entrançado fio umbilical de muitas mães. Percorro o país dos outros para chegar ao *país de mim* (Eduardo White). E pela poesia também cheguei ao ensaio, à leitura crítica e relacional.

Quem escreve em mim, quem analisa em mim, é o produto de duas culturas que teve, durante a vivência colonial e sua transição, na terra onde cresceu, Moçambique, se formou e fez uma parte significativa dos seus estudos. Quem assim cresceu nessa mistura é herdeiro dela. Queira ou não queira, aparta-se por um lado, integra-se por outro. E mais, é um herdeiro bifronte como Hermes. Viverá, nessa viagem de *escriba acolorado* (Rui Knopfli), com um pé fincado no chão, uma asa a voar, um remo navegando, um imaginário exílio, dentro da terra encontrado.

O poeta é leitor atento; nesta reflexão estou consciente de que a minha topografia poética é encenada, porque as heranças são múltiplas e a polifonia instaura uma relação de procura, desajuste e ajustamento. Nessa medida dou vozes a várias vozes, repartindo os dois espaços de raiz pela navegação entre duas tradições, atenta em simultâneo ao fazer e desfazer das referências.

No entanto – apesar da diferente vivência, e da partilha de diversificadas opções estéticas, da grande influência da poesia de Luís Carlos Patraquim, com quem sonhei criatividade várias, da relação de diálogo com as artes plásticas, em que destaco a importância de pintores como Chichorro, Naguib e Gemuce, também da admiração pela poesia da geração de Craveirinha, Knopfli, Virgílio, Glória e Noémia - sem dúvida que é de facto com a geração de *Charrua* que me identifico, e a que me irmano também por contemporaneidade, e afinidades múltiplas, temática e formalmente, além dos muitos laços pessoais e afectivos. Os escritores da geração de *Charrua* são meus irmãos de geração e de ideias, trouxeram novo fôlego para a escrita, convictos de que não é necessário afirmar nada, a não ser a própria poesia. E no campo da ficção, destaco os nomes de Ungulani Ba Ka Khosa, de Mia Couto e de Marcelo Panguana, cuja insólita e maravilhosa criatividade me fizeram também crescer como poeta.

Aliás, as novas gerações da poesia de língua portuguesa, e a isso não escapa a poesia moçambicana, revelam um experimentalismo e liberdade temática imensos, sem a imposição de vinculação a uma terra, a um léxico identitário, mostrando que os trilhos da poesia podem desdobrar-se infinitamente. Diz Armando Artur: “*A poesia obedece a este axioma: ‘a palavra e o tempo andam /de mãos dadas’*” (*Espelho dos Dias*, 1986, p.30). Diz Eduardo White: “*Estará o verso conosco? Provavelmente apenas a parte que nos coube. / Aquietemo-nos. Amainemos esse desejo de o prendermos / Não é justo um pássaro onde ele não pode voar.*” (In: *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de Ser Ave*, 1992, p.22).

TEIA LITERÁRIA – Vê afinidades entre a poesia moçambicana da primeira década do século XXI e a lírica moçambicana produzida pela *Revista Charrua*? Que vozes poéticas têm-se destacado neste início de século em Moçambique?

ANA MAFALDA LEITE - A poesia continua muito viva em Moçambique, e alguns nomes se destacam, ou já com publicação em livro, ou em vias de tal acontecer. Animadores culturais, debatendo o estado da literatura do país, movimentando-se entre o desejo do “novo” e a leitura da herança literária dos poetas das gerações anteriores, seduzidos pela poesia do mundo, deslocando-se para outros lugares experimentais, como a música e as artes plásticas, a prática experimental é híbrida, entre vários tipos de dicção, por exemplo entre o exercício da poesia, da prosa poética, de uma escrita tipo diário, ou do conto e novela, parece ser uma tônica na escrita dos jovens autores. A qualidade dos textos de Ruy Ligeiro, Sónia Sultuane, Domi Chirongo, Chagas Levene, Celso Manguana, Dinis Muhai, Jorge Matine, Sangare Okapi e Tânia Tomé, entre vários outros, mostra como o panorama poético do país está em processo de renovação e de mutação.

Há no enquadramento histórico da nação vários acontecimentos que transformam as escolhas temáticas e a enunciação dos autores do

século XXI. Entre estas novas vozes e o percurso iniciado em *Charrua* - (que dois poetas, em especial, Eduardo White e Armando Artur, despoletaram), continuado pelos poetas da geração de noventa de *Xiphêfo* (como o caso de Guita Júnior e de Mohamed Kadir) e intermediado pela singular qualidade de escrita de um poeta como Nelson Saúte, ou ainda pela publicação diversificada de Rogério Manjate e de Adelino Timóteo – verificamos nestas novas vozes surgidas uma postura de sujeitos em desajustamento entre a sua realidade, e a realidade exterior, como que à margem da sociedade, ou em processo de deslocamento.

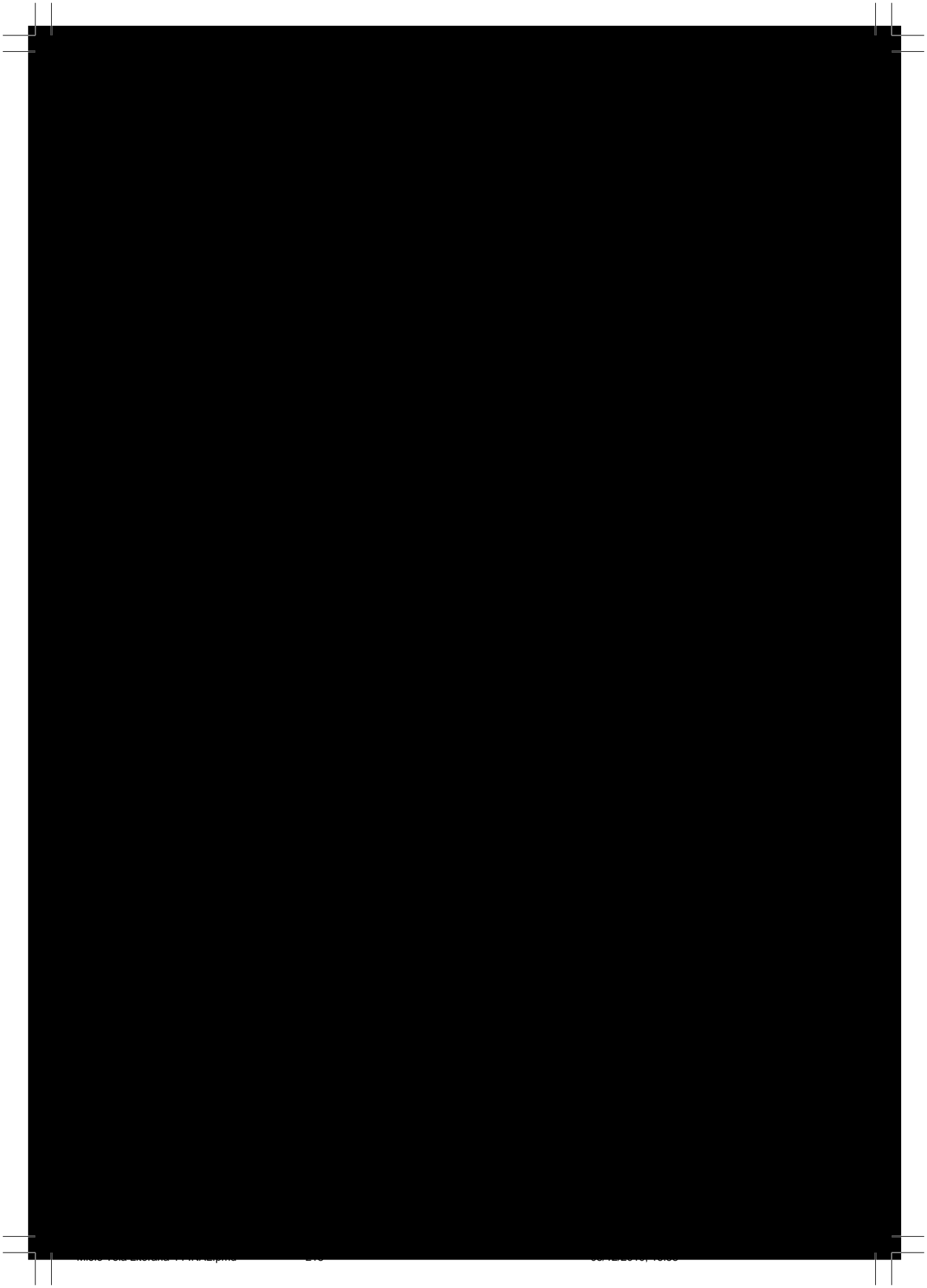
São poetas que se enunciam socialmente “desenquadrados”, “ex-cêntricos”, espectadores críticos dos poderes, da corrupção, das desigualdades sociais, do uso indevido das armas, das misérias e fragilidades do quotidiano. O posicionamento deste novo sujeito poético, comum à maioria das vozes, é de distanciamento e de perplexidade perante a sua sociedade actual. O descentramento do sujeito poético toca o campo psicológico e o sentimental, e a desadequação é também ideológica, cultural e geográfica. Esse deslocamento é também de género, como no caso das novas dicções femininas, em que se revelam, de forma não convencional, a emoção e o desejo de uma mulher sujeito, enquanto diferença e conquista de um lugar individual-social.

A estrutura por vezes dramática de algumas das obras, mostra um distanciamento crítico do sujeito enunciador, que se desdobra em actor e espectador do dramático mundo que o circunda, exercitando a poesia como uma forma temporal, que ganha estatuto de memória-consciência. A desarticulação das utopias retoma em *voz off* um livro inaugural nesta perspectiva, *As Falas do Escorpião* de Eduardo White, e envereda por uma escrita organizada numa espécie de exterioridade observadora, narrativo-confessional, às vezes orquestrada pelos sons do “rap” e da poesia musical, em que a denúncia da violência, do mal-estar, é exemplar e fragmentariamente apresentada.

Resenhas

Se o escritor tem algum papel,
é o de incomodar.

José Saramago



Fernando de Castro Branco*
Universidade do Porto

EMÍLIO, José Nelson. *Ameaçado Vivendo*: Obra Poética II [2005-2009]. Porto: Edições Afrontamento, 2010.

PARA ALÉM DO BELO E DO FEIO

José Emílio-Nelson tem vindo a consolidar de forma discreta mas segura um percurso estético e poético de radical individualidade e heterodoxa originalidade que o impõe decisivamente como uma das vozes cimeiras da poesia portuguesa dos três últimos decénios. Após *A Alegria do Mal* (2004), que reuniu um quarto de século de poesia e cerca de dezoito livros, eis *Ameaçado Vivendo* (2010), que recolhe os últimos quatro livros publicados. Se ao título da primeira recolha presidiu a ordem retórica do paradoxo – que antiteticamente concilia ou funde em si elementos semânticos incompatíveis na ordem lógica, abrindo assim possibilidades expressivas infindas - agora abre este volume sob o signo da metalepse, figura da ordem da metonímia que, explorando as relações lógicas de contiguidade semântica, designa o antecedente pelo consequente, a causa pela consequência, ou vice-versa. A presente recolha poética, na inversa da anterior, parece pois não tanto estabelecer oposições vincadas, mas empreender uma continuidade entre elementos próximos; iterativa fluidez entre a condição da vida enquanto ameaça latente e a própria ameaça enquanto impulso vital, pulsional e estético, que impele o sujeito para o combate da (pela) vida, que num poeta se funde e confunde em todo o momento com a obra. As consequências a retirar desta opção retórica que dá nome e rosto a este livro são múltiplas

*Doutorando em Letras pela Universidade do Porto. Autor do livro *Poética do Sensível em Albano Martins* (Lisboa: Roma Editora, 2004). Poeta, autor de *Alquimia das Constelações* (Lisboa: Roma Editora, 2006). Professor da Escola Secundária Emídio Garcia, em Bragança.

e de largo espectro expressivo, mas conhecendo a poesia e a poética de José Emílio-Nelson, não será abusivo surpreender aí a própria relação ontológica entre espírito e carne, alma e corpo, que identifica e define o humano após o choque provocado pela modernidade. Relação até aí estanque e dualista e a partir desse momento tornada volátil, incerta, esbatida de fronteiras nítidas. Não obstante, já Camões usa abundantemente essa figura, nomeadamente em *Os Lusíadas* e, curiosamente, é ao magistério camoniano que o poeta recorre para também ele pedir à musa “uma fúria grande e sonora”, aliada à “tuba canora e belicosa”.

A poética de José Emílio-Nelson assenta, desde essa já longínqua *Polifonia*, de 1979, em categorias estéticas e éticas da ordem do mal, da fealdade, do impuro, do grotesco; encenador exímio de um “teatro do riso, do ‘riso como raiz da tristeza’, da tristeza como raiz da alegria e da alegria como raiz do mal” segundo a lapidar formulação de Luís Adriano Carlos, que num ensaio fundador e que serve de prefácio a *Alegria do Mal*, “A Fisiologia do Gosto Literário” fixa de forma definitiva o essencial do programa estético e poético do autor de *O Anjo Relicário* (1999).

De todo o modo, regressando ao que aqui nos traz, fixemo-nos, no título do livro mais relevante, na nossa opinião, destes cinco anos de poesia: *Bibliotheca Scatologica* (2007), título inspirado no bem conhecido catálogo de Pierre Jannet, de 1848, que inventaria obras precisamente escatológicas ou de cariz escatológico. É um título feliz, não só por esta razão, mas também porque sob outro arco totalizante de Jorge Luís Borges, também este livro é na verdade mais que um livro, ou é um livro prenhe de livros, visto que congrega e convoca uma infinidade de cruzamentos e saberes de tão vária índole e de tão desvairadas origens que em si mesmo ele se apresenta como o microcosmos, abismal e labiríntico, da biblioteca global, que não é mais do que a biblioteca do mundo ou a biblioteca-mundo. É pois, e para utilizar a terminologia feliz de Humberto Eco, uma obra aberta, porque um livro aberto para o infinito, para uma imensa ramificação de saberes que aí convergem enquanto elaboração poética duma longa tradição literária, mas também estética e

cultural que põe à prova não só o fabro de superiores recursos técnicos, como um saber abrangente, de arco largo, o que confere a esta escrita uma densidade expressiva e significativa perfeitamente rara no panorama literário português.

Com a queda do império espiritual, como se disse, por efeito dos cataclismos da modernidade, que abalaram decisivamente os velhos e duradouros pilares fundados por Platão e seus continuadores próximos e aliados de conveniência religiosa ou moral, subiu a primeiro plano a até aí tão menosprezada sensibilidade, enraizada no corpo, nos sentidos, na ordem terrena. Desses cataclismos irradiaram o descentramento do sujeito e a própria crise do sujeito enquanto centro. A leitura de Derrida, e da sua saga desconstrucionista, é decisiva, neste contexto, e a ressonância citacional do autor de *Gramatologia* (1973) uma constante. A implosão dos múltiplos centros estilhaçaram de vez a velha trilogia do Belo, do Bem e da Verdade para dar lugar a uma representação do mundo e do homem assente numa outra força centrípeta, inapreensível, volátil, sem referências estáveis ou tutelas metafísicas. Esta realidade movediça, aberta às mudanças e aos paradoxos, obscura e visceralmente habitando os seres foi, na arte, já lapidarmente expressa no conceito de “representação bela”, ainda que do não belo, enunciado por Kant na sua Terceira Crítica.

A posição de Emílio-Nelson enquanto esteta e poeta assenta fundamentalmente, embora o possa não parecer, numa plataforma ética de raiz estóica, que pairando sobre os básicos e comuns conceitos de ordem moral, comportamental e social, vai abrindo pelas veredas obscuras da ontogénese humana os indícios e sinais que lhe permitam mapear essa conjunção indiscernível de corpo e alma que identificam o humano. Qual “mão celibatária” (EMÍLIO, 2010, p. 40) que recusa nupciais compromissos com qualquer forma de conjugue que não seja a da inteireza da criação poética. Refira-se a este propósito, ser Quevedo - farol que irradia intensa luz na sua obra – um dos expoentes do Neo-Estoicismo espanhol e destacado leitor de Séneca

A verdade primeira que dá a esta poesia uma inquestionável

verdade, um nítido realismo, é a concepção de um ser que no tempo se dissolve ou por este é irreversivelmente dissolvido. Há uma estranha, e de tão viva quase tocável, grandeza num criador que nunca cede aos efeitos dóceis e imediatos do gosto fácil, abrangente ou politicamente correcto, assim sacrificando os aplausos a que a sua magistral técnica poética facilmente acederia se o desejasse.

Na verdade, o poeta fala de um ser na morte, um ser para a morte, que começa a morrer no preciso momento em que nasce e sabe que pelo corpo, pelos órgãos sensíveis, passam em simultâneo os instrumentos da vida e os instrumentos da morte, e que vital e ontologicamente vida e morte assentam numa totalidade que está para além do belo ou do feio, do agradável ou do desagradável, do bem ou do mal. Humanos como “cadáveres sonâmbulos”, “animais que se dobram para dentro” (EMÍLIO, 2010, p. 43) são elementos figurativos dessa extraordinária máquina pinturesca que traça a brutais e intensas pinceladas a verdadeira natureza da condição humana. Na senda dos “libertinos do séc. XVIII” (EMÍLIO, 2010, p. 61), é nos interstícios do corpo que se mastigam, digerem e consomem, delícias e podridões, seivas ou excrementos, e se a beleza, a começar pela humana, pois a suave e labilmente à superfície da pele, uma estranha e irremediável semelhança e indistinção labora nos interiores dos corpos, como nos despenhadeiros das almas, sem que nenhuma categoria de ordem estética ou moral aí, nesses lugares formadores e radicais, possa sobressair.

Esta é uma poesia que assume a agressão ao velho e conformado bom gosto do leitor, levanta os véus, e o que se observa sob os véus são as fibras moles e corrompidas da carne, sem disfarces ou unguentos que mascarem a humana demasiado humana condição do que decai, se degrada, se corrompe, se extingue. “Toda a visão da fealdade é uma fidelidade da visão. Quando o feio está invisível, encontra-se algures escondido atrás de uma aparência de beleza. Ver o feio é ver a nudez em toda a sua pureza, por mais impura que ela aparente ser” (CARLOS, 2010, p. 36). Deste modo cristalino, Luís Adriano Carlos fixa o núcleo da poética de José Emílio-Nelson: uma estóica e comovente fidelidade à

visão, a uma fenomenologia do que é, e sendo se manifesta na sua verdade essencial. Avesso ao sentimentalismo que não aos sentimentos enquanto habitantes vitalícios do seu vasto império dos sentidos, também permanece distante da tradição hermética de uma poesia enquanto máquina intelectual ou metafísica, veículo de acesso dúbio a zonas do transcendente, do supra-humano, do inefável, do ideal, do contemplativo, da luz. O poeta age “Sob o céu” (EMÍLIO, 2010 p. 177), “sob o céu de águas sem caudal”, e nesse lugar terreno impera o efêmero, a morte, embora, na lição de Baudelaire, não reste outra eternidade que a plena eternização do instante vital em seu, tantas vezes, repugnante esplendor. A luz que procura avidamente, e que com igual avidez procura dar a ver, é a que se insinua nas zonas de sombra e da obscuridade, luz outra que surge na matéria e da matéria: treva que integra a carne com a sua consistência vital, ou “poética profunda” e bem longe de uma qualquer “cosmética de superfície”. (CARLOS, 2004 p. 31) Diríamos de Emílio-Nelson o que Michel Foucault disse de Sade: “esta obra incansável manifesta o precário equilíbrio entre a lei sem lei do desejo e a ordenação meticulosa de uma representação discursiva. A ordem do discurso tem aí o seu limite e a sua lei” (FOUCAULT, 2002, p. 255). Não deixa, uma vez mais, de se tratar de um problema de representação onde o plano da linguagem se sobrepõe a todos os outros. E aí se expõe essa tela crua, plena borrões, onde “não há brilho, vão arazoados, as lacunas, as manchas [...] ora cínico e místico” (EMÍLIO, 2010, p. 139). Serve-se para essa demanda de uma “língua bífida”, uma “curiosidade bifacetada” ou “bifronte voz”(EMÍLIO, 2010, p. 132), que não presta preito a ninguém mais que ao “importuno verso [...] a aviltar a Santa Língua” (Ibidem). Voz enquanto rio onde afluem vozes, possuidor de um saber abrangente, culto, erudito, trans-estético, assume decisivamente toda a tradição nacional e europeia no sangue, como queria Eliot, numa sistemática elaboração de uma complexa e infindável teia textual onde se sucedem diálogos, ressonâncias, ecos, contaminações, envios e reenvios intertextuais, plasmando pela escrita não só a sua palavra e a palavra alheia – ou melhor a sua palavra como resultado da palavra alheia e vice-versa - mas também todo um

museu real e imaginário onde uma onda interartística e ecfástica desagua no poema, como já se deu conta: Catulo, Quevedo, Cervantes, Ginsberg, Stevens, Shakespeare, Artaud, Lorca, Ponge, Céline, Juarroz, Nerval, Montaigne, Rousseau, Victor Hugo, Appollinaire, Boileau, Loyola, Rabelais, Santo Agostinho, Kierkegaard, Nietzsche, Diderot, Caravaggio, Velásquez, Dürer, Monzoni, Nebreda, Dali, Warhol, Buñuel, Pinter, Deleuze, Derrida, Lacan, Freud, Klossowski, entre tantos outros, e sem qualquer tipo de preocupação ordenativa, formam essa imensa galeria, perpassam como rumores, reflexos, murmúrios, associados à voz central e centrípeta do poeta, que os integra e funde. Império das palavras, ao qual se subordina o império dos sentidos, desvenda trevas, obscuridades, movimentos submersos do corpo e do espírito. Uma ética e uma estética da verdade, acedendo pela análise, pela dissecação, pelos sentidos a uma realidade perturbadora e incompatível com o tradicional bom gosto, até porque para o poeta, como para o pintor “a beleza é a infâmia, a mancha imprecisa” (EMÍLIO, 2010, p. 59). Retomando a linha analítica de Foucault, podemos dizer que a obra de Emílio-Nelson incide sobre os sedimentos mais profundos do humano numa arqueologia que se age num primeiro momento sobre o sensível e o carnal, por metonímia, metalepse, contiguidade, transita igualmente ao território da alma e do espírito. A espessura da linguagem acompanha a espessura do sujeito, a obscuridade do corpo acompanha a obscuridade da voz poética. Também aqui segue a lição e o ponto de vista do pintor: “a invisibilidade profunda do que se vê talvez seja solidária com a invisibilidade daquele que vê”. (EMÍLIO, 2010, p. 70). Desconstruir uma imagem idealizada de beleza construída ao longo de séculos sobre a verdade radical da carne apresenta-se como tarefa cimeira, também ele poeta da suspeita, garimpeiro de dizer não tanto o indizível mas o proibido dizer, traz à superfície o que sempre foi da ordem do profundo, do escondido, seja no plano dos órgãos do corpo e dos abismos do ser, seja no plano da realidade da linguagem.

Assume-se Emílio-Nelson portanto como porta-voz das catacumbas do humano, das raízes que mergulham num inferno barroco e dantesco ou, sabe-se lá, num enigmático e escatológico céu. O grotesco

de tonalidade barroca enforma primordialmente esta escrita, auroral espaço geológico de fendas e grotas de onde o humano surge, escorrendo “pústulas”, submetido à acção entrópica do tempo que tudo “compõe e decompõe” (EMÍLIO, 2010, p. 61). Multiplicam-se e dispersam-se em contínua metamorfose as formas, cabe ao poeta a reconstrução, a restauração, a reintegração, a anamorfose. Não está aqui presente tanto um mundo humano contaminado e fundido com o vegetal, ou o animal, como elemento identificador da categoria grotesca ao longo dos séculos, mas o próprio humano deformado e disformizado enquanto identidade ontológica cómica e trágica, perfeita e monstruosa. Mas onde e sempre é o humano que trágica e satiricamente predomina e grita. Verdaderamente a proliferação animalesca e caricatural das formas em Emílio-Nelson mais do que em metamorfose funciona, como se disse, enquanto anamorfose, isto é uma espécie de regresso à forma inicial, radical diríamos, através de um processo de reconversão, recomposição, recombinação e fusão de elementos humanos do plano do material e do espiritual. “Falem da anamorfose, cruamente” (EMÍLIO, 2010, p. 44), “anamorfose, diz-se isso, que de balde os espalha pela solidão” (EMÍLIO, 2010, p. 61), o que no fundo não deixa de ser uma espécie de fenomenologia do regresso, sem contemplações, às origens, à pura essência humana, despida dos véus da educação e da socialização. Anamorfose e metalepse são instrumentos também eles solidários e contíguos, na consecução desta poética que se quer regeneradora pela queimadura, pela destruição, pela catarse, pela recomposição. No fundo, mais que escrever com a obsessão do esplendor do feio, como se tem dito, o que parece surgir da escrita deste autor é um direccionamento da acção, da análise e da escrita para os planos submersos da vida que uma longuíssima tradição idealizante, ainda a circular entre nós nos mais insuspeitos lugares, teimava em manter ocultos. Na lição de Bakhtin, o material corporal também aqui parece universalizar-se pela sua humanidade crua, onde o corporal, o animal, o social e o espiritual se fundem rumo a uma totalidade estranha, disforme, mas comoventemente humana na sua descomunal e ontológica imperfeição. Processo poético

e ético que ao incidir sobre a aparente e frágil ordem do mundo, a submete à dura prova da verdade, da autenticidade, da naturalidade, da totalidade. Não filtra, não selecciona, não elege, toma para si como material de experiência o homem na sua plena incompletude, na sua humana demasiado humana humanidade. Expõe cirurgicamente a viva autópsia do ser, onde alma e corpo agem conjunta e indissolúvelmente. Talvez Deus exista nessa hecatombe, mas isso é para ser visto mais tarde e com outro vagar, porque também para ele, ecfasticamente, como para o seu pintor, “não há outra paleta, imaculada, impura, paleta da degradação da cabeça que espelhe o mais puro das suas intenções” e “teima noutro esquisso, simultaneamente celestial e blasfemo” (EMÍLIO, 2010, p. 145).

Parece-nos que esta escrita também não foge totalmente, bem pelo contrário, à associação que Wolfgang Kayser faz, em determinado momento, entre grotesco e surrealismo; apresenta-se como uma espécie de surrealismo barroco ou de barroco surreal, com sua imagética distorcida, alucinada, surpreendente. Convocando pelo símile sistemáticas realidades díspares, Emílio-Nelson dá razão ao teórico alemão quando este apresenta o grotesco como categoria estética onde a sátira e a caricatura não estão de maneira nenhuma desligadas do pathos vital, da tragicidade incontornável da vida. A beleza não faz sentido ou sequer tem cabimento para quem realisticamente vê em cada homem a sua condição inexorável de cadáver a haver. Mas também, como Kayser demonstra abundantemente, o grotesco, como aliás qualquer outra categoria estética, é sempre um problema de recepção, ou melhor de percepção. Não obstante, a preocupação com o plano dos efeitos perante o público leitor passa ao lado de um criador que concentra todas as suas forças nesse acto criativo como se não houvesse amanhã, ou esse amanhã fosse ou pudesse ser um deserto naturalmente despido de gente. O chocante e o sinistro que caracteriza o grotesco exposto e historicizado por Wolfgang Kayser, parte sempre de algo que ao receptor é estranho, pouco familiar; ora nada há de mais intrínseco e familiar à condição somática, biológica e psíquica ao homem que a matéria humana exposta por Emílio-Nelson. Se ela resulta estranha e distante é porque véus sobre

véus justapostos por diversos tipos de ordens morais se encarregaram pudicamente de os cobrir e conseqüentemente esconder ao olho humano em sua real e óptica clareza. Em concreto a imaginação deste autor é a imaginação do corpo vital em suas distorções, aberrações, flagelações, perversões, decomposições, desproporções. A beleza intangível das alturas não passa de mera idealização, tocável e rugosa é a terra de onde o ser brota e à qual regressará para definitivamente com ela se fundir. Terra de sementeira, toda ela “vestuário da morte”: nascimento, crescimento, amadurecimento e dissolução, tal o corpo humano dos fluidos, das fendas, dos orifícios, enquanto lugar de prazer e horror, de gozo e repugnância, onde nada perdura, ou sequer atinge um ponto de estabilidade, harmonia ou equilíbrio. O grotesco, o disforme, o monstruoso, o tosco, o degenerado ou qualquer destas categorias estéticas expulsas da cidade ou do céu platônicos é pois, qual partícula quântica, sempre uma questão do que observa, do que percebe e, percebendo, o que o comove ou o repugna é ainda e sempre o homem, o humano.

“Rien n’est beau que le laid”; esta corrosiva paráfrase de Polin à conhecida máxima de Boileau, “rien n’est beau que le vrai”, serve de epígrafe a “Exórdio”, último poema de *Bibliotheca Scatologica* (2007) e conseqüentemente de *Ameaçado Vivendo* (2010). Realmente sabemos que a modernidade estética e filosófica superou na ordem da criação artística esta dicotomia de raiz platônica e judaico-cristã para situar a obra de arte no patamar superior da representação. A essa premissa é fiel Emílio-Nelson enquanto poeta, esteta e criador ao procurar uma ordem outra, um patamar mais elevado situado para além do bem e do mal, do belo e do feio. Daqui resulta um nihilismo de tom surreal e barroco, regenerador da visão artística, lugar descentrado, fora do tempo e de espaços rígidos. Em *Ameaçado Vivendo*, como já antes em *A Alegria do Mal* (2004), se fixa uma voz, uma linguagem, uma pintura grotesca e barroquizante do mundo em formas definitivas e irrepetíveis, qual entidade demiúrgica ou apocalíptica que estabelecesse na dureza da sua pedra que “o que aí se diz o Último o diz”.

MARTINS, Albano. *As Escarpas do Dia* (Poesia 1950-2010). Porto: Edições Afrontamento, 2010.

No inverno de 1951-52, publicava-se o segundo fascículo da revista *Árvore (folhas de poesia)*. Nele, dois poemas (“*Campo aberto* de Sebastião da Gama” e “*Acontecimento*”) de um jovem escritor que, no ano anterior, trazia a lume o livro *Secura Verde* (1950), sob a chancela da “Coleção Germinal”. Passados 60 anos desta primeira publicação, Albano Martins presenteia o leitor com uma edição integral de sua obra poética, publicado agora pelas Edições Afrontamento.

Ao longo das 427 páginas, contemplamos a vida deste autor que, por mais de uma vez, já foi destacado pela crítica como uma das vozes poéticas mais produtivas do Portugal contemporâneo, a despeito de certos antologistas que prezam mais certos modismos, na sua grande maioria, incultos e desprovidos de uma qualidade estética mínima, se é que, nestes termos, seja possível haver algum grau de hierarquização. Mas, enfim, falemos do poeta e de sua poesia.

Durante os 60 anos de vida literária e os 80 de vida biográfica, Albano Martins tem se dedicado não só à escrita poética, mas também ao ensaísmo e à tradução. Aliás, sobre esta última, o autor vem acumulando premiações expressivas e de relevância incontestável, como o Grande Prêmio de Tradução A.P.T. / Pen Clube Português, pela sua tradução do *Canto Geral*, de Pablo Neruda, em 1999; e a atribuição pelo Governo

*Professor Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor Adjunto de Literaturas de Língua Portuguesa (Subáreas: Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor Convidado Credenciado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Araraquara).

do Chile da Ordem de Mérito Docente e Cultural Gabriela Mistral, no Grau de Grande Oficial, em 2004. Além dos livros de poesia, ensaio e tradução publicados pelas principais editoras de Portugal (Caminho, Campo das Letras, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Quetzal, Quasi, UFP e, agora, Afrontamento), Albano Martins tem três grandes edições de suas obras completas. A primeira, *Vocação do Silêncio* (1990), editada pela Imprensa Nacional Casa da Moeda, tem uma introdução esclarecedora com uma abordagem substancial de sua poesia, assinada por ninguém menos que Eduardo Lourenço. A segunda, *Assim são as algas* (2000), reúne a sua produção até a data de publicação, mas, por questões editoriais, não engloba toda a produção do poeta. E, agora, a terceira, *As escarpas do dia*, vem com uma instigante e densa introdução de Vítor Manuel Aguiar e Silva. Como já era esperado, o esmero das edições começa exatamente no texto introdutório, e, neste sentido, o ensaio de abertura de Vítor Manuel dá uma exata dimensão da relevância da obra do autor dentro do cenário da poesia portuguesa atual. Sublinhando o oxímoro como a chave mestra do labor poético albaniano, o crítico lembra que, “em poemas breves e densos, de genealogia epigramática, a persona lírica sugere, evoca e celebra a sensorialidade e a sensualidade das formas, das cores, dos perfumes, das flores, dos frutos e, em especial, do corpo feminino, escrínio secreto e fonte inexaurível do desejo e do êxtase amoroso.” (MARTINS, 2010, p. 10).

Ora, observando com atenção os textos reunidos nesta edição, não será difícil perceber a coerência do discurso crítico com o objeto analisado. Isto porque a mesma concisão do *verbum* poético, percebido em títulos como *Coração de bússola* (1967) e *Em tempo e memória* (1974), obras do início da trajetória do autor, mantém-se em *Escrito a vermelho* (1999), *Castália e outros poemas* (2001) e *Palinódias, palimpsestos* (2006), obras mais recentes, com a diferença que, se naqueles, o poeta ainda passava por um processo de consolidação de sua veia de escrita, nestes se confirmam o traço estilístico de uma escrita enxuta, densa e marcada por profundas reflexões sobre o fazer poético; o diálogo da *ars poetica* com as outras artes (sobretudo a música e as

artes plásticas); e as múltiplas representações sensuais, sensoriais e eróticas do corpo/objeto amado, dentre outros aspectos já destacados pelo crítico na sua introdução.

Por isso, peço licença para muito respeitosamente discordar do poeta, quando este afirma que *As esarpas do dia* representam tão só “a reunião em volume” do seus 60 anos de poesia e 80 anos de vida. Pelo fato de esta edição contemplar todos os títulos publicados pelo autor (lembrando que, em *Assim são as algas* (2000), o seu livro *A voz do chorinho ou Os apelos da memória* (1987) não foi incluído), além de títulos e alguns poemas inéditos (*Cadernos de argola*, entre eles), a obra em questão supera, assim, a condição de uma reunião antológica, constituindo-se a primeira contendo integralmente toda a sua produção poética.

Se, como dissemos, uma das constantes preocupações do poeta é manter um diálogo aberto, direto e frutífero com as artes plásticas (basta lembrar os seus poemas feitos a “quatro mãos” com os desenhos e quadros de Júlio Resende, Cruzeiro Seixas, Júlio, Avelino Rocha, Jorge Pinheiro e Manuel Malheiro, dentre outros), os textos inseridos na coletânea confirmam a verve *ekphrasica* do seu autor. E ainda que pese, numa primeira visada, o fato de não encontrarmos os quadros referenciados pelo poeta, é preciso lembrar que o texto poético tem sua autonomia, e é ele, na sua integralidade, o objeto artístico exposto, visualizado e usufruído pelo leitor. Neste sentido, a ausência do objeto plástico não compromete a presente edição e nem tão pouco se constitui um aspecto negativo para a coletânea. Pelo contrário, é a visualização poética do próprio colorido pictórico que consolida o caráter intertextual e interdiscursivo do verso albaniano com os quadros dos artistas plásticos. Textos também, pelo que de carga semântica e simbólica possuem, as imagens assinadas por Manuel Malheiro (em *Assim a cal, assim o musgo*, de 2008), por exemplo, ausentes na edição, são evocadas pelas pinceladas líricas de Albano Martins. É o poeta que parece levar o leitor pela mão, diante da primeira representação espacial: “Entro às escuras / no labirinto / onde me perco / – onde me encontro” (Ibidem, p. 375).

Deste labirinto, vislumbramos a própria geografia da cidade, com a sua manhã, com as cores do “sumo de laranja” (Ibidem); os arcos das construções como “grinaldas / de espuma” e o mar com sua “explosão de silêncio”. O poema, assim, acaba se configurando como a própria encarnação verbal da espacialidade representada, daí que o poeta intervenha de maneira *ekphrasica*: “Com este lápis / desenharei / o espaço, ascenderei / algumas brasas, aquecerei / a nudez do sol.” (Ibidem, p. 376).

Gosto de pensar, portanto, que esse constante diálogo do poeta com outros artistas portugueses e com suas linhas estéticas constitui a sua “diferença original” ([In: *A outra voz*], PAZ, 1993, p. 141). E aqui, há-de se observar a categorização da poesia albaniana dentro de uma tradição moderna, como o propunha Octavio Paz, posto que a sua singularidade reside, exatamente, não nas ideias ou nas “atitudes do poeta” (Ibidem), mas na sua voz. É nela, nesta conjunção polifônica da poesia com as artes plásticas, que dá ao texto poético de Albano Martins aquela “modulação indefinida, inconfundível e que, fatalmente, a torna *outra*” (Ibidem). Diferencial, portanto, na sua essência e na sua raiz criadora, a tonalidade modulante e inconfundível revela-se na sua plenitude, diante da expressão concisa, compacta e substancial do/no verso poético albaniano: “O gesto / pensa, a mão / sublinha / o real” (MARTINS, 2010, p. 377).

Confluindo, portanto, o gesto reflexivo do pensar e a ação sublinhadora do real da mão, veículo de manifestação da escrita do sujeito poeta, o texto entra num jogo de ocultação e revelação dos meandros ontológicos do próprio fazer poético. Lembrando, portanto, que “O que se vê não é / o que se vê. A claridade / não desvenda – oculta” (Ibidem), o poeta retoma a lição lançada em 1989, em *Rodomel Rododendro*: “Não te iludas: o que é aparente é que é real. A verdade da vida não é a própria vida, mas o que nela se vela ou se esconde. Um espelho de duas faces. A imagem verdadeira projectada é sempre a da face oposta ou oculta. O seu negativo.” (Ibidem, p. 187). Ou seja, o ato de vislumbrar a realidade e recriar uma outra, que com aquela mantém um vínculo de

ligação, manifesto exclusivamente no universo ficcional da poesia; o gesto de desvelar o que está velado na face oculta do mundo; e o metamorfosear o oculto no revelado projetado são alguns dos ofícios da escrita poética albaniana, que ecoa ao longo de sua trajetória artística e ainda persiste nos versos de *Caderno de argolas*, como bem pode ser observado num dos poemas a António Ramos Rosa: “Uma pedra não era / uma pedra / antes de tu / a nomeares. As palavras / têm o alento / da tua / respiração. Quando / dizes água, / terra, / mar, acrescentas / a substância / incandescente / do real. Em ti / tudo nasce / agora // – pela primeira vez.” (Ibidem, p. 382-383). Aliás, espécie de tributo do poeta aos seus companheiros de arte, lá encontramos também poemas dedicados a Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa, Sophia de Mello Breyner Andresen e Miguel Torga, quase que numa espécie de recriação dos sujeitos evocados pelo *ficto* dos seus versos, reiterado por um constante (re)pensar metapoético.

Mas se a realidade apresenta-se como um mistério a ser desvelado pelos olhos sensíveis e perceptivos do poeta, é, talvez, na recuperação do irrecuperável, na apreensão da própria inapreensibilidade de um tempo passado, que Albano Martins encerra a sua coletânea, com um belíssimo e comovente texto, intitulado “Infância”: “Infância. A idade das rolas, dos estorninhos e dos melros. Aquelas, empoleiradas às vezes nos eucaliptos e fazendo ninho nos castanheiros perfilados a norte; estes, passando ao largo, em voo rasante, na direção das sarças onde se acoitavam. // Infância. Infância azul e verde, com seus vernizes dourados, sua esdrúxula florescência. // Infância. A palavra antes da palavra, antes da fala: *in-fância*.” (Ibidem, p. 400).

Revisitando, portanto, o passado e a infância, numa forma, o poema em prosa, burilada e consolidada no seu exercício de escrita ao longo dos 60 anos de poesia (basta conferir, na coletânea: *A voz do chorinho ou Os apelos da memória*, de 1987; *Rodomel. Rododendro*, de 1989; e *O espaço partilhado*, de 1998), Albano Martins parece escrever a vermelho este seu *As escarpas do dia*. Vermelho da paixão pelo ofício da arte poética, vermelho pela vida vivida no auge sanguíneo da poesia, vermelho

na escrita viva de uma vida feita, ao longo de 80 anos, na e pela poesia.

“A palavra antes da palavra, antes da fala”, nos ensina o poeta. E que assim seja, e que, ainda depois, quando “As portas / estarão fechadas mesmo / para o silêncio” (Ibidem), este mesmo silêncio seja rompido por outras palavras e por outras falas poéticas, posto que, afinal, o que é a poesia para Albano Martins, se não o espaço partilhado com a Arte e com a própria vida?

Júlio Cezar Bastoni da Silva*
Universidade Júlio de Mesquita Filho

MARQUES, Wilton José. *Gonçalves Dias: o poeta na contramão* (literatura e escravidão no romantismo brasileiro). São Carlos: EDUFSCar, 2010.

Em tempos de euforia pelo desempenho da economia brasileira e do aclamado crescimento da importância do país no espectro internacional, uma obra que retome sua condição precária durante o Segundo Reinado, sob o jugo do complexo agrário-escravocrata, pode soar algo deslocada. Porém, a análise de *Meditação* (1846), obra de Gonçalves Dias, empreendida pelo professor de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de São Carlos, Wilton José Marques, vai além da referência às contradições da época, supostamente soterradas em um passado distante, jogando luz sobre as próprias dualidades do processo social brasileiro presente. O autor, não bastasse trazer à tona uma obra desconhecida do autor maranhense, injustamente reduzido a “poeta nacionalista”, propõe uma análise interessante, em diálogo com a história e a sociologia, que desvela o chão histórico da época, com o norte na constituição da sociedade brasileira.

A *Meditação* de Gonçalves Dias insere-se na linhagem romântica do texto em fragmentos, evocando reminiscências de *A voz do profeta* (1836), de Alexandre Herculano, e de *Palavras de um crente* (1834), de Lamennais. Dividida em três capítulos, a obra se desenvolve em torno de um diálogo entre um jovem, narrador, e um velho, que versa sobre a situação presente e as projeções para um país, que se infere ser o Brasil. O velho e o jovem apresentam-se em contraposição, o primeiro

*Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, *campus* de Araraquara (UNESP/FCLAr), sob a orientação do Prof. Dr. Wilton José Marques.

representando a voz da experiência e do ceticismo, que desvela as contradições do tempo; o segundo, o otimismo patriótico e o entusiasmo romântico com as possibilidades do país. O texto não se dá apenas no diálogo dos dois personagens; o velho possui o poder de, ao toque de sua mão sobre os olhos do rapaz, fazê-lo vislumbrar os quadros do país, quando sua narração efetivamente começa.

O texto apresenta uma visão pessimista sobre o país, vinculando-o a imagens de atraso, dependência, corrupção, ligadas ao quadro político e econômico da época. A novidade da obra é constituir-se como uma dura crítica à escravidão, feita sob critérios basicamente econômicos, em tempos de abstenção dos autores românticos sobre o tema. Ancorase, assim, numa ânsia por contribuir, literariamente, para alçar o país à civilização moderna, com o horizonte fincado nos países europeus, possibilidade que seria somente possível com o fim da utilização de mão-de-obra escrava. Como Marques nos lembra, o texto sofreu cortes – possivelmente por censura – em sua publicação na revista *Guanabara*, em 1850, tendo obtido, além disso, pouca repercussão. Trata-se, em suma, de uma obra que se encontra na contramão das expectativas do romantismo semioficial brasileiro, ligado à construção de símbolos e de um passado mítico para a afirmação da nacionalidade, sob a proteção do próprio corpo político na empreitada.

Marques analisa detidamente os capítulos do livro, vinculando os quadros apresentados às influências estéticas e filosóficas de Gonçalves Dias para a confecção do texto, bem como apresenta a correlação necessária entre eles e seu pano de fundo histórico. Soma-se à influência de Lamennais e Herculano a filosofia da história de Herder – advinda, possivelmente, da influência do autor português sobre Gonçalves Dias –, que dão o chão estético no qual se estabelecerá a crítica ao sistema escravista. Ainda, lança mão de variadas contribuições da história e da sociologia, que proveem o substrato teórico das interpretações e das referências constantes do texto ao Brasil oitocentista

A possibilidade de crítica à escravidão, em momento adverso como era o período de meados do século XIX, de consolidação do Segundo

Reinado, quando o romantismo de tom nacionalista ainda estava na ordem do dia, ganha traços ainda mais especiais quando se nota que o poeta dependia, como praticamente todo homem livre destituído de propriedade em sociedade escravocrata, de favores ou concessões de um protetor, no caso, do Estado capitaneado pelas elites. Marques utiliza o conceito de Guerreiro Ramos de “dialética da ambiguidade”, que consiste na absorção, por parte do Estado que sustenta a ordem escravocrata, dos homens livres que não poderiam se encaixar em outra ocupação, devido à quase inexistência do trabalho livre. Desse modo, a burocracia estatal garante o emprego de uma camada de indivíduos que, não obstante, tem suas possibilidades de ascensão tolhidas pelo sistema de apadrinhamento. Essa relação de dependência, além disso, implica uma necessidade de aceitação do *status quo*, uma “cumplicidade cabisbaixa” (MARQUES, 2010, p. 19), que dirimia as possibilidades de crítica ao sistema. A relutância que Gonçalves Dias apresenta de se comprometer em um serviço público é, como afirma Marques, a própria “dialética da ambiguidade em ação” (MARQUES, 2010, p. 35). Nesse sentido, na citação talvez mais emblemática do livro, Dias diz em carta ao amigo Teófilo Leal: “enquanto o literato carece de empregos públicos – não pode haver literatura que mereça tal nome” (DIAS *apud* MARQUES, 2010, p. 58). Nisso, o autor se posiciona frente uma questão de Roberto Schwarz: “como [...] conciliar a dependência, que era inevitável, com a autonomia, que era de rigor?” (SCHWARZ *apud* MARQUES, 2010, p. 26) Gonçalves Dias, que publica a *Meditação* na *Guanabara*, evidencia que havia a possibilidade de “brechas” para a crítica, mesmo em tempos em que a literatura e a apologia nacionalista andavam de mãos dadas (MARQUES, 2010, p. 89).

O realce, no entanto, está na maneira que a análise de Marques funciona, jogando luz sobre as contradições do tempo e as dualidades do presente, a partir da leitura de *Meditação*. Em nota de rodapé de *Formação do Brasil contemporâneo*, Caio Prado Jr. afirma que certa feita um professor estrangeiro lhe dissera “que invejava os historiadores brasileiros que podiam assistir pessoalmente às cenas mais vivas do seu passado” (2000, p. 5). Nesse sentido, a análise das referências feitas em *Meditação*

à situação brasileira da época, esclarece em muito as contradições atuais, mostrando que, se algo mudou, não houve o desembaraço de problemas matrizes presentes no processo social.

Nesse sentido, a dependência do intelectual frente ao Estado revela, para além do minguado trabalho livre, de um lado, sua posição marginal em uma sociedade com difícil acesso aos bens culturais e, de outro, a notória exclusão de um enorme contingente do saber formal. Guardadas as devidas ressalvas, este é um problema a ser resolvido, principalmente se se levar em consideração a pequena, face ao potencial que possui demograficamente, circulação de livros no país, ou ainda a intervenção quase nula do intelectual no debate público. A exclusão, deliberada ou não, de grande parte da população do acesso à educação e à cultura permanece, o que contribui para, mesmo com o avanço do voto universal, a manutenção do poder político nas mãos das elites, dispostas a conciliações.

O acordo tácito intraelites notado por Marques no período (2010, p. 15), bem como os “conchavos noturnos” representados na obra, apontam também para essa possibilidade de, a partir do desvelamento das contradições do passado, perceber muito dos “vícios de formação” do processo social brasileiro, aos quais o velho de *Meditação* se refere. Em visão do mancebo, as palavras de um velho representam o que se imagina ser a visão das elites à época: “Curemos de nós somente, porque este é um século interesseiro e egoísta” (MARQUES, 2010, p. 245). Estas palavras, ditas em um interessante trecho onde velhos – representantes das elites – estão em conluio, são comentadas por Marques como o escancaramento da “visão utilitarista que a elite local tinha (ou ainda tem?) sobre o Brasil” (MARQUES, 2010, p. 246). Os parênteses soam desnecessários aqui, mas deixam clara a possível – e quase irresistível – aproximação com a vida política brasileira.

Baseado na interpretação de Benedict Anderson do nacionalismo, Marques utiliza o conceito de “comunidade política imaginada”, que se mostra perfeitamente adequado à leitura do texto. A *Meditação* se encontra claramente em contraposição ao projeto nacionalista romântico,

no que este tinha de homogeneizador, na tentativa de criar uma unidade e identidade nacionais. Desse modo, é desvelado o discurso das elites e sua visão sobre o país, marcando a divisão entre classes, entre elite e povo (MARQUES, 2010, p. 203-204). Ainda, pela contraposição entre o jovem patriota e o cético velho, os sentimentos nacionalistas – facilmente invocáveis – são mostrados no que lhes é destituído de conteúdo: uma visão falseadora, que não passa de “máscara do fingimento” (MARQUES, 2010, p. 212), em sua tentativa homogeneizadora e encobridora de desigualdades, algo reconhecível enquanto ideologia, e, evidentemente, utilizado ainda hoje nos discursos do poder.

Se *Meditação* está na contramão do romantismo nacionalista brasileiro, pode-se dizer, porém, que se encontra em concordância com a missão civilizatória da literatura no país. Sua crítica à sociedade brasileira baseia-se neste pressuposto, que inverte a tendência de uma literatura de exaltação do país, para uma depreciação de seu estado, com vistas a uma modificação. Marques nota, por exemplo, a diferença da visão da natureza primorosa brasileira, típica daquele romantismo, e a visão depreciativa de uma realidade e riqueza sustentada à custa do trabalho escravo. Comentando trecho segundo o qual um estrangeiro, às costas do Brasil, podia julgar ter errado o percurso, pensando ter dado em África, Marques diz que a visão de fora, tão importante para a constituição do tipo de projeto nacionalista na literatura, serve aqui de motivo para a crítica do país, e da escravidão em especial.

A simbologia notada por esse olhar nas precárias construções do país também se relaciona à crítica à escravidão. Marques remete as imperfeições que possuem as edificações construídas pela mão-de-obra escrava à própria precariedade da construção do país, cujo reconhecimento se dá, em *Meditação*, ao levantar do “tapete imaginário” (MARQUES, 2010, p. 174), que cobria a realidade do país aos olhos dos escritores nacionalistas românticos. Se a obra tende, no primeiro momento, por meio da visão do velho, a uma visão equivocada – ainda que ao gosto da época –, de atribuir essa precariedade a uma tendência inata do negro, Marques lembra que, no limite, a culpa do atraso é de quem sustenta a

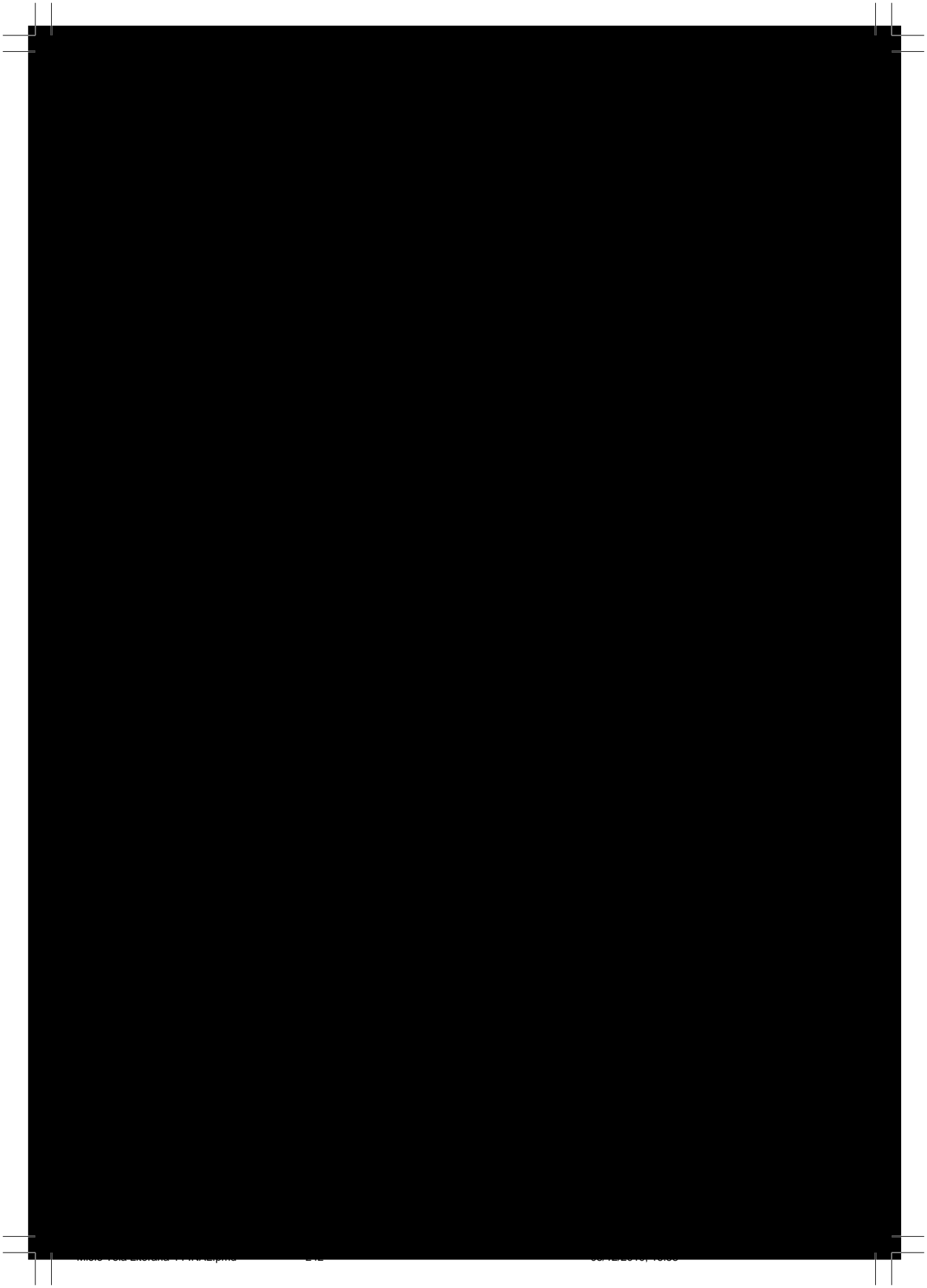
escravidão. Além disso, o texto de Marques sugere, sobre esta passagem, ligada à contraposição entre a visão idealizada do romantismo e do que há sob o tapete, uma dualidade que acompanhará o país em sua formação: a ideologia mais banal de exaltação do país pela natureza, pela uberdade natural, pela beleza, e a visão do que há de mais precário e carente, em homologia, no processo social, entre a riqueza econômica e a extrema miséria, entre o moderno e o arcaico. Ora, se a culpa dessa contradição do país é atribuída, em última instância, a uma defesa do *status* por parte das elites, a quem, senão a elas, se poderia atribuir a continuidade desse processo excludente?

Poder-se-ia chamar isso, fazendo coro com o velho de *Meditação*, de “anomalia na ordem social” (DIAS *apud* MARQUES, 2010, p. 179), uma espécie de vício de origem na sociedade brasileira, que caberia ser contornado por uma nova consciência nacional, através da educação e da religião, abandonando o caráter servil de cópia de modelos estrangeiros. A resposta a esta questão não é certa; o livro de Marques, no entanto, sugere o reconhecimento da permanência de traços dessa contradição matriz da sociedade brasileira, como uma forma de disposição para a mudança. Nisso, perfaz o mesmo trabalho de Gonçalves Dias em *Meditação*: colocar à vista e ao entendimento as contradições sociais, ora encobertas por uma falsa exaltação, de modo a contribuir, no que é próprio de um texto, para transformá-las.

José Saramago
O Homem, o Autor-narrador

*N*ão. Não me escondo por trás do narrador. Saramago é o autor e é ele quem conta o que conta.

José Saramago



JOSÉ SARAMAGO: LETRA E VOZ CONTRA A OPRESSÃO

João Vianney Cavalcanti Nuto*
Universidade de Brasília

Tive um breve contato pessoal com Saramago, em 1997, na Embaixada de Portugal, onde o ilustre escritor português, que logo seria agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura, tinha proferido uma conferência. Naquela ocasião, eu mal conhecia sua obra, mas tinha ficado muito impressionado com *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), que ainda considero um de seus melhores romances. Cumprimentei o escritor e sua esposa, sem que tivesse muito a comentar sobre sua obra, que eu iria estudar nos anos seguintes.

Só depois tomei conhecimento de mais detalhes sobre aquele senhor nascido em Azinhaga, um vilarejo do Ribatejo, em 16 de novembro de 1922. Para quem acredita no destino, um fato é sintomático: o futuro escritor teve registrado, oficialmente, não o nome verdadeiro, mas o “nome artístico”. É que Saramago, nome de uma planta, não era o sobrenome, mas a “alcunha” (como os portugueses chamam o apelido) pela qual seu pai era conhecido na vila. Certamente o funcionário que registrou o nome José de Sousa Saramago, na certidão de nascimento, não imaginava que aquela criança iria tornar-se escritor, muito menos um Prêmio Nobel. Esses ofícios intelectuais não costumavam ser exercidos por filhos de camponeses analfabetos, pelo menos não no Portugal daquela época. Embora fosse ótimo aluno, o menino não teria chances de ampliar sua educação formal onde nascera. Anos depois, o Saramago adulto comenta que só conseguiu tornar-se escritor porque a família mudou-se para Lisboa. Não que o simples fato de morar em Lisboa tornasse muito mais fácil a vida daquele rapaz, cuja pobreza barrou-lhe o acesso à

*Professor Adjunto do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB).

universidade, impelindo-o para o ofício de serralheiro mecânico. Mas Lisboa tinha uma opção que faltava em Azinhaga: bibliotecas públicas. E era na Biblioteca do Palácio de Galveias que aquele rapaz calado (ainda estava longe de ser o conferencista eloquente que conheci), leitor voraz desde a infância, passava parte de suas noites, depois que saía do trabalho.

Os anos bem aproveitados na biblioteca valeram pelo curso superior que não pôde fazer, formando um lastro de erudição que seria muito bem aproveitado em suas futuras obras. Além disso, a intimidade com a palavra escrita permitiu-lhe exercer outros ofícios. Antes de tornar-se escritor consagrado internacionalmente, podendo dá-se o luxo de viver bem somente da atividade literária, Saramago dedicou-se ao jornalismo, tendo sido cronista e editor e também à tradução de obras escritas em francês, língua que aprendera logo cedo e que manejava com segurança. Essa versatilidade foi preciosa quando se viu desempregado e passou a trabalhar como tradutor autônomo.

Mas tudo isso aconteceu antes da consagração. No momento em que Portugal, o Brasil e o mundo tinham consagrado a obra de Saramago, ele era o prolífico autor de uma obra muito singular. Da minha primeira leitura de *O evangelho segundo Jesus Cristo* – realizada muito cedo e sem qualquer preocupação acadêmica – chamou-me a atenção certos traços como a pontuação própria, contrariando todas as regras da gramática normativa, a reflexão sobre o processo narrativo, a ironia e a ousadia com que apresentava uma visão iconoclasta, “herética”, de Cristo. Só mais tarde compreendi melhor essas características e descobri outras como a influência do Neo-Realismo português e o recurso intensivo à paródia de várias modalidades de discurso, principalmente o discurso historiográfico.

Essas características não aparecem em sua obra desde o início, pois Saramago, apesar do seu enorme talento, não foi um gênio precoce como Fernando Pessoa. Por outro lado, teve a longevidade, que lhe permitiu o desenvolvimento da obra. Seu primeiro romance foi publicado cedo, quando Saramago tinha vinte e seis anos. Mas nem de longe lembrava as obras que o consagraram. O autor pensara no título *A viúva*,

mas a editora, em busca de um título mais apelativo publicou-o como *Terra do pecado* (1947). Tempos depois, o autor maduro, com a ironia que lhe é característica, comentou que o livro só podia falhar, pois o rapaz não entendia nem de viúva nem de pecado... Mas também é uma ironia o fato de que a estreia desse autor tão contemporâneo tenha sido uma obra tão anacrônica: um típico romance naturalista publicado em plena era dos modernismos. Curiosamente, não há, nessa obra, traços do romance neo-realista, que lhe era contemporâneo e que marcaria a produção madura do autor. Mas já então se revelam características de um ficcionista de talento: a imaginação, a capacidade de fabulação.

Nos anos seguintes, encontramos um jovem escritor em busca de um gênero literário. Saramago escreveu crônicas, poemas, contos, textos teatrais e romances. Em todas essas obras, que revelam seu talento inquieto, mas ainda não o consagram, percebemos traços que seriam refinados na obra madura: na prosa, a digressão, a atenção ao detalhe, a ironia; nos poemas, um lirismo sóbrio, contido, oscilando entre a temática social e a lírica amorosa. São bons poemas, mas o próprio autor desistiu da poesia lírica, percebendo que seu lirismo caía melhor na forma de prosa. Percebi isto quando comparei os poemas com o comovente perfil de sua avó, em uma das crônicas de que mais gosto, e também com os trechos de lirismo amoroso em romances como *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982) e *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Os contos revelam um gosto pela minúcia que seria muito mais bem explorado no romance. As peças teatrais nem sempre me parecem ter a tessitura mais eficiente do ponto de vista da dinâmica do teatro, com exceção de *In nomine dei* (1993), que considero sua melhor dramática. No entanto, ainda que não se considerasse tão bom dramaturgo como romancista, Saramago não desistiu de incursões na dramaturgia. Também encontramos, já nessa fase de buscas, outras características marcantes do autor, como a exploração de situações insólitas (nos contos de *Objecto quase* (1978) e no poema narrativo *O ano de 1993*), o diálogo com a História (na peça *Que farei com este livro?* [1980]) a metalinguagem e o diálogo da literatura com outras artes (no romance

Manual de pintura e caligrafia [1977]).

A consagração só se inicia com o romance *Levantado do chão*, publicado em 1980, quando Saramago já beirava os sessenta anos. Este romance também inaugura um traço estilístico peculiar do autor que é a sua pontuação, em que quase todos os sinais, incluindo o ponto de interrogação, são substituídos por vírgulas. O autor atribui-lhe a influência da oralidade das histórias que ouviu dos camponeses do Alentejo, que inspiraram o romance. O texto só parece confuso aos olhos letrados, acostumados com as convenções da gramática: lidos em voz alta, revela sua sintaxe impecável. Por isso, superado o estranhamento inicial, são lidos com naturalidade. Mas estes olhos letrados também percebem que essa pontuação facilita um recurso próprio da narrativa escrita, que é o discurso indireto livre e no caso específico de Saramago, o cruzamento de diversos registros de discurso.

Levantado do chão é o romance que mais ressalta a influência neo-realista, no espírito de engajamento social, de base marxista, ao denunciar a exploração dos camponeses do Alentejo pelos proprietários, com suas correspondentes justificativas ideológicas. Na saga de três gerações de camponeses, o autor retrata um crescente processo de conscientização com as tensões sociais correspondentes, reprimidas brutalmente pela ditadura de Salazar. Mas Saramago não se limita a fazer mais um romance neo-realista, pois introduz elementos fantásticos, paródicos e metalinguísticos, mais afinados com a narrativa contemporânea.

A partir de *Levantado do chão*, Saramago concentra sua produção literária no gênero romance (com exceção das eventuais incursões dramáticas já mencionadas). Estimulado pela premiação do romance, o autor passa a produzir, com regularidade, uma média de dois romances por ano. E os romances seguintes confirmam sua maturidade artística. Dessa fase prolífica, destaco os romances *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A jangada de pedra* (1986), *História do cerco de Lisboa* (1988), o já citado *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Os três primeiros

romances travam um diálogo crítico com a História e com aspectos da cultura portuguesa. Como afirmou o romancista: “A História é parcial e parcelar”. Portando, Saramago se propõe a contar fatos marcantes da história de Portugal do ponto de vista de uma outra parcela: a dos excluídos. Seguindo o princípio anunciado no primeiro capítulo de *Levantado do chão* (“Mas tudo isso pode ser contado de outra maneira”), o Saramago não busca uma visão imparcial dos fatos históricos, mas uma outra parcialidade, seguindo seu ideal de denunciar a exploração e a formação dos discursos ideológicos. Para isso, lança mão de recursos estilísticos como a paródia e a metalinguagem, evitando a simples evocação nostálgica ou patriótica do passado, criando um romance em que a representação do passado é também uma crítica da contemporaneidade – e que, por isso, mesmo, o escritor rejeita o rótulo de histórico. Nessas narrativas, é particularmente mordaz o ataque à Igreja Católica, como aliada as forças mais conservadoras, especialmente em Portugal, país em que a instituição da Inquisição teve duração maior e deixou marcas profundas. Essa crítica se aprofunda no romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*, em que Saramago, baseado nos evangelhos apócrifos se propõe a contar outra história de Jesus, que não nega sua origem divina, mas apresenta um messias mais humanizado (com direito à relação amorosa com Madalena, de acordo com um evangelho apócrifo, o que causou muita polêmica) – e também uma figura trágica (e herética) em sua fracassada oposição (mo ajuda do seu mentor, o Diabo!) aos desígnios “imperialistas” de Deus.

Sempre me impressionou, em Saramago, sua capacidade de mesclar o elemento “fantástico”, com os detalhes realistas. Quase todas as narrativas de Saramago partem de uma situação insólita, mas com desdobramentos perfeitamente realistas, como o descolamento da Península Ibérica da Europa e sua deriva no Atlântico (em *A jangada de Pedra*) ou as deambulações de Ricardo Reis com o fantasma de Fernando Pessoa pelas ruas de Lisboa (em *O ano da morte de Ricardo Reis*), só para ficar em dois exemplos. Neste último romance, o insólito da situação é complementado por uma descrição detalhada das ruas de

Lisboa, conforme pude comprovar quando morei naquela cidade. Por outro lado, Saramago também sabe criar ambientes completamente imaginários, com uma riqueza convincente de detalhes, como é o caso da cidade em que se passa o romance *Ensaio sobre a cegueira*. A preocupação com o dado local português nem por isso impediu que o escritor tivesse uma visão mais ampla, pois tanto *Ensaio sobre a cegueira* como em *A caverna* (2000), encontramos uma crítica à sociedade contemporânea, como no último caso, que alude à globalização.

Outro aspecto que chama a atenção na obra de Saramago, é o papel relevante que atribui às personagens femininas: lúcidas e corajosas, são elas que geram “crises” (com toda a ambivalência que essa noção comporta), que levam seus protagonistas masculinos a questionamentos e redefinições de objetivos, nessas narrativas em que o erotismo se revela como uma força que impulsiona a subversão e a criação. Destaco, a propósito, o papel de Madalena, a companheira de Jesus, que, com mais experiência de vida que o messias, proporciona-lhe o autoconhecimento.

Também não se pode pensar em Saramago sem destacar outro aspecto pessoal do escritor: seu espírito de engajamento. Mesmo correndo o risco de sua ficção resvalar para o maniqueísmo, o autor, fiel à influência neo-realista e de resto, aos ideais marxistas de maneira geral, nunca deixou de denunciar a opressão política e econômica, seja no mundo capitalista “democrático”, cujos problemas acompanha atentamente, seja nos governos totalitários de todo tipo. A este respeito, cumpre ressaltar que sua atitude de comunista convicto nunca o impediu de criticar também os totalitarismos de governos ditos de esquerda. Falo do engajamento como um traço pessoal, porque não se limita à criação artística, pois Saramago cumpria o papel de intelectual tal como defendido e praticado por Jean-Paul Sartre: uma personalidade que se vale da notoriedade adquirida por sua atuação em qualquer área do saber para intervir no debate público, independentemente de qualquer filiação institucional ou partidária. Quando se tratava de defender seu ponto de vista político, Saramago se exprimia com mordacidade, sem qualquer preocupação em ser diplomático. Assim, ao longo da sua vida, o autor tem sido notado

também por suas declarações políticas, próprias de quem era consciente da ressonância de sua voz e, portanto, da responsabilidade de não se omitir. Nessas ocasiões, Saramago não se furtava a polêmicas, atacando o governo português, a Igreja, a forma de integração de Portugal à União Européia, a guerra dos Estados Unidos com o Iraque, as ações israelenses contra os palestinos, entre outras questões. Com este tipo de atitude Saramago confirma que o papel político do intelectual é exercer uma crítica constante, mesmo que incômoda. Essa confluência do intelectual com o artista resultou no belo livro sobre os sem-terra, elaborado em colaboração com Chico Buarque e Sebastião Salgado.

José Saramago encontrava-se em uma situação e uma idade em que poderia acomodar-se com uma confortável aposentadoria. Mas, para o trabalhador infatigável que era, isto já seria uma antecipação da morte, que é a personagem principal de um dos seus últimos romances: *As intermitências da morte* (2005). Nessa obra, Saramago imagina o caos que seria se a Morte resolvesse entrar em greve. Mas, se a morte não descansa, Saramago também não parava. Mesmo sofrendo da grave enfermidade que causou muita preocupação em 2007, o autor, tão logo recuperado, tratou de escrever outro romance, seguido de outras obras. Certamente, para satisfação nossa, suas palavras – em tons e semitons que oscilam do sarcasmo à ternura – continuarão ressoando. Talvez porque, como ele me escreveu há alguns anos: “Sei muito bem o que é ser pobre, mas nunca saberei o que é ser rico, mesmo agora, que não tenho nenhuma preocupação de ordem material”.

SUSI*

Por José Saramago

Pudesse eu, e fecharia todos os zoológicos do mundo. Pudesse eu, e proibiria a utilização de animais nos espectáculos de circo. Não devo ser o único a pensar assim, mas arrisco o protesto, a indignação, a ira da maioria a quem encanta ver animais atrás de grades ou em espaços onde mal podem mover-se como lhes pede a sua natureza. Isto no que toca aos zoológicos. Mais deprimentes do que esses parques, só os espectáculos de circo que conseguem a proeza de tornar ridículos os patéticos cães vestidos de saias, as focas a bater palmas com as barbatanas, os cavalos empenachados, os macacos de bicicleta, os leões saltando arcos, as mulas treinadas para perseguir figurantes vestidos de preto, os elefantes mal equilibrados em esferas de metal móveis. Que é divertido, as crianças adoram, dizem os pais, os quais, para completa educação dos seus rebentos, deveriam levá-los também às sessões de treino (ou de tortura?) suportadas até à agonia pelos pobres animais, vítimas inermes da crueldade humana. Os pais também dizem que as visitas ao zoológico são altamente instrutivas. Talvez o tivessem sido no passado, e ainda assim duvido, mas hoje, graças aos inúmeros documentários sobre a vida animal que as televisões passam a toda a hora, se é educação que se pretende, ela aí está à espera.

Perguntar-se-á a que propósito vem isto, e eu respondo já. No zoológico de Barcelona há uma elefanta solitária que está morrendo de pena e das enfermidades, principalmente infecções intestinais, que mais cedo ou mais tarde atacam os animais privados de liberdade. A pena que sofre, não é difícil imaginar, é consequência da recente morte de uma outra elefanta que com a Susi (este é o nome que puseram à triste

*A Equipe da *Teia Literária* agradece à Fundação José Saramago, presidida por Pilar del Río, por ter autorizado, gentilmente, a publicação do texto “Susi”, de José Saramago, neste quarto número da revista.

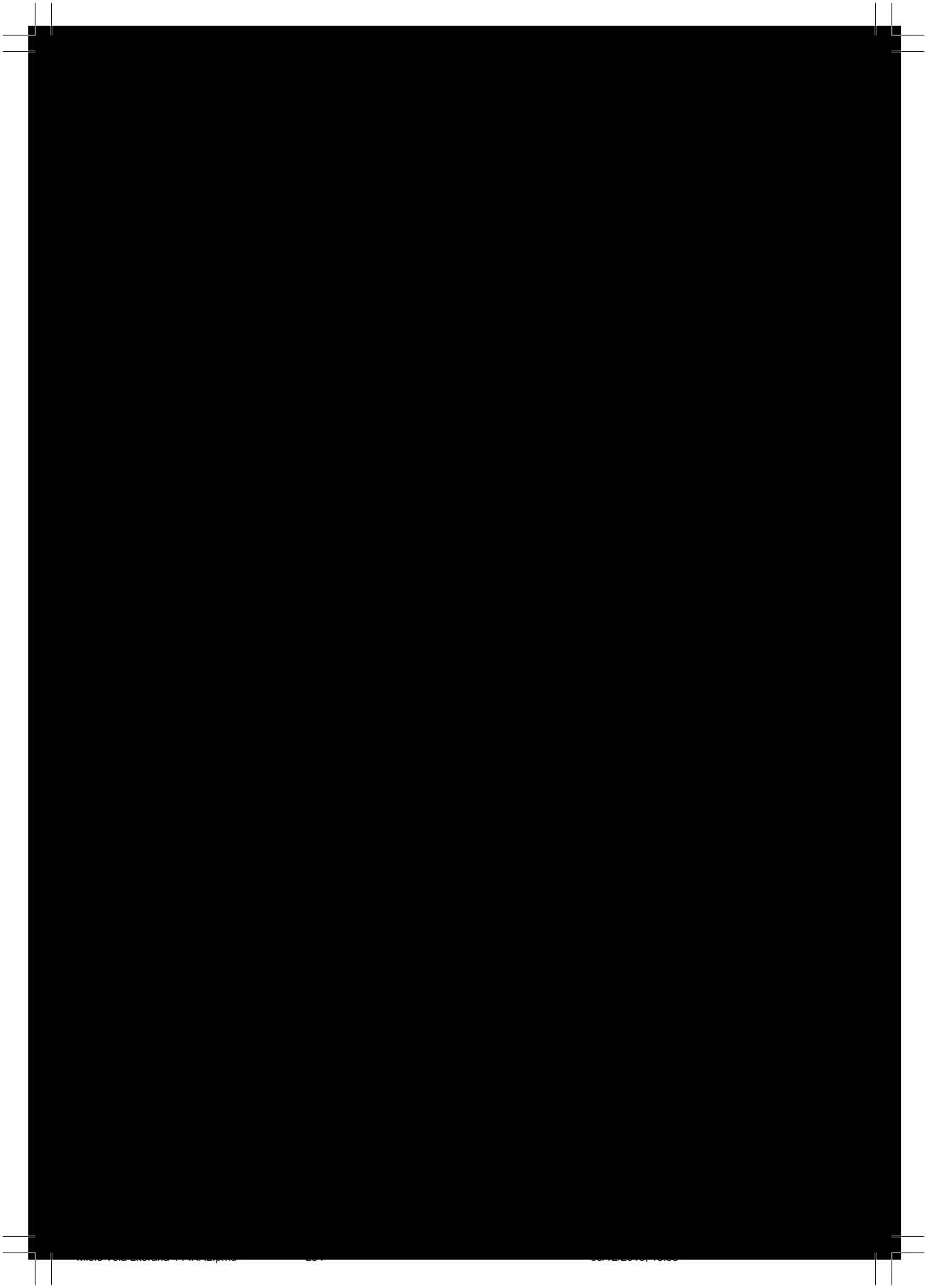
abandonada) partilhava num mais do que reduzido espaço. O chão que ela pisa é de cimento, o pior para as sensíveis patas destes animais que talvez ainda tenham na memória a macieza do solo das savanas africanas. Eu sei que o mundo tem problemas mais graves que estar agora a preocupar-se com o bem-estar de uma elefanta, mas a boa reputação de que goza Barcelona comporta obrigações, e esta, ainda que possa parecer um exagero meu, é uma delas. Cuidar de Susi, dar-lhe um fim de vida mais digno que ver-se acantonada num espaço reduzidíssimo e ter de pisar esse chão do inferno que para ela é o cimento. A quem devo apelar? À direcção do zoológico? À Câmara? À Generalitat?

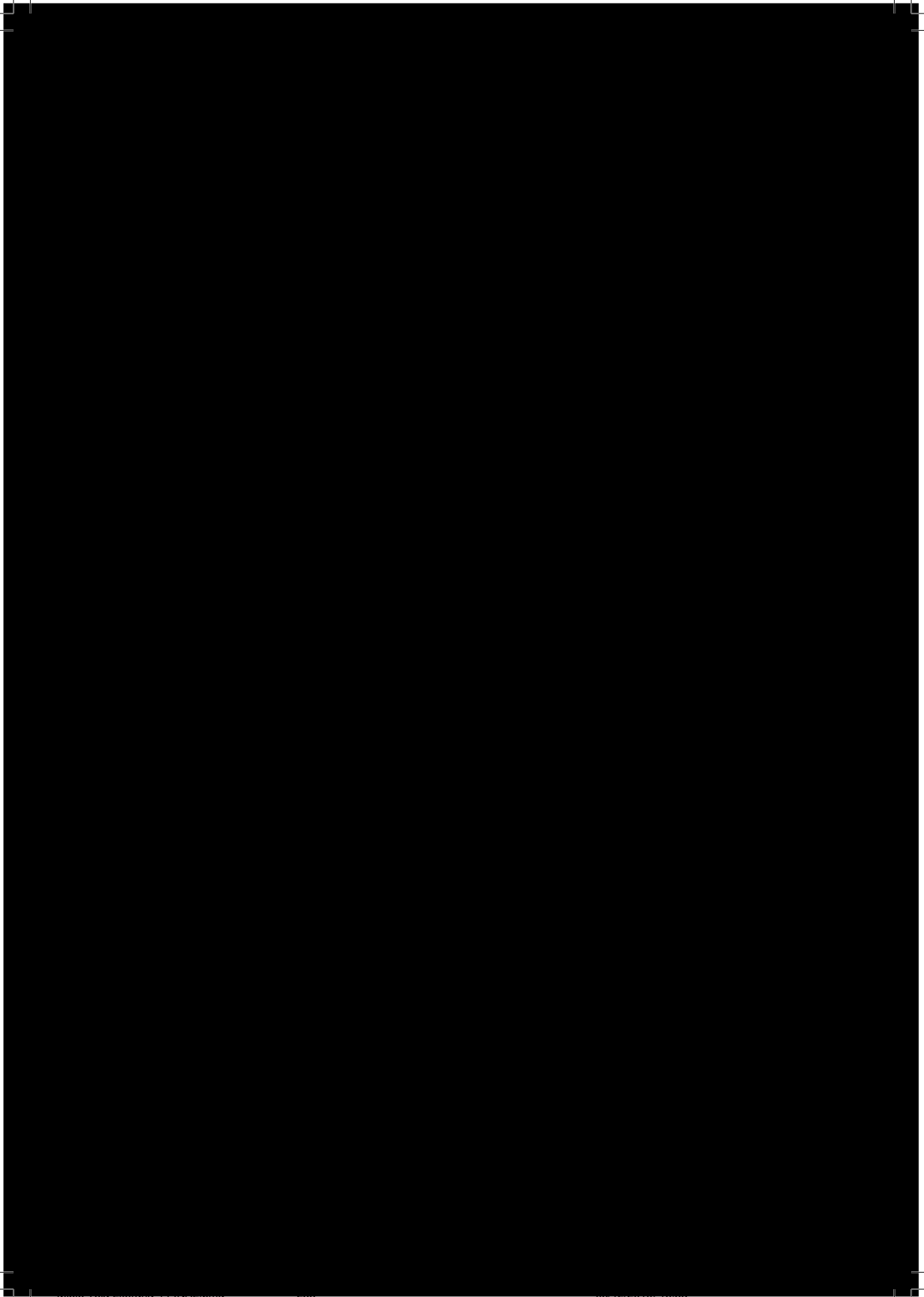
REFERÊNCIA

SARAMAGO, José. Susi. In: *Outros cadernos de Saramago*. Disponível em: <http://caderno.josesaramago.org/2009/02/19/susi/> Último acesso em 10 nov 2010.

“Aqui jaz, indignado, fulano de tal”.
Indignado, claro, por duas razões: a primeira, por já não estar vivo, o que é um motivo bastante forte para indignar-se; e a segunda, mais séria, indignado por ter entrado num mundo injusto e ter saído de um mundo injusto.

José Saramago





Este livro foi impresso sobre papel Reciclado.