

DGRH/I

CC/IEL

12.4

PASTA Nº 01

Esta pasta que contém comprovantes curriculares de:
VILMA SANT'ANNA ARÊAS, numerados de 01 a 13, refere
se ao processo nº 264/84, vida funcional em nome da
interessada.

DGRH-1, 10.01.84.

Oliverio

A CICATRIZ E O VERBO

ANALISE DA OBRA ROMANESCA DE
AUGUSTO ABELAIRA

exemplar sem
anotações



VILMA SANT'ANNA ARÊAS

Fls. N.o 01
Pasta N.o 01
Rubrica gô

**Tese apresentada no Departamento de
Letras e Artes da Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro, fazendo
Parte da Banca Examinadora os
Seguintes Examinadores:**

Profa. Dra. Cleonice Berardinelli

Prof. Dr. Affonso Romano de Sant'Anna

Prof. Dr. Helio Simões

Aprovada e permitida a impressão

Rio de Janeiro, julho de 1972

Carlos Nascimento Silva

**Coordenador dos Programas de Pós-Graduação e Pesquisas do
Centro de Teologia e Ciências Humanas**

VILMA AREAS

A CICATRIZ E O VERBO

Análise da

Obra Romanesca de Augusto Abelaira

CASA DA MEDALHA LTDA.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES

*A Cicatriz e o Verbo: Análise da Obra Romanesca de
Augusto Abelaira.*

Vilma Sant'Anna Arêas

*Tese submetida como requisito
parcial para a obtenção do
grau de Mestre em Literatura
Portuguesa.*

Rio de Janeiro, julho de 1972.

Cleonice Berardinelli
(Orientadora)

Para Fernanda e Virginia,
no futuro.

Aos professores
Cleonice Berardinelli
e
Luiz Costa Lima,
com os agradecimentos
que de direito lhes cabem

O meu reconhecimento ao Departamento de
Letras e Artes da PUC/RJ que me ofereceu
as condições necessárias para a realização
deste trabalho.

S U M Á R I O

Análise da obra romanesca de Augusto Abelaira a partir de sua proposta fundamental, que é a relação texto-história e o exercício a que se lança o autor no sentido de entender o que é a escritura ficcional, como é produzida.

Dentro dessa proposta, nossa leitura procurou distinguir, no discurso, o plano da enunciação (relacionado com a produção do texto) e do enunciado, ou seja, seu enredo.

P R E F Á C I O

(Cleonice Berardinelli)

A instalação, no Brasil, de cursos de Pós-Graduação em Letras provocou o surgimento de uma série de teses ou dissertações de mestrado e doutorado, versando sobre assuntos vários, nos vários campos de maior concentração oferecidos pelas Universidades que os ministram. No Rio de Janeiro, duas Universidades apresentam cursos credenciados pelo Conselho Federal de Educação: a Faculdade de Letras da UFRJ, desde 1969, e o Departamento de Letras e Artes da PUC/RJ, desde 1970. Em ambos, temos tido a oportunidade de orientar inúmeros trabalhos de Literatura Portuguesa.

Um dos primeiros ensaios submetidos a julgamento foi o que agora se edita, graças à iniciativa sobretudo louvável da Casa da Medalha. A cicatriz e o verbo, análise da obra romanesca de Augusto Abelaira, da autoria da Professora Vilma Sant'Anna Arêas, graduada em Letras pela UFRJ, onde trabalhou na disciplina de Literatura Portuguesa vindo, em seguida a participar dos trabalhos da mesma disciplina na PUC/RJ. Além dessas duas atividades, submeteu-se a provas de concurso para assistente do Instituto de Letras da UFF, obtendo o primeiro lugar e assumindo o cargo.

Embora figurando como orientadora deste trabalho, temos de confessar que bem pouco o fomos, pois que Vilma Arêas, ao seguir seus cursos de mestrado, já tinha autonomia de voo e escolhia seus caminhos com plena consciência e sólida formação. Ao seguro conhecimento

da obra que se propunha estudar e de seus arredores, aliava os dons naturais de autora de ficção (infelizmente inédita); daí ser o seu ensaio mais que uma análise bem fundamentada e coerente de processos finamente intuídos e lucidamente destrinchados — é na verdade a realização acabada de uma re-criação das obras lidas em profundidade, a partir de uma leitura ativa, tal como a desejam os autores do presente. De fato, Vilma Arêas consegue ser plenamente o leitor receptor do texto e o emissor de um novo texto que completa aquele, permitindo-lhe a leitura global.

Apontando desde o início para o fato de ser a narrativa de Abelaira cada vez mais "dobrada sobre si mesma, interrogando-se", e paralelamente "determinando o posicionamento ideológico de uma classe", a ensaísta estuda os cinco romances desse autor, de *A Cidade das Flores* a *Bolor*. Vê nos dois primeiros a investigação do discurso ainda sobredeterminada pelo contexto político; o terceiro, *As boas intenções*, marcado pela investigação do discurso dentro de si mesmo; no quarto, *Enseada Amena*, o meta-romance, "na medida em que explica o significado da fábula", e finalmente em *Bolor*, definido como o romance da escritura que, no entanto, não abandona a denúncia ideológica que é o projeto consciente do autor. Essa denúncia persiste em *Quatro Paredes Nuas* (que Vilma estuda em Adenda, por ter surgido posteriormente à redação da sua tese) e a ensaísta ressalta a importância do conto final, em cuja fábula se enredam os sete primeiros contos, segundo a metáfora abelairiana: "Falou lentamente, parecia segurar com as palavras a linha dum papagaio...", enquanto a "Advertência" ou *Bolor* têm suas palavras seguras por um fio, como as contas dum colar, metáfora também do autor.

A guisa de prefácio a uma obra que dele não carece, já dissemos bastante. A palavra a Vilma Arêas.

I N T R O D U Ç Ã O

— "Il n'y aurait pas de monde si
le calcul était juste" —

Gilles Deleuze

Dizermos hoje que, à indagação do *nouveau roman* (pode-se descrever um objeto?) seguiu-se uma inquirição sobre as articulações do discurso, vale dizer, textos que se debruçam sobre a própria produção textual, é verificarmos que há um ponto de contato entre esta narrativa "moderna" e a anterior. Pois, em suas formas as mais arcaicas, a ficção sempre se voltou sobre si mesma, interrogando-se. O processo do encaixe tem sua forma de auto-encaixe, visto, por exemplo, nas *Mil-e-Uma-Noites*, nada mais é do que a explicação de uma propriedade profunda da narrativa, na medida em que é também narrativa de uma narrativa.

"Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe."¹

Borges mostra que é através de uma inversão que o maravilhoso se insinua no *Quixote*, processo idêntico acontecendo no *Hamlet*, nas *Mil-e-Uma-Noites*, etc.

"Tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios."²

Poderíamos acrescentar duas observações à palavra de Borges, que corre o risco de ser tomada como "ficção": a primeira é que a inversão realizada em tais "récits" exemplifica o que na realidade é a ficção: inversão de uma matéria-prima ideológica; portanto, o processo se revela (no sentido fotográfico do termo) preenchendo os contornos do que poderia de outro modo perder-se por transparência. A segunda observação diz respeito à problemática da descontinuidade, instalando-se a ficção num espaço que não esquece a distância, que fala dela e nela se constrói. A ambigüidade denunciada por Borges deve ser entendida como o paradoxo de que, no seio de uma narrativa (que começou onde?) se instale a sua origem ou simulacro dela (Xerazade conta a estória real, que vive, misturada à sua ficção). Em outras palavras, o que existe é o desejo de preencher a fragmentação que se coloca como lugar de origem, dentro da noção das mais arcaicas de que, do poder de narrar do homem, depende sua possibilidade de viver.

Podemos levar mais longe ainda as palavras do escritor: a dubiedade colocada num apagar de limites entre o leitor e a personagem significa uma desilusão infligida ao homem: sua impossibilidade de salvar-se (compor sua própria figura, tomada aqui como "essencial") mediante o discurso — pois ele é o seu discurso. Uma das possíveis leituras de Borges será esta e "*Las Ruínas Circulares*"³ aí se insere: ao contrário de Xerazade, que defende a

vida enquanto urde um filho e um "récit" diante da Lei, e que consegue enfeitiçá-la, reduzindo a distância que as separa com seu próprio ser, real e "inteligente", senhor consciente de um claro código, o homem de Borges, por sua vez, urde um filho, também durante "mil noches secretas", importando pouco o fato de ser o filho matéria de sonho, porque ele, o homem, se supõe ancorado no espaço real; mas, no momento em que o sonhador se percebe objeto sonhado por outro homem (?), ele próprio reflexo que produz reflexos, onde situar o referente?

A angústia do conto não se coloca, como às vezes se pensa, numa anacrônica inquirição acerca da reversibilidade dos referentes: a realidade é sonho, ou o sonho, realidade? (A "confissão" de uma das personagens de *Bolor*, a interrogar-se se ela é o sonho do outro ou vice-versa, cabe na mesma medida). Pois o que se interroga é o lugar-onde se situa o referente, em que plano, dentro das categorias que o homem pensa; o que se nos confessa é que esse espaço não é o próprio homem. Pelo menos, não o homem que se é (que se percebe como sendo) e, através da narrativa nos convencemos do anonimato do eu. Inútil compactuar com o deus, através de ritos cumpridos. O fogo do deus não pode queimar, porque o que é transforma-se no espaço desenhado por categorias que não são as pessoais, espaço onde se situa a rede de relações do Outro com o mundo, e que de certo modo se escapa dentro de uma representação intuída; do mesmo modo que se pode intuir o Outro, ao se gerar ao mesmo tempo um outro, no instante preciso em que desliza para sempre um em-si do sujeito.

Nesse sentido, o homem de Borges não pode nem mesmo se matar (podê-lo-ia a personagem de *Bolor*?) porque a sintaxe do fogo ou do discurso (a Lei) não se interessa por seu destino; o objeto perdido, fonte do Desejo, é ele próprio; e nem a Morte pode ameaçar o que já não existe.

Portanto, a inquirição de uma narrativa dobrada sobre si mesma caminha de um espaço contínuo para outro descontínuo, onde as marcas da episteme clássica escondem a transparência de uma leitura que reintegrasse o homem no *jardim do Verbo* de onde foi expulso.

Foucault (1966) localiza no *Quixote* o limite entre uma posição clássica e uma outra "moderna", na medida em que se fazem ilegíveis as marcas: não levam a um espaço a priori construído (poderíamos aqui continuar fiéis à imagem do jardim); ao contrário, ele próprio — o *Quixote*, o livro — é o espaço onde ele se constrói e que, personagem, sem possibilidades de se ler a si próprio (o livro), tem de o defender dos erros acrescentar por menos os omissos, manter a *verdade* — de uma região separada: esse não-lugar da linguagem.

Uma leitura dos textos dentro de tal ótica foi possível após o gravitar das ciências humanas, a partir do século XIX, de um espaço contínuo — dominado pela permanência das funções, pelo encadeamento dos conflitos, pela trama das significações — a favor de uma compreensão da descontinuidade — espaço regido, ao contrário, pela coerência interna dos sistemas, pela especificidade dos conjuntos de regras e pela emergência da norma.

A episteme ocidental gravitou do primeiro pólo ao segundo, substituindo uma estruturação do conhecimento fixado num centro (= lugar natural) por uma estruturação descentrada (centro = função, não-lugar no qual se efetua ao infinito a substituição dos signos). A especificidade da substituição consiste na postulação dos dados da descontinuidade como *não sendo fornecidos à consciência*, pois, a partir do século XIX, as ciências humanas não cessaram de se aproximar da *região do inconsciente*, onde a própria instância da representação é mantida em suspenso. É na região desvendada pela psicanálise que

isso se dá; ao seu lado, situa-se a etnologia que, em detrimento da sucessão dos acontecimentos, busca as variantes de estrutura calcadas num modelo linguístico.

O sistema do consciente como fio condutor epistemológico do passado instaurara a astúcia de raciocínio necessário para que se construísse um traço inteligível entre mil forças contraforças ininteligíveis; ao homem consciente era necessário urdir um discurso que explicasse porque era inteligível o que fazia (seu ato) ou porque eram inteligíveis as leis através das quais surgia a "harmonia" da natureza (suas formulações). O inconsciente silenciou as seqüências dos discursos explicativos da inteligibilidade dos atos e das formulações, e se deteve no objeto no qual tais discursos se metamorfosearam para atingir um sentido (Evidentemente tal afirmação não significa um aplauso ao irracionalismo; em vez disto, desenha um estatuto novo de "racional" e "consciente"). Althusser⁴ didaticamente desenvolve tal afirmação mostrando que, se há um real=objeto real, este só pode ser definido por seu conhecimento; ora, neste caso, "le réel fait un avec les moyens de sa connaissance, le réel c'est sa structure connue, ou à connaître..." Fora de tal compreensão, o que seria o sentido? Um "efeito de superfície, uma reverberação, uma espuma"⁵, porque o que o atravessa e antecede é o sistema=conjunto de relações que vivem e se transformam, independentemente das coisas que re-ligam. O afirmar Lacan que o inconsciente é o discurso do Outro, significa a presença deste último já inscrita numa ordem simbólica quando do nascimento do sujeito para tal ordem; esta o antecede e oculta dele suas leis; contudo, estas serão *atualizadas* para o sujeito pelo Outro, cuja palavra o constitui, o que exemplifica a excentricidade do sujeito a si mesmo.

Lévi-Strauss confessa sua dívida para com a linguística e em particular a fonologia: necessidade de se passar do estudo dos fenômenos conscientes da linguagem para os inconscientes e necessidade de revelar o conjunto

de leis elementares e universais que, na comunicação lingüística efetiva, permanecem como latentes. Da diferença estabelecida por Trubetzkoy (1933) entre fonética e fonologia, podemos perceber porque língua e discurso têm de ser entendidos como processos algorítmicos, armados em termos de funções computáveis e recognoscitivas em que se estruture um sistema de pensamento; língua e discurso fazem-se, portanto, subconjuntos de todas as suas possibilidades — inclusive as vazias — das combinações de suas próprias frações.

Entre “o que na realidade se pronuncia” e “o que se pensa pronunciar”⁶ se abre a distância estendida de um mau descolamento fônico que antecede o sistema até a redução precisa que o engendra (o som possível tem de se reduzir a um sem reconhecível, isto é, às variantes de um som qualquer X — detectadas pela fonética — não poderão ser suficientes para que o tornem um som Y — sem lugar na articulação opositiva da linguagem). O sistema, pois, estabelece o espaço vazio onde se articulam frações reconhecíveis do mundo coado através de sua rede e de mim próprio, que me fui fazendo à proporção em que teço/sou tecido. Mais do que isso, a incorporação desse descontínuo — forma como categoria operacional de sistema, nos leva a tomar em consideração “o que na realidade se pronuncia” (se diz, no nível do discurso) no que “se pensa pronunciar” (dizer).

A partir do século XIX, pois, as ciências que venceram o vazio — porque o admitiram — debruçaram-se sobre os achados da lingüística. O paradoxo daí advindo é que, se tais ciências descobriram o Homem — seu psiquismo (Freud), sua produção (Marx) e sua fala (Sausure como fulcro de referência) — calaram-no ao apagar os discursos explicativos pelos quais defendia o Homem seu centramento no mundo. Ao contrário, mergulham elas na *produção* dos discursos, rejeitando o empirismo da história visível:

“Ni la teoria freudiana del desarrollo del psiquismo ni la teoria marxista de la historia de las sociedades se sitúan, en absoluto, a nivel de la historia empírica visible, que se desarrolla en un tiempo único, lineal, simplemente cronológico.”⁷

A “mais valia” (produção econômica), a “outra cena” (produção psíquica) e a “escritura” (produção textual) se fazem problemas ligados à *archè*: o início que se erige num silêncio, numa separação, compondo um intervalo. A razão de a ideologia preencher, “calando”, tal intervalo, significa o galgar o espaço que separa cultura/natureza para fazer de seus privilégios (de uma classe dominante) razões naturais/universais.

O inconsciente, pois, recoloca uma noção de homem ao colocar a noção de sistema. A partir de então, qualquer crítica enfrentará o texto sabendo-o hieroglífico:

“La valeur ne porte pas écrit sur le front ce qu'elle est, elle fait bien plutôt de chaque produit du travail un hiéroglyphe.

Ce n'est qu'avec le temps que l'homme cherche à déchiffrer le sens du hiéroglyphe, à pénétrer les secrets de l'œuvre sociale à laquelle il contribue, et la transformation des objets utiles en valeurs est un produit de la société tout aussi bien que le langage.”⁸

(Marx)

“si l'on réfléchit que les moyens de la mise en scène dans les rêves sont principalement des images visuelles et non des mots, ils nous paraissent plus juste de comparer les rêves à un système d'écriture qu'à une langue. En fait l'interprétation des rêves est de part en part

analogue à une écriture figurative de l'antiquité, comme les hiéroglyphes égyptiens."⁹
(Freud)

A simples descrição de um processo perde sua razão de ser:

"Dar validade a um discurso, tomando-o como objeto sem indagar-lhe o lugar e a função, /.../ é explicar a sua significação com pretexto para ocultar o problema de sua produção. E ocultá-lo coloca como fundamental esquecimento desta questão, na medida em que não produz a especificidade de conhecimento reservado à Teoria da produção artística, pois em vez de 'recuar' até sua produção, 'avança' para a sua descrição."¹⁰

Tais reflexões se fazem pertinentes, na medida em que faremos uma leitura da obra romanesca de August Abelaira, distinguindo o nível do enunciado — realizado pelo desenvolvimento da intriga dos livros — e o *nível da enunciação, da letra, da linguagem, produtor do primeiro*. O enredo ainda comporta *uma leitura oblíqua: sob trama amorosa o projeto de denunciar o emparedamento da classe média, através dos tormentos de sua facção consciente diante da luta fascismo/socialismo*. A classe é vista enredada em seu próprio discurso ideológico (a personagem é falada e agida por tal discurso), fazendo da liberdade uma palavra, do ser feliz uma palavra e o ódio ou a paixão pela palavra exaurir o homem diante da possibilidade de um trabalho, em termos de uma luta.

Mas a destruição de uma linguagem traz implícita a construção, ou possibilidade de construção, de outra. Essa outra se dá no *nível da enunciação: reflexão sobre*

linguagem, da denúncia da expulsão de um Verbo original, e sobre o destino fabulatório do homem que, se é perquirido, finda por esbarrar na letra ("—T") indecifrável.

Na realidade, não há nada a ser decifrado numa letra; sua solitária presença no final do romance impede a invenção de qualquer significado: este a transcenderia.

1870. The first of these was the "The Great
 and the Small" which was published in the
 "The Great and the Small" which was published in the
 "The Great and the Small" which was published in the

1871. The second of these was the "The Great
 and the Small" which was published in the
 "The Great and the Small" which was published in the

2 — DESENVOLVIMENTO

"...algo cuja forma nítida só a prática da escrita sabe revelar".

Abelaira

As intrigas dos cinco romances de Abelaira descrevem uma situação de tensão que os homens são fadados a viver. Tal situação é associada ao *fascismo*, introdutor de uma desordem, duma ilogicidade (pouco a pouco referindo-se a um arbitrário) num mundo possivelmente justo sem tal brecha, ou a partir dela, uma vez vencida. Remissões ao passado do homem ou a seu futuro — tentativas de ver de fora o presente, integrar o *resto* do cálculo — são ao mesmo tempo reduplicações do intervalo causado pela situação de tensão e tentativa de pensá-lo; fazemos nossa, a respeito de Abelaira, a reflexão de Deleuze¹¹ sobre a obra romanesca de J. H. Rosny: abrindo-se esta entre as duas extremidades da escala intensiva (das cavernas da pré-história aos espaços futuros da "science-fiction") sublinha as teses científicas de que *a própria semelhança supõe a diferença e de que só esta concebe o ser*.

O fascismo, dizíamos, será associado ao acaso (vazio de uma lógica social) e introdutor duma estrutura que se organiza como um jogo. Tal noção progride do primeiro romance ao último, de uma representação vista numa intriga a uma categoria produtiva-textual (o último romance, *Bolor*, se lê como as vicissitudes da escritura, funcionando a "intriga" como armadilha para o leitor).

Vejamos:

- Em ACF o referente contextual é a Itália fascista de Mussolini, de equilíbrio que possibilita a intriga
- Em OD (contexto: período pós-guerra) uma personagem fascista (lutara no exército de Hitler) explica sua ideologia a outra personagem: tentativa de racionalizar a brecha, na medida em que a personagem, "forte", cheia de "vontade humana", etc, é derrotada e morta porque, por acaso, alguns italianos a reconhecem como fascista.
- Em ABI, a tensão fascismo/oposição é mascarada no contexto monarquia/república, com as transformações que examinaremos a seu tempo.
- Será em EA que a associação jogo/fascismo se feita mais claramente:

"Pus ao acaso um dos rapazes na rua.
Ao acaso como faziam os nazis com os
reféns."

(grifos nossos)¹²

- Em B a máscara se rompe: ao desespero de decifrar a "arqueologia insensata" do outro, sempre escorregadia, a afirmação: "tu és o meu fascismo, isto é, em vez de testemunha da minha integridade, a marca da minha desordem.

Entender tal jogo e posicionar-se diante dele se o destino dos personagens problemáticos — todos os que permanecem a meio caminho. Mas entender tal jogo será, em última instância entender as regras e a lógica da linguagem, da sociedade, o fato instaurador da ordem simbólica em geral.

É nesta linha que terá de ser entendida a discussão básica sobre o casamento, do primeiro ao último livro, tenta pensar a instauração da ordem simbólica (cas-

mento entendido como "renovo" pelas personagens, e, ao mesmo tempo, problematizado porque "cultural", não "natural", portanto compreendido como brecha separando o homem, habitante dum espaço cultural, da natureza). A reflexão sobre o fato, por conseguinte, possui o mesmo valor funcional que "fascismo"; é também associado ao "acaso" e também se organiza como um jogo inexplicável, na medida em que não é entendido o desejo do Outro ("como a linguagem, o sistema de parentesco tem a finalidade de instituir um campo aberto de comunicação, em que o sujeito só se define por sua colocação quanto ao outro").¹³

...reconecemos, pues, la omnipotencia del orden simbólico que constituye el sujeto y que lo conduce, en su soledad, hacia la dialéctica del deseo, convertido en deseo de otro.)"¹⁴

A cantiga "Voi sapette che cosa é l'Amore", que transpassa três dos cinco romances, é a senha de uma indagação em última instância vazando-se na linguagem.

Entendendo nesta linha a problemática mais funda do autor, observamos que, a partir do primeiro livro, ele se posiciona numa luta corpo a corpo com o discurso, pois, para o romancista, se torna claro que o fluir da história (e uma controversa concepção de História) se dá pelos sulcos abertos no discurso. Porém, como não poderia deixar de ser, tomando a palavra para tentar compreendê-la, por ela é envolvido, por ela é lançado num espaço além de qualquer origem, pois tal espaço é a diferença que preside ao nascimento do Homem e do discurso, sendo este anterior, e criando, naquele, a ilusão de que o constituiu. A origem tem, pois, de ser entendida como fragmentação e, nesta distância primeira da linguagem se situa a ficção que, em vez de esquecer tal distância, nela e por ela se mantém.

Onde o solo em que repousa um homem *separado*, de que modo combinar um jogo da História e do discurso

com a "consciência" individual, na urgência de uma opção? Entender o discurso, galgá-lo, significa (ou significaria para as personagens) o resgate do homem, lançado num exílio desde sempre.

Estamos, pois, no domínio da narrativa dobrada sobre si mesma, inquirindo de seu valor, de suas origens, de seu silêncio, embasados num jogo presidido pelo acaso.

A distância entre uma reflexão clássica (cf. Plauto: "Onde é que eu morri? Quando é que me transformei? Onde é que eu perdi a minha cara?")¹⁵ dirigida a um significante original centrado no Cosmos (sob as feições de Anfitrião se oculta, como em uma máscara, a face olímpica de Júpiter, ao final revelada) e uma outra contemporânea, é que os traços de uma tal busca (quer fala?) se colocam no móbil jogo de uma ordem significante que o homem não domina, mas que na maioria das vezes não esquece e quer atingir.

Portanto, o traço distintivo básico nos cinco romances de Abelaira será:

Homem "problemático" + ato consciente $\cong$ disjunção final, donde

∴ impossibilidade de ler o próprio discurso, por que algo na origem se escapa, escapando-se a própria origem, porque tal conhecimento consciente está exposto ao acontecimento, que possui seu movimento próprio.

Tal movimento é tematizado na obra através do que poderíamos considerar núcleos do "récit", inativos nos primeiros romances, energizados nos últimos, pois que caminham de um "enredo" para o próprio ser do discurso (cf. o que dissemos a respeito de "fascismo"):

— 1 — *Pluralidade de significados para um significante substituído* (o verdadeiro se escapa) porque é

lugar do inconsciente. Todos os personagens estão suspensos numa rede de gestos automáticos — dobrar e desdobrar um lenço, brincar com um lápis, ajeitar os cabelos, etc. Além disso, usam automaticamente um objetivo *fora de sua função*, arbitrariamente (e todos sabemos que o abordar o "arbitrário" em *lingüística* conduz à descoberta do inconsciente): um jornal é um binóculo (ACF), um gancho de cabelo é um desentupidor de cachimbo, enquanto um copo que cai ao chão e não se quebra parece uma bola de borracha, 'a pular para cima e para baixo' (OD) — nestes dois primeiros livros, tal processo abre um lugar para o narrador, "comentando" seu enredo, exibindo os personagens fora da postura que deveriam assumir, eles, personagens, agidos sem possibilidade de compreensão; se tal processo permanece inalterado até o último livro, (neste, um anel pode ser um pião ou uma bola), já adquire o personagem a noção da anterioridade do significante:

"Encostado a uma parede, o desenho de um cavalo vitorioso, cheio de força mas ainda sem letras.

— Que representa este cavalo? — perguntei.

— Aspirina, vinho do porto, uma nova fibra sintética, não me recordo já."¹⁶

— 2 — a *arqueologia*, em ACF e OD surgindo como "modelo" a um presente (remissões às civilizações antigas); na passagem de ABL para EA aninha-se ela dentro do discurso (a arqueologia de Lisboa é exibida como a arqueologia dos discursos sobre Lisboa) e em B, transforma-se em projeto, em termos de decifração do discurso: "Como posso então triunfar nesta arqueologia insensata de reconstituir quem és? —"¹⁷ (o que poderá se esconder sob um pronome?)

A arqueologia, está ligado o *renovo*, tentativa de se assistir à origem (cf. o que dissemos a respeito do paradoxo denunciado por Borges, em — 1 —); em B o *renovo* se faz a distância entre um ponto de referência (deslizante) e outro objeto entendido a partir da distância ao ponto de referência.

— 3 — A impossibilidade de se atingir uma *origem* introduz a noção de *jogo*, representado nos textos pela *moeda*. Se nos primeiros livros a noção é desperdiçada (em OD César e Berenice acham uma moeda na rua examinam-lhe as duas faces), se tal fato é associado ao duplo sentido das palavras, — “Mais tarde ela disse: “Está frio...” Eu brinquei: “Posso pensar que as tuas palavras são um convite para que te agarre as mãos...” — permanece como exemplificação, pairando no discurso assim como a arqueologia, em OD, degradada nas “curiosidades” do caderninho de César, tangencial aos aforismos; no entanto, pouco a pouco, a moeda, o jogo penetram no discurso, na medida em que se entende *valer* ligado a um sistema; em ABI, o Memling funciona como ícone do engendramento da ação, não apenas “pairando no discurso”: a moeda na mão do homem de gorro se transporta à “*realidade*”, do mesmo modo que os cisnes azuis se misturam ao azul da blusa de Maria Brenda por outro lado instalando-se EA na realidade do discurso rejeitando o discurso que “representa” uma realidade assistimos ao personagem principal guardando moedas num cofrinho, mas atirando as palavras para o ar, enquanto que em B palavras e moedas se colam, as duas faces das quais desenrolam seu fio, evidenciando em sua dupplicidade seu trabalho de dissimulação (um texto manifesto que oculta outro) e que nos leva a um outro núcleo

— 4 — a *máscara*, o *teatro*, o *álibi* — sabemos que há uma íntima correlação entre repetição (que preside ao engendramento de qualquer linguagem) e disfarces. No sonho ou no sintoma, os disfarces se revelam nos processos de condensação, de deslocamento e de dra-

matização, cujas variantes — máscaras, travestis — são os elementos internos genéticos da repetição (ao longo das análises freudianas, percebe-se que o sujeito se serve da palavra e do discurso para se “representar” ele mesmo, tal como se deseja ver, tal como chama o “outro” a constatar).

Vejamos de que maneira tal noção se desenvolve nos cinco romances:

— Em ACF pertence às personagens o poder de mascararem-se em “outros” — Rosabianca assim como Renatta “fingem-se” ou vestem-se como prostitutas em situações extraordinárias. A máscara é, pois, uma pele que oculta uma “essência”.

— Em OD a distinção torna-se mais sutil pois, se Berenice pinta os cabelos de negro e depois torna a pintá-los de louro, passa a imitar a si mesma, perdida a realidade original.

— em ABI será impossível distinguir entre “tirar a máscara” e “mascarar-se”:

— pg 112: “Ao brincar ao telefone, supostamente anônima, afastava-se de si mesma, punha a máscara ou arrancava a máscara?”¹⁹

— EA localiza a máscara no discurso, pois que qualquer discurso das personagens serão os discursos dos outros, não os pessoais. Embora revele uma elaboração do conceito, EA ainda se prende à noção da máscara como superfície opaca colocada nas coisas/pessoas, ocultando uma profundidade inatingível às personagens, enquanto frutos de sua ideologia. Será em B que concluiremos que, se há uma máscara, não existe nada sob seu esmalte. “A máscara simula a dissimulação para dissimular que ela não é mais que simulação”²⁰, escreve Baudry, e poderíamos por suas palavras definir *Bolor*.

Tais palavras não devem ser tomadas como simples jogos em seu sentido degradado, mas como descrição do comportamento fabulatório do homem. Galgá-lo significa explicitação de outro discurso, trabalho de linguagem sobre linguagem. Do ponto de vista da psicanálise, analisando — através e no interior da "parole" — dire de sua auto-representação, tal como desejaria ver-se, tal como chama o outro para o constatar, diz de sua impossibilidade de ser, porque é representado e seu desejo (sua perdida instância de vivo, antes de se fazer categoria de cadeia significante) é igualmente representado. O chamar o outro para constatar uma existência, diz de tal busca ao ser vivo que era antes de a representação (ou símbolo) fazê-lo ausente (pois, se o nascimento da linguagem em sua autonomia em relação à realidade propiciou ao ser o assumir um papel ativo que lhe assegurou o domínio do vivido (cf. jogo do carretel, na análise de Freud), tal nascimento marca a disjunção entre o vivido e o signo. Em relação ao discurso artístico, a disjunção será duplicada, pois, se a enunciação no processo analítico está relacionada com estruturas (sujeito/código/mundo/co-locutor) na estreita passagem do imaginário não simbolizado do paciente ao imaginário simbolizado, no discurso artístico o jogo das estruturas estará circunscrito a uma ótica que os condensará numa representação segunda, dentro da obra, isto é, a própria obra.

É nesse ponto de deslocamento (tanto no discurso analítico como no artístico) que J.A. Miller²¹ coloca sua noção de *sutura*, isto é, a relação do sujeito com a cadeia de seu discurso, vale dizer, correspondência de sujeito com o símbolo, deste com o real: uma falta numa estrutura, falta que não é totalmente excluído dela, pois que é representada sob a forma dum lugar-tenente (a máscara esconde a fragmentação). Não será demais notar que, nos cinco romances de Abelaira, o discurso gira ao redor de uma ausência de personagens, desde Vianello, o revolucionário de ACF, ausente e depois morto, pas-

sando por Berenice/Raul, Bernardo, Alpoim, até chegar a Catarina (Bolor) morta porque sem discurso; mas os pronomes não ocultarão nenhuma "essência": "Ela sou eu" — afirma Maria dos Remédios).

A partir daí podemos entender o que Mannoni concluiu a respeito de escrever :

"...le désir d'écrire est aussi, plus obscurément, désir d'écrire sur le désir — au fond: désir impossible d'écrire sur le désir impossible. L'écriture contient toujours, même si elle le cache, la trace d'un désir qui n'a pas de vrai nom."²²

Portanto, o discurso artístico, além de marcar uma ausência, como qualquer discurso, a consagra e é neste sentido que progride a reflexão de nosso autor, da confissão de uma palavra quebrada ou perdida ("...a mão de César caiu-lhe brusca e pesada ao longo de seu peito, que pedra a pedra desceu sobre a saia faiscando ao sol"²³) — à sua conquista: ("como quem enfia as pedras dum colar, junto umas às outras as pedras, elas vão ficando unidas, não caem no chão, representam uma ordem."²⁴).

1894-1895
 1895-1896
 1896-1897

1897-1898
 1898-1899
 1899-1900

1900-1901
 1901-1902
 1902-1903

1903-1904
 1904-1905
 1905-1906

1906-1907
 1907-1908
 1908-1909

1909-1910
 1910-1911
 1911-1912

1912-1913
 1913-1914
 1914-1915

1915-1916
 1916-1917
 1917-1918

1918-1919
 1919-1920
 1920-1921

1921-1922
 1922-1923
 1923-1924

1924-1925
 1925-1926
 1926-1927

1927-1928
 1928-1929
 1929-1930

2.1 — A C I D A D E D A S F L O R E S

"Aquela palavra caiu entre eles e partiu-se no chão em muitos pedacinhos."

A ação do romance se desenvolve na Itália fascista e Mussolini. Os personagens se dividem em três grupos:

- os *revolucionários* (representantes do *fora* do sistema, na medida em que lutam contra o fascismo e habitam *fora* da cidade)
- os *intermediários* (mediadores), nos quais a contradição se coloca nos termos de, intelectualmente, serem contra, mas não agirem — (esses habitam a cidade, mas passeiam nos arredores dela, nos bosques e mantêm contato com os radicais de ambas as posições)
- os *fascistas* — habitantes da cidade, representantes do dentro do sistema.

No nível do enunciado, são duas as marcações do *viro*:

- turistas a fotografarem (e a se fotografarem) junto ao David, de Michelangelo. Vêm, portanto, de *fora* para *dentro* da cidade.
- as espingardas imóveis dos fascistas à espera do revolucionário. Portanto, vão de *dentro* para *fora* da cidade, para o bosque que a circunda.

É a primeira marcação que deflagrará todos os núcleos a serem desenvolvidos nos romances posteriores, em relação ao discurso. É o lugar:

- a — poroso, no sentido de poder levar à estrutura onde a ação do livro se coloca como em seu contexto;
- b — de vigília, na cegueira dos elementos (personagens) algo repetitivo que se passa e que o personagem decodifica:

- 1 — como lugar de distância entre duas organizações sociais (liberdade dos turistas versus escravidão dos italianos)
- 2 — como um centro necessário (poderia ser outro) canalizador de sua (dele, personagem) fantasia de apresentação, dado um estímulo do real:

"Sentado, com as pernas cruzadas, uma das mãos no bolso e a outra a brincar com o lápis, Giovanni Fazio observava os passos, passantes e para trás, de um casal de ingleses. Ele — chamar-te-ás John, decretou Giovanni — recuara dois ou três metros e ela — Mary — dirigia-se, devagar, na direcção dos degraus do palácio, sob o olhar indiferente do David.

- 3 — como, ao contrário de — b —, o ponto de cegueira dos elementos do contexto liberdade, pois os turistas não sabem que são livres e são agidos por um sistema.
- c — conseqüentemente, a marcação é o lugar de inversão *especular* e incônicamente desenhado como inversão (a fotografia) e como descrição de um processo representativo, pois o sight-seeing vende o turista a coisa confundida com sua *imagem*:

"Nous appellerons arbitrairement théorie le sight-seeing, la théorie selon laquelle le touriste ne va non pas vers les choses mais vers les images des choses, et donc qui réduit la chose à sa valeur touristique à l'image. La sight, la chose à voir

est précisément, dans cette théorie, ce en quoi la chose se confond avec l'image de la chose, autrement dit la chose réduite au signe ou même au signal"²⁶

(grifos nossos)

Além disso, o sight-seeing se entrelaça à *arqueologia* das imagens dos espaços longínquos sobre os quais o romantismo erigiu a natureza e a História), à *máscara* "pour satisfaire les exigences des agents touristiques et les voyageurs, partout des gens deviennent d'infidèles copies d'eux-mêmes"²⁷; implica um *não ver* dentro de um universo tautológico e se faz indício de privilégio de classe, portanto o *dentro* do sistema.

Uma marcação dada como principal assim colocada, leva a uma segunda marcação do livro. Esta se desenha inversamente à primeira: é o ponto cego também do sistema (pois que o revolucionário é tocado e morto quando vai se entregar).

Portanto, as duas marcações mostram que, se são cegos os elementos, também o é o sistema, entendendo-se cego como o resultado de uma lógica de leis esvaziada e uma *consciência*, no sentido que sempre lhe apresentamos uma cultura, de *arbitrio*, de *causalidade*.

Ora, a intriga do romance repete uma comédia de erros e as marcações reduplicam os pontos cegos.

Giovanni Fazio ama Rosabianca que é amada por Gianello; Fazio conhece-a quando fazia um jogo com Arnolfo Soldati: este amava uma jovem que apenas conhecia de vista e a quem dera o nome fictício de Flora; propõe a Fazio que a descubra sozinho, dando-lhe apenas uma pista: tem olhos verdes e é a única mulher no mundo que ele, Soldati, poderia escolher. Fazio conhece Rosabianca (também de olhos verdes) e supõe que ela seja

Flora; por outro lado, "Flora" é Renatta, amiga de Ros-
bianca; quando conhece esta última, Soldati apaixonou-se
por ela, esquecendo "Flora". Mas, no final, os pares
esclarecem.

Domenico Villani passa-se para o partido facista, por
razões econômicas, pouco depois de ter feito um discurso
ao grupo intermediário a que pertencia:

— pg 14 — "passamos a vida a abdicar de tantas
coisas e não abdicamos ainda de nossa
atividade política. Pelo menos diretamente
ativamente, recusamos qualquer colaboração
com Mussolini e, assim, perdemos certas
vantagens pessoais. Há uma coisa que ele
ainda não conseguiu tirar-nos, penso: a consciência."²⁸

Por outro lado, seu interlocutor — que não passa pela
prova da traição — nega ao grupo tal lisura política.

"Se ele nos não tivesse roubado a consciência, não
estariamos todos de armas na mão ou na vel de ser respondida,
conduziu o diálogo ao célebre deia/.../ Se aqui estamos a
conversar em passe e à noção de descontinuidade. Tentando preen-
tomar café é porque não temos consciência."

No entanto, tê-la-ão para condenar Villani por "falta de
consciência".

Os terroristas planejam descarrilhar um trem que
transportava petróleo para a Alemanha; mas era dominado
por um jogo de futebol em Milão e passou, momentaneamente,
antes, um comboio extraordinário com excursionistas. O
atentado foi interpretado, pelo grupo intermediário, como
um contragolpe dos fascistas para responsabilizar os ter-
roristas e, conseqüentemente, desmoralizá-los.

Não continuaremos a examinar todos os desencontros
da intriga, porque ela só nos interessa como exemplo

cação a uma teoria da linguagem, entendida como lente
deturpadora de um real, a cuja essência nunca se poderia
alcançar pela palavra:

— pg 87 — "Nós vivemos num universo de palavras,
as palavras que os outros homens in-
ventaram, por economia, para nos dis-
pensarem do trabalho de olharmos para
as coisas."³⁰

"Os olhos são deturpados pelas palavras."³¹

Posição mais radical do que a de Platão no *Crátilo*,
para quem um homem era um instrumento de revelação
do objeto:

... un nom.. un instrument de révélation de la cho-
se. Citamos Platão porque, no diálogo citado, a in-
dagação limite dentro de um raciocínio linear "... qui nous
pourvoit des noms dont nous nous servons? "³²) impossí-

vel de ser respondida, conduziu o diálogo ao célebre
deia/.../ Se aqui estamos a conversar em passe e à noção de descontinuidade. Tentando preen-
tomar café é porque não temos consciência."

uma não-resolução do problema: a descontinuidade foi
preenchida pela redundância de elementos.

O mesmo acontece em ACF. Tendo sido colocada
a posição acima referida, uma solução dos inícios (anu-
ação do jogo) foi tentada: na segunda parte do livro,
um dos personagens escreve para canalizar a felicidade
a um mundo futuro dominado pela técnica, em outras
palavras, para conjurar o acaso. Seria um mundo feliz,
ao contrário de *Brave New World*, diz ele, e contaria a

estória de um casal que se amava (a propósito, nenhuma personagem consegue definir amor; um deles oferece uma resposta tautológica: o amor é o amor e a arte é a arte — cf. pg. 243). No entanto, o que nos descreve Fazio é um mundo infernal, com pessoas ainda "ignorantes", iludidas pelos "velhos romances anteriores" portanto prisioneiras de um tipo de discurso.

No entanto, a novelinha de Fazio leva a uma fundamental ambigüidade: a ação do romance se passa em Florença (etimologicamente "cidade das flores"); portanto, o que o narrador sugere é que seu personagem vive num espaço correspondente ao que ele próprio, personagem, ficcionalmente construiu. Em tal universo tautológico (referenciais também em abismo), personagens repetindo ao infinito discursos uns dos outros, a palavra cai no chão e se parte:

"Aquela palavra caiu entre eles e partiu-se ao meio. Não há tal verbo original, é o que nos diz AFK. Os personagens são expulsos de um jardim bíblico para cair entre os destroços uma pimpinela azul. Dentro do mesmo jardim (cf. Deleuze: "la ressemblance de la fleur, ce sont les différences qui se ressemblent")³⁴; em outras palavras, o mesmo jardim será outro, pois não foi o homem que dele saiu, foi o Verbo que dele se ausentou, colocando em lugar nenhum a origem de todos os verbos pronunciados pelos personagens. O impasse do livro no nível da enunciação é o mesmo do *Crátilo*. Um legislador (escritor) representa a ausência da expulsão do paraíso no paraíso. (Deixamos de lado a obliquidade, que leva à ironia da representação).

A este silêncio, a esta não-fala corresponde uma gradação dos núcleos, instalados num "teatro" consciente (cf. *Introdução*). A presença de um narrador-subjetivo, "fora" do romance, detectando os pontos cegos, fazemos os visíveis e transformando-os em "enredo", contendo os personagens, que também fazem o mesmo.

Mas, da mesma maneira que o narrador é colado pela trama do discurso, os personagens também o são. A palavra aliena um "real". Mas a palavra é incontrolável, todos passarão por seu *desfiladeiro*:

"Amo-te. Tu dizes que gostas de mim. Mas de que serve? Durmo contigo. Mas não tem importância. Nós não falamos."³⁵

ou ainda:

- "Que querias, então?
- Mais palavras.
- Palavras. Para quê?
- As palavras são importantes, Clara.
- Os actos.
- As palavras."³⁶

Tal posição de impasse nos levará à *marcação em nível de enunciação do romance*, que se configura a separação original, vista alegoricamente como a Queda bíblica: dois personagens (o escritor e o que traiu) vão à capela Brancacci admirar o Anjo expulsando Adão e Eva da Éden, por sua vez, o revolucionário, fugindo de Florença, sente-se como Adão, "expulso desta cidade."

Tal expulsão diz respeito à separação sofrida pelo homem em relação à natureza, mediante um Verbo original. Não há tal verbo original, é o que nos diz AFK. Os personagens são expulsos de um jardim bíblico para cair entre os destroços uma pimpinela azul. Dentro do mesmo jardim (cf. Deleuze: "la ressemblance de la fleur, ce sont les différences qui se ressemblent")³⁷; em outras palavras, o mesmo jardim será outro, pois não foi o homem que dele saiu, foi o Verbo que dele se ausentou, colocando em lugar nenhum a origem de todos os verbos pronunciados pelos personagens. O impasse do livro no nível da enunciação é o mesmo do *Crátilo*. Um legislador (escritor) representa a ausência da expulsão do paraíso no paraíso. (Deixamos de lado a obliquidade, que leva à ironia da representação).

A este ponto podemos fazer uma segunda leitura da significação da novela escrita por Fazio que, sem invalidar a primeira, servirá de passagem aos outros livros: o discurso inicial é o discurso desde sempre. Pois não é a palavra que cinde o real. É este último, a flor, Florença, que repousa no bojo do verbo, mesmo quebrado:

"...e deixou a flor precisamente ao centro da palavra partida."

THE
JOURNAL OF THE
ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE
OF GREAT BRITAIN AND IRELAND
VOLUME 11
PART 1
1881

1. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
2. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
3. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
4. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
5. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
6. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
7. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
8. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
9. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
10. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
11. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
12. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
13. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
14. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
15. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
16. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
17. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
18. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
19. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.
20. On the question of the origin of the human race, by Prof. Huxley, F.R.S.

2.2 — OS DESERTORES

"Não terminou a frase, que caiu sem ruído, sílaba a sílaba, na densidade da sala atapetada."

OD abre-se e fecha-se com a problemática do discurso tautológico e tentativa de decifração dele, na forma recorrente do Desejo: busca ou espera do objeto perdido.

"le désir est donc la marque d'une incomplétude les substituts symboliques: c'est le sentiment vécu d'un écart entre l'objet perdu et le symbole. C'est-à-dire que dans le désir nous sommes tirés vers l'objet primordial, et nous ne sommes appelés par lui que parce qu'il est perdu".³⁸ cf. "Gosto de Berenice... nunca tive esta sensação. Foi quando a vi subir para o táxi, quando percebi que se ia embora."³⁹

ou ainda:

"la genèse de la réalité symbolique est alors liée à l'angoisse déclanchée par l'absence de l'objet archaïque."

Vimos, em ACF, personagens presos nos discursos uns dos outros e com a consciência disto. Em OD tal consciência se apaga: eles são lidos pelo sistema que os transpassa e que não é galgado; "subiam a Avenida, continuavam a falar ao acaso e poderia ter acontecido com Jaime a dizer o que dissera Gabriel, Gabriel a dizer o que dissera Jaime, Ramiro a... etc." Tal "démarché", porém, já significa uma passagem para uma compreensão do sistema, na medida em que este concretiza seus ele-

mentos endurecendo seus limites pela repetição de traçamentos pertinentes: "la diversité des attitudes possibles dans le domaine des relations interindividuelles est pratiquement illimitée; il en est de même pour la diversité des sons que l'appareil vocal peut articuler, et produit effectivement dans les premiers mois de la vie humaine. Chaque langage, cependant, n'en retient qu'un très petit nombre parmi les sons possibles..."

Ora, se o sistema fornece dados finitos, o discurso tautológico os torna crônicos, limitando-os, com uma única possibilidade operatória: a inversão de elementos no mesmo cenário. Em OD, o último capítulo se faz o mesmo e inversamente ao primeiro, num jogo de presença/ausência, investido em dois personagens: Ramiro — presente no primeiro, ausente no último. Raul — ausente no primeiro, presente no último.

Portanto, ao contrário de um sistema descentralizado a tautologia exibe um centro que é ela mesma: seu movimento de ida e volta. (Quanto a isso, o livro oferece um espaço nítido:

"Que tinham, que não tinham feito?

— Subíamos o Chiado...

Berenice respondeu:

— Eu descia.

Riram-se os três, porque não ignoravam o que "descer" ou "subir" o Chiado eram palavras equivalentes.)"⁴¹

As possibilidades outras são excluídas, com uma tautologia: a *decifração* que, cúmplice do centro, manterá o elemento aprisionado nela (decifração) e nele (centro). (Cf. p. 188, a decifração do "rosto velado" como ser o de Berenice). Se dissemos que tal *démarche* significa uma passagem, é que ela vislumbra a operação primeira constitutiva de uma possibilidade de linguagem (remetendo ao jogo do carretel).

Portanto, se em ACF uma *diferença* é detectada, em OD a repetição se faz uma diferença sem conceito, suspensão, de qualquer modo instauradora da ordem simbólica. Sua onipotência, que constitui o sujeito, impele-o à dialética do desejo, convertido em desejo do outro.

A intriga, espelho disto, pode ser resumida em três momentos:

- a espera na solidão de um discurso repetido
- a busca inútil convertida em decifração
- volta à situação inicial,

com o acaso nitidamente como propulsor da ação (significando a não captação de uma ordem simbólica); os dois acontecimentos que introduzem um *desequilíbrio* são amarrados aos frutos do acaso: o telefonema de Jaime, no cap. 6º, o telefonema de uma série de equívocos; a viagem de Ramiro a Turim, realizada porque, por acaso, um seu colega de serviço estava doente.

Examinemos os três movimentos da trama:

1 — os cinco primeiros capítulos, que se abrem e se fecham do mesmo modo: amigos conversando num café — um casal namorando ao telefone. Neles aparecem marcações que serão desenvolvidas além e conotativas de uma distância que desdobram, frisando, elas, um ponto de referência:

- 1 — a indagação constante que uma personagem faz à outra, em relação a uma situação amorosa não resolvida desta última.

"já pegaste nas mãos de Isabel?"

- 2 — a atitude contemplativa dos personagens em relação aos navios ancorados no porto, o que

lhes acendia a imaginação (cf. — 2.2 —, na criação de ACF). Isto os ancora num passado histórico português: "À vista dos barcos Cacilhas, Ramiro e Gabriel sentiram-se irredimidos pela ancestral fúria de navegar que lhes viera dado a Índia e o Brasil aos velhos portugueses".⁴²

- b — o 6º capítulo, instaurador dos equívocos, que se fecha com a morte de uma das personagens principais e prepara a ruptura do 7º: Ramiro parte para Lisboa a negócios e, em vez disto, inicia uma busca ao passado, tentando reencontrar a amiga verdadeira, encontra uma mulher perto, de redução, e de identificação".⁴⁵ cida e, com isso justifica (com um discurso ideológico dos fins e das essências, decifrando as mensagens e conjurando o acaso, cf. pg. 191), o absurdo mesmo o clima de uma farsa (no sentido teatral busca anterior e o amor que sente pela mulher substituta, que afinal, parte sem deixar traço, posicionamento histórico de Portugal, na nostalgia da vando-o a recomençar a busca. Estamos na semelhança da dialética do Desejo, realizando, além da decepção da não-criação do 5º império: o Sebastianismo. o sonho do *renovo*: "... decidiu proceder com a mulher morta (?) se torna símbolo do mito: Cortez, que, ao chegar à América, queimara barcos para que ninguém pudesse regressar à pátria."⁴³
- c — o epílogo, que repete o capítulo primeiro, torna mais visível a impossibilidade de se fugir à realidade, pela própria cegueira das personagens (apesar do discurso "inteligente" de Raul, defasado de comportamento):

- Genoveva não tinha ouvido a pergunta
— objetou Gabriel, sem ouvir Jaime
— Raul, como se nada tivesse ouvido...
— Disse Raul, como se ainda não tivesse respondido à pergunta de Jaime.

— procurou ler um anúncio na parede do outro lado e não conseguiu

— Jaime monologava"⁴⁴

Os personagens repetem o discurso do código, que ensurdece e cega: o primeiro capítulo se abre com um dos personagens lendo um cartaz publicitário; no fim, o mesmo personagem lê o mesmo anúncio de

esta, completando a frase de um outro que não enuncia a distância (interiorização da palavra social). Por fim, prepara a ruptura do 7º: Ramiro parte para Lisboa a negócios e, em vez disto, inicia uma busca ao passado, tentando reencontrar a amiga verdadeira, encontra uma mulher perto, de redução, e de identificação".⁴⁵

No entanto, a própria narração se encarregará de desmentir o ardil ideológico, seu palco, seus valores, atin- do mesmo o clima de uma farsa (no sentido teatral busca anterior e o amor que sente pela mulher substituta, que afinal, parte sem deixar traço, posicionamento histórico de Portugal, na nostalgia da vando-o a recomençar a busca. Estamos na semelhança da dialética do Desejo, realizando, além da decepção da não-criação do 5º império: o Sebastianismo. o sonho do *renovo*: "... decidiu proceder com a mulher morta (?) se torna símbolo do mito: Cortez, que, ao chegar à América, queimara barcos para que ninguém pudesse regressar à pátria."⁴³

acharam o carro no fundo do mar, mas não havia ninguém lá dentro. Vermes marinhos dum cemitério vazio: gas apenas, peixes brilhantes como punhais."⁴⁶

"Não morreu — disse Genoveva — Berenice voltará uma manhã de nevoeiro"⁴⁷.

Esta será a enunciação do livro, em tudo seguindo-se logicamente à de ACF: se neste assitimos ao momento da ruptura da origem, aqui imobilizamo-nos no deserto em que se transforma o jardim sem o Verbo. A miragem que aí se cria — o mito — se revela pura miragem. No entanto, OD apresenta zonas de passagem:

— consciência de um deslocamento real-vivido/real-narrado —: "Se cada ano se resumir num quarto de hora, de que vale viver noventa anos?"⁴⁸

- 2 — consciência do lúdico do discurso, proposto com tal pelos personagens (cf. diálogos ao telefone, cap. 4); conseqüentemente, começa a haver uma sensibilização quanto às suas regras (do discurso):

"Será possível? Gostas de mim, sabes que eu gosto de ti. Essas palavras fazem parte do jogo do amor, não são sinceras."⁴⁹

- 3 — elaboração da máscara, que o personagem não pode mais tirar, e que instaura uma série infundável de máscaras, abrindo distâncias dobradas — a personagem, loura, pinta os cabelos de preto, depois instala-se a si própria (pinta-os de louro outra vez: é simulacro dela, na medida em que sabe, e os outros também, de uma primitiva ruptura). O livro copia um todo, organizando-se como uma farsa, copia a encenação dela: cf. cap. 3-6 com suas direções de cena, inclusive.

Portanto, se topamos ainda com material desperdiçado — dentro da busca a que se lança o autor — a frase, contrário do que acontece em ACF, não se quebra: sem ruído e o intervalo ou densidade da sala atapetada a sustêm.

2.3 AS BOAS INTENÇÕES

"Assim conservada, a frase vai levar, crescer, mudar de sabor e significado".

ABI é um romance de encruzilhada: exhibe seu encadeamento com os projetos anteriores, aprofundando-os, e marca o corte para uma investigação do discurso visto de dentro.

Nele encontramos o mesmo tipo de indagação do primeiro romance ("não, não poderei empregar as palavras, as palavras não fui eu quem as inventou...") e o mesmo tipo de senha entre personagens (Gostas de flores?" — à semelhança de "já pegaste nas mãos de Isabel?") senha que é um fragmento do discurso e que não vale pelo sentido das palavras que o compõem (isso, inclusive, mostra-o o discurso: cf. p. 28, o estranhamento que um personagem sentiu na pergunta, em si mesma nada estranha); mas fragmento que tem o valor substitutivo de troca característico das fórmulas mágicas invocativas de um fantasma original, à revelia dos que o pronunciam, pois que *não sabem*. (cf. "Bref, on répète toujours en fonction de ce qu'on n'est pas et n'a pas. On répète parce qu'on n'est pas et n'a pas. On répète parce qu'on n'entend pas")⁵⁰

O jardim-núcleo "representado em ACF, em ABI é a própria condição do discurso, tecido nele e dele. Basta-nos examinar seu domínio semântico:

"... o seu desejo tem outras raízes."⁵¹

As réplicas são como as cerejas, sobretudo as réplicas vazias.⁵²

Se ela fosse regando o canteiro"⁵³ (= preparando o terreno).

As pessoas comparadas a "flores de papel"⁵⁴, se inatênticas.

"regar o canteiro — a árvore das laranjas de ouro (= a fortuna)

"Tia Clara ir-se-á apenas estragando até que vadia alguém, vendo-a tão desbotada e seca, a atirar fora..."⁵⁶

"As árvores hesitam em prolongar a raiz à procura da humidade e do húmus? Perguntam se há outras árvores com mais direitos àquela humanidade"⁵⁷ (e referência às pessoas)

"marido e mulher sabem que essa amizade tem uma raiz no amor passado."⁵⁸

"...no espírito de Maria Brenda germina um projeto..."⁵⁹

"Esta frase leu-a ontem e foi ela que ficou a levear no espírito de Vasco."⁶⁰
palavras comparadas a sementes. ⁶¹

:"Somos como as árvores. Ver um pinheiro,"⁶² e

:"Não, não posso dedicar-me apenas ao meu jardim. No fundo sou mau jardineiro."

:"No fundo não tens jardim."⁶³

Os exemplos serão inúmeros e se constroem, a partir disso, por sobre o jogo polissêmico de *botão* (for e objeto): os personagens apertam e desapertam os botões da roupa, com gestos distraídos, os cadeirões de couro do escritório são cheios de botões, embora um esteja faltando:

:"...no cadeirão em que Maria Brenda está agora sentada falta um, arrancado por ela quando era criança..."²

:"Falta-me aqui um botão. Um botão, um botão... (no sofá de coiro do escritório também falta um...)" ⁶⁵

Se esta face do discurso (seu domínio semântico) se prende às origens míticas de um discurso primeiro, privilegiado, límpido, (cf. ainda outras passagens: ao pensamento" e se o lustre caísse?", leva a personagem a pensar em: "cair, queda, pecado original") por outro lado o jogo polissêmico com a palavra *botão* introduz uma outra ordem, que das personagens esconde suas leis, mas exibe sua qualidade de jogo, fechando-as nele. Aliás, espacialmente, estão todos em espaços cerrados, quartos ou salas ou salão de teatro, com janelas fechadas por vidros e pesados reposteiros. Entre *flor*, (que mantém os personagens suspensos, sublinhando cada ato com o admirar, o aspirar, o poisar uma flor, e que fornece o elemento para a *senha* a que nos referimos) e *botão*-objeto, um sema comum permanece: a *virtualidade*: o estar *entre*, caracterizando e exibindo seu aspecto de resistência ao indivíduo. Portanto, é antes de mais nada uma *falta* (realmente, à poltrona falta um botão), símbolo de uma situação suspensa, que engloba mesmo o "dizer com seus botões" das personagens e reencena a característica fundamental da linguagem: atuação da dialética da presença/ausência. Pois sendo um objeto e, como tal, submetido à vontade do homem, *botão* no discurso, escapa à consciência do sujeito, existe como índice, ao contrário, de sua atividade inconsciente e vai ser eco à primeira marcação de ABI, qual seja, o sintagma cindido, em seu nível significante, que embrecha o discurso:

1 — A janela do salão de baile:

"...encostaram-se às grades da varanda, a observar a rua húmida e brilhante. E um velhote que empurrava um carrinho."⁶⁶

2 — A janela do padre:

"...observava um velhote que empurra um carrinho cheio de embrulhos, uma rapariga muito alta parada no passeio e a olhar para trás, atenta a qualquer coisa que Maria Brenda não pode ver."⁶⁷

3 — À janela do escritório do pai:

"...um velhote que empurra um carrinho cheio de embrulhos, uma rapariga muito alta parada no meio do passeio e a olhar para trás, atenta a qualquer coisa que Maria Brenda não pode ver. A quê? Mas não abre a janela, a sua curiosidade não chega a tanto."⁶⁸

4 — À janela do escritório do pai:

"Maria Brenda vai à janela, observar o velhote que empurra um carrinho de embrulhos, a rapariga muito alta parada no passeio a olhar para trás, atenta a qualquer coisa que Maria Brenda não pode ver. Que coisa? Só se ela se debruçar. Mas não se debruça, volta-se de novo para o padre."⁶⁹

5 — À janela do quarto de Lória:

"...foi até a janela, viu na rua uma rapariga a olhar para trás."⁷⁰

6 — À janela da casa de Lória:

"...descobre um velhote a empurrar um carrinho cheio de embrulhos, uma rapariga muito alta parada no passeio e atenta a qualquer coisa. A quê?, pergunta Maria Brenda, cheia de curiosidade. Se abrir a janela saberá, mas recebe a

vista. A curiosidade vence o medo, a memória segreda-lhe lá do fundo uma cena idêntica, força-a desvendar o mistério. Debruça-se, espreita. O alvo da rapariga alta: uma carroça puxada por um burro; e o dono da carroça a pesar laranjas. Ou maçãs? Desiludida, Maria Brenda fecha a janela, tentando lembrar-se do nome daquele tipo de balanças."⁷¹

7 — À janela da casa de Lória:

"Bernardo vai abrir as cortinas e num relance vê no passeio da frente um homem a pesar cebolas."⁷²

8 — À janela da casa de Lória:

"Maria Brenda olha pela janela, vê um velhote a empurrar um carrinho cheio de embrulhos, uma rapariga muito alta parada no passeio e atenta a qualquer coisa. "A quê?" Vai abrir a janela, esquece-se, volta-se para Bernardo."⁷³

A cena que se desenrola além do espaço da personagem, além da vidraça, na rua, algo que a personagem não pode ver, que se sobrepõe a outra cena idêntica (qual?) e que, quando a personagem finalmente é forçada pela curiosidade a "desvendar o mistério" (presente além de todas as janelas que se abrem sobre o mundo, e em qualquer rua), esta cena é "essa parte do discurso concreto, como transindividual, que não está à disposição do sujeito para estabelecer a continuidade de seu discurso consciente"⁷⁴, ou seja, o inconsciente.

Maria Brenda não sabe, nunca saberá é como se abre o livro, frase que se estende aos demais personagens, em suas posições de desatenção, não vendo, não ouvindo, a não ser aquilo que, dentro, já está desenhado.

A cena vista pela janela, se é pesquisada, revela-se transitiva, mas leva a uma repetição dela mesma — seria uma infinidade — pois a ciência de tal discurso — que está em lugar de outro — se escapa e só existe como uma máscara que, por sua própria existência, conduz a uma infinidade de máscaras. A cena mostra um velho a empurrar um carrinho; se se debruça para ver mais, a personagem descobre outro velho e outra criança. O velho está a pesar laranjas. Ou maçãs? (Na árvore desenhada inconscientemente na vidraça embaciada por seu próprio hálito, Maria Brenda coloca bolinhas: "Laranja ou maçãs?")

Se Bernardo Lória conclui que são cebolas o que o velho pesa, este fato sublinha o ganhar a cena o caráter de ficar suspensa sobre uma outra, que o personagem não atinge, mas que, de qualquer modo, não a cena vista.

O sinuoso da intriga em ABL não se deve, como em ACF, à noção de que a linguagem se faz lente deturpada do real, mas de que linguagem = jogo partido, repartido, lugares cênicos marcados, só cabendo aos personagens representá-los, de acordo com as indicações que estão incritas no movimento do discurso, longe das intenções, boas ou más, que porventura tenham.

A este ponto distanciam-se a posição do narrador (como personagem ou "ponto" de cena, e envolvido por seu discurso ou sua cena) e a da narração. Pois aquele sugere uma posição indiferente dos personagens, que não querem saber, portanto alimentam a repressão política (as "boas intenções" não bastam):

"E vê um homem, uma criança, uma rapariga magra. A rapariga magra tem as mãos no ar, a protege os olhos do sol. Ou da lua? E a cabeça erguida (como a criança, como o homem). Em silêncio olhando para o céu, Maria Brenda vê: um pássaro de fogo enorme, maior que a estátua de Dom Jos

muito maior, plana — mas imóvel — sobre a praça. O homem, a criança e a rapariga magra encolhem os ombros com gestos distraídos e iguais, deixam de olhar; os outros homens, as outras crianças, as outras raparigas magras também encolhem os ombros, deixam de olhar. Desinteressados. Então o pássaro começa a descer, a descer lentamente, pisa a terra, passa entre a multidão meio cega, toca em toda a gente com as asas, mas ninguém se espanta. Todos desviam os olhos como se estivessem habituados ao pássaro, como se o tratassem por tu, como se o vissem todos os dias. Ou como se não estivessem a vê-lo."⁷⁵

Mas não é o pássaro de fogo (a ditadura) a letra que a cena entrevista oculta, no espaço da narração. Esta filtra uma lei que sobredetermina os personagens. Basta-nos conferir, como exemplo dos mais transparentes, a descrição de uma possibilidade de diálogo entre dois deles, antes da ocasião aprazada; quando esta finalmente chega, eles são "jogados":

"o diálogo estava apenas adiado, estava feito para eles declamarem. Declamaram-no."⁷⁶

Basta-nos conferir o fato que possibilitou a vitória dos republicanos: Vasco (o revolucionário) conta a Maria Brenda (seu contato político) sobre um assalto a um quartel; Maria Brenda, por sua vez, conta-o a Bernardo Lória (monarquista e seu amante) que, por seu turno, leva o segredo a um monarchista militante, Abel. Como a polícia os estava vigiando (sabia que Vasco e Maria Brenda eram republicanos) interpreta mal a inclusão no palco de elementos "notadamente monárquicos." E conclui: estes, na realidade, são republicanos que se fazem passar por monárquicos. Prendem o Abel, no momento em que este se preparava para ser recebido pelo co-

— as palavras são sinceras “pelo menos como palavras (e era através das palavras que o tio Luís, com toda a gente, sentia e pensava)”.

amar é “dar as respostas certas.”⁸²
“gosto dela porque posso falar assim...”⁸³

Esta é a indagação profunda do livro, sua reflexão sobre a verdade ou a mentira da palavra, e que não se resolve a não ser na consciência de que o momento de “insight” é furtado ao personagem, preso nas malhas do discurso. Esta certeza (do não-saber) marca a enunciação do livro e tem, como eco, *Casa de Bonecas*, peça que Maria Brenda leva à cena. No entanto o momento de revelação de Nora, aqui se suspende. Justamente quando Maria Brenda está a dizer: “Senti então que tinha vivido oito anos com um estranho e que tivera três filhos desse estranho... Ah, não quero mais pensar nisso. Apetecia-me...”⁸⁴

Nesse exato momento (que é o mesmo momento em que ela conhecera Vasco, quando ensaiava a mesma peça outrora) é que Bernardo Lória, seu marido, suicida-se na platéia, levado por falsas conclusões, porque Vasco e Maria Brenda não puderam confessar-lhe a verdade que nada existia entre eles, “porque a verdade às vezes parece mentira”.

Será, pois, impossível, ir às raízes dos Desejos (Apetecia-me...), compreendê-lo, como impossível será iluminar o que significa a cena vista pela janela. O dentro e o fora do discurso e dos sistemas — tão definidos nos dois primeiros livros — fazem-se porosos: republicanos, monárquicos, intermediários são problemáticos e entram “à roda das palavras cegas.” São estas que definem a ação, a revelia do personagem (que não se define bem); (cf. o episódio de Vasco, fantasiado de monárquico, com o uniforme de um oficial aprisionado; fu-

cionando de espião junto ao capitão monárquico, acaba por se “confessar” a este último e por fazer questão de sua palavra; ele, que defendia a tese de que os meios justificavam os fins e de que mentira ou verdade nada tinham a ver com a revolução:

“Não sou um profissional ridículo das consciências descansadas, Maria Brenda. Lutar é nunca ter a consciência descansada.”⁸⁵

Ou ainda:

“Se aceito a mentira em política? Claro que sim. O que importa é vencer.”⁸⁶

Portanto, a reflexão dos personagens, se o seu comportamento “era arbitrário ou confundia-se com o seu eu profundo”, permanece sem resposta e a luta pela República acompanha-se de uma luta pela revolução interna:

“...faz parte, afinal, como tantos outros contra os quais luta, dos lobos da terra, e que também dentro de si próprio tem de instaurar a República.”⁸⁷

(grifo nosso)

No interior deste não-saber e impulsionados pela energia das palavras cegas, encontramos uma reflexão sobre o erro, que deve ser entendido como a não-possibilidade de limitação do conjunto onde se efetua o jogo. Ora, se não posso limitá-lo, a probabilidade de se vencer o acaso tende para zero:

"Foi já o acaso que me permitiu conhecer-te. O acaso que me fez nascer em Lisboa e não em Tóquio. O acaso que me fez nascer a mim e não a um irmão meu, eram tão poucas as probabilidades de ser precisamente eu a nascer e não outro... etc."⁸⁸

(a reflexão aparece em todos os romances num progressivo entendimento do que seja o pronome eu)

Em tal conjunto ("tabuleiro de xadrez") o gesto de escrever é que salva a palavra da morte (um personagem escreve um diário) mas a palavra escrita está sujeita a outras leis: construída na unidade da escritura, a palavra vai "levedar", vai ser "outra", como "outra" era ao ser capturada:

- "— ... Porque escreveste isto?
- "— Apeteceu-me. Não gostas de recordar o passado?
- Sabes que nada disso se passou assim."⁸⁹

Se em ACF vimos uma estória, escrita pela personagem, dentro do corpo da estória, repetindo a narrativa encaixante clássica, em ABI assistimos ao esquartejamento do mesmo discurso: é o significativo que se parte, reparte, que cria um espaço mostrado em suas partes distantes. A forma deste vazio é deduzido das partes cheias: impossibilidade de marcar um início e um fim ao jogo do discurso: este crescerá em espiral. Só há uma forma de captá-lo que é escrevê-lo, o que abre ainda uma distância maior: entre o *escrito* e o *vivido*.

2.4 ENSEADA AMENA

"Ei-nos aqui em amena conversa..."

A distância principal que se abre entre EA e os livros anteriores é o recusar o narrador seu papel de prestidigitador, fazendo do Imaginário, real; ao contrário, confessadamente, coloca-se como narrador. Sua matéria, ficção.

Portanto, há a distância duplicada que caracteriza o signo poético:

"O Alpoim que, apesar dos seus 38 anos, existe apenas no futuro. O Alpoim que está talhado pelos deuses para ser o moralista desta história (porque isto, iludido leitor, é uma história, não a realidade), o homem necessário para equilibrar algo que os deuses prevêem desequilibrado e que lhes mete medo. O Alpoim que vai falhar, lamentavelmente, o papel que lhe foi atribuído de herói quase positivo."⁹⁰

Instala-se, portanto, o discurso dentro dele mesmo e o homem, dentro do discurso. O narrador oferece a máscara da escritura como a possibilidade única da consciência do "real". Ao mesmo tempo, evidencia de que maneira será este "real" inatingível pelos personagens.

Nesta linha, EA retoma a colocação de OD, levando-a às últimas consequências.

Se em OD estavam as personagens presas no teológico do discurso e tentavam seduzir o intervalo através da decifração, em EA surpreendemo-las afogadas nas palavras, que lhes assombram a memória, lhes dirigem os passos; elas, personagens, se transformam no diu de verbos (o Verbo efetivamente tendo sido banido de jardim que, sem Ele, se mostra soterrado e morto).

As personagens estão coladas à *musculatura* das palavras:

"... a Itália da qual Ana Isa diz que melhor que ver as cidades famosas é pronunciar-lhes os nomes: Montevecchia, Ramponio Ver Bardolino, Umbertide, Cortemaggiore, San mignano..."⁹¹

"Ouvira as últimas frases enquanto pensava Amândio seria um bom nome de pronunciar. Era. Mas Osório? Amândio ou Osório, destas duas palavras lhe dá maior prazer. Amândio tem a vantagem do "m", uma letra que ao ser pronunciada quase parece — aliás — que a imagem seja de mau gosto — um beijo. Mas Osório, aquele "s" que ajeitado pela língua subitamente se escapa através de uma pequena fresta entre os dentes, como o vento em ele próprio vento, numa janela?"⁹²

— a "vocalização de verdade" da palavra não existe; o uso determina seu valor:

"É a palavra que te mete medo? Se quiser posso substituir essa palavra por outra. Quando de amor diz ódio, em vez de vida e morte, contanto que digas a mesma coisa. Queres? "Casei com um homem morto por

o odiava". Ficas mais satisfeito assim? Responde-me também trocando as palavras, mas não os sentimentos..."⁹³

(A noção de *valor* que estabelece que a significação de uma palavra não depende apenas nem essencialmente da relação significante/significado mas de sua relação com todas as outras palavras do sistema, em outros termos ratificando a afirmação de Saussure de que a língua é uma *forma* não uma substância, em EA se degrada. Pois a *forma* do discurso do *je* é a substância dos discursos dos outros; portanto a diferença que possibilita o sistema, se faz aqui in-diferença).

Conseqüentemente, uma história verdadeira pode funcionar falsamente:

"Osório termina a história do homem das zebras, mas essa história verdadeira era um desvio, um passo para ganhar balanço."⁹⁴

Porque sua verdade é sobre-determinada: "Não tem certeza de estar a dizer a verdade, mas o que se diz é sempre verdadeiro se estiver a ser dito com a convicção de que é verdadeiro."⁹⁵

Serão possíveis pois, diálogos com este:

— Hein-zei-buch-ben-ris-hoj

— Estavas linda Inês posta em sossego..."⁹⁶

E as personagens estão conscientes de que existem frases que se atiram para o ar, que não querem dizer nada."⁹⁷

Devemos entender a intertextualidade de EA — vado em inumeráveis textos — outros — como o verdadeiro subsolo da cidade — do livro — e como a impossibilidade de uma identidade por parte das personagens, parecidas estas no tear das palavras.

Como é uma estória fingida, a intriga se inicia num dia "romanescamente privilegiado". Nos lábios da personagem, a frase inicial:

" — Por que me tiras o que não podes dar-me?

Seguem-se os demais diálogos, moldados ironicamente (influência ainda de Diógenes?) numa retórica romanesca das "grandes frases", retórica que se mostra destruída pelo processo do desgaste a que a submete o livro.

Examinemos discursos como os que se seguem:

"Pelo menos uma vez na história do Universo!...

Em que espécie de mulher te transformaram Ana Isa? Nesta mesma espécie de bipede cético e desinteressado que eu sou?"⁹⁸

Ou ainda:

"Porque preciso de te mendigar, porque não vou sozinho mesmo sem te prevenir, sabendo para mais que muitas vezes vais sozinho? (trata-se de um projeto de ir ao cinema).

Coladas ao narrador, as personagens muitas vezes estão conscientes das atrações de tais "grandes frases" ("Ah, o prazer das grandes frases.") a qualquer momento impelidas a pronunciá-las:

"Todos estamos a mais! — Frase fácil (leu mil vezes — como a contrária — em bons livros) que a deixa envergonhada."⁹⁹

A individualidade das personagens se dissolve nos discursos que as compõem. Uma delas usa bandós, ("não porque Elle os aconselhasse, mas porque, certa vez, ao folhear uma enciclopédia tropeçou pelo caminho no a-

tigo bandeou — que vinha ilustrado: cheveux partagés sur le front et plaqués sur les côtés de la tête")¹⁰⁰ (trata-se de uma professora). Foi porque leu um romance sobre o assunto, que esta personagem interroga o marido sobre a possibilidade de ele estar a apaixonar-se por outra mulher (o fato de ele realmente estar na situação indicada, não lhe diz nada.)

Por sua vez o personagem principal, entusiasta do cinema e da literatura (por sinal um jornalista, cujos artigos já "se escreviam por si" — remetemos à p. 16 e ao Vasco de *As Boas Intenções*) a cada momento que a mulher o convida a ir ao cinema, imagina uma cena de filme: — p. 15: "Chantagem — pensa o Osório —, pura, simples, abjecta chantagem, qualquer coisa como um rapto de criança e um telefonema anónimo..."¹⁰²

Na mesma linha, à insinuação de sua amante de que deviam raptar da prisão o marido desta última (que acaba por trair os companheiros) enche-se de euforia aventureira, sabendo que, no íntimo, nada fará. As outras personagens são talhadas pelo mesmo molde.

Após uma ausência de alguns dias, ao voltar a casa e ao perceber que alguém ali estava, eis o que Ana Isa imagina:

p. 255 "Abre a porta do hall e dirige-se ao quarto através do corredor escuro (e idéias que se desdobram desde um assalto de ladrões até o próprio Osório que, subindo pela escada de serviço, se teria adiantado e nesse momento a esperaria na cama para lhe fazer uma surpresa), hesita. Também poderá ser um elefante azul que use sobretudo, um deus — Júpiter, porque não Júpiter? Ou Apolo, ou Hermes, ou Osíris, ou Adónis"¹⁰³

A intertextualidade proposital de EA — são inúmeros os textos que vêm à tona da memória das personagens — radicaliza a tese dos outros livros ("as palavras não foram inventadas por mim, mas os discursos. Esses discursos (sujeitos) são os que pensam as personagens (objetos) que se vêem rodeadas por "um mundo obscuro de superstições, de literatura de arte"¹⁰⁴ — p. 103; a memória se faz espaço independente;

- p. 172 "Não sabia que estava a cantar, cantava por que nessa manhã tinha ouvido aquela área era a sua memória que como coisa independente, independente permanecia. Também não deu por que deixou de cantar disse ao acaso (sabia que estava a dizer ao acaso, que poderia dizer outra coisa mais a propósito: — Vivemos ou melhor dos mundos..."¹⁰⁵

Ao mesmo tempo, tal intertextualidade se faz evidente no abismo, na medida em que o texto que embrecha o livro que o sustém na própria descontinuidade (*) é a *Ode Marítima* de F. Pessoa; poema também tecido de outros textos, "através duma imaginação quase literária"¹⁰⁷, nascida a partir do grito do velho pirata da *Treasure Island* o grito que faz girar o volante da imaginação do poeta abrindo-se sobre as camadas do passado, ao mesmo tempo em que redescobre seu passado pessoal, sua infância, alimentada, por sua vez, de outros textos: *A Nave Catarina*, *A Bela Infanta*.

(*) (descontinuidade que, fisicamente, as personagens ilustram: "Peço-lhe que corrija com o indicador a linha bem vincada da coluna vertebral procurando sentir na polpa dos dedos a descontinuidade das vértebras de Ana Isa."¹⁰⁶

Ora, todo o poema, já interpretado como "a epopéia de seu Povo e, na epopéia de seu Povo, a aventura de todos os homens"¹⁰⁸ (!) perpassa pela memória das personagens que, "distraidamente" repetem seus versos, ao lado de outras lembranças:

"Osório insiste:

— Gostavas muito dele? — Distraidamente repete:

"Aqui, acolá acorda a vida marítima, erguem-se as velas..." As vezes o fio de uma melodia introduz-se-lhe nos ouvidos logo pela manhã e nunca mais o larga; hoje foram estes versos".¹⁰⁹

Mais do que isso, às vezes as personagens não identificam os trechos. A afirmação "sou como uma galinha presa por uma perna"¹¹⁰ — (variação da *Ode*) — é atribuída por Osório a uma antiga namorada. Inúmeras vezes, sente-os mesmo como seus — p. 116/170: variações sobre a *Ode*.

Constrangidos, pois, por esse dilúvio de discursos, as personagens não sabem o que pensar, quando pensam nisso.

"Maria José dá-lhe uma impressão de tranquilidade (tranquilidade que adere perfeitamente à noção ideal de casamento), mas Ana Isa nunca poderá simbolizar o casamento. "Ou poderei dizer exatamente o contrário?", pergunta hesitante."¹¹¹

"Sim, hoje penso que o acaso, um tiro atirado ao acaso, pode influir na história profunda dos homens e por longos séculos... Nem sei se penso exactamente isto. Penso e não penso."¹¹²

Não podem as personagens nem mesmo afastar memória discursos que detestam:

"A tentação de escrever um desses poemas dículos e intragáveis: "Homem que tens pés bem assentes na terra!"¹¹³

"— Um dia voltarás — Envergonha-se de frase (sem querer foi assaltada por uma música que detesta: un bel di vedremo)."¹¹⁴

"Por que estúpido motivo lhe vem à memória uma expressão idiota lida numa velha poesia do século XVIII?"¹¹⁵

Impossível afastá-los, mesmo que sejam disparados:

"Lembra-se de ter lido, certa vez, mas é disparate:

"Não ser feliz é o único meio de o homem sentir viver, de se sentir ele mesmo, pois um homem feliz é levado a ignorar onde meça e onde acaba a sua própria pessoa. "Literatura!"¹¹⁶

O intervalo, pois, sobre que se debruçam as personagens, em termos de fazer uma arqueologia de sua vida (concluindo que ela é "uma cemitério de mesquitas árabes, de palácios romanos)" se faz arqueologia de vários discursos sobre ela, o conhecimento dos quais valoriza como erudito. A pergunta: "Onde foi que aprendeste tanta coisa? — poderia a personagem responder: "No Oliveira Martins. Tal confissão, porém, desprova de sabor erudito, revelar-se-ia facilmente acessível e preferiu mentir: No Garcia de Orta, no Tomé Pires..."

Nesta linha, reconstruir Lisboa será escrever um discurso sobre ela, projeto que se torna absurdamente difícil

p. 228 "Pensei nisso mais do que uma vez, tenho várias gavetas em casa cheias de fichas. Mandeí mesmo fazer um móvel especial com essas gavetas... Por ora estou no móvel, nas gavetas e nas fichas. De resto, descobri que o formato das fichas não é o que me convém, é muito pequeno. Preciso de começar a usá-las maiores, mas ainda não descobri as dimensões ótimas. E teria de mandar fazer outro móvel, gavetas com outras dimensões. Passar as fichas a limpo. Dava muito trabalho, é preferível desistir do livro. Além disso nunca acertei com um bom método para catalogar as fichas."¹¹⁷

O aspecto de farsa detectado em OD é feito radical em EA: cometer "loucuras" junto do ser amado como processo de auto-revelação se transforma em dar cambalhotas no meio da sala; a purificação pela água se realiza no jorro da bica dentro de uma cozinha; se se observam as personagens ao espelho, será para concluir que devem ir ao cabeleireiro, para pôr baton ou backstick nos sovacos.

A marcação do livro — em nível de enunciado — descreve a repetição de um mesmo movimento automático: pálpebra cega que se descerra e se dobra sobre si mesma — acompanhando o alternar-se das cenas:

- a — espaços fechados: cozinha (torneira que abre e fecha) quarto (visão de outra janela, onde surgem e desaparecem duas mulheres)
- b — espaço aberto: a rua (sinal do trânsito, verde e vermelho para sempre.)

Contudo, é a cegueira dos personagens que vai nos conduzir à enunciação do livro, como ABL abrindo-se sobre a existência de outra cena, que persegue a persona-

gem. Em EA, esta cena se configura a arcaica, a primitiva não mais *visualizada*, como no livro anterior, mas cetera que se faz *verbal*: a estória começa a se tecer ao redor de uma obsessão de Osório — vira, outrora, numas férias à beira-mar, a imagem de Ana Isa nua, no momento em que o vento descobria a barraca onde esta se despojava. Esta cena marca uma ruptura na memória da personagem (o nevoeiro de onde Ana Isa virá, não é, nem o nevoeiro "mítico" de OD, nem mesmo o nevoeiro marinho — "Subitamente, ela há-de voltar do nevoeiro que a envolve (o tal nevoeiro do dia em que tentaram ir pela beira-mar de Mira à Tocha"¹¹⁸) — mas o nevoeiro da memória — p. 214: "Procura então lembrar-se com nitidez o gosto dessa fugitiva resistência, quando ainda o ignorava, e tentar surpreendê-lo para além do nevoeiro da memória"¹¹⁹ — nevoeiro que o impede de ver e que configura a angústia arcaica:

LA CÉCITÉ ÉTANT LE PRIX HABITUEL DONT ON
PAYE DANS L'IMAGINAIRE DE L'ENFANCE LA
VISION DES SPECTACLES INTERDITS, CELUI DE LA
FEMME NUE, C'EST-À-DIRE POUR L'ENFANT DE LA
MÈRE, DE LA FEMME PAR EXCELLENCE.¹²⁰

O olho está em correspondência com o que Freud propõe a propósito da cena primitiva — não galgando em seus termos simbólicos (voltamos ainda ao "fort-da-joi" do jogo do carretel) significa o não encontrar o próprio rosto (a obsessão dos personagens em saberem quem serão sempre "os outros") e o não preencher suas funções de cidadãos. Pois os balões coloridos que coalham o céu da juventude à beira-mar, se entrelaçam aos balões usados pelos estudantes na passeata, cujos dizeres serão ilegíveis:

"Aproxima-se de novo da janela e no céu azul e cinzento, ergue-se lentamente um cacho de

balões: vermelhos, azuis, amarelos — uma verdadeira festa. Talvez venha a cair na Barriinha de Mira, talvez se espalhem pela lagoa... Observa melhor: não só um cacho de balões, um cartaz suspenso: Dia do... Não lê o resto, os balões desapareceram atrás de uma chaminé. Ah, os estudantes..."¹²¹

A não resolução da cena primeira (feita discurso primeiro) encerra em sua trama os personagens que, enquanto discutem com "grandes frases", sobre ela estão debruçados (ela ou seus simulacros) preenchendo-a com "palavras inúteis". . . impossibilidade de ação:

"Ouve: o mundo será justo, pois vou unir-me aos homens que trabalham para que..."

— Imediatamente? — Irônica.

— Imediatamente não. Talvez nunca..."¹²²

O renovo, que no nível do personagem se faz "afastar o odioso eu" — p. 50 — no nível da narração se coloca na conquista deste mesmo eu (p. 80: como saber o que é pessoal?)

O "revolucionário" que trai, o herói "quase positivo" que fracassa em seu papel, são traídos pelos discursos nos quais respiram. A frase, portanto, de uma personagem: "Se nós costumamos recordar as praias do passado é porque não temos presente"¹²³ — pode ser recolocada: não temos presente porque não nos pudemos libertar das praias do passado — não as *vimos* realmente, ficamos cegos ao seu entendimento.

Neste ponto, a farsa cômica se avizinha do espaço trágico e EA acumula os dois. Sabemos que a diferença entre o cômico e o trágico se estrutura na diferença de uma saber recalcado. Se na comédia a natureza do saber é uma simples dado do senso comum (todos concluímos

da razão de os personagens não agirem como acha que pensam ou como seria "lógico"), na tragédia o saber galga a dimensão de um terrível saber esotérico: os deuses ou o destino o possuem; ou a linguagem. Não possuir a chave de tal saber, faz-nos cegos, a sermo falados eternamente por uma linguagem que, ao ser assim realizada, perde o seu fio (de discurso e de lâmina).

Eis que não estamos numa geografia palpável, não estamos em Lisboa, enseada amena. Estamos "em amor conversando..."

2.5 — B O L O R

"Como quem enfia as pedras dum colar, junto umas às outras as palavras, elas vão ficando unidas, não caem no chão, representam uma ordem."

Observamos em EA de que modo o narrador se propõe destruir uma retórica romanesca através da utilização desta mesma retórica, colocando em xeque seus "conteúdos".

Os personagens são os discursos "outros" e a crítica proposta pode se dirigir à conclusão (desfazendo-se, crítica) de que o homem se constrói pela palavra.

Além disso, no plano da "representação", EA permite uma leitura que o compreenderia como meta-romance, pois explicita de que modo foram compostos os outros livros e de que modo podemos entender o "discurso consciente" dos personagens.

B, por sua vez, se faz meta-romance no plano da escritura; como se constrói o *traço*, de que modo a matéria-prima de uma "realidade" (coada pela ideologia) sofre os processos característicos da condensação, do deslocamento e da teatralização para compor um "récit" ficcional.

A esse respeito, o romance oferece exemplificações didáticas. Basta-nos examinar o sonho de um personagem.

"Sonhei que vivia no Porto em 1830.
De repente, vindo de Londres, o
Alexandre Herculano aparece em minha
casa..."¹²⁴ etc.

- a — deslocamento de lugar — pois o personagem em Lisboa, não no Porto.
- b — deslocamento de tempo — a ação do romance desenrola-se nesta data.
- c — deslocamento de pessoa — o encontro não se dá com Alexandre Herculano, mas com uma mulher, a mulher de Alexandre Herculano, em Lisboa.

Mais uma vez, a exemplo de EA (cf. o que foi dito a respeito dos balões) uma situação pessoal, afetiva, entrelaça ao plano social (as revoluções liberais têm de dar nos dois níveis); à intimação, no sonho, de Alexandre Herculano, o personagem pensa, "já repousadamente adormecido": que responder? — pergunta que é retomada pela mulher na página seguinte: "Não me respondes, Herculano?"

A distância duplicada que se abre em EA, em suma, é feita triplíce, realizando o projeto do narrador: ele acredita a maneira como escreve o que escreve (o diário, isto é, nos exige a manufatura do texto em se fazendo, revelando um trabalho, recusando sua mística.

"Olho para o papel branco (afinal um tudo-não-pardacento) sem a angústia de que faz o meu Gauguin (ou era Van Gogh?) ao ver-se diante da tela, mas apreensivo, apesar de tudo. Que vou eu escrever — eu, a quem neste mundo obriga a escrever? Eu não tenho absolutamente sabedor da inutilidade das linhas que neste momento ainda não redigi, de alguns minutos (de alguns anos) finalmente redigidas?"¹²⁵

Na confissão, o propósito de destruir uma antiga postura artística, qual seja, a do indivíduo genial e inventado capaz de, por suas luzes, sensibilizar uma sociedade das coisas. Ao contrário, o nosso narrador está ape-

preensivo diante de um papel que nem é totalmente branco; nada o obriga a escrever, nem a divindade, nem o Ideal; e o que redigirá será inútil, finalmente. Em outros trechos, encontramos tentativas de encontrar um objetivo para o ato de escrever, mas todas as hipóteses são desprovidas de sua aura costumeira:

"Eis um objetivo para este diário: observar minuciosamente as minhas relações com os outros (amigos e simples conhecidos), verificar se sim ou não os nossos diálogos gozam da propriedade comutativa, são intermutáveis, se onde está *eu* poderia estar indiferentemente *ele*. "¹²⁶)

Ao contrário dos outros romances, B inaugura o uso do presente do indicativo como eixo do discurso, o que coloca a ação, imediatamente, em seu aspecto de ato aberto, indefinido e indeterminado, transbordando a linguagem.

Barthes, examinando a escritura do romance em *Le Degré Zéro de l'écriture*, anota que o uso do passado faz parte dum sistema de segurança da literatura, pois é a imagem de uma ordem, constitui um pacto formal estabelecido entre o escritor e a sociedade, "pour la justification de l'un et la sérénité de l'autre"¹²⁷. Portanto, o uso do verbo no passado dota a escritura duma transparência que levará à convicção — por parte de um público consumidor — da posse sobre seu passado e seu futuro; contrariamente a isto, o presente estatui a espessura da palavra que se escreve e que, por incompleta, elide sua total significação.

Se o passado surge em B, como o tempo do diário dentro de um presente e diário hábito de escrever/contar o que se escreve, esse passado é concomitante aos fatos vividos que o narrador tenta apreender, ou surge metaforicamente como um "disfarce" do presente:

Perguntaste: "Costumas pensar muitas vezes na Catarina?" E também: "Acháva-la muito bonita?" Vou responder-te agora doutra maneira: "Receias, sim, a concorrência das mulheres que não conheço — as que conhecerei daqui quatro ou cinco meses."¹²⁸

Além disso, transformado no ato de escrever (presente) o passado surge tão desconhecido como o futuro, perdendo, pois, seu valor maior de conclusão, de ato acabado diante de uma subjetividade que conhece. Tal subjetividade — inexistente em B — é também elidida pelo jogo dos pronomes em que se transformam os personagens num espaço paradoxalmente compreendido pela tradição literária como sendo o domínio da subjetividade, que seja, o diário, revestido aqui de seu aspecto epistolar (os personagens escrevem para que o outro o leia). Ora, a forma epistolar quando surgiu no alvorecer da época romântica, baseava-se numa concepção do EU, identificada ao indivíduo, ao gênio pessoal, derivado talvez da leitura que os românticos fizeram de Fichte. De qualquer modo, o que desejamos frisar é a réplica e contestação de uma forma romanesca, no interior desta mesma forma (como EA destruiu uma retórica através do uso da própria retórica).

Em B, o pronome, especialmente o da primeira pessoa, elide uma subjetividade porque apaga a presença de fora do discurso, dirigindo-o. Ao contrário, o EU é eu do discurso, forma pronominal, o selo do anonimato, deve ser entendido como uma "pessoa" do discurso, não como um "sujeito" — este será, realmente, o sistema da língua, sua forma que se associa com a desabitada manchada de antigas presenças —: resíduo de um conteúdo.

A própria epígrafe do romance nos leva a uma compreensão:

"Os versos
que te digam

a pobreza que somos,
o bolor
nas paredes
deste quarto deserto,
o orvalho da amargura
na flor
de cada sonho
e o leito desmanchado
o peito aberto
a que chamaste
amor"

— leitura possível:
(os versos, o discurso, não nós)

— outra leitura possível:
(os versos, a forma nobre literária, que façam as revelações essenciais, não a prosa, mais que isso, nossa prosa doméstica e cotidiana).

O bolor, o orvalho, o leito desmanchado, etc, isto é, as formas despovoadas, o que resta depois da aventura dos significados, presentes estes no desgaste da palavra poética que os versos exprimem, desgaste que compõe a nossa penúria.

Dizíamos que os personagens são o jogo pronominal: um EU que escreve para um TU (ou para si próprio) a respeito de um ELE (ou de um TU). Sabemos que, na linguagem, a "pessoa" só é própria nas posições de EU e TU, pois a terceira pessoa por sua própria estrutura, é a forma não pessoal da flexão verbal, a que está ausente.

No entanto, a construção do discurso em B destrói a "pessoa", porque, cada um tomando a seu turno a caneta para escrever, desloca a anterior primeira pessoa para o TU. Mais que isso, como se trata de diálogos escritos pela primeira pessoa, a segunda está fora da alocação, também ausente como o ELE, portanto, cada um por seu turno, todos ocupam um espaço de ausência, brincando de "fazerem-se desaparecer". Ou, se quisermos radicalizar, não haverá tempo para uma presença, na medida em que a primeira pessoa se configura assim:

— Eu e tu?

- Não tenhas pressa. Escrevi *nós*, vi a linha que se erguia, branca, hostil, aguardando as novas palavras, e hesitei. Compreendes? *Nós* é uma palavra fluida, acabei por descobri-la. /.../ O *nós* é elástico, percebe-se como um balão, pode ganhar a amplitude que quisermos, que lhe soubermos dar, se cheio de vento ou cheio de sentido...

Pois quando aparecem como *nomes*, assim se comportam os personagens:

“... neste momento sou o Humberto que sonha ser o Aleixo ou o Aleixo que sonha ser Humberto? Ou o Humberto que sonha ser Maria dos Remédios que por sua vez sonha ser o Aleixo que por sua vez sonha ser o Humberto que por sua vez sonha... OU o Aleixo que sonha ser a Maria dos Remédios que por sua vez sonha ser o Humberto que por sua vez... OU a Maria dos Remédios que sonha ser o... Paro e escrevo ao acaso: “etc.” etc.¹³⁸ (cf. ‘Introdução’)

Diante de tal colorido policial, tentaremos resolver ou pensaremos que B realiza o projeto do romance do século XX, no parecer de Albéres, o policial sem solução.

Ouvimos, em EA, a confissão do narrador: o que líamos era uma estória, não a realidade. B, em contrapartida, nos apresenta a realidade da estória, realizando a segunda parte do paradoxo de Faye (1970): a ficção mentira, porque conta o que não há, mas é verdade porque existe, isto é, produz as regras do jogo que ao mesmo tempo a produzem, permitindo o seu exame.

Assim entendido, texto dentro do texto, texto=máquina de ver o futuro que ele (texto) cria (texto), percebemos que, ao contrário dos outros livros, que desenvolviam o discurso através duma causalidade e de uma razão que envolviam os acontecimentos tendo por lugares-tenentes os narradores (sua posição alçando-se ou alçada acima dos fatos, mesmo que fosse para denunciar sua perplexidade) em B, ao contrário, a razão é derivada do objeto, não se faz mais transcendência ao texto, esgota-se em seu convívio com o objeto; e o convívio só é feito possível através da escritura que examina, criando, o objeto: alguém examina uma mulher (a sua mulher) através de uma esferográfica, a procurar adivinhar quem ela é (pois que o discurso não terminou), ela, que no “real”, é Maria dos Remédios Varela Rodrigues, transposta para a narrativa se torna “mulher subitamente desconhecida, letra a letra se esclarecendo enquanto estas páginas se escurecem.”

A “disciplina traiçoeira do papel e da caneta” vão criar os personagens, seqüestrar o pensamento verdadeiro das “pessoas”:

“— Aprende a olhar, pois as palavras são cegas, são surdas, não têm sabor, nem tacto... Por que razão esta música melada (em casa eu seria incapaz de a ouvir) me sabe aqui tão bem?, pensava eu, entregue ao pianista, mais do que às palavras de Maria dos Remédios, e desmentindo-lhe assim a teoria. Mas depois também me soube bem ficar definido por aquela teoria absurda e respondi-lhe:

— Se estou na cama com uma mulher, e não há palavras, é como se os sentidos estivessem rombos, só as palavras lhes dão a posse absoluta, aguçam-nos, iluminam-nos.”¹³⁹

(grifos nossos)

Entre o desejo de estabelecer uma continuidade de espaço "real"/espaço fictício — percebida no final como impossível (cf. o penúltimo *sem data* — p. 193/4) — posiciona-se o narrador, como Zenão de Eléa de quem se lembra, entre as condições formais e existenciais dos seres:

("Zénon! Cruel Zénon d'Élée!

M'as — tu percé de cette flèche ailée

Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!")/.../

"Poderíamos nós estabelecer uma correspondência biunívoca entre as palavras pronunciadas durante a viagem e os pontos da estrada?"¹⁴⁰

Falar em "mentir escandalosamente" em se tratando de ficção será tão absurdo quanto fazer uma indústria de curtumes dos hímenes das virgens de Lisboa (cf. p. 90/91) pois que "as palavras não são verdadeiras nem falsas — (São como as árvores, escrevo agora, são como as pedras, são como todas as outras coisas)"¹⁴¹

A intenção do artista não será o selo para o entendimento de seu discurso, primeiro porque não pode determinar as tintas, as palavras (cf. tentativa de Aleixo, o cobrir o quadro doloroso com "uma camada de tinta especial" a fim de, um dia, agredir o sossego dos compradores burgueses); segundo, o significado é posterior e significativo:

"Olho esta frase, assim escrita, e de repente descubro nela o meu pensamento. Posso vê-lo afinal, como vejo aquelas cadeiras, a caixa de fósforos, os cigarros..."¹⁴²

Uma coisa será o discurso artístico, outra, a ação política:

"Através da participação na coisa pública o homem integra-se na sociedade, domina

solidão. E essa solidão não se vence a escrever diários ou livros, ou a pintar quadros. Compreendes? Não se vence também a conversar no café com os amigos."¹⁴³

O discurso é a tela, o tapete; as palavras não caem no chão porque algo as segura: o papel, não uma metafísica.

A dialética do *dentro* e do *fora* em termos de personagens, é resolvida pela escritura, que se apóia no exemplo arquitetônico (cf. discurso sobre a Piazza dei Miracoli, p. 88) —

"se a tua alma é a tal vida íntima cuja existência se deseja ignorada pelos outros, então este caderno é a tua alma, uma alma suscetível de ser vista, sólida azul, azul num corpo branco."¹⁴⁴

Do mesmo modo como a reversibilidade das referências dos pronomes estabelecem a irresolúvel indeterminação (pois, onde está a origem?) às outras referências fincadas no "récit" são dadas outras hipóteses (= não-resolução).

O diário começa a ser escrito a 11 de dezembro e, a título de não perder o ponto de partida (o que sentia quando começou) o narrador marca a p. 115. No entanto, a meio do diálogo, a confissão:

"As duas páginas anteriores, e também esta, não foram escritas depois da 115, como seria lógico, mas em 10 de dezembro. E amanhã (11 de dezembro) "começo" este diálogo cheio de preocupações pelo destino que me aguarda na página 115, então ainda branca — como hei-de escrever —, mentirei escandalosamente. Porque essa página já não será pertença do

futuro, não aguardará um destino imprevisível (coisas de cortar o meu coração e o coração do mundo), estará escrita há 24 horas, será passado — foi a primeira deste diário a ser escrita, e esta é a terceira.”¹⁴⁵

O sinalzinho preto de Maria dos Remédios (beijar ou não), em correspondência com os joelhos da preterite amante de Aleixo (beijados ou não; e amante que, talvez ele seja “obrigado a ter”, na medida em que é ficção de Humberto, de Maria dos Remédios, ou dele mesmo todos esses limites estão por sua vez, em relação de homologia com o limite da página 115 — ponto de partida ou de chegada. Pois a reflexão de B se prende ao destino fabulatório do homem (cf. a marcação de ACF) criando por sobre um estímulo e recriando por sobre um passado permanentemente em aberto. Se os personagens são pronomes, “vazios” como outras quaisquer referências de discurso, é que o projeto do livro não se realiza no recorte de seus termos (que importam que sejam as esferográficas azuis ou pretas ou roxas?) mas nas relações que estabelecem, “a explicação do mecanismo destas idéias súbitas e subitamente esquecidas.”¹⁴⁶

Ora, tal mecanismo, que in-define, deve ser entendido — como o narrador exemplifica — como o infinito: o jogo do discurso, compreendido, com Derrida (1969), não como a “riqueza” clássica (o infinito dos significados) mas como o sem-fim do jogo da cadeia descentrada (superabundância dos significantes).

Antes de terminarmos estas notas sobre B, alguns esclarecimentos se fazem necessários ainda: se a narração se equilibra *na* e *sobre* a diferença, sem mascarar ao nível do personagem acompanhamos a nostalgia e plenitude significativa, funcionando como oposição à narrativa, oferecendo mesmo à narração a possibilidade negá-la:

“tu, o centro, o fim, da minha vida, não és tudo — mas poderás, poderá alguém ter a pretensão de ser tudo?”¹⁴⁷

(cf. ainda p. 102 e 107)

No final, a última frase de Maria dos Remédios (?), o “tudo continuasse igualmente errado” se prende à idéia de *deformação* e *perturbação* (permanência no espírito de uma lei e forma primeiras) fronteira à noção do desvio poético, contra um normal da linguagem.

Por outro lado, a “vitória completa do fascismo” se faz a impossibilidade desta tal ordem primeira, modelo aos “desvios”.

Portanto, se a narração exhibe o intervalo que possibilita o sistema, o jogo, etc, o personagem (contraponto da narração que, em sua dialética, abre-lhe um lugar) persegue uma idéia de homem, com sua vocação de verdade e uma idéia de linguagem, possível de transparência, ou seja, em continuidade com o mundo “real”. De choque narração/personagem, a impossibilidade de uma reflexão clássica, o susto de só se poder operar estando incluídos o conjunto vazio, o silêncio, o *fora* (pois o *dentro* é o *fora* entendido como *dentro*, isto é, objetivado). cf. diário.

O que o personagem não se permite saber (e, para ele, a narração finda interrogativa) é a validade (valor operacional intransferível) da existência da “verdade” entendida como meta-discurso (pois que o discurso verdadeiro está sub — cf. Mannoni, (1969) e a si próprio coloca desconsoladamente a hipótese de nunca alcançá-la: “...tu próprio ao escrever, não passarás também da tua própria superfície.”¹⁴⁸

A resposta que ele não ousa dar (articulando corretamente a pergunta) se prende à ameaça que isto representa aos seus fundamentos ideológicos: o humanismo em seu caráter tradicional e “cultural”. A resposta, pois, que dá o personagem, se resolve em silêncio e desalento. Ora,

o movimento da narração nega o teorema que ele armou deste modo, caracterizando tal desalento como próprio de uma ideologia de classe que não pode se desvencilhar de suas paredes: "é boa desculpa o sistema fascista e o que vivemos, pois nos dá um *álibi* para nada fazermos. Daí a teoria do pessimismo (se *eu* não estou no centro da História, se esta se faz sem mim, porque nada posso fazer, nada vale a pena) que é o mau-humor (ou "mau vaise-conscience?") de um essencialismo compreendido como impossível, porém saudoso.

Ao contrário, a produção textual subverte estereótipos tão altas, às vezes de maneira "camuflada" que podemos entender como a transparência da tática de seu discurso. Todo o *fora* do discurso, *dentro* é transformado em material de trabalho, negando uma representação ideal. Se elegermos, a título de exemplo, a noção de tempo em B, concluímos que tempo vazio = folhas brancas do caderno = fio do "récit", primeiro visível, depois oculto pelas palavras; donde posso mover-me em todas as direções do tempo (escrevo na folha que quiser e posso até mesmo folhear o caderno). Portanto, o intervalo entre um tempo vivido e um tempo do "récit" não é disfarçado por qualquer continuidade (Júlio Verne, por exemplo, inventa a continuidade, Proust a "camufla"); B nega que na fórmula real=representação, a arte seja o sinal(=) se coloca claramente em termos de descontinuidade, e de postejamento. Portanto, o meu futuro (páginas adiante) pode recolher o meu passado (tempo vivido) que se torna o meu futuro (tempo do "récit") — cf. p. 78.

Se, pois, em nível de enunciado, a marcação do discurso gira ao redor de uma convencional história de amor e traição, pendente da indagação constante de Maria dos Remédios sobre Catarina e de Humberto sobre as suas duas mulheres (remetemos aos sintagmas catalisadores dos outros livros), em nível de enunciação — que se formula mesmo a partir da traição, pois, na realidade

homem foi traído por uma representação clássica e nela pereceu com seu deus — a marcação será a *pausa*, o *intervalo*, impossível de ser reduzido, e camuflado no "problema": quem escreve realmente o diário?

Nos outros livros, o disfarce está em sua morada de oposição à verdade e o narrador tira a máscara aos personagens. Em B, o disfarce é como se chama a pele real dos personagens (os pronomes).

Se a origem natural é perdida no jogo, o futuro (origem funcional do sistema) é preenchido pelas máscaras. Pois a máscara mais radical será justamente a linguagem. Se a erguermos, ou melhor, se a pudéssemos erguer, encontraríamos o vazio do significado, possivelmente a sua letra (substituível ao infinito, no cerco da linguagem), o lugar em que "estas palavras (mas não sob a forma de palavras) nascem dolorosamente."

O discurso, o tapete tecido (maior do que o de Penélope, nos diz o narrador) só é maior porque o seu urdir será para sempre: o viajante esperado não voltará, porque nunca partiu, porque é o *traço* que possibilita qualquer narrativa, sem qualquer significação:

"—T" (fim de *Bolor*)

3 — CONSIDERAÇÕES FINAIS

"De fato, a única unidade que se poderia reconhecer na "obra" de um autor seria uma certa função de expressão."

M. FOUCAULT

Dissemos, anteriormente, que os cinco romances de Augusto Abelaira, além de "contarem" uma estória, determinando ao mesmo tempo o posicionamento ideológico de uma classe, instauram o domínio de uma narrativa que se dobra sobre si mesma, interrogando-se. Percebemos isto através da descrição de uma situação tensa: a existência de uma interdição representada no contexto pelo fascismo.

Portanto, os dois eixos sobre os quais gira o discurso são *fascismo* versus *socialismo*, este último ausente e colocando-se como a possibilidade de reintegração do homem num espaço inteiro. O mito arcaico do jardim bíblico tenta representar o momento anterior a uma separação. Do mesmo modo que o sonho de um futuro que vencesse a brecha surge com idêntica função (veja-se a descrição do ano de 1991 em ABI - p. 233). Talvez possamos incluir nesta mesma perspectiva o anseio dos personagens de visitarem as cidades italianas — notadamente Veneza, mas também Pisa, Florença —, na medida em que a Itália se fez berço da cultura renascentista com sua euforia humanista e sua impressão de *totalidade*, isto é, a ilusão de um mundo autêntico, equilibrado, autônomo, fundado numa lógica excludente de qualquer acaso. Entende-se a partir daí a impossibilidade de os personagens realizarem a viagem sonhada.

Os dois eixos (fascismos versus socialismo) também conotados como *repressão e liberdade, morte e vida*, são tematizados, através dos núcleos, pelos planos *político e lingüístico*, na medida em que a fenda do discurso (lugar de origem e possibilidade de sua existência) corresponde àquela que possibilitou a instauração do espaço cultural do homem — a organização de sua sociedade fundada numa interdição.

Nos dois primeiros romances (ACF e OD) o contexto político sobredetermina uma investigação do discurso fora de uma representação corrente. Pois neles a palavra veda uma essência e uma verdade, findando por confessar seu silêncio (as palavras partidas ou suspensas enquanto que ao contexto extra-texto cabe a "explicação" da trama).

É o terceiro romance (ABI) que marca um corte para uma investigação do discurso dentro dele mesmo. Se temos um contexto explícito fora do texto, determinando-o (monarquia versus república), o mito (a Queda), que tenta pensar a diferença, não é mais representado, mas tecido dentro do discurso (cf. o que dissemos sobre o domínio semântico do livro). A repressão maior, contudo, (embora ABI seja o livro do equilíbrio entre os dois eixos) é realizada pela palavra. Sua ciranda cega dirige os homens e, por não ser galgada, não galgam eles a vitória política (esta se dará como obra do acaso e não de uma ação consciente). Os homens estão fechados no discurso; o jardim se tece nele, é ele; compreendê-lo significa entender sua interdição (a cena pela janela) sua lógica, refazendo seu sinuoso trajeto (sintagmas partidos/repartidos). A palavra como dissimuladora de uma essência é problematizada e a indagação mais funda do livro gira ao redor da mentira e da verdade, com uma inversão clara do mito: pois não foi o homem quem traiu o Verbo, foi este último que o enganou (quando Vasco percebe a trama do discurso, fechando-o, sente-se "completamente nu

arcaico, bicho, algo como o réptil que marcha cego para a frente. . . "149, isto é, "o mais astuto dos animais da terra"150, a serpente, transfere-se de morada).

Com ABI a representação do jardim completa-se, exibindo seu fecho: a visão do enigma do discurso representado pela cena repetida.

A partir de então, habitamos o deserto que o predomínio do segundo eixo instaura. Pois foge o chão onde se ancorar o discurso.

O contexto de EA por ele mesmo é gerado e, testemunhando a prisão do homem em sua própria fabulação, assume a função de meta-romance, como já assinalamos, na medida em que explica o significado da fábula e as particularidades de sua verdade e de sua mentira. Estas são agora filtradas do "real" para o interior da narrativa.

B assume o domínio separado da linguagem: se a escritura salva o discurso da morte (o que já fora sugerido em ABI) em contrapartida este já será "outro", com outra verdade, submetido a outras leis. O romance da escritura versa sobre o doloroso de seu traço fora de uma representação ideológica do que seja a arte.

Aqui o fascismo (entendido como fenda) sobredetermina o plano político inteiramente. "Tu és o meu fascismo" significa a definição da brecha, realizada pelo pronome referencial esvaído. Dentro deste raciocínio, a escritura se faz "a vitória completa do fascismo" e foi sobre este tema que Abelaira escreveu, como sugeriu na primeira página do livro. O traço é a cicatriz de um talho e se fará para sempre insubstituível.

Tal reflexão não significa um abandono, por parte do narrador, de um de seus projetos (sua denúncia ideológica) pois todos sabemos que a razão de uma sociedade (a nossa) interdizer a escritura se baseia no que de contestação e renovação de um sistema formal ela exige. Pois, o desvelamento do sistema "fait courir um risque évident, mortel à l'idéologie que véhicule et qui justifie la "littéra-

ture". Prise comme elle l'est dans le système économique de la consommation, la "littérature" supporte mal qu'on mette en question les principes, car elle a partie liée avec toutes les formes de l'idéologie: religion, morale, etc. De cette idéologie dépend le statut privilégié de "l'écrivain", apparenté comme "créateur" à Dieu, comme instrument du "verbe" au prêtre, et, comme garant du bon usage de la grammaire et de la légalité de la langue, au magistrat... Prétendre que la littérature repose sur un système, essayer d'analyser et de formaliser ce système, revient à mettre à nu l'idéologie que ces "oeuvres" recouvrent."¹⁵¹

Eis que, na fidelidade ao seu instrumento de trabalho — seu discurso — Augusto Abelaira realizou, da maneira mais radical, o que detectamos como um seu projeto consciente de denúncia.

ABREVIATURAS USADAS

- ACF — A Cidade das Flores**
OD — Os Desertores
ABI — As Boas Intenções
EA — Enseada Amena
B — Bolor
QPN — Quatro Paredes Nuas

1 -

2 -

3 -

4 -

5 -

6 -

7 -

8-9 -

10 -

N O T A S

- TODOROV, Tzvetan. "Os Homens-Narrativas". In: *As Estruturas Narrativas*. São Paulo, ed. Perspectivas. A., 1969, p. 126.
- BORGES, Jorge Luiz. "Magias Parciais del "Quijote". In: *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé Editores, S. A. 1960, p. 69.
- ————. "La Rúinas Circulares" In: *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 12a. ed., p. 59.
- ALTHUSSER, Louis. *Pour Marx*. Paris, F. Maspero, 1971, p. 257.
- FOUCAULT, Michel. Entrevista publicada em "La Quinzaine Littéraire", nº 5, 15 de maio de 1966, cito de acordo com a tradução de A.R.R. In: *Estruturalismo*, Lisboa. Portugália Editora, 1968, p. 30.
- TRUBETZKOY. "La Fonologia Actual". In: *Psicología del Lenguaje*, Buenos Aires, editorial Paidós, 1952.
- HARNECKER, Marta. *Los Conceptos Elementales del Materialismo Histórico*, México, Siglo XXI editores S.A., 1971, 6a. ed., p. 224.
- MARX e FREUD
apud BAUDRY, Jean-Louis, "Ecriture, Fiction, Idéologie". In: *Théorie d'Ensemble*, Paris, ed. du Seuil, 1963, p. 131.
- MENDONÇA, A. S. "Por Uma Teoria de Produção Estético". In: "Revista de Cultura Vozes" nº 10,

- Petrópolis, Rio de Janeiro, ed. Vozes Ltda., dez. 1970, p. 783.
- 11 — DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 287.
 - 12 — ABELAIRA, Augusto. *Enxada Amena*, Amadora, Livraria Bertrand ed., 1966, p. 21.
 - 13 — BONOMI, Andrea. "Implicações Filosóficas na Antropologia de Claude Lévi-Strauss". In: COSTA LIMA, Luiz. *O Estruturalismo de Lévi-Strauss*, Petrópolis, ed. Vozes, 1968, p. 114.
 - 14 — PALMIER, J.M. *Jacques Lacan, lo Simbólico y lo Imaginário*, Buenos Aires, ed. Proteo, 1971, p. 51.
 - 15 — PLAUTO. *Anfitrião*, Rio de Janeiro, ed. de Ouro, 1969, p. 59.
 - 16 — ABELAIRA, Augusto. *Bolor, Amadora*, Livraria Bertrand, 2a. ed., 1970, p. 107.
 - 17 — idem, ibidem, p. 17.
 - 18 — idem, *Os Desertores*, Amadora, Livraria Bertrand, 3a. ed. 1971, p. 66.
 - 19 — idem. *As Boas Intenções*, Amadora, Livraria Bertrand, 1963, p. 112.
 - 20 — BAUDRY, Jean-Louis. "Écriture, Fiction, Idéologie". In: *Théorie d'Ensemble*, Paris, ed. Seuil, 1968, p. 134.
 - 21 — MILLER, Jacques-Alain. *A Sutura* — tradução contida em *Estruturalismo*, LX, Portugal Ed. 1968, p. 211.
 - 22 — MANNONI, O. *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scene*, Paris, éd. du Seuil, 1969, p. 105.
 - 23 — ABELAIRA, A. *Os Desertores*, Amadora, Livraria Bertrand, 3a. ed., 1971, p. 81.
 - 24 — ————. *Bolor*. Amadora, Livraria Bertrand, 2a. ed., 1970, p. 64.

- 25 — ————. *A Cidade das Flores*, Lisboa, edição do autor, 1959, p. 9.
- 26 — BURGELIN, Oliver. "Le Tourisme Jugé". In: "Communications", Paris, ed. du Sueil, nº 10, 1967, p. 66.
- 27 — ————. idem, ibidem. p. 67.
- 28 — ABELAIRA, A. *A Cidade das Flores*, Lisboa, edição do autor, 1959, p. 14.
- 29 — ————. idem, ibidem, p. 14/15.
- 30 — ————. idem, ibidem, p. 87.
- 31 — ————. idem, ibidem, p. 88.
- 32 — PLATÃO. *Cratyle*. Tradução e notas de Léon Robin, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', 1966, p. 679, 433b.
- 33 — ————. idem, ibidem, p. 620-388d
- 34 — ABELAIRA, A. *A Cidade das Flores*, Lisboa, edição do autor, 1959, p. 301.
- 35 — ————. idem, ibidem, p. 240.
- 36 — ————. idem, ibidem, p. 240.
- 37 — DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 287.
- 38 — MARTINON, Jean-Pierre, *Les Métamorphoses du Désir et l'Oeuvre*, Paris, éd. Klincksieck, 1970, p.30.
- 39 — ABELAIRA, A. *Os Desertores*, Amadora, Livraria Bertrand, 3a. ed., 1971, p. 32.
- 40 — LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie Structurale*, Paris, Librairie Plon, 1958, p. 49.
- 41 — ABELAIRA, A. *Os Desertores*, Amadora, Livraria Bertrand, 3a. ed., 1971, p. 29.
- 42 — ————. idem, ibidem, p. 26.
- 43 — ————. idem, ibidem, p. 192.
- 44 — idem, ibidem, último capítulo.

- 45 — MENDONÇA, A.S. "Por uma Teoria do Modo de Produção Estético". In: "Revista de Cultura Vozes" nº 10, Petrópolis, Rio de Janeiro, ed. Vozes Ltda., dezembro de 1970, p. 783.
- 46 — ABELAIRA, A. *Os Desertores*, Amadora, Livraria Bertrand, 3a. ed., 1971, p. 176.
- 47 — idem, ibidem, p. 177.
- 48 — idem, ibidem, p. 25.
- 49 — idem, ibidem, p. 106.
- 50 — DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 287.
- 51 — ABELAIRA, A. *As Boas Intenções*, Amadora, Livraria Bertrand, 1963, p. 20.
- 52 — idem, ibidem, p. 31.
- 53 — idem, ibidem, p. 44.
- 54 — idem, ibidem, p. 58.
- 55 — idem, ibidem, p. 58.
- 56 — idem, ibidem, p. 62.
- 57 — idem, ibidem, p. 80.
- 58 — idem, ibidem, p. 83.
- 59 — idem, ibidem, p. 89.
- 60 — idem, ibidem, p. 126.
- 61 — idem, ibidem, p. 154.
- 62 — idem, ibidem, p. 181.
- 63 — idem, ibidem, p. 246.
- 64 — idem, ibidem, p. 30.
- 65 — idem, ibidem, p. 65.
- 66 — idem, ibidem, p. 17.
- 67 — idem, ibidem, p. 26.
- 68 — idem, ibidem, p. 74.
- 69 — idem, ibidem, p. 122.
- 70 — idem, ibidem, p. 149.

- idem, ibidem, p. 173.
- idem, ibidem, p. 174.
- idem, ibidem, p. 194.
- LACAN, apud STEIN, Conrad, 'Linguagem e Inconsciente' In: L'Inconscient (VI e Colloque de Bonneval) — cito de acordo com ed. Tempo Brasileiro, R.J., GB, 1969, p. 157.
- ABELAIRA, A. *As Boas Intenções*, p. 207.
- idem, ibidem, p. 72.
- idem, ibidem, p. 254.
- idem, ibidem, p. 255.
- idem, ibidem, p. 127.
- SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*, Ato II - ii — versos 43/44
- ABELAIRA, A. *As Boas Intenções*, p. 67.
- idem, ibidem, p. 22.
- idem, ibidem, p. 176.
- idem, ibidem, p. 170.
- idem, ibidem, p. 42.
- idem, ibidem, p. 151.
- idem, ibidem, p. 94.
- idem, ibidem, p. 52.
- idem, ibidem, p. 221.
- idem — *Enseada Amena*, Amadora, Livraria Bertrand ed., 1966, p. 51.
- idem, ibidem, p. 99.
- idem, ibidem, p. 107.
- idem, ibidem, p. 183.
- idem, ibidem, p. 114.
- idem, ibidem, p. 102.
- idem, ibidem, p. 250.
- idem, ibidem, p. 289.

- 98 — idem, ibidem, p. 14.
- 99 — idem, ibidem, p. 15.
- 100 — idem, ibidem, p. 106.
- 101 — idem, ibidem, p. 190.
- 102 — idem, ibidem, p. 15.
- 103 — idem, ibidem, p. 255.
- 104 — idem, ibidem, p. 103.
- 105 — idem, ibidem, p. 172.
- 106 — idem, ibidem, p. 105.
- 107 — CAMPOS, Álvaro de. "Ode Marítima" In: *Obra Poética de Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro ed. Aguilar, 1960,
- 108 — GUERRA, Maria Lúiza. *Significado Existencial da Ode Marítima* — separata da "Revista Ocidente", volume LXV — LX, 1963.
- 109 — ABELAIRA, A. *Enseada Amena*, Amadora. Livraria Bertrand ed. 1966,p. 87.
- 110 — idem, ibidem, p. 110.
- 111 — idem, ibidem, p. 190.
- 112 — idem, ibidem, p. 125.
- 113 — idem, ibidem, p. 101.
- 114 — idem, ibidem, p. 188.
- 115 — idem, ibidem, p. 183.
- 116 — idem, ibidem, p. 112.
- 117 — idem, ibidem, p. 228.
- 118 — idem, ibidem, p. 129.
- 119 — idem, ibidem, p. 214.
- 120 — MARTINON, J.P. *Les Métamorphoses du Désir et l'Oeuvre*, Paris, éd. Klincksieck, 1970, p. 97.
- 121 — ABELAIRA, A. *Enseada Amena*, Amadora, Livraria Bertrand ed., 1966, p. 259.
- 122 — idem, ibidem, p. 266.
- 123 — idem, ibidem, p. 77.

- 124 — idem, *Bolor*, Amadora, Livraria Bertrand, 2a. ed., 1970, p. 51.
- 125 — idem, ibidem, p. 9.
- 126 — idem, ibidem, p. 59.
- 127 — BARTHES, Roland. *Le Degré Zéro de l'Écriture*, Paris, éd. du Seuil, 1953, p. 49.
- 128 — ABELAIRA, A. *Bolor*, Amadora, Livraria Bertrand, 2a. ed., 1970, p. 12.
- 129 — idem, ibidem, p. 119.
- 130 — idem, ibidem, p. 35.
- 131 — idem, ibidem, p. 13.
- 132 — idem, ibidem, p. 20.
- 134 — idem, ibidem, p. 31.
- 135 — BENVENISTE, Émile, *Problèmes de Linguistique* Paris, éd. Gallimard, 1966, p. 155.
- 136 — idem, ibidem, p. 254.
- 137 — ABELAIRA, A. *Bolor*, Amador Livraria Bertrand, 2a. ed., 1970, p. 168.
- 138 — idem, ibidem, p. 125.
- 139 — idem, ibidem, p. 35.
- 140 — idem, ibidem, p. 60.
- 141 — idem, ibidem, p. 174.
- 142 — idem, ibidem, p. 180.
- 143 — idem, ibidem, p. 96.
- 144 — idem, ibidem, p. 44.
- 145 — idem, ibidem, p. 117.
- 146 — idem, ibidem, p. 25.
- 147 — idem, ibidem, p. 83.
- 148 — idem, ibidem, p. 119.
- 149 — idem, *As Boas Intenções*, Amadora, Livraria Bertrand, 1963, p. 126.
- 150 — *A Bíblia Sagrada* — Gênesis — cap. 3.

- 151 — BAUDRY, Jean-Louis, "Écriture, Fiction, Idéologie" *Théorie d'Ensemble*, Paris, éd. du Seuil, 1968, p. 128.
- 152 — Abelaira, A. *Quatro Paredes Nuas*, Amadora, Liv. Bertrand, 1972, p. 202.
- 153 — idem, ibidem, p. 201.
- 154 — idem, ibidem, p. 201.
- 155 — Pessoa F. — "Tabacaria"
- 156 — ABELAIRA, A. *Quatro Paredes Nuas*, p. 95.
- 157 — Pessoa, F. "Tabacaria"
- 158 — ABELAIRA, A. *QPN*, p. 88
- 159 — LEPECKI, M.L. — "O Conto de Augusto Abelaira" In: Minas Gerais ,Suplemento Literário) — 26 maio/73
- 160 — idem, ibidem,
- 161 — ABELAIRA, A. *QPN* — p. 13.
- 162 — idem, ibidem, p. 162.
- 163 — idem, ibidem, p. 65.
- 164 — idem, ibidem, p. 15.
- 165 — idem, ibidem, p. 103
- 166 — idem, ibidem, p. 34.
- 167 — idem, ibidem, p. 38.
- 168 — idem, ibidem, p. 135.
- 169 — idem, ibidem, p. 192.
- 170 — idem, ibidem, p. 18

BIBLIOGRAFIA

- 1) ABELAIRA, Augusto — *A Cidade das Flores* - Lisboa, edição do autor - 1959
- 2) idem — *Os Desertores* - Amadora Livraria Bertrand - 3a. ed. 1971
- 3) idem — *As Boas Intenções* - Amadora - Liv. Bertrand - 1963
- 4) idem — *Enxada Amena* - Amadora Liv. Bertrand - 1966
- 5) idem — *Bolor* - Amadora - Livraria Bertrand - 1970
- 6) ALBÉRÉS, R. M. — *Métamorphoses du Roman* Paris, éd. Albin Michel - 1967
- 7) ALTHUSSER, Louis — *Pour Marx* - Paris - éd. Maspero - 1971
- 8) BACHELARD, G. — *O Novo Espírito Científico* trad. de J. Hahn Jr. - Rj. Tempo Brasileiro - 68
- 9) BARTHES, R. — *Éléments de Sémiologie* - Paris - ed. du Seuil - 1964
- 10) idem — "Par Où Commencer" in "Poétique" - I; Paris, éd. du Seuil 1970
- 11) BENVENISTE, Émile — *Problèmes de Linguistique Générale* - Paris - éd. Gallimard - 1966
- 12) BORGES, J. L. — *Ficciones* - Buenos Aires Emecé ed. S. A., 1956

- 13) idem — *Otras Inquisiciones* - Buenos Aires - Emecé ed. S.A. 1960
- 14) DELEUZE, Gilles — *Différence et Répétition* - Paris Presses Universitaires 1968
- 15) DERRIDA, Jacques — *L'Écriture et la Différence* Paris éd. du Seuil - 1967
- 16) DIÉGUEZ, Manuel — *Science et Nescience* - Paris - Gall. ard - 1970
- 17) FAYE, J. — P. — "Théorie du Récit I" in *Le Dessin du Récit* — Paris, éd. du Seuil, 1970
- 18) FOUCAULT, M. — *Les Mots et les Choses* - Paris, éd. Gallimard, 1966
- 19) idem — "As Ciências Humanas" in *Estruturalismo, Antologia de Textos Teóricos* - Portugália Editora - 1968
- 20) idem — "Sobre a Arqueologia das Ciências" in *Estruturalismo e Teoria da Linguagem* - Petrópolis - éd. Vozes - 1971
- 21) FOUCAULT et alii — *Théorie d'Ensemble* - Paris, éd. du Seuil - 1968
- 22) FOUCAULT et alii — *Estruturalismo, antologia de textos teóricos* — Barcelos. portugália éd. - 1968
- 23) FREUD, S. — *Le Rêve et Son Interprétation* - Paris - éd. Gallimard coll. idées, n° 185 - 1971
- 24) idem — *Le Mot D'Esprit et ses Rapports avec L'Inconscient* - coll. idées - n° 198/1969

- 25) HARNECKER, Marta — *Los Conceptos Elementales del Materialismo Histórico* México - Siglo XXI edi. S.A. 6a. ed. - 1971
- 26) Hyppolite, Jean — "O Científico e o Ideológico sob Uma Perspectiva Marxista" in *Tempo Brasileiro*, nº 25 - Rio - Gráfica ed. Livro S.A.
- 27) IRIGARAY, Luce — "O Fantasma e o Verbo" in *Freud* - S. P. - ed. Documentos Ltda. - 1969
- 28) JALLAT, Jeannine — "Le Masque on l'Art du Déplacement - in "Poétique" - 8 Paris - éd. du Seuil - 1971
- 29) LECLAIRE, Serge et alii — *L'Inconscient* (Vlle. Colloque de Bonneval) - direção de Henry Ey - trad. de Tempo Bras. - Rio - edições TB 1969
- 30) idem — *Psychanalyser* - Paris - éd. du Seuil - 1968
- 31) LÉVI-STRAUSS — *Anthropologie Structurale* - Paris - Librairie Plon - 1968
- 32) LIMA, LUIZ COSTA — *O Estruturalismo de Lévi - Strauss* - Petrópolis - ed. Vozes - 1968
- 33) idem — *Sistema de Transformações em Stendhal* - (inédito) (posteriormente publicado in *A Metamorfose do Silêncio* — Rio, liv., Eldorado, 1974)
- 34) idem — *A Lâmina Assimétrica ou a Ilusão de Simetria* - (inédito) publicado no livro citado

- 35) idem — "Metamorfose do Silêncio" — Tempo Bras. nº 17/18 - Rio Gráfica Ed.
- 36) MACHEREY, Pierre — *Pour Une Théorie de la Production Littéraire* - Paris - F. Maspero - 1966
- 37) MANNONI, O. — *Clefs Pour l'Imaginaire ou L'Autre Scène* - Paris - éd. du Seuil - 1969
- 38) MANNONI, Maud — *L'Enfant, sa Maladie et les Autres* - Paris, éd. du Seuil 1967
- 39) MARTINON, Jean-Pierre — *Les Métamorphoses du Désir et, L'OEuvre* - Paris - éd. Klincksieck, 1970
- 40) MENDONÇA, A. S. — "Por Uma Teoria do Modo de Produção Estético" in Vozes, nº 10 - Petrópolis, de. Vozes - 1970
- 41) PALMIER, J. M. — *Jacques Lacan, lo Simbólico y lo Imaginario* - B. Aires ed. Proteo, 1971
- 42) PINTO, Milton José — "Categorias Fundamentais de uma Teoria da Interpretação Semântica dos Discursos" in Rev. Vozes nº 10 1970
- 43) POULANTZAS, Nicos — "Para Uma Dialética da Realidade" - Tempo Bras. nº 17 18 - Rio - Gráfica ed. s/d
- 44) ROSOLATO, Guy — *Essais sur le Symbolique* - Paris - Gallimard - 1969
- 45) SOLLERS, Philippe — *l'Écriture et L'Experience des Limites* - Paris - éd. Seuil - 1970

A D E N D A:

QUATRO PAREDES NUAS

"Não haveria entre todos eles, como nas corridas de estafetas, um testemunho que ia passando de mão em mão da primeira à última página, da primeira à última palavra, da linha de partida até à meta?"

Este ensaio sobre os cinco romances de Abelaira já estava pronto, quando *Quatro Paredes Nuas* foi publicado, em 72.

"Porque é que um autor escreve este livro e mais aquele e outro ainda, quando entre esses livros não há, possivelmente nem poderia haver, nenhuma separação, todos eles fluem no íntimo de uma infinita melodia, todos eles traduzem a busca de um mesmo equilíbrio, e em vez de muitos são, não podem deixar de ser, um único, um só, um todo indivisível?"¹⁵²

Embora concordando com a personagem que assim se pronuncia a respeito de seu livro, não podemos nos furtar à tentação de explicitar o roteiro do diálogo que os vários discursos de Abelaira travam entre si; se formam "um todo indivisível", as vozes que se sucedem corrigem e precisam o caminho que se impõe e que por elas mesmas é construído.

"Revelando agora, e tardiamente, o jogo que incompletamente joguei, saberão os leitores optar pela leitura que melhor lhes convenha..."¹⁵³

QPN oferece ao leitor um conto desconcertante — o último — mascarado em adenda aos outros contos ou advertência ao leitor. Eis seu título: "Advertência escrita em 1982 e retirada dum diário íntimo descoberto depois da morte do autor".

Ora, B culmina todo um processo do narrador, no sentido de saber o que é a ficção, sua disjunção em relação ao vivido, o trabalho de sua produção, rejeitando qualquer metafísica ou transcendência e apontando a cisão constitutiva do sujeito (quem escreve?); o que B pensa no nível da linguagem, pois, é a exclusão do sujeito em sua alteridade com o simbólico, em que medida representar é excluir, e estabelece a relação entre o sujeito e a cadeia significante.

Em QPN tal raciocínio é retomado, oferecendo uma face cristalina: uma vez representado — usando a máscara, a linguagem de narrador — Abelaira se aninha no interior do texto e é *outro*: sua "advertência" é escrita 10 anos depois (na realidade, após 194 páginas) e foi retirada de um "diário íntimo" (inexistente) que substitui intimidades (a metafísica dos interiores) pela superfície onde se escreve, inscrevendo-se nela, o tal jogo de "se fazer desaparecer"; o autor está, inclusive, "morto", confessa-se um "alquimista ignorado", jogando um jogo em que não sabe em que carta apostar (que perfil imprimir ao que escreve, uma vez excluído o idealismo da "vocação", da "motivação interior" — escreve a pedido e por encomenda).

Mas, além de "morto", revela-se *outro*: se ingenuamente fizessemos coincidir Abelaira e narrador (afinal, como se estivesse *de fora*, ele se diz o autor de QPN,

no final de QPN) imediatamente verificaríamos que, num golpe de mágica, ele também se confessa o autor de um romance que teria sido publicado antes deste, chamado *Pré-História* (inexistente, *na realidade*); por outro lado e além disso, se a escritura faz do narrador um lugar imaginário reconstituído a partir de elementos verbais que a ele se referem, portanto um *lugar* do texto, o crítico, ou inteligente "leitor ideal", se vê também sugado para dentro desse texto, é personagem e espaço imaginário.

A ele atribui o narrador o papel de desvendar o jogo que escondera (a metáfora é do texto); os críticos trabalhariam no sentido de "suprirem as lacunas entre os vários contos, a fantasiarem hipóteses que os tornem, todos eles, coerentes uns com os outros".¹⁵⁴ Somos, portanto, expulsos do texto concretamente, como de resto o narrador o fora, no momento em que ele próprio (texto) nos abre um lugar, enquanto criaturas dele.

Isto tudo pode parecer um pouco complicado, mas a esse respeito o próprio conto "joga limpo": nós, os leitores de QPN, em 1975, não podemos ser os leitores, os únicos, que o texto permite: aqueles que lerão o livro a partir de 1982.

O texto então da "Advertência" se apresenta também cindido, como narrador e leitor (e é este o passo radical que QPN dá em relação a B). Cindido: existe este texto, que lemos agora e um *outro* que se coloca como fingimento do primeiro (*nós* como fingimento de nós mesmos) e que, pela impossibilidade da referência (1982) existe como a alucinação de um "morto".

O que eu gostaria de frisar é que o próprio texto atrevidamente esconde de nós uma face (eles são dois) e diz isto, apontando ao mesmo tempo a cisão instaurada por qualquer representação. Como se a isca que nos lança — as hipóteses — se desfizesse no momento mesmo de ser lançada e, no ato de sê-lo, virasse do avesso

o problema ou o trabalho: pois não somos nós a seduzir o texto, é o texto que nos seduz e nos "faz desaparecer".

O peixe joga a isca ao pescador e o devora ao jantar.

"Semiergo-me enérgico, convencido, humano,
E vou tencionar escrever este versos em que
digo o contrário".¹⁵⁵

"Quem imagino eu que lê estas palavras, a
quem as escrevi, eu que não as escrevi nem
escrevo...?"¹⁵⁶

É neste ponto que localizamos o cruzamento da ficção de Abelaira e de Fernando Pessoa, explicitado no primeiro desde *Enseada Amena*. Segundo ambos (e Abelaira palmilhou esse caminho penosamente) não apenas o que se diz é fingido (e tomamos *fingir*, como ambos entendem, em seu sentido etimológico de "modelar, esculpir, fabricar"); dizê-lo é fingir (a atenção recua do "fabricado" para o ato de "fabricar"); daí o aparente absurdo de ambos escreverem que não escrevem ("Tabacaria", a "Ode Marítima", a "Ode (quase) Marítima"), ou seja, o caminho é o caminho da traça que rói o vestido brilhante da pressaga musa poética. A "mensagem", por sua vez, tem trânsito impedido, pois a sua construção é dita não construída, ocupando ela o lugar de transgressão ao texto; do mesmo modo que a crítica, como vimos na "Advertência", ela salta a tabuleta do "proibido".

Portanto, "mensagem" e "crítica" são um excesso, sobram, quando a atenção se detém na produção delas. E entre todas as etapas (produção, produto, leitura, escritura da leitura) se cava uma fronteira, construindo-se um ligeiro desfoque: *quase*, diz Abelaira. O outro ponto de cruzamento, ou seja, o outro traço que compõe o X, será a busca de uma linguagem que corrija, que desconstrua a antiga linguagem, chamada a da "metafísica"; está será a linguagem da confeitaria, da ideologia adoci-

cada, *não serve* e a ela o poeta dá o correto recorte: a metafísica não flutua nos firmamentos, "...a metafísica é uma consequência de estar mal disposto".¹⁵⁷

Vejamos Abelaira: "E a muito leve mas contínua dor de estômago (responsável, quem sabe?, pelo teu fôlego metafísico, pela tua insatisfação, pelo teu desejo de te regenerares) não será o resultado inevitável da maneira como jantaste?"¹⁵⁸

Portanto, dentro dos textos duas vozes se colocam, uma antepondo-se à outra, uma (no processo de se fazer, exercitando-se) corrigindo a linguagem já feita e estabelecida, gasta, a da metafísica, que solta as asas à imaginação, à fantasia e que despreza o ato (o trabalho).

Vamos ver que a ficção de Abelaira atribui tal postura "irreal" a uma posição de classe.¹⁵⁹

Em um brilhante ensaio sobre QPN, Maria Lúcia Lepecki aponta a problemática do livro como sendo a *alienação* versus o *desejo de conscientização*, o que "cria a importância de três elementos significativos, apresentados em variantes, nos contos de QPN: a *palavra*, o *culto do objeto* e, finalmente, o *teatro* (entendido como a "capa" de aparência construída ou em vias de destruição)".¹⁶⁰

Concordamos com a ensaísta quando conclui que o "acontecer" em QPN será a "pronúncia da palavra problematizadora e a criação do diálogo" (em sete contos do livro — deixamos a "Advertência" como a extremidade de desequilíbrio — "acontece" um diálogo entre casais). No entanto, tal diálogo é impossível, faz-se monólogo, na medida em que, diz Maria Lúcia, ele ocorre "no momento crítico de um casamento". E o casamento burguês é visto como "instituição em crise e como sintoma particularmente visível de crise estrutural que ao mesmo tempo o transcende e condiciona". O casamento burguês abriga uma contradição fundamental: "se casamento significa diálogo e convergência de vidas, casamento burguês sig-

nifica não-diálogo, paralelismo de vida". Ora, o não-diálogo (comunicação, comunhão impossível) "tem as suas raízes na alienação".

A tensão dramática dos contos, portanto, se constrói entre tal alienação e o buscar de um conhecimento crítico capaz de ultrapassá-lo. Gostaríamos de precisar tal alienação e mostrar por que razão tal ultrapassagem se faz projeto impossível.

Quando discutimos o sentido de "casamento" na obra de Augusto Abelaira (cf. desenvolvimento) dissemos que tal indagação tenta pensar a instauração da ordem simbólica no mundo humano, o princípio da aliança na soleira do "cultural", da linguagem, do trabalho (que subentende transformação).

Ora, se o trabalho para o personagem pequeno-burguês de QPN se reduz a produzir coisas que imediatamente são separadas dos seus interesses e do seu alcance para se transformarem em mercadorias, isto compõe o perfil de sua alienação e dá-lhe a sensação de "não fazer nada". A esse respeito, todos os trabalhos não são trabalhos, são empregos e se equivalem: o ganha-pão de Maria dos Remédios, empregada numa companhia de aviação, reduzida a "impor aos outros o desejo de irem passar umas férias às Caraíbas, em vez de as passarem em Carcavelos..."¹⁶¹, encontra-se com a atividade do professor de liceu em Beja ("Quem me dera morrer!") ou a falsa Eunice, empregada em um banco:

"Ganho relativamente bem, faço viagens nas férias, tenho uma casa bonita, compro livros, discos, dou-me com pessoas interessantes, entusiasmo-me com o Maio francês, o Vietname, a Revolução Cultural, a C.D.E. ... Em resumo: não faço nada".¹⁶²

A esse respeito, repetimos, todos os personagens se equivalem. Alguém se interessar por seu trabalho é motivo de rancores:

"Mas ela interessa-se pelo seu trabalho, é médica, uma profissão dos nossos dias, gosta da medicina, do hospital. — Esfregando as mãos: — Quem sabe? — Quase raivoso: — Talvez ela não tenha futuro, eis a minha vingança. /.../ Pois é: eis a minha vingança, eis a minha vingança... Seria uma inútil, uma incapaz, invertiam-se os papéis..."¹⁶³

O que faz a transformação impossível para o personagem é que o casamento (a aliança) em QPN não é instaurador do espaço simbólico do homem; enquanto "casamento-burguês" ele não ultrapassou a soleira do imaginário, em que *eu* é igual ao *outro*, não tem identidade e é inteiramente falado por uma linguagem sobre a qual não tem nenhum poder, nem entende:

"Na Finlândia há muitas bétulas, não é?
Mas que é uma bétula?"¹⁶⁴

Ou:

"...uns compridos cabelos de azeviche (que é azeviche?)"¹⁶⁵

É neste sentido que Maria Lúcia Lepecki afirma que "enquanto alienadas as personagens de Abelaira albergam em si a estrutura que as destrói. São "hospedeiras" dela, pelo que expressam de idéias e sentimentos "pré-fabricados"...

Esta problemática existe com grande força a partir de EA (cf. este trabalho pg. 36: "pois a *forma* do discurso do *je* é a substância dos discursos dos outros; portanto a diferença que possibilita o sistema, se faz aqui in-diferença").

Mas a palavra em QPN é também atingida pelo "culto do objeto", é usada como coisa: há palavras para as grandes ocasiões e as modestas, como os vestidos. Além disso, a visão do corpo esquartejado ou esfacelamento físico de várias personagens (estamos em pleno campo do imaginário) acompanha o esquartejamento de seu próprio discurso. Podemos escolher "Instantâneo", ao acaso: as cores das camisolas sublinham as "cores" das palavras, marcam a sua aparição, sua repetição, seu círculo cego.

Admitimos — e quanto a isso creio não pairarem dúvidas — que todo discurso é um discurso de classe, isto é, um discurso que, de uma forma complexa, remete ao mesmo tempo ao ser de classe daquele que fala e a sua posição de classe. Quanto a este último ponto de vista, o discurso pode também referir-se a uma tomada de posição, complexa e dinâmica.

Ora, o verdadeiro "tema" de QPN é um discurso de classe: o da pequena-burguesia.

Vejamos como o livro trabalha o que se propõe (o outro discurso).

Em QPN a *realidade do discurso* (desvendado seu jogo até à perplexidade, como vimos na "Advertência") representa uma *ficção*: o teatro em que o pequeno-burguês representa imaginariamente ser um outro (capaz de grandes decisões) num outro lugar. Em outras palavras, tal personagem é colocado como o sonho (e o sono) do sistema, não assumindo seu ser de classe na medida em que deseja ser outro, mas incapaz de tomar uma posição. Portanto, na cena da história, ele se nega enquanto tenta negar a própria história (a morte da memória — cf. conto que batiza o livro —) e enquanto complicadamente se suicida, isto é, enquanto objeto se permite capturado pelo outro; nas relações entre ser e objeto, entre ser e ser, entre ser e discurso, ao outro é atribuído o poder transformador.

Maria Lúcia Lepecki cita o candeeiro de "Quatro Paredes Nuas" e o ficheiro e "O Arquimortes": ambos são investidos do poder de transformação, enquanto a personagem é destruída por eles. Mas podemos citar as *outras pessoas*, o marido da senhora de chapéu, por exemplo, a quem o narrador se identifica e a quem atribui sua vontade de morrer, ou outra coisa qualquer: uma data (o Natal, ou o dia da raça ou o 5 de outubro) responsável por uma "transformação radical" da vida, ao fim e ao cabo não ultrapassando o muro da retórica do personagem imobilizado. (Todos se referem aos "temas esgotados", às "palavras gastas", mas não podem fugir deles).

É neste ponto que nos distanciamos da colocação de M.L. Lepecki, pois este teatro, para nós, não significa uma "capa" de aparência construída ocultando uma "essência destruída ou em vias de destruição". O teatro estabelece um imaginário diálogo entre um ser de classe (o pequeno burguês) e seu desejo de assumir uma posição de classe. O seu diálogo (?) é um exorcismo de sua própria realidade e sua "consciência" é um álibi, dentro de uma neurose política, que faz seu ser de classe constituir um inconsciente (atos falhos, distrações, etc.) de onde fala a figura do seu eu "revolucionário", igual ao do outro, também "revolucionário": ocupam os mesmos lugares e falam os mesmos discursos, alucinando a diferença que os deveria separar.

Basta-nos examinar "Teatro", ao acaso: à pergunta do parceiro ("Viu o Marienbad?") a mulher responde:

"— Prefiro a verdade, prefiro o presente." (A tempo: ambos, casados, fingem não se conhecerem). E continua: "passei a minha juventude à espera da crise catastrófica do capitalismo. Que aconteceu? Sobrevive...", etc.¹⁶⁶

Momentos depois (páginas adiante), eis que ele toma a palavra: — "Sou médico, isto diz-lhe alguma coisa?

Dir-lhe-á pelo menos: passei a minha juventude à espera da crise catastrófica do capitalismo..." etc., etc. etc. ¹⁶⁷

O discurso de um é o discurso de todos, pois todos não podem *tomar a palavra*, o que torna impossível a atuação. É como dizia um personagem: "defendo a liberdade sexual, acho que todos devemos defendê-la, mas espero que as minhas filhas não a apliquem".¹⁶⁸

Esse *teatro* é o exercício independente de uma retórica sem sujeito, que se fala por si, que se fala (alguém) enquanto se açucara o café, ou o leite, ou o chá, como a metafísica adocicada e enjoativa que Pessoa rejeita (cf. "Nem mesmo Tu", p. 63).

Portanto, tal "consciência" da alienação é um álibi, repetimos, (como o próprio texto denuncia) que, apontando para "outro lugar" finge a tentativa de resolução neste. Basta-nos examinar a discussão, em vários contos, da mortalidade ou imortalidade de Salazar; até que,

"— Afinal o Salazar morreu, não o tínhamos dito ainda, pois não? Não era imortal.

.....

— E nós?

Lentamente:

— Permanecemos."¹⁶⁹

Nas paredes vazias, não pode haver bolor (que é vivo e que decompõe matérias orgânicas) porque elas são a testemunha da morte da história. Por isso, o par amoroso no jardim (que acompanhamos desde ACF) são dois apaixonados de porcelana num banco, comprados, "já que não temos coragem de fazer a revolução".¹⁷⁰ Dois bonequinhos de Paynet que se pode virar de pernas para o ar e ler na base: "Made in France".

Tal personagem, tal discurso com suas criaturas para sempre capturadas e eternamente "em cena", vão ser virados do avesso no último conto, como examinamos no início dessas notas.

Aí a representação denuncia que um narrador tomou a palavra, marcou um lugar e fez seu trabalho (afinal o livro está concretamente a nosso alcance); a palavra tomada, com seus riscos, não só vira do avesso, mas substitui a ideologia das profundidades e das essências de onde fala (e nada faz) a classe que o narrador desmascara. A "Advertência" galga a fábula para apontar aquele *outro texto* que discutimos no início, enquanto que os sete primeiro contos se enredam nela, em seu sopro, longe do chão. Portanto, o álbi, o sósia, a máscara não presidem aqui ao engendramento da linguagem (como na "Advertência") mas se mostram como seu resultado — os personagens. Que são — diz o texto — "papagaios", repetindo sem entender:

"— Demagogia! Papagaios, a maior parte deles, como os adultos, aliás. Leram sem espírito crítico meia dúzia de livros que estão em moda, repetem fórmulas" (p. 157)

Vivem em gaiolas:

"Além disso, vivo numa gaiola como todas as mulheres com pouca coragem" (p. 162)

Enquanto a "Advertência" ou *Bolor* existem com seu fio subterrâneo segurando as palavras, dando-lhes uma ordem (o fio que segura as contas do colar, sem nenhuma metafísica), o discurso dos "repetidores" exhibe seu fio solto, no ar, ao sabor dos ventos: é um papagaio de papel, pura brincadeira.

"Falou lentamente, parecia segurar com as palavras a linha dum papagaio..." (p. 53)

Julho de 1975

Prefácio	15
Introdução	21
2 — Desenvolvimento	31
2.1 — <i>A Cidade das Flores</i>	41
2.2 — <i>Os Desertores</i>	49
2.3 — <i>As Boas Intenções</i>	55
2.4 — <i>Enseada Amena</i>	67
2.5 — <i>Bolor</i>	79
3 — Considerações Finais	95
Adenda: Quatro Paredes Nuas	113



COLEÇÃO DORITA

Fis. N.º 02
Pasta N.º 01
Rubrica 96

VILMA AREAS

OS LUSÍADAS OU A NAVEGAÇÃO DESVENTUROSA

Separata da *Revista Camoniana*, 2ª Série Vol. 3.

SÃO PAULO
1980

OS LUSÍADAS OU A NAVEGAÇÃO DESVENTUROSA

Vilma Areás

"Agora, pois que tendes aprendido
Trabalhos que vos fação ser acceitos
A's eternas esposas e fermosas,
Que coroas vos tecem gloriosas,
Podei-vos embarcar, que tendes vento
E mar tranquillo, pera a pátria amada".

(palavras de Tétis aos portugueses,
após a façanha da viagem)

"A troco dos descansos que esperava,
Das capellas de louro que me honrassem,
Trabalhos nunca usados me inventarão
Com que tão duro estado me deitarão". (*)

(queixa do poeta)

Uma travessia por todos os textos críticos ou pseudo-críticos que se debruçam (debruçaram) sobre *Os Lusíadas* será uma tarefa, não direi impossível, mas sem dúvida alguma penosa. Os textos são inumeráveis, antes ou depois do célebre quarto centenário (celebrações, aliás, restritas ao círculo erudito e sabotadas pela juventude portu-

(*) — Todas as citações do poema pertencem à edição comentada por Augusto Epifânio da Silva Dias.

guesa na época, ao que me consta, o que não significa uma recusa ao poema, mas à utilização que muitas vezes dele se faz (1).

Não será nenhuma novidade a afirmação de que qualquer poema — como objeto cultural — é uma linguagem de classe e, ao mesmo tempo, sua superação, podendo ser, portanto, indagado a partir de tal “desencontro, ou seja, a partir da autonomia relativa que possui como objeto simbólico.

Podemos seguir essa dupla vertente em *Os Lusíadas*.

Assim, se uma das rotas do poema expressamente conduz ao elogio da empresa colonialista portuguesa em seus albores, por outro lado somos seduzidos a empreender outra viagem. Pois há uma linha (outra) construída paralelamente ao roteiro expresso e que, de um certo momento em diante, exatamente na metade do poema, vai se opor a ele.

Tal linha é desenrolada na aventura de contar a história proposta; será a presença do canto como outra intriga, se quisermos, e que, desde o início, se coloca no texto.

O que se faz necessário notar é que os dois trabalhos — a navegação de Vasco da Gama e a feitura do poema — se encontraram identificados no interior de uma linguagem onde as equivalências se estabelecem:

.....Mas ó cego
Eu, que cometo insano e temerario
Sem Vós, Nymphas do Tejo e do Mondego,
Por caminho tão arduo, longo e vario!
Vosso favor invoco, que navego
Por alto mar com vento tão contrario,
Que se não me ajudais, hei grande medo
Que o meu fraco batel se alague cedo.

(C. VII - 78)

(1) — A propósito do sentido político-crítico do poema, consulte-se ANTONIO SÉRGIO, Camões Panfletário. *Ensaio* v IV, Lisboa. Liv. Sá da Costa, s/d.

VILMA AREAS — Nasceu em Campos (Estado do Rio). É professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Ficcionista e ensaísta, prepara atualmente tese de doutoramento acerca da obra de Martins Pena, pela Universidade de São Paulo.

Se, portanto, há um “eu consciente” que vê e que aponta para que vejam, que vai contar uma história e que se desdobra em outros narradores (o próprio Vasco da Gama, Paulo da Gama ou Tétis), existe, por outro lado, um “cego eu”, que tenta sua travessia poética num fraco batel, assombrado por possível naufrágio, a seu tempo evidenciado, a que se condena o poeta diante da dureza de sua gente.

No'mais, Musa, no'mais que a lyra tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.

(C. X - 145)

Queremos deixar claro que a compreensão das duas “viagens” no interior do poema foi colocada por vários críticos, seja na evidência do desencontro temporal entre elas (2), seja no modo pelo qual o poema estipula a diferença entre a realidade e a escritura; o real (que significa a História) faz-se pomo de discórdia da ficção (construída pela mitologia).

No Olimpo, discutem e brigam os deuses que, diz-nos o poema, são pura invenção poética, a propósito da viagem de Vasco da Gama; portanto, a “heterogeneidade de elementos” apontada por Saraiva (3) faz parte de um jogo bem mais amplo, em que as categorias de “histórico” e “mítico” não funcionam como articuladores de “verdadeiro” e “falso”, mas significam a inversão, como veremos, dos termos dispostos na proposição do poema (4).

Cleonice Berardinelli (5) aponta a mesma distância entre matéria e canto, assinalando que o poeta tem consciência de que é mais importante o poema do que o fecho heróico da navegação de Vasco da Gama.

O que eu gostaria de colocar, no entanto, é o *lugar* que ocupa o narrador em seu mundo construído (uma vez que fica explícito no poema o “fingimento”) e que relação se estabelece entre ele e seu canto, entre seu canto e a História, uma vez que, no poema, esta é também função de poesia.

(2) — LEAL SILVA, N. e LACOMBE, A. - Dois Estudos d'Os *Lusíadas*. *Littera*, Rio de Janeiro, Grifo ed., set./dez. 1972.

(3) — SARAIVA, António José — *Para a História da Cultura em Portugal*. Lisboa, Europa-América, 1961.

(4) — CÉSAR, A.C. — *Notas sobre a Decomposição em Os Lusíadas*. PUC/Rio de Janeiro (inédito).

(5) — BERARDINELLI, C. - Os Excursos do Poeta. *Estudos Camonianos*, Rio, MEC, 1973.

O professor Teyssier, em conferência na PUC do Rio de Janeiro e na Universidade Federal Fluminense, em 1973, observou que o poema se organiza entre dois polos: LUZ versus ESCURIDÃO, oposição que explora e coloca outras oposições metonimicamente construídas em relação a esta primeira — BRANCO versus PRETO, CLARO, CLARÍSSIMO, PRÉ-CLARO versus AUSÊNCIA DE LUZ ou AMARELO, como tonalidade negativa (citou o exemplo de Adamastor e do ouro, como signos adversos).

No entanto, se tal afirmação procede, e foi estatisticamente perquirida pelo professor, a ela não foi dado um sentido (e não poderia sê-lo longe de uma análise do discurso do poema) a não ser a conclusão, entre trocista e melancólica, de que Camões era racista, o que talvez fosse, à altura da empresa comercial portuguesa, uma contingência histórica difícil de ser contornada.

Entretanto, LUZ versus ESCURIDÃO significa também FAMA versus INFÂMIA (e no poema *infâmia* tem um duplo significado, o de *infame*, abjeto, e de *obscurcimento*, ou seja, ausência de fama).

Evidentemente, o polo da fama possui uma conotação positiva, ao contrário do outro; os objetos e seres tocados por ela se vêm banhados de luz e marcados com um sinal de altura que os diferencia do comum, do obscuro; têm uma voz, enquanto a in-fâmia significa o silêncio; respiram uma vida imperecível corado pelo amor que, como a fama, immortaliza a quem toca, possuindo ambos a mesma função, portanto (6); ao contrário, o polo negativo se vota ao ódio e à morte.

Observemos a proposição: o poeta cantará “as armas e os barões assinalados”, as “memórias gloriosas” e aqueles que se libertaram da lei da morte por “obras valerosas”.

O poeta claramente inclui-se nesse rol: ele immortalizará os feitos da gente ilustre (fará uma “obra valerosa”) mediante um canto alentado por musas que condenarão as antigas Musas ao silêncio, na mesma medida em que a matéria cantada significa um “valor alto”.

Se os feitos dos varões, as memórias e as obras têm um sentido de amor da pátria, não menos a terá o labor poético.

(6) — BORGES, B. et alii- *Inês de Muitos Nomes*. PUC/Rio de Janeiro (inédito). As autoras examinam a problemática do amor no poema: o amor-eros é caracterizado negativamente, pertence ao Outro e não é permitido (Adamastor/Tétis, Inês (viva)/Pedro, Glaco/Cila, etc; ao contrário, o amor-fama é caracterizado positivamente, portanto, legitimado (ex: Tétis/Vasco da Gama, Inês (morta)/Pedro, portugueses/ninfas, etc).

Eis o que afirma a D. Sebastião, a quem dedica o poema:

.....
Os olhos da real benignidade
Ponde no chão: vereis hum novo exemplo
De amor dos patrios feitos valerosos
Em versos devulgados numerosos;

Vereis amor da pátria não movido
De premio vil, mas alto e quasi eterno,
Que não he premio vil ser conhecido
De hum pregão do ninho meu paterno.
Ouvi: vereis o nome engrandecido
D'aquelles de quem sois senhor superno,
E julgareis qual he mais excellente,
Se ser do mundo Rei, se de tal gente.

(C. I - 8/9)

Por outro lado, o polo negativo logo se faz notar no próprio Canto I-30, equilibrando a gangorra: Júpiter convocara o concílio dos deuses e irá repetir a louvação do poeta na proposição, desta vez numa dimensão mais alta, pois o narrador (o poeta) toma a forma do supremo deus através da voz poética, na medida em que este é simplesmente consequência da poesia (cf. C.X. - 82): repete-nos que cantará “o grande valor da forte gente de Luso”, para os “eternos moradores do luzente polo e claro assento” (C. I - 24).

Cantador e ouvintes, portanto, ascendem a divindades, ganham um estatuto superior dentro da linguagem poética.

Ora, neste momento de privilegiada altura, delineia-se o negativo da fama, na figura de Baco. Este se faz adversário dos navegantes por um único motivo: teme que os povos orientais se esqueçam de seus feitos, se “lá passar a lusitana gente”. Ele, que era famoso,

Teme agora que seja sepultado
Seu tão celebre nome em negro vaso
De agoa do esquecimento...

(C. I - 32)

Por sua vez, Vênus torna-se a principal coadjuvante dos lusitanos por dois motivos: por sua linhagem (o parentesco dos portugueses com a gente “tão amada sua, Romana” — C.I-33) e porque sabe que será celebrada por eles.

O poeta coloca a questão claramente:

Assi que, hum pela infamia que arrecea,
E o outro polas honras que pretende,
Debatem, e na perfia permanecem".

(C.I-34)

Percebemos então a lógica que sustenta os respectivos polos: será a fidelidade ao sangue, ao parentesco, à linhagem; pois os lusos são fiéis à sua filiação a Cristo, assim como Vênus à "amada gente sua". Baco, como o vilão da comédia, trai essa lei e é Marte que o denuncia:

Que se aqui a razão se não mostrasse
Vencida do temor demasiado
Bem fora que aqui Baccho os sustentasse,
Pois que de Luso vem, seu tão privado.

(C. I - 39)

Isto é, se Baco não estivesse tão perseguido pelo temor do obscurecimento de seu nome, deveria proteger os descendentes de Luso, seu filho, e não tentar destruir a própria progênie.

Ora, tão lógica (fidelidade ao sangue) tão ajustável ao propósito de "cristianização" da "ímpia gente", percorre todo o poema e constrói o próprio feito dos portugueses como "necessário", exigido analogicamente em eco, numa perfeita retórica da "convenientia": se os portugueses são os cavaleiros de Cristo, derivados diretamente de Deus e representantes d'Este na terra, centro do sistema ptolomaico, segue-se que a Espanha, na terra, é "cabeça ali de Europa toda" (C.III-17) e Portugal é "quasi cume de cabeça" (C.III-20).

Portanto, feitos excepcionais são praticados por seres excepcionais, habitantes dum ponto privilegiado da terra.

Ora, preservar tal glória tem o preço devido à própria raiz ou, como coloca Berardinelli, referindo-se à ideologia em que se cria o poema, a glória tem o contorno do *Mesmo* (7) do poeta.

Ao *Outro*, ainda na colocação de Foucault, pertencem a morte, a mentira (Baco é o que se disfarça), a infidelidade, a injustiça, a ingratidão, a resistência à viagem, a não recompensa aos méritos devidos. Numa só palavra, a escuridão da "ímpia gente" enredada em sua "fala escura".

(7) — FOUCAULT, M. — *Les Mots et les Choses*. Paris, Gallimard, 1966.

No entanto, o quadro não se mantém assim e a preservação da claridade não se mostra eterna.

Já nos primeiros cantos, faixas de sombra verrem a luz — incur-são do polo negativo a se presentificar. Lembramos as palavras de Baco em I-78, advertindo o mouro: aquelas gentes eram roubadoras e devastavam as terras por onde passavam. Acusação que é rebatida por Vasco da Gama no Canto seguinte, como se dela tivesse tomado conhecimento.

Não somos roubadores, que passando
Pelas fracas cidades descuidadas,
A ferro e a fogo as gentes vão matando
Por roubar-lhe as fazendas cubiçadas;

(C. II - 80)

A despeito de tal ameaça, contudo, a claridade se estabelece e o poeta se coloca ao lado dos valorosos compatriotas, habitante, como eles, da fama, sendo por ela sustentado.

No Canto V, no entanto, sua posição desliza para o polo oposto e sua viagem se fará no sentido inverso à glória de seu povo.

Jorge de Sena (8) observou que o Canto quinto, estrofe 92, é o ponto nevralgico do poema, pois o presente da intriga se instala: Vasco da Gama repete, como conarrador, a história de Portugal e nela crava seu lugar glorioso.

Parece-nos, no entanto, que sua observação fica a meio caminho, pois não se refere à outra intriga, qual seja, a navegação poética: nesta, e exatamente no ponto indicado pelo crítico, o poeta toma a palavra, desloca-se do narrador-personagem, para louvar, não a história de Portugal, mas a verdade do canto. É a feitura de “obra valerosas” que excita nos ouvintes o desejo de repetí-las (estabelece-se a partir daí a relação tensa entre o real e a arte); Alexandre, diz-nos ele, prezava mais os numerosos versos com que Homero celebrou Aquiles, do que o próprio Aquiles, enquanto ser histórico e concreto.

Não tinha em tanto os feitos gloriosos
De Achilles Alexandro na peleja
Quanto de quem o canta, os numerosos
Versos; isso só louva, isto deseja.

(C. V - 93)

(8) — SENA, Jorge — *A Estrutura de Os Lusíadas*. Lisboa, Portugal, 1970.

E este o momento de risco do poema; pois enquanto Vasco da Gama trabalha por mostrar que as navegações antigas não merecem glória e fama como a sua, o poeta o desdiz pura e simplesmente, no brilho de sua vitória.

Em fim não houve forte capitão
Que não fosse também douto e sciente,
Da Lacia, Grega, ou barbara nação,
Se não da Portuguesa tão somente.
Sem vergonha o não digo; que a razão
De algum não ser por versos excellente,
He não se ver prezado o verso e rima,
Porque quem não sabe a arte, não na estima.

(C. V - 97)

Camões dá a entender, pois, muito positivamente, se bem que envergonhado, que nem o Almirante do mar das Índias, nem os seus descendentes, prezavam a poesia. Quebra-se, assim, a própria possibilidade de um devir histórico desejado, na medida em que a exemplaridade dos feitos se perde no empirismo vulgar, sem a dimensão que lhe confere a poesia.

Tal amarga reflexão leva-o a um raciocínio extraordinário para a época: a desvinculação entre “natureza” e organização social, pois o desconcerto apontando é de responsabilidade única dos costumes portugueses.

Estremece, assim, a retórica da “convenientia” a que nos referimos atrás e, neste momento do canto, a História não depende mais do humor variável dos deuses. Os portugueses não prezavam a poesia, “não por falta de natura”, mas por causa dos costumes nacionais.

Por isso, e não por falta de Natura,
Não ha também Virgilios nem Homeros.
Nem haverá, se este costume dura,
Pios Eneas nem Achilles feros.

(C. V - 98)

Há, portanto, uma fissura na integridade daquele polo que descrevemos como positivo — o da fama. O poeta habita agora um outro lugar e outra retórica dá conta disso, como vimos; não reconhece os portugueses como irmãos no que diz respeito à poesia, à finura, à inteligência. A ventura os fez ásperos e austeros, diz-nos,

Tão rudos e de engenho tão remisso,
Que a muitos lhe dá pouco ou nada disso.
(C. V - 98)

No espelho do poema, o Mesmo estremece e periga, apontando uma outra imagem. Reconhecendo-se nesta outra imagem, o poeta desliga-se de sua estirpe e, como infiel, a renega, sendo por ela renegado; junta-se aos outros homens de outras terras, no passado. Como eles, e ao contrário dos portugueses, o poeta tem “nua mão sempre a espada e noutra a pena”. Por isso, não é reconhecido nem prezado por seus compatriotas.

As ninfas, chamadas a testemunharem, observarão a ingratidão à voz e à poesia, por parte de uma elite (homens assinalados) agora muito distantes da imagem do Canto I: a corte, diz-nos, é ambiciosa e mal orientada e o poeta não vai cantar

Por contentar o Rei no officio novo
A despir e roubar o pobre povo.
(C. VII - 85)

Além do mau aconselhamento (9), será o ouro (o comércio) a causa real do que o poeta afirmara atrás como sopro da ventura? Pois diz-nos no final do Canto VIII:

Este /o ouro/ interpreta mais que sutilmente
Os textos; este faz e desfaz leis;
Este causa os perjuros entre as gentes,
E mil vezes tyrannos torna os Reis;
Até os que só a Deos omnipotente
Se dedicação, mil vezes ouvireis
Que corrompe este encantador e illude,
Mas não sem cor, com tudo de virtude.
(C. VIII - 99)

Sem dúvida ruíam, na época em que *Cs Lusíadas* estavam sendo escritos, os alicerces da “empresa comercial racional” que impeliram as navegações dos descobrimentos (10).

De qualquer modo, o que nos interessa observar é que esta *outra imagem*, que o poeta acolhe como sua, a ele devolvida no fio da pró-

(9) — ANTÓNIO SÉRGIO, no citado ensaio, observa de que maneira o poeta critica o Rei pela indevida confiança depositada no aconselhamento dos jesuítas (cf. C. VII-85).

(10) — LAFER, Celso — *Gil Vicente e Camões*. São Paulo, Ed. Ática, 1978.

pria voz, se tece com as cores que compõem Baco; como este habitará o poeta o esquecimento, o frio, a escuridão. Calíope, invocada no último Canto, ouve a confissão de que a voz se inclina ao silêncio:

Vão os annos decendo, e já do estio
Ha pouco que passar até o outono;
A fortuna me fez o engenho frio,
Do qual já não me jacto nem me abono;
Os desgostos me vão levando ao rio
Do negro esquecimento e eterno somno.

(C. X - 9)

A reviravolta do poema é completa. Bastam-nos comparar os versos acima com as palavras que identificam o temor de Baco: o sepultamento de seu célebre nome “em negro vaso de agoa de esquecimento”.

Portanto, quando termina feliz a viagem de Vasco da Gama, prometendo-lhe Tétis a eterna companhia das ninfas e da fama, reconhece-se o poeta no Outro. E opta pela morte.

No'mais, Musa, no'mais que a Lyra tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se accende o engenho,
Não no dá a pátria, não, que está metida
No gosto da cubiça e na rudeza
De hũa austera, apagada e vil tristeza.

(C. X - 145)

Se examinarmos detidamente os termos em que se dá a inversão do poema, verificamos que a permutação deles não significa um retorno cíclico ao ponto de partida, uma vez uma primeira força vencida (Baco e os infiéis); e aqui caberia a reflexão de Lévi-Strauss (11) a respeito do modelo da narrativa mítica. Este não é um simples modelo de equilíbrio, propondo o restabelecimento de uma falha inicial, mas constrói-se como um modelo de tensão, uma narrativa em espiral, em que o restabelecimento da brecha inicial significa a sua transformação. Se o termo mediador, o poeta, desliza do polo da *fama* para o da *infâmia*, isto significa uma inversão correlativa entre valor de função e valor de termo, isto é, FAMA, anteriormente função do termo poeta, navegantes, reis, etc, passa a ser termo regido por uma função cons-

(11) — LÉVI—STRAUSS— *Anthropologie Structurale*. Paris, Plon, 1958.



truída por inversão: adúladores, gente rude, os “infiéis”, em suma, que, de vencidos, passam a vencedores.

É esta a insólita estrada que aponta um poema épico, destinado a cantar unicamente a excelência e a glória de seu povo.

Se há uma expectativa de reinstauração do privilégio antigo dirigida a D. Sebastião, esta se dá em termos de promessa, de futuro, além das margens do poema, pois que este já fora abandonado pelo “cego eu”.

Melancolicamente, portanto, assistimos ao naufrágio do “fraco batel” poético, cujo “almirante” pensara atingir os céus, como os lusos, mas que se faz terra (poética) colonizada, repetindo a triste aventura de Adamastor.

Contudo, podemos dizer (não fosse o poema tão comprometido com a ideologia dominante) que a tal “glória” ainda traspassa o texto como um fantasma e que o Outro só é reconhecido pelo poeta com revolta e no gesto dramático de recusa do poema, calando-se de propósito diante da morte da ilusão.

Esse Outro só terá uma voz plena e um calmo mas patético assentimento, na pena de Fernão Mendes Pinto (12), que preencheu os contornos da figura a contragosto esboçada por Camões:

“Grande novidade deve ser esta com que Deus
agora nos visita! E queira Ele por sua
bondade que não seja esta a nação
barbada daqueles que por seu proveito
e interesse espiam a terra como merca-
dores e depois a salteiam como ladrões.
Acolham-nos ao mato antes que as faís-
cas destes tições branqueados no rosto
com a alvura da cinza que trazem por
cima queimem as casas em que vivemos e
abrasem os campos de nossas lavouras, co-
mo têm por costume nas terras alheias”.

Na boca dos infelizes, desenha-se o preço exato da claridade e da fama dos conquistadores.

(12) — MENDES PINTO, F. — *Peregrinação*, Lisboa, Afrodite, 1971.

Realizaram-se, na Universidade da Califórnia (Sta. Bárbara), de 25 a 26 de abril, os *Colóquios Camonianos*, como parte das comemorações camonianas de 1980 nos Estados Unidos, e organizados pelo Departamento de Espanhol e Português daquela Universidade. Apresentaram suas comunicações, nessa ocasião, as Professoras Maria Helena Ribeiro da Cunha e Yara Frateschi Vieira, que, a seguir, transcrevemos.

Lisboa, Colópio Letras, novembro 1979

inocência e da ternura humanas. A emoção do poeta continua a fecundar-lhe os versos raciocinados.
 Joaquim-Francisco Coelho



PAULO DE CARVALHO-NETO
 MEU TIO ATAHUALPA
 (do original *Mi Tio Atahualpa*, México, Siglo XXI, 1972 — trad. de Remy Gorga Filho)
 Salamandra Ed., Rio / 1978

Igualzinho ao *strip-tease* do discurso renascentista, cuja túnica (metáfora) cai dramaticamente ao chão («só pera fazer versos deleitosos servimos» — confessa Tétis ao, imagino, perplexo Vasco da Gama, que se viu, destarte, casado com uma ilusão), o finalmente esperto (e esperto) Atahualpa-sobrinho dá nome aos bois: a ancestral luta entre Deus e o Diandre (Diabo) é guerra feroz entre opressores e oprimidos, instalada em toda a América Latina: «Agora sim era uma verdadeira batalha contra o Diandre. E esse Diandre era um branco. Não era um negro como pintam, mas um branco. Um branco bem branco com chifres e rabo, tridente na mão e sem coração no peito. O Diandre vestido de Padre, o Diandre vestido de General, o Diandre vestido de Embaixador, o Diandre vestido de Deputado; o Diandre vestido de Rainha. [...] O Diandre em suas mil formas, assassinando meu povo, oprimindo ele e enganando ele. Porra! Era uma luta feroz» (p. 201).

A questão posta candidamente assim não nos deve enganar quanto ao conjunto de propostas, inclusive de técnica romanesca, do livro de Paulo de Carvalho-Neto. Até mesmo sua «aparição» na cena literária brasileira se faz de maneira sonsa, ou endiabrada, como queiram, pois *Meu Tio Atahualpa*, celebrado pela crítica internacional e traduzido em várias línguas, antes de nos ser oferecido com um intervalo de seis anos, o que às vezes sucede entre nós, foi escrito em dialecto «cholo» dos índios de língua quíchua do Equador. Ora isto, além de ser uma opção a nível de partido tomado (a eleição da língua «inferior»), é experiência inédita de autor nacional.

104 O subtítulo do livro nos informa tratar-se de um romance picaresco, mas na realidade o texto de Carvalho-Neto incorpora

outros fios em seu tear: se é uma «gesta crioula», chamada também *A História de Um Índio Sacana e Os 12 Pares do Equador*, e colada às gestas famosas das lutas de mouros e cristãos, o *Cid* como modelo, fundamentalmente trata-se de uma revitalização da epopeia; esta agora é possível num registro «humilde» de extrema comicidade, o que não rouba a dignidade da matéria. Ao contrário, nos faz próximos dela.

Em se tratando de um romance com personagens índios, temos de concordar que *Meu Tio Atahualpa* revitaliza também outra forma narrativa, que é o romance indigenista da América do Sul, florescente nas décadas de 1930 e 1940 (veja-se o excelente ensaio que se segue ao livro, assinado por Clementine C. Rabassa).

Quanto à própria afirmativa do A., de que se trata de um romance picaresco (o que levantou discussão entre comentaristas do livro), verificamos que também aí ele inova: se os contextos da picaresca espanhola e dessa narrativa sul-americana aparentemente podem ser aproximados (coexistência de grupos sociais antagónicos, a riqueza e o pauperismo, o cortejo dos desamparados, etc., etc.), assim como a necessidade moral de escarmento, por outro lado *Meu Tio Atahualpa* inverte e recoloca muitas questões. Por exemplo, o «vício» significa agora a exploração dos grupos dominantes, e o «escarmento» a guerra revolucionária.

Podemos considerar como inversão básica o facto de que, para o índio, o «mouro» invasor é o europeu que se diz cristão, convicção que já está patente na escolha do dialecto indígena por parte do A. Ora, isto faz seu personagem mais uma vez semelhante ao *Cid*, combatente de mouros e cristãos ao mesmo tempo.

Como se tais razões não bastassem, o movimento contraditório das narrativas do tio Atahualpa e de seu sobrinho (este funcionando como «desvelamento» da suposta esperteza do outro) sugere limites à acção picaresca da sobrevivência individual.

Ao mesmo tempo, os versinhos do «pueta dos legítimos», chamado Atahualpa-sobrinho (que, afinal, com eles empunha sua única arma), vão-se encorpando pouco a pouco à medida que o herói *compreende*. Ao fim e ao cabo, no confronto com o saber empolado e burocrático do bacharel «de esquerda» mas oficial, tais versinhos se transformam no canto colectivo, de saudação da pátria e promessa do termo da ditadura.

Amém.
 Vilma Arêas



OLGA DE SÁ
A ESCRITURA
DE CLARICE LISPECTOR
Ed. Vozes, Petropolis-
Faculdades Integradas
Teresa d'Ávila, S. Paulo / 1979

96

excluído o póstumo *A Bela e a Fera*, textos esses revisados e organizados por terceiros, dado a lume pela Nova Fronteira, também em 1979.

Deste ensaio de Olga de Sá, o que podemos imediatamente dizer refere-se a suas qualidades de investigação perseverante e metódica. Sua análise não só abarca a obra clariciana e seu ponto de articulação com a ficção brasileira e internacional (veja-se especialmente o capítulo IV, sobre o conceito de *epifania* em Joyce e Clarice), mas significa também uma avaliação oportuna da produção crítica que a obra da romancista suscitou.

Este aspecto «erudito», à falta de termo melhor, equilibra-se com o que, sem dúvida, se configura a face «inspirada» do ensaio, na qual a A. se aventura na interpretação pessoal dos símbolos e se entrega ao prazer de, por sua vez, rearmar, seguindo sempre pistas delicadas, o material que Clarice elaborou.

Usando os mesmos elementos paradigmáticos utilizados por Bachelard (a terra, a água, o ar e o fogo), mas dele afastando-se na abordagem da matéria poética, Olga de Sá manipula-os enquanto eixos do que ela chama a «escritura metafórico-metafísica» da escritora. Por meio de tal recurso, a ensaísta logra atingir momentos de claridade numa leitura que, em geral, perssegue apenas um tom de exactidão sem alardes.

Exemplificamos, ao acaso, com as conclusões a respeito do ambíguo signo «afog...», grafado pela metade, no início de *O Lustre* (não as transcreveremos para não roubar ao leitor o prazer de descobri-las).

De *A Escritura de Clarice Lispector* fazem parte um Prefácio de Haroldo de Campos, que reavalia o ensaio e ilumina seus apoios teóricos; uma Introdução da própria A.; e o ensaio propriamente dito, composto de uma Parte Geral (fortuna crítica, tempo e linguagem), uma Parte Analítica (a epifania e o eixo metafórico-metafísico do discurso clariciano) e a Parte Conclusiva (recepção da obra e sua contribuição renovadora para a ficção nacional).

Seguindo apenas essa precária descrição, podemos perceber que a abordagem da obra de Clarice orienta-se segundo duas perspectivas: a primeira rodeia a obra, dela toma distância estratégica para uma avaliação, na medida do possível, nítida (recepção e fortuna crítica), e a outra, defendendo um contacto corpo a corpo com a obra, só possível a partir do encontro e identificação (osmose) entre duas linguagens: a que deseja conhecer e a que se coloca como objecto daquela.

Lisboa, Colóquio, 04
Fle. N.º 01
Pasta N.º 01
Rubrica 96
Letras, setembro,

1981

A hipótese sedutora e brilhantemente desenvolvida por Leyla Perone-Moysés in *Texto, Crítica, Escritura* é tomada, pelo menos em teoria, como uma partida ganha pela ensaísta, o que não discutiremos nestas notas. Cabe-nos apenas observar de que maneira, e segundo que fina mágica, uma obra obra de qualidade ultrapassa sempre nossa capacidade de esgotá-la. Trata-se, evidentemente, de seu flanco resistente.

Tal resistência projecta-se, no ensaio de Olga de Sá, em forma de silêncio. O silêncio que insula *A Via Crucis do Corpo* num conjunto de textos comentadíssimos. O livro só é tratado, e por tabela, na última parte (recepção da obra), repetindo a ensaísta palavras dos críticos da época e omitindo, o que é raro, sua opinião pessoal.

No espaço aberto por Olga de Sá às sugestões, perguntamos: não estará essa inquietante *Via Crucis* profundamente fincada no projecto (consciente ou não) de

Clarice, de caminhar do *living*, onde respira a «bela» literatura, amadorística e «expressiva», para o *bas-fond* do quarto da empregada, onde ela encontra uma escrita, anunciada pelas «coisas práticas» do verdadeiro trabalho?

O «ser da linguagem» e a busca do «inexpressivo» estão, nesta perspectiva, discutidos pela escritora que, de certo momento em diante, de uma outra *via crucis* (*A Paixão Segundo G. H.*) quis rebentar seu rosto «de prata e beleza». Clarice chega à conclusão de que, quando válvula de escape de classe (a expressão é dela), a literatura transforma-se numa «coisa qualquer», «nisso aí». Então, o desabafo triste de *A Via Crucis* («qualquer cachorro vale mais do que a literatura») ou raivoso («minha obra que se dane»).

A discussão é longa, mas o trabalho de Olga de Sá constitui um estímulo para que a levemos avante.

Vilma Arêas

crição a outra, em intervalos sumamente breves.

Já que vida e tempo são inseparáveis, a alteração da realidade tradicional produziu mudanças radicais no conceito do tempo, fazendo-lhe perder o carácter irreversível. A ruptura da sequência cronológica realiza-se, nestes contos, pelo retardamento temporal ou pela destruição do tempo habitual em saltos ou etapas, provocando o abandono das técnicas tradicionais, dotando a prosa de novas dimensões.

É bastante significativa a epígrafe «Encantação pelo Riso» de Khlebnikov, uma exaltação do riso e todas as camadas do ser, atingidas pelo humor cruel, mordaz e tragicômico dos contos. «Pierrô na Caverna» é um monólogo do narrador-protagonista, em que o personagem é um escritor que, através do gravador, deseja libertar-se do «literário», dos clichés, fugindo do «estilo requintado que os críticos tanto elogiam e que é apenas um trabalho paciente de ourivesaria» (p. 15). «Mandrake» e «Encontro no Amazonas» são paródias do conto policial e de *suspense*; «A Caminho de Assunção» e «H. M. S. Cormorant em Parangaguá» parodiam a atmosfera frívola do ultra-romantismo, na linha do grotesco, com sua mecanicidade e a mistura de elementos heterogêneos que produzem a sensação do ridículo e do horror, sem a ingenuidade da caricatura. Rubem Fonseca também emprega o procedimento da intertextualidade, como nos dois primeiros contos, em que citações são absorvidas e transformadas de outras texturas ou códigos (como a história, letras de música e a própria literatura) pelo narrador que se desdobra em questionador e crítico do fazer literário. É uma tentativa de des-velar o homem sob a máscara da existência, com ecos machadianos.

São contos pungentes e satíricos, que provocam náusea e hilaridade. A rotina deixa marcas na sua vítima — o ser humano — em sua luta contra a alienação angustiante, ao ser lançado no território hostil do universo. O absurdo, como resultado do fracasso do racionalismo, provoca o divórcio entre o homem e o mundo, transformando-o em ser solitário, sem possibilidade de comunicar-se.

Os contos de *O Cobrador* são histórias de ambições e fracassos do homem, incapaz de resolver a estrutura dual de sua personalidade, dividida entre ilusão e real, no combate contra as frustrações impostas pela sociedade, incompatibilizado entre a violência alienadora que o aprisiona e o sonho, suprema manifestação libertadora.

RENATO POMPEU

A SAÍDA DO PRIMEIRO TEMPO

Ed. Alfa-Omega, S. Paulo / 1978

A GREVE DA ROSA

Ed. Alfa-Omega, S. Paulo / 1980

A ficção de Renato Pompeu tem-se desenvolvido no sentido de nossa progressiva inquietação.

A preposta nitidamente estetizante de *Quatro Olhos* (1976), em que pese a denúncia política, o questionamento da literatura, etc., pode ser captada a partir da epígrafe de Marcial que abre o romance: «Oculta no âmbar, a abelha jaz, e sua morte luminosa é, a um só tempo, prêmio e aspiração de sua excessiva fadiga.»

Eis que temos nas mãos um objecto brilhante, cuja solidez deriva do jogo de transparências e opacidades resultante de seu princípio estruturador: a discordância, o desfoque. Entre esses olhos e os outros, entre o cristal seco das lentes e a humidade da córnea, nesse *entre*, fabula-se a significação.

Pois a história é uma só, não é verdade? Trata-se da reconstituição de um livro perdido após a prisão do personagem pela polícia política (no lugar da mulher, que se evadira a tempo) e seu consequente desequilíbrio mental. Mas a história é contada *de dentro e de fora*, sendo essa intermitência seu ponto maior de sedução. Contudo, ampliando o processo, *A Saída do Primeiro Tempo* opta pela exacerbação do método: os registros cruzados quase que desaparecem em favor da *antipatia* dos códigos; o intervalo, portanto, que, ao se interpor no texto de *Quatro Olhos*, marcava um ritmo especial na reavaliação político-estética a que o livro se votava, traça, agora, irritantemente, o mesmo forte traço a *crayon*.

Podemos dar um exemplo disso no uso da linguagem. Se em *Quatro Olhos* certo preciosismo da forma encantou os que já se tinham cansado da pretensa linguagem «espontânea» ou «fortemente directa» de um certo romance brasileiro, tal preciosismo correu por conta da competência do artesão e, em nenhum momento, falando embora entrecortadamente do desvario (da verdade?), o discurso se tornou «insensato». *A Saída do Primeiro Tempo* rompe esse compromisso: à primeira vista (leitura), torna-se difícil perceber em que momento uma narrativa que se quer matreira, desencavando velhas palavras na aparente pura intenção de brincar com

elas («chuvia grossa estridulava em pín-
gulos») acabe por causar certo mal-estar.

É que o que existia como *equivoco* em *Quatro-Olhos* (a prisão no lugar de outro, uma linguagem revezando-se com outra), aqui torna-se denúncia de inadequação, através de uma linguagem «inconvenientes».

Vejam os: o romance constrói-se, em certos limites, nos velhos moldes da tradição do romance peninsular, em que diabinhos ardilosos (aqui, o espectro do Ponte Preta, popularíssimo time de futebol) desvendam para seus acompanhantes (nós, leitores) a *verdade* do mundo e seus habitantes, ao mesmo tempo que revelam o verdadeiro estofo desses. Ora, a *revelação* fundamental, responsável pelo título e por dois terços do livro, dá-se em relação a um intelectual («com incongruência de status, vale dizer um cara que lê muito mas não ganha dinheiro por isso») que, subitamente, à inspiração do Espectro, descobre o tema de sua tese de mestrado. Estivera ele em dúvida entre «a evolução do formato e cor das bolas de gude na década de 30», em que usaria o raciocínio de Jung sobre desenhos antigos, e outro tema qualquer; a dúvida devia-se à preocupação com a própria fama, medindo-se esta «pelas citações em outras teses». Finalmente, tocado pelo Espectro, decide-se por uma tese sobre futebol: «o futebol — crítica da economia política».

Evidentemente, tentámos seguir os incontáveis fios dessa crítica cortante: a vacuidade e petulância do saber universitário, capaz de manipular qualquer postulado sistemático enquanto se confessa votado à «revolução popular», a discussão sem fim sobre a função do futebol na sociedade, responsável pela alienação do povo ou, justamente, o contrário, etc.

Contudo, como essa «inconveniente» tese se faz presente dentro do livro, é também o livro, este acaba por ser sugado pela mesma insaciável ventosa e, então, a *diferença* de registros desagua numa gargalhada de tom similar: o caos instalado pela distribuição da bizarra tese, que acciona até mesmo uma lamentação bíblica, «ai de ti, Campinas, o caos há-de te engolir», acaba por fundir-se com as imagens reflexivas (distorcidas) da metá-

fora, da imaginação, em suma, da literatura, que, reconduzindo à cena todos os personagens, pretende dar o devido peso à «original» teoria universitária (cf. 3.^a parte, «reflexos nos cromos de um carro»).

A *Greve da Rosa* de algum modo explicita os difíceis caminhos do projecto do Autor: apoiado em Engels, afirma ele sua divergência com «os tipos inferiores de *literati* que compensam a falta de inteligência com alusões políticas» que certamente «atraem a atenção».

Portanto, descartando o oportunismo e as boas intenções literárias (diante do moribundo não vai ajudá-lo, mas «anotar a cor de seus lábios»), Renato Pompeu instala-se definitivamente no registro *anti-pático*, em seu sentido etimológico, dinamitando os redutos da «bela» literatura. A rosa aí vale como símbolo: num texto que opta pelo humor negro (todos os personagens, inclusive o «autor», são paraplégicos) ela cai de registros teóricos vários ao «prático» — é uma personagem pobre-diabo, alcoólatra e parálitica.

Evidentemente que o A. explicita sua função de criador e o carácter arbitrário da literatura. Pois essa insólita «teoria da rosa», a despeito de conter outros caminhos e outras discussões, vazadas dos livros anteriores, pretende ser fundamentalmente, salvo erro, questionamento literário. Se o romance, como forma moderna, pode ser conceituado como o género que se alimenta das ilusões perdidas (a mordacidade de Balzac ainda hoje é nova em folha), Renato Pompeu se esmera no exercício de desiludir o leitor, roubando-lhe até mesmo o protocolo desenlace do enredo. O livro perdido, tema em *Quatro-Olhos*, aqui faz-se princípio de construção: Renato Pompeu extravia o livro, no sentido em que ele existe enquanto o autor desmancha técnicas, clichés e motivos de uma literatura cujos caminhos investiga à exaustão e cujas soluções rejeita.

Longe de mim criticar tanta disposição. Esperemos, contudo, a nova floração que, por certo, brotará, após essa feroz, rancorosa e vingativa aradura de terras consideradas, por nosso autor, mortas.

Vilma Arêas

Colóquio. Letras, n.º 61,
maio 1981

File. No. 05
Pasta No. 01
Rubrica 96

MODESTO CARONE

AS MARCAS DO REAL

Ed. Paz e Terra, Rio / 1979

AOS PÉS DE MATILDA

Summus Editorial, S. Paulo / 1980

Acolhidos pelo recato com que os textos se apresentam, introduzidos por outros («Crime e Castigo», «Mabuse», «Águas de Março», «O Eterno Marido», são alguns dos relatos), entregamo-nos, confiantes, à leitura. Entretanto, como nos pesadelos em que tudo funciona para nosso extravio, em breve sentimo-nos expulsos e o texto em outro lugar. Como afirma uma das epígrafes do segundo livro: «Fora daqui: é este meu alvo». A epígrafe é de Kafka, que também confessava desejar exagerar situações até que tudo ficasse claro.

Indubitavelmente, esta é uma pista que poderemos seguir enquanto mergulhamos nos textos (contos?) sombrios e funestos desses dois volumes, pontilhados, não obstante, de clarões, quando «uma luz inusitada» traz à tona «todo um traçado de manifestações riquíssimas». A página pode tornar-se, então, uma vidraça iluminada. No entanto, o texto não franqueia seu dispositivo representativo: o «tema», o «motivo», compondo um esquema fixo ou um sentido «último» e «verdadeiro». Evidentemente, através de manchas e escombros, espelhos ou faces de relógios, distinguimos «letras nas ramagens submersas», e nesse pântano habitado por aves de mau agouro — que ora nos assaltam, ora nos oferecem torradinhas meladas como pai gentil — identificamos o traçado sinistro do autoritarismo e da violência de nossa História.

Esse compromisso com o extratexto é exemplificado pelo conto-título («As Marcas do Real»), biografia de Georg Trakl, cujos textos alucinatórios tinham uma dicção «clara e segura, lembrando um mundo complementar à realidade histórica circundante». Entretanto, embora clareza exista no cortejo de palavras polidas (a golpes de metal), é na fractura que os textos de Carone se erigem: como a vagina da Marta («Eros e Civilização»), o buraco aberto à nossa frente despede um arrepiante «sopro forte» e «atrás da porta [a porta sexo toda vida], afirmou Luiza Neto Jorge] um sopro torpe desmascara os objectos mais familiares»: utensílios, relações familiares, papéis sociais.

94

Em todos os níveis percebemos a mesma fissura: uma vogal que estremece (sala-cela) pode dar a qualificação final da cena

(«Intimidade»), uma ênfase indevida pode transformar *chave* em *chavão*, sem esquecermos que o aspecto imediatamente sexual de *fenda* cava na cena institucional da transgressão um conjunto de signos «anormais», uma rota proibida: a brutalidade da face materna, das garras do pai, a perversão do poder autoritário, a perseguição sem tréguas e o assassinio.

A construção geral dos contos obedece a esse esquema quebrado. Por exemplo, em «Sagração da Primavera», seguindo, em literatura, o procedimento de Stravinsky, o Autor arranca e recombina violentamente fragmentos arcaicos. Trata-se da *Odisseia*: a famosa Aurora de «dedos róseos», em vez do horizonte, trono de ouro, tem aqui seu lugar no vaso sanitário, com duvidosa «postura de flor»; uma vez desgastados o mito e as imagens (os textos sagrados afinal «não removem a cera dos ouvidos», portanto sereias são perigos outros), as mudanças não se fazem «nesta casa».

O grotesco do relato, que alinhava lado a lado o mito, a sacralidade, o fervor da «comunhão dos corpos» e a degradação ou ausência disto tudo, torna o herói acuado pelos textos e a nós nos expulsa da «cena» (ou nela nos brutaliza), na medida em que esta é construída a partir da violência da proliferação e persistência dos textos — sempre mediação de experiências directas — e a partir de uma indagação sobre sua validade, por mais consagrados que sejam.

Evidentemente o processo é parodístico, mas aos solavancos: o texto homérico faz-se presente de maneira directa e não alusiva, em seguida é golpeado em plena face (como muitos dos personagens) e à tona da página afloram bocados partidos, estridentemente discutidos e/ou negados, postos em relação com *hoje*, em suma, compondo outra coisa que, uma vez lida, desvanece-se. Como o personagem, abandonamos o texto «sem nenhuma esperança de compensação simbólica». Ora, esse alçapão aberto na página permite a aparição e a desaparecimento de «qualquer um», de «qualquer coisa», em «qualquer lugar», põe em cena uma gritante dissimetria entre enunciado e enunciação ou entre uma infinidade de enunciados; os empréstimos, as junções, os desequilíbrios têm na prática uma função de *lingua negativa*, como observaram Berta Waldman e Alcir Pécora, em acurado estudo sobre o escritor¹ («o fundamento do texto deste discurso é o não»); a voz coerente fora do texto, muitas vezes contextualizada no título, nessa escrita inverte-se e nela descobre seus limites, através de seus efeitos negativos que desmancham modelos lineares.

res e se desdobram dentro de si mesmo (o segundo livro retoma e em certos momentos refaz trechos inteiros do primeiro).

Se o apuro de construção do A. atinge algumas vezes a paixão do *non-sense*, não nos podemos esquecer de que, para Freud, este é um agente tóxico, agindo como um tipo de *veneno* exigido pela economia emocional — na loucura recuperamos a sanidade gasta pelos gestos diários. Paradoxalmente, contudo, um relato que acolhe o sonho, o pesadelo, e abole fronteiras espaço-temporais, acaba por revelar-se possuidor de um projecto claro de intervenção, atingindo referentes objectivos, não só pelo exercício extenuante da metonímia (o corpo, como *parte*, faz-se imagem fundamental da crise) como pelo estatuto dos elementos neutros da narrativa: estes em geral se «neutralizam» pela contaminação do pronome pessoal «eu» com a marca-zero da terceira. Ora, se a realidade a que se refere a primeira é o próprio discurso, a terceira funciona em outro nível e remete a um referente objectivo². O resultado é que, em tal construção cruzada, ficam postos em causa, nos relatos, tanto a legitimidade de «pessoas», sua integridade, etc., quanto a da História oficial, linear e «coerente».

Ao contrário, Carone permite que a contradição varra a página como o furacão de «Noite de Natal», pois os personagens, emaranhados no jogo da sintaxe, não podem ser esquematicamente divididos em opressores e oprimidos. Não que os textos neguem a existência de tais grupos, mas sua atenção volta-se para os matizes da alienação, fixando-se muitas vezes numa alienação escolhida ou consentida, resultando sempre num tipo de morte. («O Cúmplice», que de algum modo ecoa no desolado «Ponto de Vista», pode servir de exemplo claro: «quem convive com os seres da sombra sabe muito bem que eles se apegam à vida assim que nós os tornamos necessários»).

Deste modo, a ficção de Carone, se diz *não* à voz oficial, também o faz em relação ao esquematismo fácil da literatura *de bem*, antepondo-lhe o *mal*, o *obsceno* (mau agouro, corpo vasculhado à lupa e que, entretanto, resiste); contraditoriamente ainda, reluz de bom humor, da ironia («Quando conheci Alma o que mais me impressionou foi a excelência de seu corpo») ao grotesco e à mascarada do relato-título «Aos Pés de Matilda». É que esse é um discurso que conhece o seu lugar, que pondera seu ponto de tangência à realidade circundante e que investiga o jogo de aparências que funda seu modo de existir. Confirma-se a bela parábola da «Utopia do Jardim de Inverno por um Doutor

em Letras»: a arte diz «alguma coisa que existe mas não tem nome certo e que por isso aceita outro totalmente provisório».

Essa lucidez (e essa humildade irónica) são pedras raras no caminho da literatura brasileira.

Vilma Arêas

¹ «As partes do jogo», in *Discurso-12*, S. Paulo, Livraria Ed. Ciências Humanas, 1981.

² E. Benveniste, *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Gallimard, 1966.

Colóquio. Letras,
Lisboa, Fundação
Calouste Gulben-
kian, julho,
1982

Fls. No. 06
Pasta No. 01
Rubrica 96

in Módulo,

RJ, dez. 1975 / jan. 1976

Tristão de Athayde

Entrevista de **Vilma Arêas**

“QUANDO PENSAM
QUE ESTOU ANCORA-
DO NUM PORTO,

JÁ ESTOU DE NOVO
NAVEGANDO EM
ALTO-MAR!”

Será impossível examinarmos a cultura brasileira, de mais de meio século a esta parte, sem a figura de Alceu de Amoroso Lima. No entanto, ao contrário do que acontece com muitos, o lugar que lhe cabe não transforma seu ocupante num monumento histórico, algo associado a águas passadas, ou mera referência erudita quando tratamos do presente. Porque Alceu habita o presente, é presença em nossa cena cultural.

É ele mesmo quem nos entrega a chave de sua vida, entendida como primazia do presente e do futuro em face do passado:

“Espero morrer voltado para o futuro e sempre fiel àquela imagem evangélica de ‘aquele que toma do arado e olha para trás não é digno de entrar no reino de Deus’. Creio igualmente que aquele que considera as coisas humanas, tanto pessoais como sociais, com os olhos voltados apenas para trás não é fiel a uma filosofia integral da existência, nem tampouco à observação histórica das civilizações” (Memórias Improvisadas).

Será tal postura de se instalar no “aqui e agora”, sem negar o passado, mas de olhos no futuro, o desassombro em “assumir” (termo muito em voga, mas rara atitude) o que principalmente caracteriza Alceu de Amoroso Lima como ser político (embora ele negue tal vocação), o habitante da polis, o cidadão.

“MUDEI, MUDEI MESMO!”

Ora, estar presente significa responder (ser responsável) e estar vivo significa suportar alegremente o movimento e a contradição. Podemos seguir esta rota para o compreendermos em suas diferentes fases: da criança que assustava a mãe pelo seu silêncio, à “natureza rebelde” ou “congênita indisciplina psicológica” que resistiu três anos e não se dobrou à disciplina caligráfica de seu velho professor; do discípulo de Silvio Romero, o evolucionista spenceriano, o cético influenciado por Anatole France, Eça e Machado, admirador das idéias socialistas de Henri Barbusse, ao convertido católico, passando da admiração por Bergson a discípulo de S. Tomás e Jacques Maritain; do namoro-firme com o integralismo ao feroz combate às ditaduras; das reflexões sobre os anjos, à defesa do povo contra as elites; do combatente do Manifesto dos Pioneiros, o documento da vanguarda da educação brasileira, liderado por Anísio Teixeira, Lourenço Filho e outros, ao professor que, na prática, se opunha — e sempre se opôs — à “escola velha”, dogmática, desconfiada da mocidade; do crítico literário que começou a carreira em 1917, mas que neste ano, 1975, está atento à “geração do mimeógrafo” (J.B. 11/4/75) arriscando previsões, ao contrário da maioria da crítica, “num tom que mistura sabedoria e reticência” (comentário de Antônio Carlos de Brito em *Opinião*, 23/5/75); do *scholar* (sua cultura “não é casquinha só”, como dizia Mário de Andrade) que tentou fazer uma verdadeira Suma Católica para os nossos tempos, enveredando pelos caminhos da Economia, Sociologia, Direito, Filosofia Política etc., ao jornalista e homem de ação que se confessa um amador acima de tudo, localizando aí os percalços e vantagens de sua vida intelectual.

No entanto, um fio percorre e ordena todas as contradições. Ele diz que é fê (“com F grande”, frisa); preferimos vê-la na forma em que se materializa: uma atitude, um ato de responder e afirmar uma unidade substancial dentro do que ele chama “a máxima sedução pela multiplicidade e variedade”.

A coexistência do Alceu e do Tristão pode bem valer como metáfora do que acabamos de

dizer. E é bom lembrar que tal coexistência nem sempre foi pacífica, como o comprova a tentativa de assassinio do Tristão pelo Alceu em 1928, quando de sua conversão. De resto, ainda é a poesia que dará a última palavra, através do Drummond: Alceu e Tristão, “o homem livre e ligado”.

“O PASSADO NÃO É O QUE PASSA, É O QUE FICA DO QUE PASSA”

Quando chegamos a Mosela, Petrópolis, RJ, para a entrevista e observamos a casa azul à beira do riacho (“sei da mudança do tempo pelo rumor das águas” — confessa-nos) tivemos a impressão de que, cruzando a pontezinha de madeira, chegaríamos, não àquela, mas a outra casa azul, a da infância no vale das Laranjeiras, à margem do rio Carioca.

“A Chágora da Casa Azul onde nasci e o leve rumor das águas que corriam rua abaixo, marcaram para sempre a lembrança de minha infância.” (*Memórias Improvisadas*.) Estamos muito longe de 11 de dezembro de 1893, data de seu nascimento. Mas algo foi mantido no transcorrer desse tempo, na forma de fidelidade à terra e ao que de semente ela abrigou. A Medeiros Lima, em *Memórias Improvisadas*, Alceu aponta os dados fundamentais de sua formação. Travamos então conhecimento com duas figuras fundamentais de sua infância: o pai (“Era um *contestatário* como hoje se diria”), republicano inflamado e que, numa época em que os caixeiros trabalhavam das sete da manhã às dez da noite, pugnou e obteve, através de um centro em defesa do trabalhador, “o ciclo dos três oito”: oito horas de sono, oito de trabalho e oito de repouso; foi sua a idéia de matricular o filho numa escola pública, para que tivesse contato com outras classes (“Você é um menino burguês, de família de classe alta. Quero que tenha contato com os outros meninos da classe média baixa”); a outra figura será a do Professor João Kopke, que ensinava divertindo, conversando, em contato com a natureza. (“Devo a ele o gosto das coisas vividas, concretamente vividas e os conhecimentos transmitidos através de uma enorme simpatia pessoal.”) O contraste entre esse mestre e o ensino repressor do Ginásio Nacional chocou o

menino de dez anos (aliás o problema não foi solucionado até hoje, é o que dizem nossas crianças).

Um ano antes Alceu conhecera Afonso Arinos, a pessoa que lhe apresentou o Brasil através de histórias do sertão. (“Para o menino da cidade, menino que aos seis anos tinha ido à Europa, que gostava de línguas, aquilo foi um deslumbramento.”) Foi o primeiro passo para a descoberta da brasilidade literária, pouco depois, através de *Os Sertões*.

Em 1913 termina o curso de Direito (Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro); nessa fase conhecemos o segundo grande professor que irá marcá-lo profundamente: Silvio Romero. (“Kopke e Silvio Romero me ensinaram aquilo que Gabriel Marcel chamaria de *a categoria de presença*. A presença humana, aquilo que faz descer as idéias do plano do abstrato para o plano da comunicação.”)

Diretor da revista *A Época*, órgão dos estudantes da Faculdade de Direito, publica neles seus primeiros escritos. Foi ainda Afonso Arinos que, lendo um de seus contos, cuja ação se passava na França, lhe diz que aquilo “não prestava para nada” e lhe dá um conselho: “Não se desnacionalize. Volte-se para o seu país”.

Anatole France, Machado de Assis (“o romancista da cidade”) e Eça de Queirós são os escritores que, durante a “*belle époque*” marcaram sua formação intelectual. Não podemos ainda esquecer Proust, autor de sua mocidade, sobre quem possui uma página clássica, na segunda série de *Estudos*.

Com Bergson, em 1913, substitui o evolucionismo spenceriano, baseado num determinismo materialista, pelo “evolucionismo criador”. Bergson terá sido, filosoficamente, a ponte para o espiritualismo contra o ceticismo e materialismo anterior.

Entre esses anos de formação até a conversão ao catolicismo, transcorreu um demorado período de atividades jornalísticas e literárias. O Modernismo, como fenômeno literário de pós-guerra e como ruptura no plano cultural da velha estrutura patriarcal da sociedade brasileira, tem em Tristão de Athayde o seu crítico. Numa época em que dominavam os valores

consagrados, o reino dos medalhões, os jovens que tentavam romper as estruturas encontraram em Graça Aranha um grande estimulante. Alceu é dos que o levam nos ombros após a conferência *O espírito moderno*, em 1924, na Academia de Letras. Já tinha então Amoroso Lima, desde 1919, uma coluna crítica em *O Jornal* — época em que nasce Tristão de Athayde; já publicara seu primeiro livro (*Afonso Arinos*), em 1922; e já estava muito influenciado pelas idéias socialistas de Henri Barbusse. ("Havia em mim uma grande sede de justiça social, que iria desenvolver mais tarde.")

Seu compromisso com a crítica literária militante, num ambiente em que tal não havia, coincide com o grande interesse pela causa social e pelo destino do homem. Data daí — de acordo com seu depoimento — sua concepção de liberdade unida à justiça. E é também nesse período de ebulição de idéias que começa a se abrir diante de seus olhos o caminho que o levaria ao catolicismo. Confessa-nos ele em *Memórias Improvisadas* que duas foram as preocupações que o levaram à opção fundamental de sua vida: o interesse pelas causas sociais e a preocupação com o problema da loucura, sobretudo os estados intermediários entre a sanidade e a razão. O caminho aberto restabeleceria a harmonia entre Razão e Fé, entre Ciência e Religião, entre Inteligência e Sensibilidade. Engajar-se totalmente (como aconteceu em sua adesão ao catolicismo) era de certa forma uma atitude nova que estremecia sua posição de "observador independente" dos acontecimentos. Pois Alceu não toma parte na Semana de Arte Moderna, embora a apoie integralmente; não faz parte de grupos, sejam paulistas, sejam cariocas; não tem compromissos com ninguém. ("Prezava por demais a minha liberdade e a minha independência de espírito para me deixar envolver por teorias ou por tendências grupais.")

"O AMADOR É, POR EXCELENÇA, O HOMEM LIVRE"

Pois um dos traços fundamentais — e inesperados — desta figura festejada por todos (ou quase todos) será a busca da marginalidade no sentido de *espaço livre*, de estar *fora* para con-

templar e criticar melhor *o que está dentro*. Daí sua recusa em admitir a profissionalização e o título de amador que a si mesmo atribui. "Nunca me deixei profissionalizar na tarimba" disse ele há muito tempo, em relação a seu trabalho de crítico literário; mas podemos estender esta afirmação a todos os setores que seu interesse aflorou. Quer dizer, a grande prática, a larga experiência não lhe furtaram o prazer e a alegria das várias atividades, não lhe calaram a ponta de ironia ou de ceticismo, herança talvez do momento ideológico de "fin-de-siècle" da mocidade, mas também negação visceral a espíritos de manifesto. Contudo liberdade, para ele, não significa ausência de compromisso, não se confunde com libertinagem; esta, por sua vez, confundir-se-á com fanatismo, ditaduras e abusos de poder, "seja ele no terreno íntimo do amor, como no terreno amplo da vida pública ou mesmo no terreno sagrado da vida religiosa". (*Em Busca da Liberdade*.)

Talvez entendamos, a partir daí (tensão entre liberdade/compromisso), as metáforas recorrentes do escritor, da *margem* e do *mar alto*, a *aventura* e o *porto*, que ele constrói às vezes paradoxalmente: pois a *fê* descoberta é a *margem* alcançada, ao mesmo tempo em que é a procura incessante dela. ("Ao converter-me não me recolhi a um porto, mas parti para o mar alto.") Ou: ("Sou um homem dominado por uma inquietação enorme em face da procura da verdade. Sinto-me um viajante, um *homem viajante*").

O viajante é o amador e o amador é "a flor de toda a civilização", ao mesmo tempo em que se associa aos que dela se marginalizam: ("Os amadores irão para o céu em companhia dos boêmios, dos mendigos e de alguns poetas e haverá grande rumor de asas ao longo de sua ascensão...") *A Estética Literária e o Crítico*.

Daí a aceitação da idéia de Deus como o resultado de um longo diálogo epistolar com Jackson de Figueiredo e o coroamento de sua evolução — no sentido do espiritualismo. A lentidão devia-se ao medo de perder a liberdade (durante sete anos se estende seu processo de conversão). "Era como um nadador que procurava sair do curso do rio para atingir a *margem*"; em outras palavras, sua travessia do evolucionismo para o tomismo. "Chegar a

Deus era chegar à *margem*"; mas paradoxalmente, "chegar à *margem* era alcançar a plenitude do rio"

"ADEUS À DISPONIBILIDADE"

O ano de 1922 marca, no Brasil, o ponto de partida de um processo de renovação estética e política à qual iria juntar-se a Igreja: as primeiras greves de reivindicação salarial, a fundação do Partido Comunista, a Semana de Arte Moderna, a presença do Pe. Leonel Franca e de Jackson de Figueiredo; este funda a primeira revista de intelectuais católicos no Brasil (*A Ordem*) e o Centro Dom Vital.

Alceu converte-se em 1928, dois meses antes da morte trágica de Jackson, numa pescaria, e a ele sucede na direção do Centro e da Revista. Em Dezembro escreve o célebre "Adeus à Disponibilidade": "Optando pela Verdade, bem sei que arranco de mim mesmo as últimas veleidades de influir sobre a nossa geração e o nosso momento, que só amam a ilusão..."

Era a passagem do primado do literário ao ideológico. E o ideológico significava a continuação da política reacionária de Jackson de Figueiredo, amante da ordem, da autoridade, da estabilidade. ("Fui tomado da convicção de que o Catolicismo era uma posição de direita" — afirma Alceu. "Esta crença ficou em mim durante muitos anos.")

Datam desta época os artigos sobre o integralismo, a atitude de desconfiança em relação ao marxismo, à psicanálise, à política de bases materialistas, ou seja, qualquer coisa supostamente contra o que considerava uma visão globalizante do homem e do mundo. Todas as suas atividades nesta época são tocadas do mesmo espírito. Quanto à crítica literária, por exemplo, se sua primeira "crise", em 22, o levava a adotar, sob a influência de Croce, o que chamou de *crítica expressionista* (identificação com a "alma" do autor, dissecação dos elementos da obra e síntese das conclusões obtidas), na segunda, a partir de 28, passa de crítico literário a crítico de idéias. Em seu excelente livro, *1930: A Crítica e o Modernismo*, João Luiz Lafetá observa que "dentro do quadro de confusões, equívocos e erros filosóficos em que se afunda o Século XX, sua tarefa crítica assu-

me um caráter claro de delimitação e distinção de posições /.../ A crítica ao materialismo, assim globalmente encarado, será o motivo recorrente e obsessivo de seus artigos e livros, e a "separação de campos", dentro do ambiente filosófico brasileiro, caracterizadamente eclético, quando não amorfo, parece ser o objetivo principal de seu trabalho".

Em *O Pensamento Católico no Brasil*, Antônio Carlos Villaça divide a história do catolicismo brasileiro em antes e depois de Tristão de Athayde. Mas tal posição de divisor-de-água se deve, não à conservação, mas à ruptura com o pensamento antiliberal e ortodoxamente autoritário, herança de Jackson de Figueiredo.

DIEU EST-IL À DROITE?

O artigo com o título acima, assinado pelo padre francês P. Congar O. P. abriu os olhos do recém-converso. Bernanos, Chesterton e Maritain completariam a tarefa de fazê-lo compreender a Igreja, não como uma defesa da autoridade e sim da liberdade e da justiça.

A partir de 1938, Amoroso Lima faz a revisão e volta politicamente, diz ele, ao que era antes da conversão. Mas isso se deve também à posição de Maritain no mesmo ano, rompendo com a direita francesa e colocando-se contra o Generalíssimo Francisco Franco na guerra civil espanhola. O empenho era então renovar o catolicismo, "fazer do Catolicismo não um convencionalismo tradicionalista, mas uma revolução espiritual antiburguesa, voltada para o futuro e não para o passado, voltada para a Idade Nova e não para a Idade Média..."

Retomava Tristão, no Brasil, a trilha do extraordinário Pe. Júlio Maria, em fins do Século XIX, o primeiro católico a desligar Altar e Trono e a pregar a popularização da Igreja.

A grande presença será, indubitavelmente, Maritain, inversor da ordem medieval, segundo a qual a autoridade viria de Deus para o rei e do rei para o povo; agora, "a autoridade vem realmente de Deus, mas diretamente para o povo e do povo sobe ao rei". Maritain, pois, o reconcilia com o ideal democrático. Traduz e prefacia *Humanismo Integral, Diretos do Homem, Cristianismo e Democracia*.

Outras presenças, no entanto, precisam ser

citadas: Gabriel Marcel, Thomas Merton, Emmanuel Mounier, "que preconizava a militância política visando à transformação das estruturas atuais da sociedade burguesa e capitalista", e Teilhard de Chardin, com seu novo evolucionismo: o fato de se reconhecer Deus como causa primeira não impede o reconhecimento e importância das causas segundas e, diz Alceu, "a nossa vida humana, a nossa vida terrestre, a nossa vida cotidiana, gira toda ela em torno de causas segundas"; o Pe. Lebrez iria decididamente aproximá-lo da esquerda em sentido lato. *Economia e Humanismo*, em que o célebre dominicano investiga, no edifício social, a autonomia do econômico e o repúdio a uma "economia cristã", o atinge profundamente.

Estamos, pois, muito longe do católico das primeiras horas. Em *Memórias Improvisadas* conta-nos Alceu o encontro casual que tivera com o Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, antes de 64, quando este, comentando o trabalho de Dom Eugênio Sales em Natal, frisara com desagrado: "A Igreja deve-se dedicar à sua missão específica, que é cuidar dos problemas espirituais. Tudo o mais compete ao Estado". Alceu não concordara, pois, na dissidência atual da Igreja, entre progressistas e "integristas", ele se enfileira entre os do primeiro grupo.

Aliás está bem acompanhado. Já Pio XI exclamara: "O grande escândalo da Igreja, no Século XIX, foi ter perdido o contato com a classe operária". João XXIII em sua Encíclica *Mater et Magistra* já afirmara que os três grandes sinais dos nossos tempos eram a promoção da mulher, a ascensão das classes trabalhadoras e a descolonização.

Em seu livro *Comentário à Populorum Progressio* (1969), Amoroso Lima aponta que o grande pecado da cristandade de tipo burguês foi admitir a divisão da humanidade entre ricos e pobres como sendo uma lei sociológica e/ou divina. Dizem que o progresso técnico tem atenuado tal disparidade, mas "o que a técnica, inegavelmente, tem feito, a política e a rotina têm sabotado continuamente /.../ Não há nenhuma lei da natureza e muito menos de Deus que nos leve ao conformismo com a coexistência desses antipodas. Sendo assim, o problema se desloca para o plano da ordem social.

Não se trata de aceitar o fato consumado, por ser inevitável. Trata-se de corrigi-lo, ou pela violência ou pela consciência".

No entanto, o nosso esforço deve ser no sentido de corrigir a injustiça "pela consciência, pela legislação, pela mudança de estruturas sociais, pela desapropriação dos bens supérfluos e assim por diante". Toda mensagem de Cristo, afirma Alceu, está voltada para os tempos futuros. E cita Lucas, 5-39: "É preciso pôr o vinho novo em talhas novas".

Frisa que é contra qualquer "radicalismo extremista", seja reacionário, seja revolucionário. O bom-senso, a observação dos fatos sociais e da evolução histórica do Ocidente o levaram a escrever que "o Século XXI será do proletariado, como o Século XIX foi o da burguesia", porque "o proletariado é uma classe em ascensão e a burguesia é uma classe em decadência".

Nomeado por Paulo VI, em 67, membro da Pontifícia Comissão de Justiça de Paz, Alceu guarda uma "lembrança imorredoura" desses cinco anos de mandato. Lembra-se ainda das palavras com que o Papa os recebeu:

— Vós sois como os galos do campanário da Igreja, encarregados de cantar, antes mesmo que o Sol se levante, a fim de despertar os que dormem para a missão social da Igreja.

"LIBERAL NÃO, LIBERTÁRIO!"

Embora chamado por muitos de liberal, Amoroso Lima não concorda com a opinião corrente ("Aliás, sou chamado de inocente útil pelos da direita e de clerical pelos da esquerda"). Para ele, o liberalismo e o liberal têm, ao contrário do que os nomes indicam, um compromisso com a negação da liberdade, através da supressão de um elemento fundamental da liberdade que é a justiça. Economicamente, o liberalismo levou ao capitalismo que fala muito de liberdade, "mas é a liberdade da raposa no galinheiro". Para as galinhas, por exemplo, é péssimo.

Portanto, liberdade sem justiça foi o que o liberalismo introduziu no mundo. Em outras palavras, a democracia liberal demoliu a liberdade, deu a ela uma falsa concepção e é responsável pela violência dos que lutam verdadeiramente por ela. Aliás, Alceu liga liberdade à

verdade e cita o Evangelho: "A verdade vos libertará".

Mas a verdade exige a participação de todos: "Sem socialização não há liberdade. A grande luta que temos de travar é no sentido da conquista da liberdade: ouvir a voz do outro, lutar por um sistema que garanta a socialização da economia, lado a lado com a liberalização da política, para não cairmos no fanatismo que é a consequência lógica do liberalismo"

Segundo ele, o liberalismo, em todos os setores, desvinculou as coisas da realidade. A arte pela arte seria, pois, um absurdo; seria a perda de noção do concreto, do limite, da margem, seria a perda do equilíbrio. ("O mar, símbolo da liberdade e do tempo, encontra a montanha, símbolo da eternidade; o rio significa a ligação entre eles, a correção do ideal pelo real.")

Alceu habita as margens desse rio, o equilíbrio e o contato com seu elemento telúrico.

O DIAMANTE E A FALSA VITRINA DE CRISTAL

Como exemplo da luta pela liberdade, Alceu de Amoroso Lima cita a revolução portuguesa e aponta o seu drama como o mais apaixonante de nossos tempos. A revolução é "lirica e realista", significando a prefiguração do que será o Século XXI. Que pode malograr, mas cujo sentido não se poderá perder; e que vencerá "se os portugueses forem dignos da empresa a que se lançaram". Portugal era o "quintal da Europa" e a revolução pode parecer violenta, "mas tem de ser violenta para começar. Assemelha-se a um diamante tentando cortar a falsa vitrina de cristal de um pseudodesenvolvimento. Pois este exige uma distribuição racional das riquezas nacionais *durante o processo* e não a falsa solução de criar a riqueza para depois distribuí-la" (tese que, observa ele, já era defendida por Augusto Frederico Schmidt, muito antes dos nossos atuais tecnocratas, e que constituía motivo de polêmica entre ambos).

TRISTÃO DE ATHAYDE NÃO DORME DE TOUCA...

Essas palavras de Antônio Carlos de Brito são a prova da mocidade de nosso amigo de 82

anos que não se furta ao diálogo com a nova geração. Ambos se entendem, pois ambos estão livres para criticar o que não lhes parecer justo. Alceu, por um lado, não deixou extraviar sua "congénita indisciplina psicológica" que o fez resistir à prisão (da caligrafia); por outro, inverteu o dito de Afrânio Peixoto, "incendiário quando moço, bombeiro quando velho". Ele é consciente disso e afirma: "literalmente e até sociologicamente fui amigo da disciplina na mocidade e amigo da liberdade na velhice".

Mas sentimos em suas palavras de hoje o eco de antigas posições, do mesmo modo que, obstinadamente, o rumor do Rio Carioca, no Rio de Janeiro, foi redescoberto no riacho da Mose-la, em Petrópolis. Pois o crítico literário que condenava o ecletismo por não partir de definições e que repudiava a prática da crítica como um exercício do poder (a discussão está na crista da onda), escreveu em *A Estética Literária e o Crítico*: "Toda liberdade, para merecer o grande nome que usa, tem de se exercer *dentro da verdade*" (grifo do próprio Tristão).

Vemo-lo agora às voltas com a censura (ele próprio vítima dela). Eis um trecho de sua comunicação no encontro sobre cultura contemporânea no Brasil, no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, a 19 de maio findo:

"A fraqueza cultural brasileira, portanto, deste começo do fim do Século XX, não é uma falta de talentos ou de aspirações. É uma crise provocada pelo autoritarismo político e censório, que se choca, de modo ostensivo ou de modo simulado, com a riqueza dos talentos e a impaciência criadora, especialmente das novas gerações. Esse choque gritante, ora dissimulado, ora patente entre o espírito dinâmico da atual mentalidade brasileira e o espírito estático ou reacionário das suas estruturas político-sociais, por obra e desgraça de uma censura, direta ou indireta, mas constante, do pensamento e da expressão, está ameaçando a cultura nacional de uma estagnação ou de um retrocesso, que serão ambos a maior decepção das novas gerações e a própria vergonha da nossa história intelectual."

Fazer um resumo ou enumeração de sua obra será impossível (ela abrange mais de oitenta volumes sobre variados assuntos) como impossível será apontar todas as "influências"

ou relacionar as homenagens e títulos nacionais e estrangeiros que recebeu, assim como as teses defendidas e cargos que exerceu. Críticas também. Se o homem é dialético e às vezes paradoxal, contraditórios têm sido os pronunciamentos sobre ele. Lembramos especialmente os de Mário e Oswald de Andrade e sorrimos com um comentário do primeiro, em carta a Manuel Bandeira: "às vezes é pau, porém é um sujeito sério como o diabo..."

Em *Aspectos da Literatura Brasileira*, Mário vai contrastar as "cores tão vivas" do Tristão com os "indivíduos de meias-tintas" que formam o grosso dos brasileiros, talvez a dita "maioria silenciosas".

No final, portanto, todos se curvam à dimensão do nosso entrevistado, antigo e jovem professor. É como disse Antônio Callado: "Ele é efetivamente a nossa educação, nossa paidéia. Tanto pelo que diz, como, ainda mais, por dizê-lo".

Amém.

junho / 75

Português

INÊS E O PODER (SOB FORMA DE TEOREMA)

Vilma Aress
(PUC/RJ - UFF)

INÊS DE MANTO

Fiana Hasse Pais Brandão

Teceram-lhe o manto
para ser de morta
assim como o pranto
se tece na roca

Assim como o trono
e como o espaldar
foi igual o modo
de a chorar

Só a morte trouxe
todo o veludo
no corte da roupa
no cinto justo

Também com o choro
lhe deram um estrado
um fírmal de ouro
o corpo exumado

O vestido dado
como a choravam
era de brocado
não era escarlata

Também de pranto
a vestiram toda
era como um manto
mais fino que roupa

in O Texto de João Zorro - ed. Inova - Porto

TEOREMA

Herberto Helder

El-Rei D. Pedro, o Cruel, está na janela sobre a praceta onde sobressai a estátua municipal do marquês Sá da Bandeira. Gosto deste rei louco, inocente e brutal. Puseram-me de joelhos, com as mãos amarradas atrás das costas, mas levanto um pouco a cabeça, torço o pescoço para o lado esquerdo, e vejo o rosto violento e melancólico do meu pobre Senhor. Por debaixo da janela onde se encontra, existe uma outra em estilo manuelino, uma relíquia, obra delicada de pedra que resiste no meio do tempo. D. Pedro deita a vista distraída pela praça fechada pelos seus soldados. Vê a igreja monstruosa do Seminário retórica de vidraças e nichos, as pombas que pousam na cabeça e nos braços do marquês e vê-me embaixo, ajoelhado, entre alguns dos seus homens. O rei olha para mim com simpatia. Fui condenado por ser um dos assassinos da sua amante favorita, D. Inês. Alguém quis defender-me, dizendo que eu era um patriota. Que desejava salvar o Reino da influência espanhola. Tolice. Não me interessa o Reino. Matei-a para salvar o amor do rei. D. Pedro sabe-o. Olha de novo para a janela onde se debruça. Ele diz um gracejo. Toda a gente ri.

— Preparem-me esse coelho, que tenho fome.

O rei brinca com o meu nome. O meu apelido é Coelho.

O que este homem trabalhou na nossa obra! Levou o cadáver da amante de uma ponta a outra do país, às costas da gente do povo, entre tochas e cantos fúnebres. Foi um terrível espetáculo, que cidades e lugares apreciaram.

Além ordena que me levante e agradeça ao meu Senhor. Levanto-me e fico bem defronte do edifício. Vejo no rés-do-chão o letreiro da Barbearia Vidigal e o barbeiro de bigode louro que veio à porta assistir ao meu suplício. Vejo a janela manuelina e o rei esmagado entre os blocos dos dois prédios ao lado.

— Senhor — digo eu — agradeço-te a minha morte. E ofereço-te a morte de D. Inês. Isto era preciso, para que o teu amor te salvasse.

— Muito bem — responde o rei. — Arranquem-lhe o coração pelas costas e tragam-mo.

De novo me ajoelho e vejo os pés dos carrascos de um lado para o outro. Distingo as vozes do povo, a sua ingênua excitação. Escolhem-me um sítio das costas para enterrar o punhal. Estremeço de frio. Foi o punhal que entrou na carne e cortou algumas costelas. Uma pancada de alto a baixo do meu corpo, e verifico que o coração está nas mãos de um dos carrascos. Um moço do rei espera com a bandeja de prata batida estendida sobre a minha cabeça, e onde o coração fumegante é colocado. A multidão grita e aplaude, e só o rosto de D. Pedro está triste, embora, ao mesmo tempo, se possa ver nele uma luz muito interior da triunfo. Percebo como tudo isto está ligado, como é necessário que todas as coisas se completem. Ah, não tenho medo. Sei que vou para o inferno, visto que sou um assassino e o meu país é católico. Matei por amor do amor — e isso é do espírito demoníaco. O rei e a amante também são criaturas infernais. Só a mulher do rei, D. Constança, é do céu. Pudera, com a sua insignificância, a estupidez, o perdão a todas as ofensas. Detesto a rainha.

O moço sobe a escada com a bandeja onde o meu coração é um molusco quente e sangrento. Vê-se D. Pedro voltar-se, a bandeja aparecer perto do parapeito da janela. O rei sorri delicadamente para o meu coração e levanta-o na mão direita. Mostra-o ao povo, e o sangue escorre-lhe entre os dedos e pelo pulso abaixo. Ouvem-se aplausos. Somos um povo bárbaro e puro, e é uma grande responsabilidade estar à frente de um povo assim. Felizmente o nosso rei encontra-se à altura do seu cargo, entende a nossa alma obscura, religiosa, tão próxima da terra. Somos também um povo cheio de fé. Temos fé na guerra, na justiça, na crueldade, no amor, na eternidade. Somos todos loucos.

Tombei com a face direita sobre a calçada e, movendo os olhos, posso aperceber-me de um pedaço muito azul de céu, acima dos telhados. Vejo uma pomba passar em frente da janela manuelina. O claxon de um carro expande-se líricamente no ar. Estamos nos começos de junho. Ainda é primavera. A terra está cheia de seiva. A terra é eterna. À minha volta dizem obscenidades. Alguém sugere que me correm o pênis. Um moço vai perguntar ao rei se o podem fazer, mas este recusa.

— Só o coração — diz. E levanta de novo o meu coração, e depois trinca-o ferozmente. A multidão delira, aclama-o, chama-me assassino, cão, e encomenda-me a alma ao Diabo. Eu gostaria de poder agradecer a este meu povo bárbaro e puro as suas boas palavras violentas.

Um filete de sangue escorre pelo queixo de D. Pedro, e vejo os seus maxilares movendo-se ligeiramente. O rei come o meu coração. O barbeiro saiu do estabelecimento e está a meio da praça com a sua bata branca, o seu bigode louro, vendo D. Pedro a comer meu coração cheio da inteligência do amor e do sentimento da eternidade. O marquês Sá da Bandeira é que ignora tudo, verde e colonialista no alto do seu plinto de granito. As pombas voam à volta, pousam-lhe na cabeça e nos ombros, e cagam-lhe em cima. D. Pedro retira-se, depois de dizer à multidão algumas palavras sobre crime e justiça. Aclama-o o povo mais uma vez, e dispersa. Os soldados também partem, e eu fico só para enfrentar a noite que se aproxima. Esta noite foi feita para nós, para o rei e para mim. Meditaremos. Somos ambos sábios à custa dos nossos crimes e do comum amor à eternidade. O rei estará insone no seu quarto, sabendo que amará para sempre a minha vítima. Talvez não termine aí a sua inspiração, e ele se torne cada vez mais cruel e mais inspirado. O seu corpo ir-se-á reduzindo à força de fogo interior, e a sua paixão será sempre mais vasta e pura. E eu também irei crescendo na minha morte, irei crescendo dentro do rei que comeu o meu coração. D. Inês tomou conta das nossas almas. Ela abandona a carne e torna-se uma fonte, uma labareda. Entra devagar nos poemas e nas cidades. Nada é tão incorruptível como sua morte. No crisol do Inferno manter-nos-emos todos três perenemente límpidos. O povo só terá de receber-nos como alimento, de geração para geração. Que ninguém tenha piedade. E Deus não é chamado para aqui.

in OS PASSOS EM VOLTA LX, ed. Estampa, 1970 - 3ª edição

I — O enredo, todo mundo conhece porque tem a simplicidade das histórias de fadas ou das novelas sentimentais: o tema do amor insubstituível e imorredouro. Era uma vez um príncipe que amava uma jovem, nobre mas não princesa, e — desgracia! — dama de honra de sua mulher, D. Constança. Diz uma versão que o amor fora à primeira vista. Indo ao encontro da noiva, que chegava de Castela,

D. Pedro — tal é o nome do príncipe — “da de cara” com Inês, que descia do coche. O amor foi fulminante. O resto da estória nos diz de que modo ambos não puderam resistir à paixão. D. Pedro a instalou num lindo palácio, com ela teve filhos, até que seu pai, D. Afonso IV, pressionado por negócios de Estado, a mandou matar à frente dos filhos, aproveitando-se da ausência de Pedro, que andava à caça. Morto o rei D. Afonso IV, D. Pedro caça desta feita os criminosos, consegue apanhá-los por meio de uma transação muito feia com o rei da Espanha (troca de asilados políticos), tortura-os pessoalmente (afirmam os cronistas que ele era muito aficionado a tal prática) e come o coração de um dos assassinos durante o banquete. Isto depois de ter arrancado Inês do túmulo, tê-la trasladado de uma cidade a outra à luz de tochas e nos ombros populares e tê-la instalado no trono, vestida de rainha, com a mão (os ossos) beijada por toda a corte. A que depois de morta foi rainha.

Este o enredo. Só de leve a nós são referidos os tais “negócios de Estado” que pressionaram D. Afonso IV a mandar assassinar Inês, uma “fraca mulher”.

II — Infelizmente vamos deixar de lado enredo tão sedutor e nos fixar, antes de mais nada, nesses tais “negócios”. Porque será impossível entendermos quaisquer das versões literárias do episódio (e como são numerosas, em Portugal e no Brasil!) sem precebermos a relação que os vários textos estabelecem com o fato histórico. Ora, que fato foi esse, e que tipo de relação é essa? Melhor: para falar do fato, os textos forçosamente têm de nos falar do Poder e de sua versão da História.

III — 1383 foi um ano-chave para Portugal, pois é o ano em que morre D. Fernando, o último rei da primeira dinastia portuguesa. Foi o ano da primeira grande crise que Portugal conheceu. Houve uma revolução e a mudança da dinastia com a rejeição do rei imposto pela aristocracia e a vitória de D. João I, apoiado pela burguesia medieval. Portanto — e é preciso que frisemos isto — foi a primeira revolução burguesa vitoriosa à escala de um país inteiro. Antônio Sérgio, em sua Breve Interpretação da História de Portugal, para falar da política do país, a divide em duas tendências, a que chamou de política de fixação (ligada à terra, à produção interna) e política dos transportes (ligada à ascensão de uma burguesia medieval, composta de comerciantes ligada ao comércio marítimo). Essas duas atividades, essenciais para a economia nacional, deveriam ter sido complementares, mas tornaram-se antagônicas.

Ora, o que compõe a crise de 1383 é precisamente o choque dessas duas políticas: de um lado, a aristocracia, ligada à terra e partidária da união das duas coroas, Portugal e Espanha; de outro, a burguesia, ligada ao comércio, que acabou levando à descoberta do globo, ao fundamento da moderna sociedade capitalista e à realização da união das coroas. Inês foi morta porque estava comprometida com tal política, em oposição a D. Afonso IV. Ela era espanhola e ligava-se a facções que conspiravam em favor da união das Coroas.

IV — Este o fato histórico. Mas que relação os textos literários estabelecem entre ele e o episódio Pedro—Inês?

Observamos que os textos tradicionais automatizam o episódio e fazem-no o mais importante da revolução do século XIV. Evidentemente não poderia ser diferente na medida em que a História era compreendida a partir de um Sujeito Absoluto e suas excepcionalidades. Tal Sujeito Absoluto se construiria como sombra e projeção do Sujeito Absoluto por excelência, que é o próprio Deus e Cristo, seu filho. Se observarmos Os Lusíadas, por exemplo, vemos que no modelo divino de que fazem parte os lusos (como Cristo partem de Belém, são “assinalados”, sofrem perigos e têm a missão dada por Deus de “esvaziar do vício” as terras alheias, etc, etc) nesse modelo é Inês incluída depois de morta, isto é, tendo sido exorcizada qualquer risco. Transforma-se nesse passe de mágica em “danzela” e em “mansa ovelha” (cf. Cristo, o Cordeiro de Deus). A versão nos fala ainda de que modo

o rei D. Afonso IV se comove com suas súplicas e está pronto a perdô-la. No entanto, foi o “povo brutal” quem efetivamente o levou a manter a primitiva intenção. Talvez o primeiro texto que problematize mais seriamente o episódio seja o de Antônio Ferreira, na Castro, também do século XVI. Sob a trama e sustentando-a, existe uma discussão da maior seriedade entre o Poder compreendido como projeção do Divino ou, ao contrário como resultado de um jogo na esfera do político, ou seja, a separação do poder do trono e do poder espiritual, ou ainda, a discussão do princípio de Maquiavel. Evidentemente, a Castro oferece uma face presa à interpretação tradicional (cf. a construção da figura de D. Afonso IV calcada em Pilatos) mas, ao mesmo tempo, as características desse poder divinal são postas arriscadamente em discussão. Os conselheiros do rei apontam o discurso amoroso de Inês como encobridor, como escamoteador. Ela não é a inocente. Ao contrário, ela deve morrer justamente porque sabe demais.

V — Ora, a linha fundamental de alguns textos contemporâneos sobre Inês de Castro significa a revisão do entendimento desse episódio. Se observamos o poema da Fíama com atenção, compreendemos que, nele, a homologia entre pranto e manto (ambos tecidos na roca exatamente como são construídos o trono e o espaldar) nos desvenda o sentido do episódio como fabricado pela nobreza para encobrir o verdadeiro sentido dele. Esta estorinha, diz o texto, foi urdida pelo Poder; no entanto, tal como o brocado com a que vestiram, tem um avesso que permite seja seguido o traçado de sua verdade. Esse pranto torrencial que dura séculos, portanto, não tem nada de sentimental; faz parte de um jogo político transparente (o pranto, que é igual a manto, é mais fino que roupa).

VI — A partir do próprio título, o conto de Helder surpreende. Pois, o que significa a palavra “teorema”? Qualquer dicionário nos informará: “o que se pode contemplar, espetáculo, festa”; em sentido figurado, significa “objeto de estudo ou de meditação, regra, princípio”; por analogia, “conceito moral”. Além disso, o “teorema” precisa de demonstração, o que não se dá com o axioma.

A partir de uma primeira leitura, verificamos que o conto de Helder pode dar conta de qualquer dos sentidos da palavra; melhor, todos os sentidos nele estão. O espetáculo da morte de Coelho (um dos assassinos de Inês) se reveste duma aparência de festa, contemplada por toda a multidão. O próprio assassinato é entendido e julgado pelo personagem supliciado; este, estendendo o juízo acima de seu caso particular, emite conceitos sobre o destino terreno e sobrenatural de Portugal. Em última análise, o que o conto faz é demonstrar uma premissa representada pelo episódio Pedro—Inês—Coelho dentro das articulações do Poder.

Como, no entanto, tal Poder é compreendido?

Também sem esforço percebemos que o conto se desenrola de acordo com o ritual de uma missa católica: aí estão os deuses e sacerdotes, a vítima, a elevação da hóstia, a comunhão, a oração final. Só que o sentido de tal ritual, como o brocado do vestido da morta, aparece pelo avesso. O trecho seguinte é peremptório:

“O rei e a amante também são criatura infernais. Só a mulher do rei, D. Constança é do céu. Pudera, com a sua insignificância, a estupidez, o perdão a todas as ofensas. Detesto a rainha”.

Percebemos então que o modelo do poder terreno ideologicamente compreendido como réplica do poder divino aqui descreve um giro: o poder ainda deriva do sobrenatural, mas não de Deus e sim do Diabo. A tríade divina Pai-Filho-Espírito Santo transforma-se em Pedro-Coelho (que substitui o Cordeiro)—Inês (uma “fonte” e, como o Espírito Santo, uma “labareda”).

“No crisol do Inferno manter-nos-emos todos três perenemente límpidos. O povo só terá de receber-nos como alimento de geração para geração. Que ninguém tenha piedade. E Deus não é chamado para aqui”.

Se examinarmos melhor a figura do Deus-Pedro-Cruel (em vez do Deus-Pai-Misericordioso e Justo) vemos que, se ele domina a praca onde se desenrola o sacrifício, há um outro personagem que sobressai como o mais destacado no próprio local divino-demoníaco: a estátua do marquês Sá da Bandeira. Portanto, pela localização no palco, fica estabelecida uma relação de

homologia entre Pedro e Sá da Bandeira, ambos envolvidos numa mesma aura. Tal idéia é reafirmada quando vemos que as pombas voam à volta da estátua, pousando-lhe na cabeça e nos ombros e cagando-lhe em cima (dentro do simulacro religioso proposto, a aparição das pombas ganham imediatamente um eco de Espírito-Santo (às avessas). Aliás, remetemos o leitor ao poema VIII de Caeiro, onde o mesmo "tom" irreverente se faz ouvir: Deus é um velho estúpido e doente, escarra no chão, diz indecências; a Virgem Maria vive fazendo meias; o Espírito-Santo coça-se com o bico e caga nas cadeiras. "Tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica" — afirma o poema.

A este ponto da análise, notamos que algo estranho ocorre. Pois que o vulto de D. Pedro, o Cruel, pertence ao século XIV e o marquês Sá da Bandeira ao século XIX. A crueldade do Poder, por meio de tal anacronismo, não fica limitada à figura de Pedro, o Cruel, nem apenas às vicissitudes do século XIV. Vai mais além. Define-se também por esse precursor do neo-colonialismo, que desejava fundar "um outro Brasil da África". Outros anacronismos ocorrem, encaixando o sentido do episódio Pedro-Inês, desde o berço da Revolução Comercial (as janelas manuelinas), passando pela experiência colonial, como vimos, definidora da expansão burguesa no mundo sob a forma de imperialismo, até o nosso século XX ("O claxon de um carro expande-se liricamente no ar"). Portanto, a importância ideológica do fato surge, não como "natural" ou "sentimental" ou "necessário", mas como derivado de um Poder de tipo burguês, cuja genealogia nos é sugerida, assim como sua permanência até nossos dias.

No entanto, a fundamental dificuldade do texto de Helder, sua astúcia, sua armadilha, concentra-se na compreensão da figura do narrador e dos "conceitos morais" que emite, pois da solução que dermos a esse "lugar" do discurso dependerá o sentido do conto. Ora, o narrador é o próprio Coelho, isto é, a própria voz do Poder a nos narrar o episódio através de um de seus lacaios, aquele que "presta serviços" e que, pela especificidade do lugar que ocupa nas relações sociais, está ao mesmo tempo banhado da luz do trono e à mercê de suas oscilações políticas (premiado por um rei, assassinado por outro, pelo mesmo serviço prestado). Portanto, Coelho faz parte do Poder sim, mas de seu espaço sombrio. Ele é

negativo (fotográfico) do Poder. Se mantém as premissas ideológicas que asseguram a manutenção desse mesmo Poder, exhibe também seu avesso. Coelho é duplamente lente: aquele que lê os acontecimento (deles nos dá uma versão) e aquele que, assim fazendo, refrange os raios luminosos e faz a imagem girar.

É através desse transparente disco que lemos por nossa vez, e por nosso risco, o sentido do que ele lê, mansamente expondo a especificidade desse Poder (podemos mesmo falar deste Poder, na medida em que sobrevive até nosso século, diz-nos o texto): a arbitrariedade de sua justiça, seus crimes, a crueldade que não se assume e se faz em nome das divindades (celestiais ou morais), a interpretação da História inculcada no povo. História, diz-nos Coelho (o Poder) é o resultado das paixões individuais e não do interesse das classes. ("Alguém quis defender-me, dizendo que eu era um patriota. Que desejava salvar o Reino da influência espanhola. Tolice. Não me interessa o Reino. Matei-a para salvar o amor do rei".)

O amor sentimental como motor dos acontecimentos (que é uma invenção burguesa) aí está. Ao mesmo tempo que aí estão os juízos tornados quase folclóricos (o português é um povo "bárbaro e puro", "sentimental", como todo povo, "ingênuo", etc, etc) os acontecimentos históricos são "uma loucura"; o povo não compreende nada, só tem de participar da festa — pão e circo — e receber como alimento o que a ele é dirigido; a única sabedoria vem do coração; etc, etc, etc).

Se formos mais longe, observamos que a desmistificação do Poder terreno e a exibição de seu esqueleto (sua ideologia) arrasta consigo a desmistificação do Catolicismo, entendido pelo texto como organização à serviço do trono, fornecendo as formas e fórmulas rituais da dominação.

Ainda há um último giro desse maldoso carrossel:

Teorema aponta o compromisso da literatura legitimada com o Poder legitimado. Pois é assim, do modo como foi demonstrado, que Inês, mais Pedro, mais Coelho, se tornem incorruptíveis e entram nos poemas e nas cidades. Isto é, a literatura também pode-se configurar na manutenção dos poderes arbitrários.

O Lobo, perdão, o Coelho é travestido de Cordeiro e come a gente.

in Jornal — RJ, julho, 1978

ENSAIO

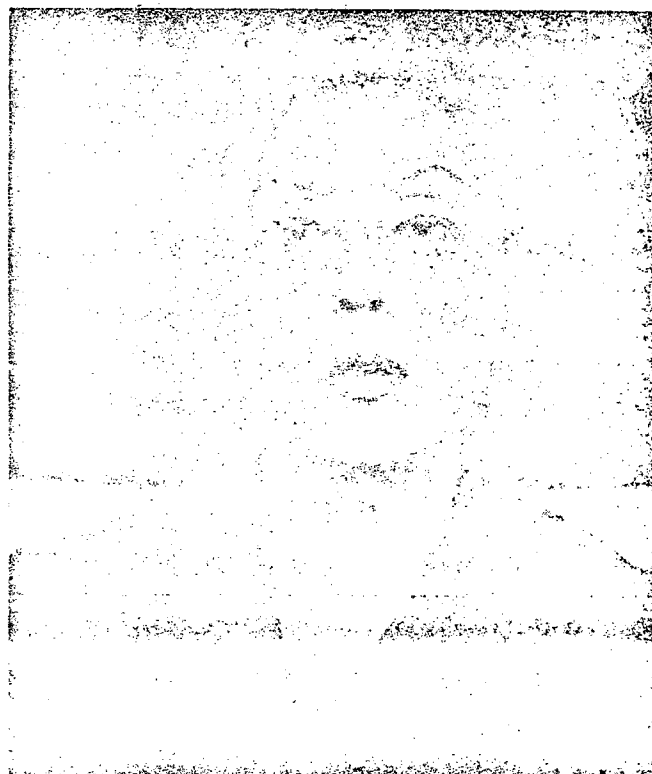
n.º 10

Ave, Clarice ou o ovário do poema

VILMA ARÉAS

"Minha obra que se dane"

Clarice Lispector



1 — Quando a "distinção" (que envolve escolha de temas, técnicas e estilo) é atribuída a um autor, surgem protestos se é ameaçada, porque suspeita-se quebrada a ancestral solidariedade entre o crítico e o artista erudito. Afinal, ideologicamente afirmando autonomia em relação ao grande público (na prática sabemos que não é assim) tais criadores "livres" e "desinteressados" só se reconhecem num receptor ideal funcionando como um tipo de alter ego; por sua vez, tal receptor ideal (o crítico) se vê também como duplo do ser privilegiado do artista. Tal promessa, ao que tudo indica, não pode ser rompida. A reflexão acima pode funcionar como uma das hipóteses do mau recebimento, pela crítica, de *A Via Crucis do Corpo*. As resenhas apressadas (e desapontadas) adotaram mesmo um curioso tom de indignação moral quando trataram do livro. No entanto, este não me parece trair a qualidade dos trabalhos anteriores de Clarice; ao contrário, leva-os avante dolorosamente e com uma ousadia extraordinária. Portanto, para sempre ficamos com a dúvida quanto ao mau recebimento. Se a primeira hipótese não for suficiente, temos razão de pensar, até prova em contrário, que a "grande" literatura é considerada uma casa de família, onde a "falta de respeito" não pode ser tolerada. E põe-se daqui para fora!

2 — Em um notável ensaio sobre a obra de Clarice Lispector até *A Paixão Segundo G. H.*, José Américo Pessanha¹ determinou o que para ele significava a unidade subjacente à obra da escritora; a gestação do itinerário do despertar da consciência filosófica no mundo da cultura. Portanto, só haveria um problema real na obra de Clarice Lispector: o do começo, o movimento de um tropismo interior em busca das origens, o que seria necessário para a auto-reconstrução do homem, desde seus alicerces. A tal enredo mostra-se fiel a linguagem, também num processo de reconstrução, longe das delicadezas do "estilo", opondo-se uma "linguagem viva, ex-pressão da consciência, palavra-humanizada" à linguagem como "expressão da doxa, da sobrevivência baseada na ação analgésica do hábito, da proverbialidade da memória ou dos artifícios racionalizadores". Ora, tal reconstrução tomaria a forma de um calvário, através de etapas que o ensaísta nomeia como: a — os arautos, definindo-se como um convite à desracionalização ("não-reino da razão discursiva") e representados pelos pobres-de-espírito, as crianças, os bichos. b — a ceia — quando a maçã é servida no escuro. c — o condenado — ligado à paixão, definida como um processo de deseroização ou despersonalização: G. H. que é "gente heróica" não é uma "pessoa". Evidentemente o ensaísta denuncia a linguagem "religiosa" como "distarce", "pois é a maneira necessariamente sôsa

de se apresentar uma visão profana, dessacralizada". Eu gostaria de precisar esta visão profana e compreendê-la como ainda prisioneira de um pensamento circular em busca de uma essência de homem, de um modelo que a reflexão religiosa constrói na imagem do Pai e que Clarice vira de cabeça para baixo (o mesmo objeto, portanto). Basta-nos comparar o sentido da comunhão religiosa (incorporação da matéria da divindade para o encontro do verdadeiro rosto — de Deus) com a "comunhão" da personagem G.H.: incorporação da matéria da barata como "ato ínfimo" que leva à perda do próprio rosto e à deseroização. Esta perda, no entanto, só o é em sua aparência. Ela está compreendida e recuperada no "ato sonso", como o denomina José Américo, de "despensar o pensamento", o que transforma a perda em lucro: esta *via crucis* não é um descaminho, é "a passagem única":

"A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço"

(G. H., p. 178)

Portanto, a "outra coisa" que não se conhece é imediatamente reconduzida a um "reconhecimento" através do pacto com uma lógica, o saber (= reconhecer) para controlar esta cidade sitiada pela animalidade, a fortaleza jamais rendida. A subversão através de uma forma nova pode ainda ser um "disfarce", pois o reconhecimento impede a aventura e impele ao fabrico de um cartilha que prometa sua eternidade. Parece-nos ser este o caminho de **Uma Aprendizagem**: a comunhão agora é feita através do corpo amoroso, numa longa e minuciosa cerimônia de iniciação, evitando-se o abismo a que G.H. foi seduzida e que terminou numa instrução (a "desorganização profunda" foi exorcizada):

"Mas a vida é dividida em qualidades e espécies, e a lei é que a barata só será amada e comida por outra barata; e que uma mulher na hora do amor por um homem, essa mulher está vivendo a sua própria espécie. Entendi que eu já havia feito o equivalente de viver a massa da barata pois a lei é que eu viva com a matéria de uma pessoa e não de uma barata"

(G.H. p. 171)

Uma Aprendizagem abriu mão dos perigos e construiu-se dentro de tal lei. Este outro Ulisses não chega a um novo continente, vai e recompõe o mesmo dentro de um mundo lógico cujas leis ele domina, cujas leis ainda dão guarida à pergunta irrespondível, lugar-comum do idealismo burguês: "quem sou eu?" (a perda que ainda é lucro). Por isso Ulisses é um outro Pigmalião e seduz a sereia para o organizado mundo civilizado a que ele dá o seu sentido completo. A experiência de uma união sexual "profunda" leva a um saber que ancora o homem.

"Nunca me sei como agora, sentia Lóri"
(Uma aprendizagem, p. 167)

Portanto, está desfeito o "disfarce" que ameaçava G. H. do desaparecimento. Ao contrário, o ser é conquistado em sua medula e a busca filosófica do corpo, isto é, através do discurso filosófico-didático, compreende esse corpo como algo matizável, "lógico". Em resumo, dentro das normas, como Lóri instruíra seus alunos:

"Assim falou-lhes que aritmética vinha de "arithmos" que é ritmo, que "número" vinha de "nomos" que era lei e norma, norma do fluxo universal da criança"

(Uma aprendizagem, p. 111)

ou:

"No estado de graça, via-se a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa. Tudo, aliás, ganhava uma espécie de nimbo que não era imaginário: vinha do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas"

(idem, p. 149)

Dentro deste amor certo e institucional, desta cartilha de folhas numeradas, o desejo (entendido como princípio desorganizador e contestador) é expulso:

"... o desejo de ser possuída por ele vinha forte demais. (...) Sabia no entanto que o fato de desejá-lo tão intensamente não queria ainda dizer que ela avançava. Pois antes também desejara os seus amantes e não se ligara a nenhum deles"
(idem, p. 120)

O desejo pertence aos animais, pois estes não possuem "raciocínio, lógica, compreensão", significam o "outro lado da vida"; embora real, este outro lado ameaçaria de perda a "linguagem comum" (p. 151). Portanto, a promessa da morte (que como a vida opõe-se à mera sobrevivência), a promessa da violência e da revolução resolve-se num namoro interdito-transgressão que mantém em equilíbrio o "mesmo lado da vida". Evidentemente que isto não é sem sofrimento e sem luta. Em **Uma Aprendizagem** o próprio texto que "protege" o romance e o "explica" fala desta luta:

"Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu".

A vitória da tirania do que é chamado "eu" (com seu recheio metafísico) sobre um "eu" que prometeria o jogo do discurso, e esta é uma das leituras possíveis, aparece num "estilo" entrecortado, entre o folhetinesco e o altissonante do discurso didático, que acaba por reduzir o outro a um problema de ilusão de classe:

*"— Qual é o meu valor social, Ulisses? O atual, quero dizer.
— O de uma mulher desintegrada na sociedade brasileira de hoje, na burguesia da classe média"*
(p. 174)

3 — Pareceu-me importante repassar uma face da obra de Clarice Lispector (esta leitura, como qualquer outra, se sabe redutora) para destacar seu compromisso, embora doloroso, com uma ordem legalizada que teve sua definição política no parágrafo anterior. Foucault² chama a atenção para o fato de que, numa sociedade como a nossa, haja 3 procedimentos de exclusão quanto ao discurso: a **palavra interdita** (referente às regiões da sexualidade e da política), a oposição **razão-loucura** (responsável pela fidelidade a um tipo de lógica sustentadora de um tipo de sistema) e o **desejo de verdade**, que faz com que não ouçamos o que uma cultura (sua classe dominante) determina como mentira. A obra de Clarice, até **A Via Crucis do Corpo**, organiza-se na tensão entre destruir tais procedimentos de exclusão e render-se a eles. A verdade é que os discursos "desorganizados" ou sobrevivem à tentação (a terceira perna nasce fácil como capim) ou são mal-assombrados pelos "sádios" (penso particularmente em Laura, de "A Imitação da Rosa"): constituem um debrum na cidadela. **Água Viva** e **Onde Estivestes de Noite** fazem a passagem: repetem os livros anteriores mas anunciam **A Via Crucis**.

"Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto e no futuro" — diz Água Viva (p. 14)

Mas a tentação já se instalou ("que mal porém tem eu me afastar da lógica?") com a consciência de que dentro dela, da lógica, a arte transforma-se em "artifício" (idem, p. 24). Daí em diante, um novo discurso vai contestar o que tão artificialmente as estruturas construíram.

4 — A partir das epígrafes, **A Via Crucis do Corpo** destrói a hierarquização do saber de nossa tradição cultural, através de um de seus princípios organizadores (lógicos): o discurso bíblico. Há cinco epígrafes: 3 repetem versículos dos Salmos e das Lamentações de Jeremias; misturadas a essas 3, portanto colocando-se no mesmo pé de igualdade, há as palavras de um "personagem meu ainda sem nome" e o último, afirmação de um anônimo ("não sei de quem é"). O portal deste caminho (chamado via crucis) nos ordena por conseguinte que abandonemos à entrada toda esperança: não haverá um princípio "organizado" que sustente, como um calço sagrado, a moral tradicional das histórias e nos garanta o privilégio de excluir outras vozes de seu espaço. Esta luta contra a tirania dos discursos privilegiados é retomada no curso do livro com relação à tradição literária nacional, que é afastada de sua posição de centro: a personagem-escritora de "Por Enquanto" não tem nenhum livro de Machado de Assis em sua estante e não se lembra de algum dia ter lido José de Alencar. Dentro da mesma ótica, a música erudita da Rádio Ministério da Educação é relegada a segundo plano:

"Não é preciso ser triste para ser bem-educado. Vou convidar Chico Buarque, Tom Jobim e Caetano Veloso e que cada um traga a sua viola"
(p. 61)

A "Explicação", que funciona como prefácio, vai por sua vez dinamitar uma das invenções tão caras ao romantismo, qual seja, o mito da criação livre e desinteressada, posicionando-se o artista acima das estruturas. Ao contrário, este é um empregado do editor que lhe encomenda histórias. A "inspiração" nasce agora unida a um trabalho (ausente a gênese metafísica) e recebe mais tarde um recorte preciso:

"Meus dedos doem de tanto eu bater à máquina. Com a ponta dos dedos não se brinca. É pela ponta dos dedos que se recebem os fluidos"
(p. 60)

O artista, portanto, habita um cotidiano (não mais a intemporalidade mítica) e um cotidiano político com suas contradições: pois ele é um empregado mal pago (na verdade diz-nos ser um escravo) cuja compra de pilhas para o rádio e de flores para os que trabalham "em prol da humanidade" rebenta o orçamento (cf. "Dia após Dia"); além disso, um mesmo "fracasso" e uma definição de "estilo" ("misturava palavras com as maiores delicadezas" — p. 49) vão ser um elo de união entre a personagem-escritora e um personagem-poeta, que surge em "O Homem que Apareceu", ambos identificados pelos próprios nomes: Cláudio Lemos (pseudônimo escolhido pela personagem-escritora) e Cláudio Brito (nome do poeta). O "disfarce" nos é confessado, mas o fundamental é que o poeta agora vai se dimensionar em relação ao contexto histórico do Vietnã e na crise da depressão americana ("A Noite dos Desesperados"): portanto, a loucura do poeta, diz-nos **A Via Crucis**, já não é "divina", é simplesmente "neurose de guerra". Ora, a desmistificação de tudo isso vai se processar através do que chamamos "discurso do desejo": o artista, libertando-se de suas ilusões e suas ideologias de classe, acolhe o dia 13 de maio como seu ("dia da libertação dos escravos — portanto da minha também") e sucumbe à sugestão (imposição açucarada) do editor: ela devia ter "liberdade de escrever o que quisesse". Portanto essa liberdade assim colocada e esse querer (desejar) se posicionam de saída como dialéticos, e não vão se construir, como outrora, apenas da negação da cultura (da cidade) mas sim trabalhando sobre aquilo que o "civilizado" rejeita: o lixo, o que está fora ou sob a cidade (o "outro lado da vida"). O pensamento conservador (que se diz crítico, mas que separa sexualidade de política) talvez se tenha arrepiado diante de um discurso que nomeia os próprios focos da repressão através de um dos núcleos do Estado que é a família, que por sua vez se coloca como "natural", isto é, impermeável a transformações e se diz "real", isto é, opondo resistência ao desejo de seus membros.

*"Os instrumentos fundamentais utilizados pela família são: a distribuição dos papéis sexuais (masculino = ativo, feminino = passivo), a repressão da masturbação, o ocultamento da função de prazer dos órgãos sexuais, o uso da autoridade, a preparação para o casamento, a castração da criatividade e individualidade da criança..."*³

O trecho acima pode servir de resumo a um dos projetos de **A Via Crucis**: dismantelar tais "instrumentos fundamentais"

— recordemos a velha Cândida Raposo cuja “vertigem de viver” ou “desejo de prazer” não passavam, embora contasse 81 anos. Dissemos que as epígrafes de *A Via Crucis do Corpo* destroem a hierarquização do saber de nossa cultura através dos discursos bíblicos. Ora, o conto que leva o nome do livro desenvolve a proposição e retira o espelho onde se debruça uma concepção de “família”: o modelo do Pai-Filho-Espírito Santo da excelência cristã. Ideologicamente Maria das Dores reencena o nascimento de Cristo: vai ser mãe, é virgem, o menino será indubitavelmente Jesus; o marido repete S. José (deixa crescer a barba, usa um cajado, medita, etc.) e ambos saem em busca de um estábulo, que efetivamente encontram na fazenda da tia Mininha. Ora, este enredo mágico-religioso, ao mesmo tempo que se coloca, é simultaneamente destruído de duas maneiras: por ações paralelas que invertem a altura do projeto divino — o “anjo” anunciador é o corpo da mulher (a menstruação que não aparece) unido à palavra da médica: portanto, enquanto constrói a réplica do modelo de Maria, esta agora (Maria das Dores) toma as vitaminas e deixa as brevidades dissolverem-se em sua língua (procedimento exigido quanto à hóstia); as longas meditações do casal são interrompidas pelas grandes comilanças dos lombinhos de porco que a tia preparava e a iluminação de Maria (das Dores) a faz irmanada às vacas do curral; o outro procedimento será o da destruição da hierarquia (que supõe um centro organizador):

“Não se sabe se essa criança teve que passar pela via crucis. Todos passam.”
(p. 44)

A deseroização aqui toma a cor da desmistificação do discurso ideológico cuja contradição com a estória (e dentro da História) os personagens vivem. Estamos, pois, longe do modelo simples da inversão. Ao contrário, nas 13 estórias de *A Via Crucis*, a narrativa traça um percurso de rebelião, transformando-se uma situação inicial de conformismo através do exercício de uma palavra (uma linguagem) que nasce unida ao corpo e que caracteriza seu ato. A situação inicial significa a garantia de um modelo social onde cada um é fadado a desempenhar um papel — a palavra tomada revoluciona tal ordem: significa uma linguagem esquecida pelo sujeito, algo que se passa nos bastidores deste palco (estória, história) além dos muros da “organização” e que pode ser resumida na infância. De acordo com o enredo dos contos, tal linguagem (ato) pode tomar a forma de uma cena (“Miss Algrave”), uma língua (“Língua do P”), um ardil (estórias de Marco e Nicole) ou a emergência de um rosto antigo (“Ele me bebeu”), mas em todos o sentido é o mesmo — destruir qualquer repressão, seja do aulto seja de todo o sistema (os “lógicos”). Quem se permite ouvir tal palavra modifica sua prática e vive, mesmo que a ela dê um outro sentido, como a Miss Algrave (variante de Maria das Dores): ambas engendram discursos mágico-tradicionais para entender a transformação. A morte (Xavier, por exemplo) é a opção que se coloca à atitude contrária. A palavra, nova porque esquecida ou recalçada, está unida ao corpo e seu exercício significa o contestador trabalho do desejo que, uma vez permitido, ou se impondo, sela o nascimento do sujeito, despiando os “papéis”

sociais a ela designados; então este sujeito será outro porque estabelecerá novas relações: exigirá melhor salário ou se libertará da tirania da família, mesmo que tal tirania seja imaginada, como acontece com a personagem-escritora: o filho ouve as estórias perigosas e, ao contrário do que a personagem espera, diz “está bem”. Podemos colocar todos os contos dentro deste movimento, com a exceção de “Ruído de Passos” (Cândida Raposo define-se pela contínua lembrança do corpo, ela é ou personifica o próprio oposto do tradicional) e de “Mas vai chover” e “O Corpo”. Nestes dois últimos os personagens habitam uma não-linguagem, ou o desejo como fechamento: não entendem os discursos (Xavier engana-se com “O Último Tango em Paris” e seu discurso é o da repetição: as mesmas comidas e o gosto de ouvir os mesmos palavrões da amante); por seu turno, Maria Angélica “não entende” o amor e os conselhos da amiga; Carmem e Beatriz compram um livro de receitas em francês, língua que não conhecem. Com variações de grau, tais personagens conchavam com o poder (“a infância está perdida” — concluem Carmem e Beatriz) e não conseguem fazer a revolução que os outros cumprem. O próprio ato contestador por excelência — o assassinato tem a cumplicidade final da polícia. Se formos fiéis às etapas com que José Américo entendeu a obra de Clarice, verificamos que o calvário significa agora outra coisa: despojamento, nudez (a etimologia de “calvário” remete a crânio, osso desguarnecido) e não lugar privilegiado do sacrifício.

A vítima, portanto, já não habita um assinalado lugar de dor, ditado por algo ou alguém que ultrapasse o homem (falta a todas as personagens, em geral mulheres e em geral maris, o Anjo com a palavra do Senhor; aliás, “Deus é mulher” — afirma uma menina); esta vítima tem uma salvação, isto é, possui uma arma a ser empunhada e que a levará a transformar o que lhe é dado como destino. Tal arma (que, como vimos, pode ser uma linguagem *latu sensu*) anunciada pelo corpo (o arauto) subverte a linguagem da “lógica” social e leva a um saber que surge no livro unido ao comer (a metáfora é bíblica, mas em *A Via Crucis* não significa interdição: só se entra no “jardim” se se come e o que se come marca um lugar específico no mesmo jardim, da simples vingança — pão, pão, queijo, queijo — os bifes sangrentos e bom vinho italiano “bem adstringente” da posse amorosa; a esse respeito, *A Via Crucis do Corpo* propõe uma verdadeira gramática do comer — não é de modo algum casual a complicação gastronômica dos industriais dificultando a refeição dos “dominados”). A ceia, portanto, tem um outro sentido e aqui, sim, dessacralizada e ligada a um explícito contexto social, desde a personagem-escritora à secretária que ganhava um salário indecente e à prostituta cujo marido, pedreiro, se matava de trabalhar.

A Via Crucis do Corpo sai portanto do “estado de sítio” e lança uma ponte (“Rio—Niterói?”) para os “casos complicados” do outro lado da cidade. Como percebeu a Miss Algrave, o mundo é do “aqui e agora”, isto é, mundo profano onde os divinos têm outro nome e não se revelam mais como se revelavam nos discursos apaziguadores do passado.

Portanto, quando a obra é condenada à danação, ela se salva. Pela poesia, que nunca significou conforto. Como João Cabral, Clarice descobre as duas pontas da imagem-flor, "as duas/bocas da imagem/da flor: a boca/que come o defunto/ e a boca que orna/o defunto. . . "Os estômagos delicados continuarão perseguindo as "transparentes florações nascidas do ar" e evitando o ovário do poema, "suas intestações". Mas os outros sabem que é preciso terra fértil (corpo morto) para que nasçam as rosas vermelhas que Beatriz — a musa pançuda — plantou em vão.

BIBLIOGRAFIA

- 1 — PESSANHA, José Américo — "Itinerário da Paixão" in Cadernos Brasileiros — nº 29 — maio-junho, 1965
- 2 — FOUCAULT, M. — *l'Ordre du Discours* — Paris, Gallimard, 1970

- 3 — SOARES, L. E. e MIRANDA, C. — "Contribuição ao estudo de Wilhelm Reich" in Tempo Brasileiro, nº 36-37, jan-junho 1974
- 4 — MELO NETO, João Cabral de — "Anti-Ode" ou "Contra a Poesia dita Profunda" — in *Obras Completas* — R.J., Sabiá, 1968

NOTA: obras de Clarice Lispector citadas neste trabalho:

- 1 — *A Via Crucis do Corpo* — RJ, Ed. Artenova, 1974 — 1ª ed.
- 2 — *A Paixão Segundo G. H.* — RJ, Ed. do Autor, 1964
- 3 — *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* — RJ, Ed. Sabiá, 1968
- 4 — *Água Viva* — RJ, Artenova, 1973
- 5 — *Onde Estivestes de Noite* — RJ, Artenova, 1974
- 6 — *Laços de Família* — RJ, Livraria Francisco Alves, 1960

Mario Vargas Llosa, um dos mestres da literatura latino-americana, está de volta. Desta vez o cenário é uma mesa de bar, a Catedral, famosa taberna em Lima.

Dois personagens, Santiago e Ambrosio, ficam juntos numa mesma mesa, durante quatro horas. Desta conversa surge um livro genial, considerado a obra-prima de Vargas Llosa. Um romance sobre a estrutura sócio-política da América Latina e, por extensão, uma análise de nós mesmos.

Não deixe de ler *Conversa na Catedral*. Um dos mais importantes lançamentos deste ano, que começou muito bem para a Francisco Alves.

Um lançamento da
francisco alves
Rua Barão de Lucena, 43 - R.J.
Atendemos também pelo Reembolso Postal.

CONVERSA NA CATEDRAL

MARIO VARGAS LLOSA



Tradução de
Olga Savary

**Puxe a cadeira
e sente-se
para escutar.**

Fle. N.º

Pasta N.º

Fle. N.º

Pasta N.º

Rubrica

010

01

gô

Boletim Bibliográfico

Biblioteca Mário de

Andrade, S. Paulo.

V. 42, n. 2

atril a junho 1981

O RESTO DA METAFÍSICA (ANÁLISE DA TABACARIA DE FERNANDO PESSOA)

Vilma Arêas*

"Toda leitura é um acto provisório e apenas dura enquanto permanece o que no tempo ou em mim a condiciona."

(Nelson de Matos)

"De uma maneira geral, toda a poesia é a mais alta claridade de uma época e no seu espelho é o resto que é obscuro."

(Eduardo Lourenço)

Num pequeno ensaio intitulado "Sade dans le texte" (1), Philippe Sollers se pergunta a razão de a nossa cultura e a nossa sociedade recusarem o texto de Sade como texto e, paradoxalmente, construírem um pensar de Sade fora de sua escritura. Ora, tal pensamento, desvinculado desta forma de sua produção, será, antes, revelador de quem o pensa. Em relação a Sade, seu pretenso texto será, sucessivamente, inumano, patológico ou, de modo inverso, lúcido e audacioso.

Poderíamos, nas pegadas de Sollers, fazer o mesmo tipo de reflexão em relação a inúmeros escritores. Bocage será um caso flagrante. Mas Fernando Pessoa pode ser merecidamente incluído na galeria.

Sempre considerado "genial" (2), para alguns o poeta terá sempre sido sinônimo de angústia existencial, de fuga da realidade, ou da experiência dolorosa do eu dividido nas personalidades patológicas; por outro lado, representaria, melhor que ninguém, a personalidade criadora alienada dos problemas morais e sociais de seu tempo, o poeta da hora absurda e do absurdo metafísico.

(*) Professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e da Universidade Federal Fluminense.
A autora do livro de contos "Partidas" (Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976).

Ameaçando o limite entre seu discurso artístico e seu discurso crítico (o que pensa da própria obra e da literatura em geral), Fernando Pessoa ilude, tem sempre iludido o leitor, a partir da própria romaneada descrição do "nascimento" dos heterônimos; tal recurso de construção da obra ou mesmo tática do discurso, muitas vezes como tal não é referido e, sim, como resultado da própria maneira de ser do poeta.

Lind (3), a propósito da famosa carta de Pessoa a Casais Monteiro em 1935, adverte os leitores da avaliação exagerada que alguns críticos fazem dos elementos romanescos nas personagens inventadas; insiste em que a explicação do poeta não deve ser aceita sem reservas, "uma vez que acentua demasiado unilateralmente a espontaneidade do poder criador, ao mesmo tempo que procura ocultar o papel considerável desempenhado pela teoria" (p. 97).

Tal atitude parece pouco provável em Fernando Pessoa, segundo ele, mas é essa mesma atitude o tropeço maior que tem encontrado a crítica em relação à obra do poeta.

A "maquinaria fantástica dos heterônimos" e a glosa de que foi alvo – afirma Eduardo Lourenço (4) – confiscou em seu proveito a atenção devida à própria poesia pessoana. Cita, a propósito, Casais Monteiro que, a despeito de outros equívocos, foi o primeiro a intuir o jogo dos poemas: os "autores" foram inventados para os poemas e não o contrário.

O julgamento da obra a partir da posição política ou das declarações de Pessoa, enquanto homem concreto, embora mais rara nos dias que correm, também marcou uma posição irrecuperavelmente equivocada.

Contudo, se endossarmos a tese do "absurdo metafísico" denunciado por Oscar Lopes (5) e Mário Sacramento (6), concluímos que tal posição não foi privilégio de nosso poeta, mas de toda uma geração entre as duas grandes guerras. Os movimentos literários ou artísticos em geral surgidos então, caracterizam-se pela consciência do Nada, por parte de uma classe traída por seus próprios fundamentos ideológicos, em meio às decepções sociais e ao nascimento das ideologias pré-fascistas.

O dadaísmo e o futurismo aí se colocam, em sua busca de uma ilusão de liberdade absoluta. Mesmo o surrealismo, mais tarde, com nitidez marca a mesma posição intermediária no exame que faz das ruínas da burguesia, e se instala entre um império perdido e os acenos para a reformulação do discurso com que o homem pensa sobre o mundo, para entendê-lo e transformá-lo (7).

Talvez pudéssemos definir esse tempo como uma metafísica enrolada para o lado de dentro: busca do Real, da Verdade, mas em termos absolutos, isto é, desejo de uma nova compreensão da História e, ao mesmo tempo, compromissos com o idealismo.

Em se tratando da obra de Pessoa, antes de mais nada precisamos de lhe traçar os limites. Da obra fazem parte as cartas? As declarações e confissões a médicos e amigos? Os louvores à ditadura militar? Os ensaios críticos? Bilhetes? Poemas inacabados? Os poemas em inglês, em francês, as traduções? Fernando Pessoa, Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis (para citarmos os mais famosos) têm quatro "obras" diferentes? Podemos considerar sua obra apenas o que publicou em

vida, deixando de lado o famoso baú, de onde, até hoje, brotam poemas e poemas? Então, quanto à poesia, só "Mensagem" fará parte dela? E os esboços inacabados?

Em suma, perguntaremos com Foulcault (8), que atenção atribuir a "esse imenso bulir de rastros verbais que um indivíduo deixa em torno de si ao morrer e que, em um entrecruzamento indefinido, falam tantas linguagens diferentes"?

Se considerarmos como "obra" apenas a poética, temos de começar a negar – junto com alguns críticos – a idéia de que os quatro heterônimos se ligam a quatro obras diferentes, cada qual com sua "mensagem". E apoiamo-nos numa citação do próprio poeta de que os heterônimos "representam pessoas inventadas" como figuras em dramas, ou "personagens declamando isoladas em um romance sem enredo".

Deste ponto inicial, que não pretende reduzir a obra pessoana a um equívoco – que deva ser esclarecido – nem a um labirinto a ser desatado, tiramos duas conclusões:

– Existe um drama ou romance (evidentemente escrito por um único poeta) que serve de chão à fala de quatro personagens diferentes; estes dialogam entre si, escrevem prefácios e poemas uns para os outros, elogiando-se ou criticando-se, do mesmo modo que os textos que os justificam se auto remetem.

Isso não significa que os consideramos fragmentos de uma realidade global que os achataria numa única face; ao contrário, a obra é uma totalidade fragmentada irredutível a qualquer um dos lados (9).

– Muito antes do golpe mortal à metafísica da "personalidade poética", Fernando Pessoa causara-lhe uma profunda ferida. Pensamos particularmente em Robbe-Grillet (10) e Barthes (11) e no que expuseram da relação estreita entre os elementos teóricos de uma narrativa e a ideologia dominante; pensamos ainda na moderna discussão dos gêneros (Prosa ou poesia? Novela ou romance? Ou muito antes pelo contrário?).

Antônio José Saraiva e Oscar Lopes (12) não ficaram insensíveis a esse aspecto "subversivo" da poesia pessoana e examinaram em cada heterônimo, isto é, em cada grupo de poemas, o que de tradição quebraram.

Alberto Caeiro, com seu verso "prosaicamente livre" se coloca contra o transcendentalismo saudosista e o "farisaísmo" da poesia compassiva sentimental. Ricardo Reis exprime-se "contra as concepções ocamente abstratas da sobrevivência post-mortem ou de progresso humano". E, se Campos, dentro do sensacionismo instala-se na "sabedoria futurista da sem-razão", a poesia ortônima revela-se principalmente como uma problematização do EU. Em *Ler e depois* (13) é retomado o mesmo fio.

"Lido atentamente, Pessoa ainda hoje líquida, em comunicativo ritmo poético com a experiência mediatizada, a substantividade metafísica de conceitos tão importantes tais como o de Alma, Sentimento, Sinceridade, Consciência, Realidade; de Causalidade como procriação mágica de efeitos e causas; de Expressão sem fingimento superestrutural; de Tempo e Espaço como absolutamente independentes da prática social humana..."

Quanto a essa consciência do estatuto do trabalho poético, basta-nos observar — as falas das personagens:

Caciro, poeta pastoril, abre a série de seus poemas com uma clara afirmação — ele nunca guardou rebanhos, mas é “como se os guardasse”; seu rebanho são seus pensamentos; o cajado é a pena com que escreve num papel que se revela ser sua própria memória. Além do mais, nem sabe o que é natureza, apenas canta-a; e a primavera, apenas “uma maneira de dizer”.

Álvaro de Campos, que se apresenta no “palco”, ora à janela, ora sentado à escrivaninha, a fumar e a escrever, que pensa em escrever versos que, por força, dirão o contrário do que está a pensar, esforça-se por exercitar na prática a teoria impossível que Caciro articulou.

Tal distanciamento (o que se escreve é diferente do real, isto é, “levado em sentidos diversos”, ou adiado) é teorizado claramente por Fernando Pessoa ortônimo, com todas as passagens feitas (14).

Portanto, o “enredo” último de tal romance, ou drama, é a travessia (“sim, o termos todos nascido a bordo”) do que se vê para o que se diz. Mas o que se vê jamais reside no que se diz. O resultado é que falta ou sobra sempre qualquer coisa, seja nos objetos concretos (a impossibilidade de arrumar a mala, a vida), no tempo (sempre a véspera ou o dia seguinte, nunca o agora), resolvendo-se tudo isso no degredo tão objetivamente cantado por Ricardo Reis.

O “literal”, o que “verdadeiramente há” persegue o poeta frequentemente (“há só um caminho para a vida que é a vida”), que se confessa, mesmo dentro do cansaço, desejar “impossivelmente o possível” e amar “infinitamente o finito”. Sua “desgraça” muitas vezes significa o “poder desejar o que há”.

Neste ponto, dentre o que a nós chegou da literatura da época, encharcada pelo idealismo de um Pascoaes, a quem o poeta nem sempre permaneceu invulnerável, é que compreendemos o peso da poesia pessoana e seu trabalho incansável, demolidor dos vários discursos legitimados na época, do literário ao político (confira-se a esse respeito o poema XXXII de Caciro), passando pelo amoroso e religioso.

Embora não possamos considerar o amor como um “tema” na obra de F. Pessoa, indicamos ao leitor “O Pastor Amoroso”; este “rapa a tinta” a toda uma convenção amorosa, presente na pastoral: conhecer o objeto amoroso não acarreta nenhuma grande modificação ao poeta. Nas duas situações (antes e depois do conhecimento) ele se revela “um monge calmo”; o que farão juntos, ele e a amada, se resolve em linguagem tautolótica; e quando conclui que não fora amado, repara que a natureza é a mesma de sempre.

A análise que se segue da *Tabacaria* significa o desejo de aproximação do texto pessoano, tentativa de tocá-lo fisicamente, por assim dizer, a despeito da imensa literatura crítica que o recobre (15).

Embora compreendendo que, em sentido estrito, um poema se esclarece em seu contato com outros poemas do mesmo autor (que conjunto de invariantes se colocam nos textos, sob que clave se repetem no correr da obra, etc.) procurei ler a *Tabacaria* apenas com os elementos que ela mesma fornece, descartando, na

medida do possível, qualquer a priori. Por exemplo, as noções de metafísica e não-metafísica foram compreendidas com os elementos descritivos que julguei detectar no texto.

Se um poema é, enquanto artefato, também um jogo, procurei descobrir as regras que o armaram e abandonei-me à sedução de seu ritmo e ao desafio de suas linhas cruzadas. Se acaso me perdi, isso também faz parte do lance da partida.

Estou, além disso, consciente do caráter escandalosamente redutor desta análise.

TABACARIA *

- 1 *Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.*
- 5 *Janelas do meu quarto,
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,*
- 10 *Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
Com a morte a por umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.*
Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
- 15 *Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,
E não tivesse mais irmandade com as coisas
Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua
A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada
De dentro da minha cabeça,*
- 20 *E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.*
*Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.
Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,
E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.*
- 25 *Falhei em tudo.
Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.*

(*) Transcrição de: PESSOA, Fernando. Obra poética. Rio de Janeiro, Aguilar, 1972.

- A aprendizagem que me deram,
Desci dela pela janela das traseiras da casa.
Fui até ao campo com grandes propósitos.*
- 30 *Mas lá encontrei só ervas e árvores,
E quando havia gente era igual à outra.
Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei de pensar?*
- Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!*
- 35 *E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!*
- Gênio? Neste momento
Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu,
E a história não marcará, quem sabe?, nem um,
Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.*
- 40 *Não, não creio em mim.
Em todos os manicômios há doidos malucos com tantas certezas!
Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?
Não, nem em mim...*
- Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo*
- 45 *Não estão nesta hora gênios-para-si-mesmos sonhando?
Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas —
Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas —,
E quem sabe se realizáveis,
Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente?*
- 50 *O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.
Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo,
Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.*
- 55 *Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
Ainda que não more nela;
Serei sempre o que não nasceu para isso;
Serei sempre só o que tinha qualidades;
Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta*
- 60 *E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
E ouviu a voz de Deus num poço tapado.
Crer em mim? Não, nem em nada.
Derrame-me a Natureza sobre a cabeça ardente
O seu sol, a sua chuva, o vento que me acha o cabelo,*
- 65 *E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha.
Escravos cardíacos das estrelas,
Conquistamos todo o mundo antes de nos levantar da cama;
Mas acordamos e ele é opaco,
Levantamo-nos e ele é alheio,*

- 70 *Saímos de casa e ele é a terra inteira,
Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.
(Come chocolates, pequena;
Come chocolates!
Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.*
- 75 *Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
Come, pequena suja, come!
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folha de estanho,
Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.)*
- 80 *Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei
A caligrafia rápida destes versos,
Pórtico partido para o Impossível.
Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprezo sem lágrimas,
Nobre ao menos no gesto largo com que atiro*
- 85 *A roupa suja que sou, sem rol, pra o decurso das coisas,
E fico em casa sem camisa.*
- (Tu, que consolas, que não existes e por isso consolas,
Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva,
Ou patrícia romana, impossivelmente nobre e nefasta,*
- 90 *Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida,
Ou marquesa do século dezoito, decotada e longínqua,
Ou cocote célebre do tempo dos nossos pais,
Ou não sei que moderno — não concebo bem o que —,
Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire!*
- 95 *Meu coração é um balde despejado.
Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco
A mim mesmo e não encontro nada.
Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.
Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,*
- 100 *Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,
Vejo os cães que também existem,
E tudo isso me pesa como uma condenação ao degredo,
E tudo isto é estrangeiro, como tudo.)*
- Vivi, estudei, amei, e até cri.*
- 105 *E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.*
- Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira,
E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses nem cresses
(Porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer nada disso);
Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo*
- 110 *E que é rabo para alguém do lagarto remexidamente.*
- Fiz de mim o que não soube,*

- E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conhecera-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
- 115 Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido.
Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.
- 120 Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
Como um cão tolerado pela gerência
Por ser inofensivo
E vou escrever esta história para provar que sou sublime.
- Essência musical dos meus versos inúteis,
- 125 Quem me dera encontrar-te como coisa que eu fizesse,
E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte,
Calcando aos pés a consciência de estar existindo,
Como um tapete em que um bêbado tropeça
Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.
- 130 Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.
Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada
E com o desconforto da alma mal-entendendo.
Ele morrerá e eu morrerei.
Ele deixará a tabuleta, e eu deixarei versos.
- 135 A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também.
Depois de certa altura morrerá a rua onde estive a tabuleta,
E a língua em que foram escritos os versos.
Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.
Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente
- 140 Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas,
Sempre uma coisa defronte da outra,
Sempre uma coisa tão inútil como a outra,
Sempre o impossível tão estúpido como o real,
Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície,
- 145 Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.
- Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?),
E a realidade plausível cai de repente em cima de mim.
Semiergo-me enérgico, convencido, humano,
E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.
- 150 Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los
E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos.
Sigo o fumo como uma rota própria,
E gozo, num momento sensitivo e competente,
A libertação de todas as especulações

- 155 *E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar mal disposto.
Depois deito-me para trás na cadeira
E continuo fumando.
Enquanto o Destino mo conceder, continuarei fumando.
(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira
Talvez fosse feliz.)*
- 160 *Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela.
O homem saiu da Tabacaria (metendo o troco na algibeira das calças?).
Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica.
(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)
Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.*
- 165 *Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo
Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.*

ANÁLISE

Estabelecemos, para a leitura do poema, algumas vias de acesso: a maneira segundo a qual o texto se apresenta, a situação por ele trabalhada, em sua tentativa de significar o ser e o próprio poema em sua relação com o contexto e, finalmente, as linguagens tradicionais examinadas pelo poeta para a execução de seu projeto. Este, só é levado a cabo, a partir da relação de duas noções manipuladas pelo poeta (a metafísica e a não-metafísica) que, em última análise remete à problematização da noção de indivíduo (com seu recheio metafísico, que está na raiz do pensamento ocidental moderno) em suas relações com o mundo. Vejamos:

1 O TEXTO

O TEXTO do poema é apresentado cindido:

– Um que falta e que se mostra como a se fazer no futuro, que se mostra como não-existente; a particularidade de tal objeto (texto 1) é ser o contrário do texto 2 (Cf. versos 123 e 149):

"E vou escrever esta história para provar que sou sublime".

"E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário".

– O texto 2 é dado como o contexto do texto 1, como uma situação-matéria-prima do texto 1; tal texto 2 está e é fingido ausente sob forma de poema, porque está como o antes do poema.

A dobradiça que articula os dois textos são os indicadores ESTES (S) e ESTA, que tornam presente o negado ato de escrever, relegado pelo poeta ao futuro.

- v. 80 "*Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei. —
A caligrafia rápida destes versos...*"
- v. 123 "*E vou escrever esta história para provar que sou sublime.*"
- v. 149 "*E vou tencionar escrever estes versos em que digo o
contrário.*"

Tais indicadores, ou singularidades formais – condição do discurso e de sua gramática – deveriam pertencer ao texto 1; referidos ao texto 2, apontam a definição deste (não-poema) como *disfarce, fingimento* do poema.

O texto se apresenta, portanto, como um ausente (fora) e um presente (dentro) com limites problemáticos.

2 A SITUAÇÃO

A SITUAÇÃO (texto 2) é grosseiramente apresentada também como cindida, entre um real-por-fora (a Tabacaria) e um real-por-dentro (sensação de sonho).

Até o verso 24 (25 e 26 são a conclusão), mantem-se a contradição intransponível entre a existência das coisas (pessoas, pedras, rua) e o saber sobre elas (mistério, rua impossivelmente desconhecida, etc.), isto é, afirma-se a distância entre o objeto real e o objeto do conhecimento.

Na medida em que não se sabe, em que não há uma linguagem que os diferencie, todos os objetos parecem homólogos. Exemplo: as pedras e os seres são equivalentes, sustentados pelo mesmo mistério e tratados igualmente pela morte que, naquelas, coloca umidade e, nos homens, cabelos brancos.

A tal situação correspondem duas vozes: a que afirma o primado da subjetividade do sujeito, sua idealização como objeto uno e acabado (portanto, passível de falhar completamente – “falhei em tudo”) e a outra voz que *nadifica* esse tudo (“como não fiz propósito nenhum...”), problematizando sua existência absoluta.

Afirmamos, pois, que a situação é “grosseiramente” cindida, porque esta segunda cisão sublinha a problematização do dentro/fora do texto (afinal, o que se chama poema é este, que lemos, ou um outro, que nega a própria existência e se projeta no futuro?).

Os versos compreendidos entre as linhas 126 e 141 estabelecem a homologia entre o real-por-fora e o real-por-dentro: a tabuleta da Tabacaria está claramente associada aos versos do poeta e a rua à língua em que os versos foram escritos.

Além do mais, tal contradição (fora/dentro) tem os termos unidos por uma mesma lealdade devida, o que acaba por diluir os binarismos crônicos (alma/corpo, sujeito/objeto, etc); ao contrário, mesmo despedindo-se das coisas, o narrador alucinadamente se faz uno com elas: se o lado da rua vira uma fileira de carruagens, ele é a locomotiva que “arrasta” tal fantasmagoria (cf. v. 16 a 20):

*"E não tivesse mais irmandade com as coisas
Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua
A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada
De dentro de minha cabeça,
E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida."*

Colocando-se de outra maneira, o poeta assume integralmente o teor de sua imaginação e a manipulação do real que ela opera.

3 AS RELAÇÕES

A SITUAÇÃO do poema orienta-se no sentido de significar o SER (de que modo o ser é), o POEMA (seu traçado, sua vida e/ou morte) e de que modo o REAL (a história) pode ser compreendido por tal ser ou representado por tal poema.

Em outras palavras, a relação ser / mundo tem de ser demonstrada, construída e não apenas mostrada; o fato de se poder olhar a rua, por mais certeza que se tenha de sua existência concreta, não me instrui sobre o modo pelo qual existe, não me faz conhecê-la.

O que o poema problematiza, portanto, é o princípio segundo o qual nossa unidade moral e intelectual (aliás inexistente, se a pensarmos como anteriormente dada) "espelha" uma harmonia exterior (aliás não espontaneamente percebida) (16).

Ora, tentar significar o ser, o poema e sua relação com a história, exige que se articule o real, arrancando-o, pela representação, da indeterminação e do indefinido.

Examinando os versos de 5 a 20, verificamos que tal linguagem não foi constituída. Marcam, portanto, o indefinido e o não-saber. Mas o personagem se vê impelido a realizar seu projeto e recorda sua experiência com linguagens já experimentadas.

4 LINGUAGENS TENTADAS

— Uma linguagem ensinada no passado, que propõe o Natural como capaz de orientar o ser e de fazer o universo definido para tal ser:

v. 27 *"A aprendizagem que me deram,
Desci dela pela janela das traseiras da casa.
Fui ao campo com grandes propósitos.
Mas lá encontrei só ervas e árvores,
E quando havia gente era igual à outra."*

Tal linguagem se revela, pois, inoperante, pois aponta uma não-linguagem (confira-se Caetano, poema XXXI):

*"porque só sou essa coisa séria, um intérprete da Natureza,
porque há homens que não percebem a sua linguagem,
por ela não ser linguagem nenhuma."*

– A linguagem do sonho, que finge articular um real; mas, diante desse mesmo real se mostra inútil, na medida em que mantém a indefinição deste:

v. 67 *"Conquistamos todo o mundo antes de nos levantar da cama,
Mas acordamos e ele é opaco,
Levantamo-nos e ele é alheio,
Saímos de casa e ele é a terra inteira,
Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido."*

– A linguagem religiosa, que se constrói em homologia com a linguagem da confeitaria, ambas adocicadas e inúteis para o poeta, que não consegue comê-las, à semelhança da "pequena suja".

– A linguagem da poética tradicional, construída sob a clave da inspiração, da invocação, do consolo (linguagem também doce, opondo-se à amargura do lugar do poeta); como os espíritos, tal linguagem, cristalizada na Musa (do berço de nossa civilização ocidental, a Grécia, até "não sei que moderno") só possui eficácia porque não existe.

v. 87 a 94 *"Tu que consolas, que não existes e por isso consolas",
etc., etc.*

5 METAFÍSICA VERSUS NÃO-METAFÍSICA

Tal TEXTO, tal SITUAÇÃO (e suas linguagens) se equilibram entre duas noções propostas: METAFÍSICA versus NÃO-METAFÍSICA. A primeira responsável pela refração entre qualquer fato, ou objeto, e a representação dele, privilegiada em relação ao fato (todos os termos são tomados como absolutos); responsável também pela possibilidade do ser se dizer inexistente, pois a permanência ou presentificação de tal ser se desenha inversamente a como existe: embora habitante de uma casa é o morador da mansarda, "ainda que não more nela" (v. 55); embora tenha vivido, estudado, amado, não fez nada disso, "porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer nada disso" (v. 108).

Ao contrário, a NÃO-METAFÍSICA constrói um inteiro espaço permitido. É sua integridade o seu elemento definitório (não excluídos a transformação e o trabalho); a METAFÍSICA, dividindo espaços, deixa um RESTO não reintegrável pelo todo, portanto, espúrio, não permitido: a mansarda, água-furtada, é realmente o espaço roubado ao corpo da casa e ao ser habitante dela (ainda que more na casa) se define com a ajuda de elementos que o código social marginaliza: o mendigo, o louco, o bêbado, o cigano, o mascarado: o que não tem dinheiro, o que não tem sanidade, o que não tem lucidez, o que não tem pátria, o que não tem rosto, com seus respectivos lugares – a sarjeta, o manicômio, a utopia e a atopia, o vestiário (lugar obscuro onde se depositam as roupas momentaneamente).

Ora, a precisão de tais noções (metafísica/não-metafísica) se constrói no texto em termos de dois movimentos que dialetizam a ABERTURA. Tais movimentos, é bom que se diga, nunca se apresentam isolados, mas o que decide um em relação ao outro é o caráter de consumo do objeto (ou ajustamento do conceito com o objeto, do objeto com sua ação, etc.) unido à necessária transformação desse mesmo objeto (por exemplo, comer o doce); ao contrário disso, na relação objeto/conceito, objeto/ação, podemos também perceber a permanência de um resíduo, um excesso, que pode ser o próprio sujeito ou o próprio objeto, que *restam*, prisioneiros de imobilidade.

Explicuemo-nos melhor: há a descrição de um movimento de *fora para dentro*, em geral determinado pela ausência de resto (a não-metafísica). Processa-se através de BOCA, na relação doce/boca, e MÃO, na relação roupa suja/lavadeira. O poeta não come o doce, não se casa com a filha da lavadeira; ao contrário, atira a roupa suja que é, sem rol, para o decurso das coisas. Nessas relações, pois, o poeta é um ser irrecuperável para a vida prática, construída pelos seres menores (a pequena suja, a lavadeira) e assume o romântico lugar dos vates tradicionais.

No entanto, contraditoriamente, a linguagem poética tradicional é rejeitada, como vimos: RESTO não abrigado pelo poema, linguagem de outro. O poeta não consome de acordo com as regras: não tem consolo, não tem inspiração, não sabe invocar (em vez disso vomita: "meu coração é um balde despejado...").

O mesmo estatuto possui a linguagem cultural do passado, em que um antes e um fora definia e compreendia o ser. O poeta não pode utilizar tal linguagem, pois esta nem mesmo existe e permanece prisioneiro em casa.

Há um segundo movimento no poema, processando-se de *dentro para fora*, que é determinado pelo RESTO, característica da metafísica. Processa-se através de ÂNUS (na relação pensar, sonhar e estrume) e RABO (ele mesmo o que sobra do corpo do lagarto e é dele separado, com outra vida paralela ao corpo.— comparar com a relação janela dos fundos/linguagem natural, que funciona homologicamente).

O RESTO é determinado pelo processo deslocador ele mesmo, que "degrada" uma posição de possível superioridade, associada às partes altas do corpo: os cérebros dos gênios (mas imaginados), as aspirações altas e nobres e lúcidas (mas apenas aspirações); cantar (BOCA) a cantiga do Infinito (ALTO), mas numa capoeira (um dos sentidos da palavra é "cesto grande para se prender animais castrados"); ouvir a voz de Deus (ALTO), mas num poço tapado.

A relação Natureza/cabeça, através da chuva, do vento e do sol, esgota-se em si mesma, pois o RESTO (se tiver ou não tiver de vir) determina uma submissão às estrelas, doentia e incontornável; *tanto faz o resto*, pois somos "escravos cardíacos das estrelas".

Tais aspirações às partes altas são concretamente dimensionadas pela História, que lhes dá o devido peso: estrume.

Essas relações também se precisam em sua articulação com PÉS: o calcar aos pés a consciência, o tapete em que o bêbado tropeça, o capacho que os ciganos roubam (e que "não valia nada", isto é, sem função, que seria retirar o resto (sujo)

dos sapatos; assim permanece o próprio capacho como resto, como o poeta permanecera resto de si mesmo).

Ora, esses dois movimentos plenos, que tentam articular o corpo do homem com sua atividade (classes em jogo) supõem outros intermediários.

Ao primeiro, chamamos **mediação da metafísica**, que é ilusório e se realiza no **mascarado**.

A máscara resiste aos movimentos de fora para dentro e de dentro para fora, pois, negando uma essência, a máscara abriga o paradoxo de não ter dentro nem fora. É independente, sobra, sendo uma ao corpo. Contudo, a superfície do espelho, criando uma ilusão de dentro, de profundidade, permite os dois movimentos.

O mascarado tenta resolver a contradição, pois sua máscara existe entre um suposto dentro (que a máscara oculta e sugere) e um problemático fora, na medida em que o dentro também é máscara – a velhice. Portanto, o rosto, pertencente ao corpo, por ser inseparável de sua máscara, se estabelece num espaço dúbio, que é o próprio espelho.

Ao outro movimento chamamos de **mediação sem metafísica**, vivido num momento “sensitivo e competente”, em que se dá a “libertação de todas as especulações”.

O poeta pode, então, **saborear** algo (como não o pudera em relação ao doce) e gozar alguma coisa – o fumo do cigarro, ligado à Tabacaria, algo que se vende e que se compra, que faz, portanto, parte do comércio (convívio) dos homens e que não é sonhado nem suposto.

Este (o fumo) tem um estatuto diferente da máscara: enquanto neste, ao espelho, o movimento é ilusório (e daí sua ligação com o imobilismo real que a degradação impõe) o fumo penetra o homem e se faz definido fora: “sigo o fumo como uma rota própria”. Tal equação a metafísica não resolvia.

6 CONCLUSÕES

A superfície unidimensional do espelho, fingidor de profundezas, é substituída pelas dimensões de uma cena real, com a presença de todos os personagens à soleira dos espaços: o narrador à janela, o dono da Tabacaria e o Esteves à porta.

Isto é, as profundidades ilusórias do espelho, duplicador sem identidade, e não nos esqueçamos que “pensar” também se chama “refletir”, são transformadas na superfície real da soleira, que também duplica os gestos e as falas, mas mantém a identidade de cada um.

O RESTO existe ainda, mas é reintegrado ao corpo (o Esteves mete o troco na algibeira) e não tem o estatuto banal de qualquer excesso resultante do choque de coisas diferentes (o “pensamento” e a “realidade”, por exemplo, trabalhados pelo poema). A moeda, o troco, como equivalente geral, se aciona a existência dessas coisas de ordem diferente, estabelece entre elas um sistema de equivalência (17).

Por outro lado, MÃO e BOCA, agora, estabelecem outras relações: o aceno, a saudação e o sorriso, são gestos que se repetem, mas pertencem a sujeitos que conhecem (e se conhecem), que percebem o limite dos seres e do universo.

Portanto, após todos os indeterminados espaços que fundiam seres/ coisas/ mundo, o poema desenha um lugar que abriga as identidades, possibilita a construção e o entendimento do mundo e do ser, longe da metafísica, com uma linguagem encontrada em seu valor de fala, num momento plausível e transitório.

Neste momento, contudo, voltamo-nos para a própria apresentação do texto pelo narrador e verificamos que aquele que resolvemos é o texto-2, isto é, a situação de um texto-1 ausente, cuja função será inverter, colocar pelo avesso a dada situação.

Esse avesso é o RESTO que nos fica da Tabacaria, aparentemente no gesto direto e simples de reinstalar sua metafísica.

Na verdade, o que tal jogo ilusionista permite e aponta é a necessidade de se repensar o que significa a verdade do texto, seu lugar, a problematização do saber e o sentido da subjetividade.

Não se trata apenas de uma desmistificação da palavra poética, ligada à recusa da tradição, o que, aliás, também existe. Basta-nos pensar na corrosão de certas figuras da retórica sublime (o Destino, o poeta demiurgo, etc.) que escorrem seu ouro ao simples contato com as pobres carroças da rua e os docinhos gordurosos de nosso cotidiano.

Não se trata também e, exclusivamente, de se estabelecer os contornos de um discurso sobre a linguagem: os movimentos que se fazem presente no engendramento dela (a dialética presença/ausência) arrastando em seu compasso o cortejo das máscaras, dos travestis, do fingimento. Isto nos é mostrado na letra e no "palco": os movimentos de aparecimento/desaparecimento do narrador à janela são contraponteados pelo dono da Tabacaria, aparecendo e desaparecendo à porta.

Ora, esta análise do signo poético, lato sensu, existe e lá está.

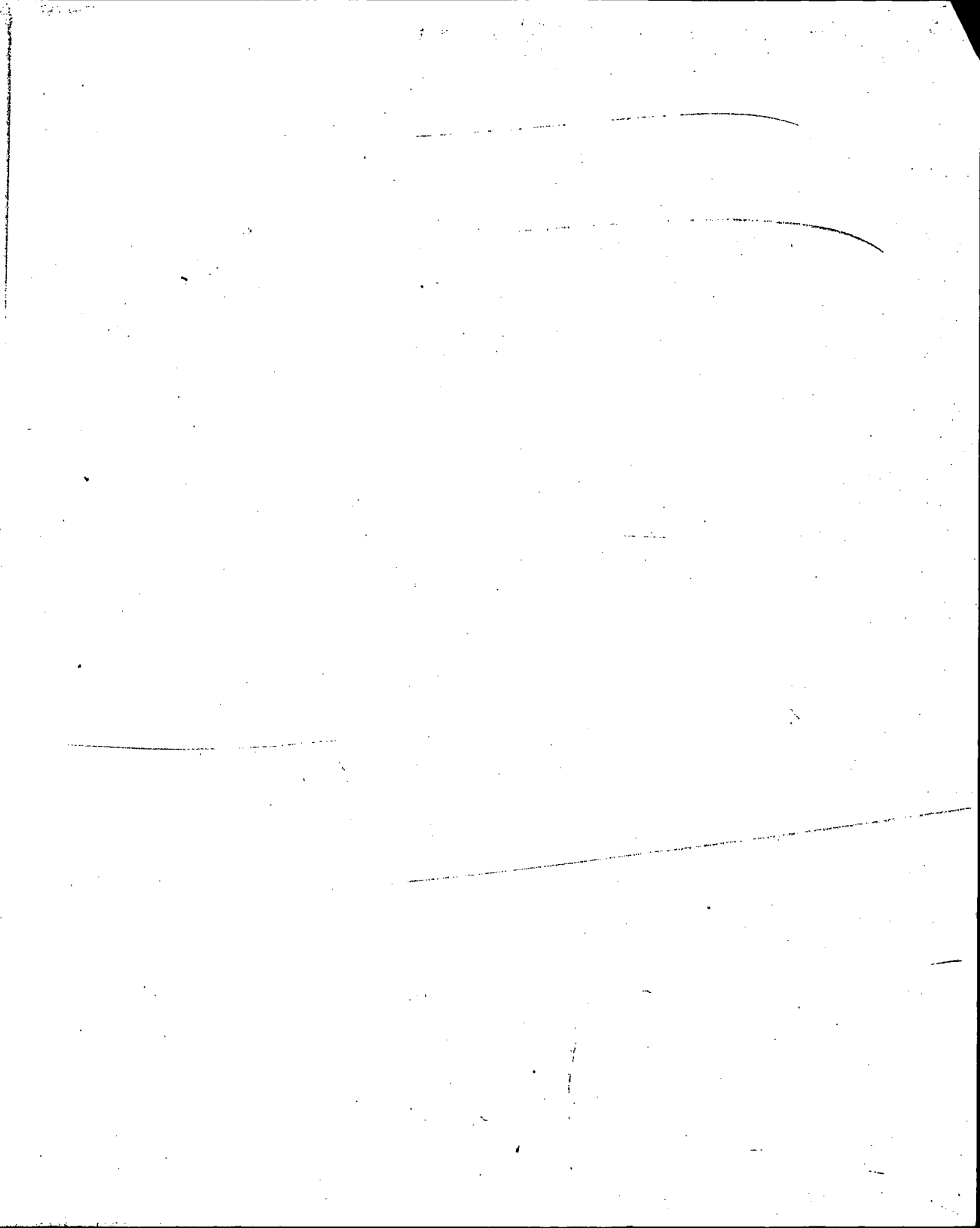
Mas o que me parece fundamental – e salvo erro, presente na obra inteira de Pessoa – é a vertigem do deslocamento do signo (18), resultado, sem dúvida, da vigilância do fazer poético, que não se detém apenas na denúncia de outras práticas, como apontamos, com seu discurso certo ou irônico, mas que passa a habitar o areal movediço da vacilação da arte de representar. À soleira da modernidade, espiam-nos as máscaras e tornam-se inexequíveis as trocas idênticas da antiga representação: na Tabacaria é o próprio signo que, assim, resta abalado.

NOTAS

1 SOLLERS, P. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris, Éd. du Seuil, 1968.

2 LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa revisitado*. Porto, Ed. Inova, 1973. (Livro fundamental sobre o poeta; assim se inicia: "O autor deste ensaio toma a sério e em toda a sua extensão a idéia de que Pessoa é uma natureza genial.")

- 3 LIND, G.R. Teoria poética de Fernando Pessoa. Trad. Margarida Rosa. — Porto, Ed. Inova, 1970.
- 4 LOURENÇO, Eduardo. op. cit.
- 5 LOPES, Oscar Luso Freitas. Ler e depois. Porto, Ed. Inova, 1969.
- 6 SACRAMENTO, Mário. Fernando Pessoa — poeta da hora absurda. 2. ed. Porto, Ed. Inova, 1970.
- 7 DECOTTIGNIES, Jean. L'oeuvre surréaliste et l'idéologie. In: Littérature. Paris, Larousse, 1971.
- 8 FOUCAULT, Michel. L'archéologie du savoir. Paris, Gallimard, 1969.
- 9 LOURENÇO, Eduardo. op. cit.
- 10 ROBBE-GRILLET, Alain. Por um novo romance. Trad. C. Santos. Lisboa, Publ. Europa-América, 1965.
- 11 BARTHES, Roland. Le degré zéro de l'écriture. Paris, Éd. du Seuil, 1953.
- 12 SARAIVA, Antonio José & LOPES, Oscar Luso Freitas. História da literatura portuguesa. Porto, Porto Ed., s. d.
- 13 LOPES, Oscar Luso Freitas. op. cit.
- 14 Ver a "Autopsicografia", tão citada, que funciona como arte poética de toda a obra pessoana.
- 15 Há pouquíssimos trabalhos de texto de Pessoa. Conheço o de Cleonice Berardinelli, infelizmente inédito (Poesia e poética de Fernando Pessoa. Rio de Janeiro, 1958. Tese de livre-docência.) e o de Roman Jakobson e Luciana S. Picchio (Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa. In: *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1970.). Tal trabalho foi retomado por Costa Lima (*Estruturalismo e teoria da literatura*. Petrópolis, Vozes, 1973.); o objetivo de sua crítica é, contudo, menos o texto pessoano que a metodologia utilizada no ensaio que lhe serviu de base.
- 16 CASSIRER, Ernst Alfred. Le langage e la construction du monde des objets. In: *Essais sur le langage*. Paris, Minuit, 1969.
- 17 SAUSSURE, Ferdinand de. Cours de linguistique générale. 5. éd. Paris, Payot, 1955. p. 115: "c'est que là, comme en économie politique, on est en face de la notion de valeur; dans les deux sciences, il s'agit d'un système d'équivalence entre des choses d'ordres différents: dans l'un travail et un salaire, dans l'autre un signifié et un signifiant." (grifos do texto)
- 18 BARTHES, Roland. Mudar o próprio objeto. In: GENNI, Luccioni et alii. *Atualidade do mito*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.



Fle. No. 011
Pasta N.º 09
Rubrica 10

in Leituras de Camões,

S.P., publicações do "Instituto
de Cultura e Ensino
Pácho Damiel de Nobrega",

1982

DUAS LEITURAS DE CAMÕES

Cesário Verde e Fiamma Hasse Pais Brandão

Prof.^a VILMA ARÊAS *

I — De saída e para exercitarmos um pouco de bom humor, devemos dizer que, hoje, qualquer comentário sobre a obra de Camões deveria sobressaltar-nos. Tanto já foi dito e tantas vezes repetido, principalmente nas ocasiões comemorativas, que não podemos deixar de evocar T. S. Eliot em seu pequeno ensaio sobre Shakespeare ⁽¹⁾.

Observa ele, diante de uma literatura crítica que não cessava e não cessa jamais de crescer, que já existia, àquela altura, um Shakespeare fatigado, um Shakespeare messiânico, introduzindo uma nova filosofia e um novo sistema de yoga, um Shakespeare feroz como um furioso Sansão, etc.

De vez em quando, um certo Shakespeare convencional era banido de cena para ceder lugar a novos enfoques sobre o dramaturgo. Mas, conclui T. S. Eliot, a respeito de um artista tão grande quanto Shakespeare, é provável que nunca estejamos inteiramente certos. E, se assim for, será melhor que mudemos de vez em quando a feição de nosso equívoco.

Minha proposta, afora esse espaço vago aos enganos, será tocar a obra de Camões enviesada ou indiretamente. Isto é, de que maneira ela informa obras alheias, distantes dela; de que modo foi lida e escrita por outros poetas; como, uma vez produzida, alargou-se e distendeu-se, reproduziu-se e reformulou-se; além disso, segundo que movimentos a leitura que dela foi feita escreveu-se de um outro modo, produzindo-se, contudo, tal diferença como semelhança simulada.

As questões ao redor desse eixo poderiam ser formuladas ao infinito.

Queremos, como Jean Ricardou, definir o ato de ler como **produzir por demonstração relações num texto** ⁽²⁾.

Pois bem, quando falamos de uma leitura de Camões feita por Cesário Verde ou Fiamma H. P. Brandão, de maneira alguma queremos

* Professora da Universidade Federal Fluminense e da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro — PUC

nos referir às problemáticas influências, que funcionam como varinha de condão de transmissão e comunicação, ordenando em causas e efeitos os fenômenos de semelhança ou repetição; sequer entendemos **tradição**, no caso, literária, presa a um estatuto temporal, característico de um conjunto de fenômenos supostamente sucessivos ou idênticos (pelo menos análogos) ⁽³⁾.

Desse ponto de vista, o projeto da leitura seria inexeqüível.

Só para darmos um exemplo de impossibilidade, as noções de **literatura**, ou de **política**, ou de **amor** que hoje usamos, não podem ser referidas com simplicidade à cultura clássica, portanto a Camões.

Não podemos, portanto, falar de **tradição**, ou de **influências**, na velha acepção, se estão em jogo um autor do século XVI, equilibrando-se desconfortavelmente num ponto de junção entre medievalismo e humanismo ⁽⁴⁾, um outro autor da famosa geração de 1870, republicano ativo, numa época em que o republicanismo português era mais progressista do que o próprio partido socialista ⁽⁵⁾, e uma autora deste nosso século, informada pela ciência da História e pelas modernas teorizações do discurso; além disso, obsessivamente lendo, isto é, estabelecendo novas relações, com os textos que dizem da cultura portuguesa ⁽⁶⁾.

Ora, essa leitura, e leitura de leituras, serão compreendidas a partir do próprio texto de Fiama.

O poema que fecha **O Texto de João Zorro**, e que batiza o livro, estabelece as coordenadas possíveis das relações textuais.

Entre um autor medieval, João Zorro, e a própria Fiama não existe a noção de **progresso**, definida como deslocamento a partir de um ponto único, do qual pouco a pouco algo ou alguém se afasta. (Aliás, seria essa uma noção pré-renascentista, anterior a Galileu ou Maquiavel).

Aqui, a partir de uma postura idêntica (existir sobre o anterior), que destrói de um golpe a execução poética como toque da Graça divina, o que a faria existir a partir de um ponto zero estabelecido pelo "talento", Fiama dialetiza o ato de escrever e ler.

Essas atividades foram vistas separadas durante longo tempo, segundo um pensamento de base teológica, que pressupõe o livro do mundo escrito por Deus e lido pelo homem, e o artista como lugar-tenente da divindade, o que realimenta a dualidade **ad infinitum**.

Agora, ambas essas atividades estão unidas num mesmo movimento de frequência similar, embora difícil de perceber a olho nu, na medida em que a **pedra (lápide, lápis, epigrafe)** move-se com maior lentidão que a **grafia**, a **versão**; esta imediatamente marca a **diferença** e a **crítica**, isto é, o **progresso** da execução.

Portanto, o que está em jogo não é a noção de **estilo**, que remete a um "conjunto de automatismos artísticos nascidos da mitologia pessoal e secreta de um autor", nas palavras de Barthes ⁽⁷⁾; o que está

em jogo é a noção de *escritura*, que assume um duplo compromisso — com o mundo (portanto diz a História) e consigo mesma (diz a literatura). Por isso é definida por Barthes ⁽⁸⁾ como “esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança”; ou ainda, “essa liberdade rememorante que só é liberdade no gesto da escolha, mas já não o é em sua duração”.

Assim, a *escrita*, nas palavras de Fiana, significa *homenagem*, isto é, promessa de fidelidade, que é o sentido primeiro da palavra. Ela é a prática de um texto, o deslocamento da pedra (lápiz) ao grafar, o que não significa transcrição, mas recuperação de uma voz (de um corpo) por via indireta; assim fazendo, ela, *escritura*, leva a um definitivo impasse a noção de sujeito individual — presa ao estilo — a favor do sujeito da enunciação, que faz e desfaz (crítica) todo sujeito subjetivo e todo contexto que emerge de seu texto.

A partir de então, as fronteiras discursivas são revolucionadas e os textos de Fiana H. P. Brandão podem ser atribuídos a João Zorro.

— x —

II — O que ressaltaremos na obra de Camões — alavanca, sem dúvida, àquela “liberdade rememorante” exercida por seus leitores-poetas — é o seu caráter flagrante de tensão, não só entre dois estilos, o que faz Antônio José Saraiva ⁽⁹⁾ falar em heterônimos ou numa *poesia partida ao meio*, mas fundamentalmente entre uma realidade histórica, com evidentes sintomas de declínio, e o propósito de celebrá-la. Seu canto, portanto, esbarrou com a precariedade histórica que lhe servia de horizonte e instalou-se na dúvida dos próprios valores ⁽¹⁰⁾.

Tal situação pode acionar o desalento final de *Os Lusíadas* (“no'mais, Musa, no'mais...”), mas pode também alegorizar-se na figura candente do Velho do Restelo, que Rebelo Gonçalves ligou temática e funcionalmente ao coro do teatro grego ⁽¹¹⁾.

Sabemos que através do coro manifesta-se, de algum modo, o autor como representante da Polis, abrindo a construção ficcional para um mundo mais amplo, em termos sociais e metafísicos ⁽¹²⁾.

A poesia, portanto, assume radicalmente, correndo embora o risco de perder-se, seu caráter moral de objeto útil.

Não que Camões pretendesse a ingenuidade da completa adequação entre realidade histórica e sua construção poética. Pois esta também é outra relação tensa que o poeta assumiu: desde o início observamos, em *Os Lusíadas*, a disputa entre a História e o possível relato dela (as estratégias dos deuses, isto é, da ficção, pela posse da História) e no último canto, a representação (mitologia), se se confessa fingimento, inevitavelmente aponta como impossível o “casamento” entre verdade e ficção, Vasco da Gama e Tétis.

Ora, o que o Velho do Restelo condena segundo sua longa experiência (qualidade partilhada com o próprio poeta quando a si se

descreve) é menos a política do Portugal dos Mares⁽¹³⁾ do que as condições ali existentes quando da publicação d'**Os Lusíadas**.

Da idade de ouro dos Descobrimentos, Portugal tinha mergulhado na idade de ferro e de armas. O poema honradamente acompanha esse percurso, registra-o.

Tal compromisso do canto com a História nunca será esquecido por Camões e podemos interpretar as redondilhas de "**Sôbolos Rios...**" como proposição teórica disso.

O poema conta com um bom número de exegetas e eu não iria mais que repêti-los aqui. Só queria repassar que, embora construído segundo os moldes platônicos via Santo Agostinho, que foi a solução filosófico-cristã encontrada pela Idade Média, o texto possui várias capas ou níveis de significação.

Vejamos:

1 — o poeta confessa sua angústia perante um mundo absurdamente convulsionado, já que desaguará inevitavelmente na morte; decide então mudar o curso de seu canto.

2 — esta situação está alegorizada no cativo dos judeus que, junto aos rios de Babilônia, se recusam a entoar o canto exigido por seus opressores; ao contrário, clamam ao Senhor por uma vingança tão terrível, que nesse dia as mães que "fizerem em pedaços contra uma pedra os seus filhinhos" serão bem-aventuradas.

A semelhança do canto X de **Os Lusíadas**, o poeta honestamente nos exhibe a construção da alegoria: diz que foi "tudo bem comparado", que o episódio de Babilônia foi um "sonho imaginado" e que, na realidade, "bem são rios estas águas / com que banho este papel". Radica, portanto, o poeta, sua angústia no próprio fazer da poesia.

3 — a mudança do canto significa o abandono de todo e qualquer assunto menor (profano) que atua, na poesia, como opressor de seus valores altos. A poesia será, a partir da reatuação do poeta (palinódia), totalmente dedicada ao Senhor. Para que tal aconteça, o poeta precisa de auxílio espiritual.

4 — nesse momento, o poeta estabelece um pacto com Deus: no dia em que ele conseguir tocar apenas a "lira santa e capaz", mediante disciplina crua, seja afogando seus pensamentos recentes (isto é, recém-nascidos, isto é, seus "filhos") seja desfazendo-os contra a Pedra (isto é, a pedra angular da Igreja, isto é, Cristo), nesse dia, de extrema violência íntima, violência exigida pela criação poética, o poeta

espera também que o Senhor violentamente castigue "aqueles que tintos vão / No pobre sangue inocente, / Soberbos co poder vão".

Portanto, essa passagem do mundo sensível (profano) para o mundo inteligível (divino) significa a transformação de um canto só dedicado aos prazeres em um canto comprometido com a justiça. E esta só pode ser instalada com violência, dialeticamente instaurando a paz em seguida à destruição da "confusão de Babel" do mundo.

Assim, o fio místico do poema é a representação tensa de seu destino político.

Aliás tal dicotomia, se assim for interpretada, não faz mais que nos reconduzir ao próprio conflito do pensamento platônico, dividido entre a tendência mística e sua vocação lógica e política sempre vencedora ⁽¹⁴⁾.

— x —

III — Em 1880 Cesário Verde escreve "O Sentimento de um Ocidental" como contribuição política para as comemorações do tricentenário de Camões.

Quem conhece o poema há de compreender o silêncio que marcou (ou desmarcou) sua aparição na cena literária portuguesa.

A denúncia do Velho do Restelo, iluminada por um verbo contundente e irado, portanto dignificado, aqui se realiza numa voz que se quer informada pelo real e pela análise. Descarta, portanto, o charme das narrativas sublimes pelo tom neutro do que se quer verdade comprovada.

Podemos dizer que, no poema, a profecia do coro de **Os Lusíadas** se realiza.

O diálogo estabelecido com a épica camoniana é intencional, mas é um diálogo em que diz a mesma coisa e outra (lápide e versão), sendo essa **outra** um crédito dado ao que em **Os Lusíadas** existia como registro marginal.

Expliquemo-nos melhor: em **Os Lusíadas**, a viagem como feito extraordinário, identificada com o fabuloso através do celeiro mítico — fornecedor das metáforas — constituía o plano do real do texto.

Diante disso, o vaticínio do fracasso — tom mal-humorado desafiando o fulgor olímpico — habitava a zona marginal do relato. O Velho do Restelo aí se encaixa. Ele é tão exterior ao real do poema que sua voz não provoca a menor ruga na superfície brilhante da época.

Estas sentenças tais o velho honrado
Vociferando estava, quando abrimos
As asas ao sereno e sossegado Vento...

(C.V, 1)

A viagem prossegue, tranqüila, determinada, verdadeira.

Ora, em Cesário a narrativa descreve um giro: o plano do real é constituído pela falta de saída da situação portuguesa e pela análise de suas contradições, enquanto que a viagem, o passado épico com sua aventura marítima, nos moldes em que é narrado, ocupa um plano decididamente ficcional, servindo apenas de alimento a desejos de evasão.

A gesta de todo um povo (lusos) cumprindo uma alta missão ordenada por Deus — viagem da obscuridade à glória — transforma-se no passeio solitário de um homem (um português). A viagem é agora dentro de si, ritmada pelo cair da noite, e dentro do passado, através de uma Lisboa infernal, na medida em que está relacionada com a miséria e a opressão da sociedade industrial.

O passado, por seu turno, surge sob o estigma da Inquisição, que ressoa no presente através do som mortificante das cadeias públicas.

É curioso notar que tal aviltamento da matéria é fiel à maneira como o poeta quebra, desconstrói fisicamente **Os Lusíadas**: em vez de oitavas, quartetos (enlaçados embora pelo decassílabo), em vez da variação do n.º de estrofes — o que sugere modulação da voz ao sabor do assunto (**Os Lusíadas** fecham com um **gran finale** de 156 estrofes) — temos agora os rigorosos e monocórdicos conjuntos de 11 estrofes, distribuídos por 4 Cantos. Os quatro cantos dessa cela em que se transformara Portugal após a aventura marítima. Aí ecoam as passadas regulares do ser prisioneiro.

A construção de 4 lados percorre todo o poema: são estrofes de 4 versos, são 4 movimentos ou Cantos e cada Canto tem 44 versos. Não será fortuita tal construção.

Portanto, para o ser encurralado, num país encurralado, a viagem de outrora é impossível e se evapora numa simples questão de linguagem — como a mitologia a **Os Lusíadas**, ela, viagem, fornece metáforas para toda a obra, embora sem prazer nenhum (confrontemos os versos deleitosos com o Mar da dor humana e suas marés de fel).

Os exemplos são muito numerosos.

Vejamos esta descrição de um trecho de rua:

“Fundeião, como esquadra em fria paz,
As árvores despidas. Sóbrias cores!
Mastros, enxárcias, vergas. Valadores
Atiram terra com as largas pás”.

(“Cristalizações”)

O naufrágio está inscrito em qualquer das faces da civilização portuguesa, mas refere-se principalmente ao abandono dos trabalhadores.

Na quadra citada refere-se ele — por proximidade — aos valadores. Em “O Sentimento de um Ocidental”, contudo, a relação é pre-

cisa: junto ao rio viscoso — estamos longe do Tejo límpido — surgem as varinas:

“Vêm sacudindo as ancas opulentas!
Seus troncos varonis recordam-me pilastras;
E algumas, à cabeça, embalam nas canastras
Os filhos que depois naufragam nas tormentas”.

Portanto, como o “Mar da Dor”, a tormenta é social e quem naufraga são as classes populares.

Que elas sejam formadas de figuras hercúleas, com “riqueza química no sangue” e mesmo assim sejam oprimidas pelos “exangues ricos”, compõe o desconcerto do mundo do ponto de vista de Cesário. O sinal que deveria distinguir, a exemplo da épica, humilha.

“Povo! No pano cru rasgado das camisas
Uma bandeira penso que transluz!
Com ela sofres, bebes, agonizas;
Listrões de vinho lançam-lhe divisas,
E os suspensórios traçam-lhe uma cruz!”

(“Cristalizações”)

Portanto, será impossível retomar integralmente a voz de Camões, mas dela oferecer uma **versão**.

No entanto, há um plano que os identifica: Camões lamentara, em sua época, seu nome relegado “às negras águas do esquecimento”. Cesário confirma tal destino. Em “O Sentimento de um Ocidental”, Camões é uma estátua que, embora “de proporções guerreiras” é nomeado como “um épico doutro”, numa sugestão de que não lhe sabem o nome. Além disso, o monumento está colocado “num recinto público e vulgar”, cercado de “exíguas pimenteiras” (o resultado desastroso da Revolução Comercial) e, ao seu redor, pelos bancos, namora-se, isto é, ele é absolutamente ignorado pelos compatriotas.

Num outro poema, descrevendo mendigos, Cesário destaca um deles:

“E um bêbado — o Camões — que fora
Rico, e morreu a mendigar, zanolho,
Com uma pala verde sobre um olho”.

(“Em petiz”)

O que podemos inferir daí é que o dado pitoresco faz-se a única marca de reconhecimento desse “épico doutro”.

Partilhando essa sorte comum (afinal Cesário é travestido no poema das exterioridades que assinalam Camões, ou seja, usa uma “luneta de uma lente só”) várias vezes o poeta reclama do não reco-

nhecimento de seus contemporâneos. E, à semelhança de Camões, também sabe da razão de tal desprezo: é que ele está comprometido com a "verdade do canto", informado pela mais recente teoria social e estética de sua época, distante, portanto, das preocupações da poesia contemporânea.

A esse respeito, vale a pena citar a carta que escreveu a um amigo sobre a recepção de "O Sentimento de um Ocidental":

"Uma poesia minha, recente, publicada numa folha bem impressa, limpa, comemorativa de Camões, não obteve um olhar, um sorriso, um desdém, uma observação! Ninguém escreveu, ninguém falou, nem num noticiário, nem numa conversa comigo; ninguém disse bem, ninguém dissé mal! Apenas um crítico espanhol chamava às chatezas dos seus patrícios e dos meus colegas — pérolas — e afirmava — fanfarrão! — que os meus versos "hacen malísima figura en aquellas páginas impregnadas de noble espíritu nacional". Tu mesmo, meu caro, enviando-me o teu poema tão fino e tão mimoso, e que, embora não seja verdadeiro e justo psicologicamente e historicamente, é todavia, como poesia, um sublime desenho linear de sentimento, tu mesmo, na dedicatória pões expansões afectuosas, generosidades de estima; mas literariamente parece que Cesário Verde não existe" ⁽¹⁵⁾.

Resumindo essas palavras, podemos dizer que Cesário acusa os contemporâneos de "falsa consciência", isto é, têm uma representação distorcida das relações sociais, vistas através do exercício da poesia. Se esta tem um compromisso com a História, não pode pairar nas exterioridades tal como a palavra oficial (as crônicas navais que reforçam o pitoresco e a aventura) e, além dela, os poemas legitimados, mimosos mas injustos.

Em vez disso, a preocupação do texto de Cesário é interromper a universalidade abstrata construída pela alienação contemporânea (o grande país, o heroísmo, o grande passado, etc.) e iluminar a particularidade das divisões internas — o próprio tipo de divisão de trabalho — que a sociedade capitalista não cessa de repor.

E é por isso, enquanto se quer produtor de um sentido novo, que Cesário associa seu trabalho poético ao trabalho proletário. Através desses ofícios — principalmente o do ferreiro, com seu fogo e seu malho — o poeta sente "As tradições antigas, primitivas, / E a formidável alma popular!". Quer então ser como esses: "E, sem talento, / Faço um trabalho técnico, violento, / Cantando, praguejando, batilhando!" ("Nós").

Fundindo em sua forja os alambicados arabescos de estilo e o pegajoso sentimentalismo poético, Cesário faz seu texto retomar a nudez camoniana: enquanto esta revela a mitologia como ilusão e aponta a verdade dos "verdadeiros divos", aquele diz que o amor é fingimento e aponta o confronto de classes e a luta pelo fim do despotismo como realidade. ("Deslumbramentos").

Por isso Cesário rasga uma epopéia morta no fundo da gaveta ("Contrariedades") e retoma a voz de um Camões colérico, frequentemente esquecido pela ideologia do "nobre espírito nacional".

— x —

IV — "O Sentimento de um Ocidental", "Sóbolos Rios..." e o Velho do Restelo retornam em *Era*, último livro de *O Texto de João Zorro*.

A importância da obra de Camões foi mais de uma vez afirmada por Fiamá H. P. Brandão. Inclusive um dos mais inteligentes ensaios sobre a lírica camoniana é de sua autoria ⁽¹⁶⁾, ensaio que se sucede à mesma reflexão contida no poema "Para uma Conjura a Camões?" (in *Novas Visões do Passado*).

Podemos afirmar que com o texto camoniano ela mantém um diálogo obsessivo e apaixonado, identificando-se com o poeta que, como ela, "cria, para além da memória, enunciados sobre novas visões do passado", a fim de "regressar através dos vestígios". Mais do que isso, num poema intitulado "A Camões", afirma que "a visão que lhe instituiu o real é, neste tempo, / a que me institui a mim".

No entanto, a diferença está inscrita nessa semelhança. "Fulcro Sepulcro" no próprio título retoma o sentido de lápide e versão, acrescentando a área semântica acionada por "fulcro", que é **leito, cama**, mas também **sustentáculo, base, arrimo**; contudo, se atribui ao Velho do Restelo (Camões), a condição de sua existência literal, isto é, na letra, isto é, na poesia, as raízes lançadas estão em posição inversa (no verso), o que fundamenta a transformação do início do poema:

"Com o saber desfeito da experiência leio o verso de experiência feito", etc., que glosa o verso camoniano, "Cum saber só de experiência feito / Tais palavras tirou do experto peito", etc. (segue-se a fala do Velho Restelo).

Está marcada assim a diferença entre o empirismo e pragmatismo renascentistas (o que não significa ausência de capacidade especulativa) e o lugar que a experiência tem hoje nas ciências modernas.

A mesma idéia (in-versão no verso) é trabalhada em "De Babilônia". A passagem do mundo sensível ao mundo inteligível, do caos à ordem que, vimos, no poema de Camões significa também o comprometimento do canto com a justiça sob a proteção do Senhor, aqui se dá porque o poeta vê ("de retina") e trabalha sozinho o verbo temporal, constrói um nome. O nome, sendo, a única posse (utensílio) de um

poeta, não brota de qualquer luz ou arbusto genealógico de sons, mas **ex-nihilo**.

Ora, se a genealogia é assim recusada, o diálogo dos textos (Camões versus Fiamma) está instaurado a partir mesmo do jogo de pronomes que são os atores dessa fala: um texto é outro.

"De Babilônia" acolhe todo o sinuoso raciocínio de "Sôbolos Rios..." sobre a responsabilidade do canto e o arbítrio dos tempos, mas radica definitivamente o verbo na temporalidade, finalmente esgueirando-se, sem tocá-los, dentre os fios de um raciocínio poético informado pelo platonismo — a função da imagem ausente — ou pensamento cristão — o Espírito que se move sobre a face das águas, etc.

Era é um livro dividido em 4 partes (4 cantos?) e pretender ler (escrevendo) as marcas da terra (suas transformações) o percurso da civilização ocidental e, em particular, de Portugal, a fim de entender este tempo em sua totalidade. O projeto, portanto, não está longe da ambição de Camões ou Cesário Verde.

Assim sendo, não será por acaso que o segundo poema da série, cujo título é "Da Cidade, Terras", inicie-se com versos de "O Sentimento de um Ocidental", exatamente "toca-se as grades" que, confirmando a idéia central do aprisionamento do homem português, afirma, com a referência a Zenão que se segue, que essa idade, esse tempo, passou e não passou, é ainda presente em Portugal.

Por isso o paradoxo rege o poema, que em vez de sentimento, fala no ferro (nas grades) de um ocidental. O que se armazenou no tempo (silos) foi isso? Armazenou-se repressão? Ou nada? (Vácuo). Não houve memória ^(§) porque não havia necessidade? (O tempo não passou)? Ou por que não havia lucidez? (O próprio pensamento levando a um impasse que não dava conta do real). É por isso que o livro se move por dentro da terra, dos corpos, da mudança e da imobildade, revitalizando os tópicos clássicos da "eterna mudança" e do "mundo ao revés".

Pois que as coisas, as frutas, as pedras, os corpos, têm um modo histórico que é preciso compreender, pois esse modo me confirma, me faz existir na maneira de um perpétuo exercício com o mundo.

A história cifra, marca os objetos e dessa escrita ela se faz — minha existência surge, se constrói e se confirma nessa rede (retina) de sentidos vários, que usa da violência para exigir das palavras que não proteja do real quem as utiliza.

Que ninguém fique ileso (inocente), que o objeto possa convergir para o conhecimento e que informe a ação.

Se assim não for, reencontraremos Hamlet (que estrutura a terceira parte de **Era**): alienado nas palavras, não pode com justiça vingar-se do opressor.

(§) O poema seguinte, que de algum modo continua este, fala em "cova (opaca) da memória", o que nos sugeriu a possível associação de "silos" com "memória".

Segundo Fiama, essa é a atitude de alguns poetas portugueses, que nomeia. Mas não será, com certeza, o caso de Camões e Cesário Verde.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1) T.S. ELIOT — "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" in **Shakespear Criticism 1919-1935**. Selected by Anne Ridler — London, New York, Toronto — Oxford Un. Press, 1956
- 2) apud MOISÉS Leyla Perrone — **Texto, Crítica, Escritura** — São Paulo, ed. Ática, 1978
- 3) FOUCAULT, M. — **L'Archéologie du Savoir** — Paris, Gallimard, 1969
- 4) LAFER, Celso — **Gil Vicente e Camões** — São Paulo, Ática, 1978
- 5) MACEDO, Helder — **Nós uma leitura de Cesário Verde** — Lisboa, Plátano ed., 1975
- 6) SILVEIRA, Jorge Fernandes da — **O Inscrito e o Escrito** — tese de mestrado apresentada na PUC/RJ, 1973, inédita
- 7) BARTHES, R. — **Le Degré Zéro de l'Écriture** — Paris, éd. du Seuil, 1953
- 8) idem, ibidem, apud MOISÉS, op., cit.
- 9) SARAIVA, A. José — **Luís de Camões** — Póvoa de Varzin, publ. Europa-América, 1972
- 10) LAFER, D. op. cit.
- 11) apud LAFER, op. cit.
- 12) ROSENFELD, Anatol — **O Teatro Épico** — Rio de Janeiro, Livro Técnico S.A., 1965
- 13) ANTÔNIO SÉRGIO — **Breve interpretação da História de Portugal** — Lisboa, Sá da Costa, 1972
- 14) CASSIRER, Ernst — **O Mito do Estado** — Lisboa, publ. Europa-América, 1961 (trad. de Daniel Augusto Gonçalves)
- 15) MACEDO, Helder — op. cit.
- 16) BRANDÃO, Fiama Hasse Pais — "Um Breve Livro" in **Colóquio/Letras**, n.º 51, setembro de 1979

TEXTOS POÉTICOS UTILIZADOS

- 1) CAMÕES: a) **Os Lusíadas**
b) **Sobolos Rios...** in **Obra Completa**, RJ, Aguilar, 63
- 2) FIAMA H. P. BRANDÃO: a) **O Texto de João Zorro** — Porto, ed. Inova, 74
b) **Novas Visões do Passado** — Lisboa, Assírio & Alvim, 19
- 3) CESÁRIO VERDE — **O Livro de Cesário Verde** — Lisboa, ed. Minerva, 52

APÊNDICE

O Texto de João Zorro

Levando ao limite, homenagem, o gesto da escrita, posso atribuir os meus textos

a João Zorro. Existimos sobre o anterior. O movimento da escrita e da leitura

exerce-se a partir da menor mutabilidade aparente da pedra e da maior mutabilidade da grafia. O progresso dos textos é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente.

Fulcro Sepulcro

Com o saber desfeito da experiência leio o verso de experiência feito e só pergunto se e como pude mover-me sob a terra. Pesando-me as sólidas pás de terra e terra lançadas à nascença como vestes.

Ó comovida lembrança, porque se move comigo!

Perguntando como pude mover-me em estado de feto onde agora podia existir literalmente.

Como disseminei raízes e raízes em posição inversa ou no verso e converti em corpo uma só lâmina de terra. E em pensamento a penumbra.

Da Cidade, Terras

Cidade em que o ferro, os silos (vácuo) de um ocidental **toca-se as grades**, enquanto do arco, **cruel zenão** que o vôo, a imobilidade.

Quem percorre o interior de óvulo com a eternidade de um percurso breve (idade a idade)

Se recebo a química; azoto, albumina, a dureza (grades) o hálito ácido, que minerais, que nuvens, contunde?

De Babilónia

No mesmo tempo a imagem de um rosto e a sua ausência emergirão da cordilheira de águas, caos aquoso, ou do desejo.

Da tua frente pensarás meu surto:

separada de águas, (que urdem a sua origem e delta), outra, entre milénios, sobolos rios de babilónia e os seres.

(De babilónia) surjo, de retina: da torre silábica erigindo um nome temporal.

Que acesso é o desta luz ou arbusto genealógico dos sons? Dirás ex-nihilo o nome (a minha posse).

Pasta N.º 01
Rubrica

I — A influência da literatura brasileira no despertar dos movimentos culturais da África é fato conhecido. Manuel Lopes ("A Claridade e a Literatura Brasileira") afirma que a moderna literatura brasileira foi responsável pelo esabrochar da nova mentalidade caboverdiana, concretizada no movimento "Claridade". E cita, como exemplo, o depoimento de Baltasar Lopes em 56, confessando a importância do "achado" de José Lins do Rego, Jorge Amado, Amando Fontes, Marques Rebelo e Gilberto Freire (mais tarde, é verdade, Mário de Andrade, angolano, substituirá a definição das colônias africanas, interpretadas por Gilberto Freire como "o mundo que o português criou", para "o mundo que o português destruiu"). Em poesia, continua Baltasar Lopes, "foi um alumbramento a "Evocação do Recife", de Manuel Bandeira".

O mesmo Mário de Andrade, narrando seu encontro em Lisboa com Amílcar Cabral e com toda uma geração de futuros combatentes da dominação colonial, nos diz da importância que os embarcadouros africanos desempenharam como mensageiros das novas idéias. Pois suas viagens não se limitavam aos portos africanos:

"Também iam para o Brasil e isso tem uma importância grande... Compravam livros. E no Brasil circulava uma literatura progressista: as Edições Cruzeiro, Jorge Amado, muita literatura americana traduzida para o português... Os primeiros livros que li em Portugal vieram do Brasil, trazidos por eles". E mais: "Além dos livros políticos, Politzer e outros, os estudantes liam Jorge Amado. Estavam atentos para tudo o que acontecia no Brasil". (Diário de Libertação).

Por seu turno, Manuel Bandeira está atento e curioso a respeito da literatura nas colônias. Em "Vozes D'África" (Flauta de Papel) nosso poeta confessa sua emoção diante de textos que, segundo ele, dão um depoimento da vida africana, distinta do tom épico de Castro Alves, e que retiram a imagem do continente da quimera para a realidade; nota, encantado, como a língua escrita em Cabo Verde e em Angola está mais próxima da nossa do que dos escritores portugueses europeus; e incentiva maior intercâmbio cultural entre Brasil e África.

Na verdade, a proposta da literatura modernista de redescobrir o Brasil e traçar o perfil de uma identidade nacional repercutia nos anseios africanos que, dos movimentos culturais, partiram para as organizações da luta armada para a libertação da pátria. E a semelhança entre Brasil e África vai parando por aqui. De qualquer modo, o que se entende por "projeto cultural" estaria indissoluvelmente ligado à busca da identidade africana que a repressão colonial tentou esvaçar. Significou, portanto, o mergulho nas raízes e, na literatura, a rejeição de uma dicção e imagística européias a favor de expressões e tradições da cultura africana.

Pires Laranjeira, em prefácio à sua Antologia da Poesia Pré-Angolana, aponta três características gerais que

diferenciariam a nova poesia da poesia portuguesa: aculturação, crioulisto e coloquialismo. "Aculturação: emprego das línguas nativas no contexto do português /.../ Crioulismo: aproveitamento da subversão do léxico e da sintaxe do português metropolitano através dos modos de falá-lo pelos locutores étnicos /.../; coloquialismo: o texto poético fala sem cerimônias, com calões, lugares-comuns, onomatopéias e até erros ortográficos propositados".

Como diz o Mário de Andrade (brasileiro) em carta a Manuel Bandeira: "é preciso dar coragem a essa gentinha que ainda não tem coragem de escrever brasileiro".

radicaliza a noção de "poesia revolucionária" quando interpreta a luta armada com a 3a. fase da poesia africana, segundo as etapas em que ele a divide, momento em que "as balas começam a florir".

Mas ninguém poderá negar a justa sensibilidade de nosso poeta em relação à literatura africana. Mais que isso, o "alumbramento" da descoberta de seus poemas, segundo as palavras já citadas de Baltasar Lopes, provou-se o diálogo travado com seus textos por alguns poetas africanos.

II — Num excelente ensaio intitulado "Passaporte para Pasárgada", Lido Ivo denunciou a complexidade da

próprio cerne da existência precária que a poesia celebra: se a infância acabou, ressoará nas mesmas histórias ouvidas.

Portanto, à semelhança de um poema de Fernando Pessoa, Manuel Bandeira se confessa amando infinitamente o finito e desejando impossivelmente o possível, invertendo, assim, a expectativa de certas posturas românticas que dão a vida concreta e miúda como batalha já vencida. Ao contrário, toda a angústia e esforço de Manuel Bandeira foram no sentido de tocar a viva e perecível pele do dia-a-dia, do cotidiano.

Isso posto, examinemos a leitura de Pasárgada feita por dois poetas caboverdianos.

Itinerário

Pasárgada

Saudade fina de Pasárgada...

Em Pasárgada eu saberia
onde é que Deus tinha depositado
o meu destino...

E na altura em que tudo morre...
(cavalinhos de Nosso Senhor correm no céu;

a vizinha acalenta o sono do filho rezin-
gão;
Tó Mulato foge a bordo de um vapor;
o comerciante tirou a menina de casa;
os mocinhos da minha rua cantam:

Indo eu, indo eu,
a caminho de Viseu...)

Na hora em que tudo morre,
esta saudade fina de Pasárgada
é um veneno gostoso dentro do meu
coração.

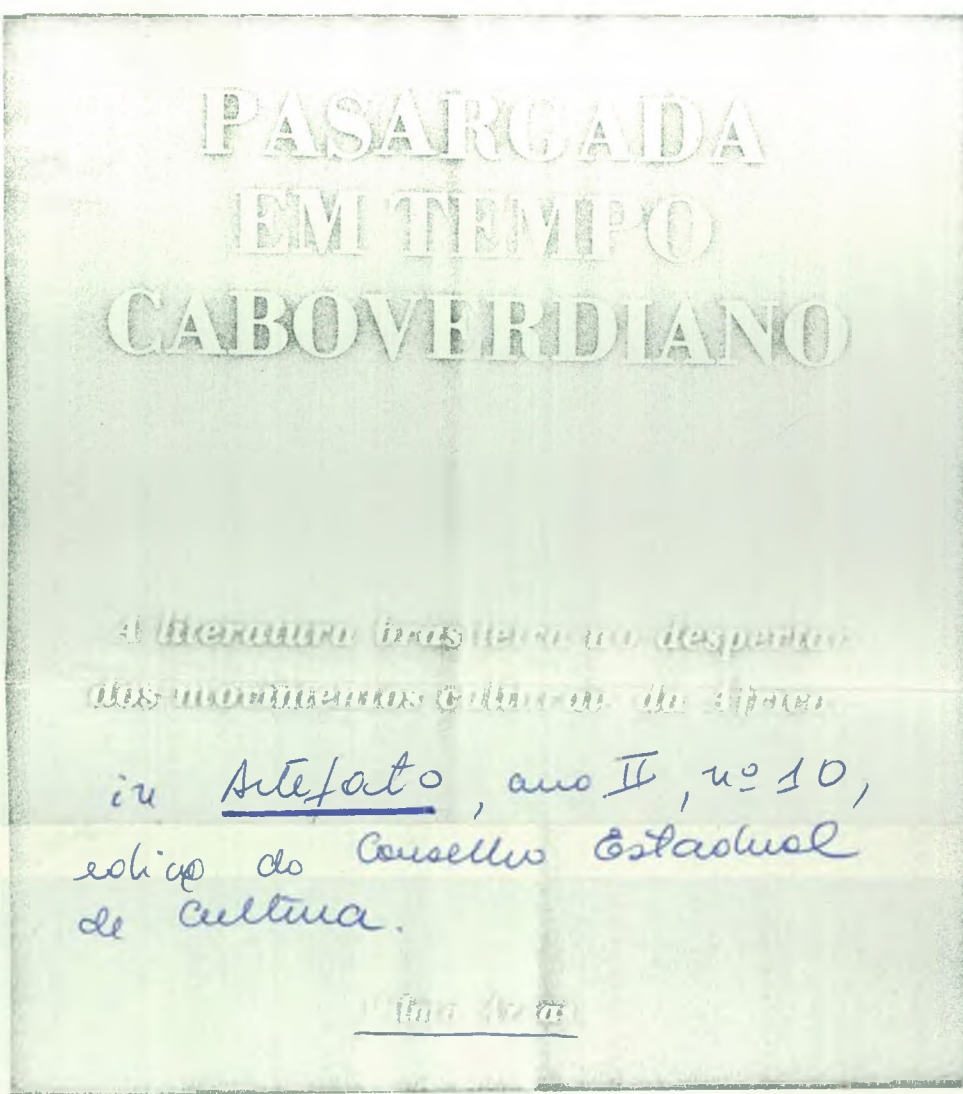
O poema é de Oswaldo Alcântara, que fez parte do movimento surgido em torno da revista **Claridade**, em 1936.

Primeira manifestação intelectual de conjunto da elite crioula, significou realmente uma viragem no movimento literário de Cabo Verde. A preocupação do grupo voltava-se para a análise do processo de formação social do arquipélago e no estudo de suas raízes.

"Esses intelectuais, que na sua concepção estética se inspiraram no movimento português nascido em torno da revista **Presença** e na literatura brasileira, distinguiram-se na poesia e na ficção, bem como nos ensaios sobre as estruturas sócio-culturais do arquipélago".

Eis como Mário de Andrade define de saída o grupo, na Introdução à sua **Antologia Temática da Poesia Africana**. Mas logo em seguida a ele não poupa sua crítica:

"A sua poesia, dominada pelo tema da



E o grito: "Brasileiros, chegou a hora de realizar o Brasil".

Resumindo, num certo momento, o "rebrasilizar" da cultura pelos africanos como a primeira manifestação da consciência alienada, portanto, uma lição a ser meditada e, no caso deles, a ser levada às últimas consequências.

Por coincidência, em 1956, no ano da fundação do PAIGC e do MPLA, Manuel Bandeira escreveu em **Flauta de Papel** um artigo sobre a poesia

haitiana afirmando que ela, poesia, só se podia realizar através dos "grandes poemas revolucionários da época atual, onde o poeta, despojado dos ouropéis de scola /.../ acertam o compasso com os ritmos da multidão explorada e revoltada".

Mário de Andrade (angolano)

poesia dita "de evasão" na obra de Manuel Bandeira, concretizada no famoso poema "Vou-me Embora Prá

Pasárgada", de **Libertinagem**. Na realidade, o crítico conclui que, ao contrário de poemas congêneres, nos quais os paraísos inventados estão garantidos pela plenitude da inteligência e do espírito, Pasárgada prima por ser um "plágio da vida real": a vida moderna cheia da eficácia do progresso mecânico, com seus males sociais, os favores para quem é "amigo do rei", a existência de drogas e a persistente vontade de se matar. Todos esses dados compõem um estranho paraíso que decalca a urbe moderna. Por outro lado, a realização lingüística do poema é talhada no próprio registro cotidiano, embalado ao ritmo da redondilha. Se aparece uma figura que escapa ao dia-a-dia (a mão d'água) será apenas para reconduzir o poeta a seus dias de criança: além disso, só aparecerá para fazer ressurgir a figura de Rosa, sua antiga babá, no

Do
Adamastor camoniano
a “Sala de Armas”
de Nélida Piñon

por Vilma Arêas

Gente letrada é puro nojo
(desabafo de Adamastor II)

O caminho que traça qualquer epopeia é o duma viagem, resolvendo-se não numa chegada, mas numa volta. Isto é, a viagem separa o que na origem supõe-se estar junto, por uma razão qualquer natural; portanto, ela reúne, ao final, o que se supõe ter sido separado por um capricho ou impulso irresistível, de chamamento de voz: vocação. Que se torna in-vocação quando o homem sente, *dentro*, a voz (duma moral ou consenso que se reveste, às vezes, da divindade) a indicar o caminho da volta, da reintegração, religação. Reinstaura-se uma ordem que faz da História ou «estória» um eterno retorno, dentro dum modelo ideológico que no natural defende a imobilidade e a morte da História, pois que a transformação — uma forma que ultrapasse tal modelo — se faz impensável. (Mesmo o *mock-epic* — estou pensando em Pope — perfaz zombando roteiro igual.)

Portanto, o tema da viagem — assim entendida — consola a divisão do homem (vista como esgarçamento e não ruptura) e seu término concilia contrariedades, pois que contradições não cabem em tal modelo binário, de ida e volta.

Se tomarmos *Os Lusíadas* como exemplo, observamos a coerência com tal projecto: os navegantes portugueses, assinalados como Cristo, recebem a missão de purificar as terras viciosas de África e Ásia, diz-nos o poema, traduzindo em linguagem religiosa a dominação política; filhos

dilectos do Pai (portanto a Ele ligados), triunfam da tarefa e retornam a Lisboa, cidade também assinalada pelo porto de Belém, marca de origem do representante da divindade, que pelo dogma da encarnação se faz indissoluvelmente unido a ela; o casamento das ninfas (deidades) com os nautas (humanos) sela tal triunfo e reencena o dogma: o humano é divino e o divino habita o humano. No entanto, tal compreensão sequestra uma inquietude que o próprio poema abriga: os navegantes significam a História, a verdade do que aconteceu, e a mitologia (divindades) alegoriza a própria trama do discurso, seu trabalho, dita invenção mentirosa e inalienável ao fazer poético. Portanto, o casamento de ambos — o enredo e o discurso — pretende fazer um caber exactamente no outro, o mesmo peso e a mesma medida estabelecendo o sonolento equilíbrio do pêndulo, repetindo infundavelmente que o que se *é* reside no que se *diz* e vice-versa. Reduzir o discurso à «estorinha» (ao enredo) oculta o trabalho do homem e seu poder de transformação — opções em jogo — através da estratégia duma viagem cujo afastamento é simulado como a flexibilidade do elástico: *lá* e, ao mesmo tempo, aderência à origem. A inquietude do poema se revela no gesto sonso de fingir tal casamento — que pertence à viagem, ao enredo — enquanto sob as espumas desliza o lugar do sujeito do discurso, ser solitário que não simula seu par.

Ora, se abandonarmos este nível de leitura e nos fixarmos no sentido da intriga do poema, verificamos que o episódio do Adamastor repete, homóloga e inversamente, o roteiro dela. Ao contrário da altura habitada pelos Portugueses, situa-se o gigante na terra, enredado no pó:

*Não acabava quando uma figura
Se nos mostra no ar, robusta e válida,
De disforme e grandíssima estatura,
O rosto carregado, a barba esquelada,
Os olhos encovados, e a postura
Medonha e má, e a cor terrena e pálida,
Cheios de terra e crespos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos.*

(Canto V, 39; grifos meus.)

Em vez da claridade, da luz, da liberdade (signos definidores dos navegantes), expõe-se o Adamastor em sua força aprisionada (robusto = de roble, de carvalho), em sua disformidade (perdida a imagem e semelhança do Pai), em seu desalinho, na cor negra e pálida da terra que o acorrenta, transformado ele em sua imagem:

*Converte-se-me a carne em terra dura;
Em penedos os ossos se fizeram,
Estes membros que vês e esta figura
Por estas longas águas se estenderam;*

*Enfim minha grandíssima estatura
Neste remoto cabo converteram
Os Deuses...*

(Canto V, 59)

Portanto, o gigante é marcado com um sinal contrário, o que não o autorizaria a tentar a empresa que tentou, empresa esta já destinada aos Lusos — a de dominar os mares, simulando a subversão das esferas; simulação, sim, pois o conceito da onnipresença da divindade equilibra o sistema e elimina a transgressão, reduzindo-a a um permitido. Assim é que os nautas obtêm a vitória e ascendem a deuses (o que vem simbolizado no casamento com Tétis, rainha das águas), e o Adamastor, fracassando no desejo de possuir a mesma Tétis, assume à força o sinal de sua derrota: a terra.

Durante todo o episódio acompanhamos a construção da armadilha em que caiu o personagem que, «néscio», acometido de «cegueira», ao fim e ao cabo se reconhece unido à própria ordem que tentara subverter. Coerente com tal posição inversa é o seu prenúncio de desgraças aos Lusos (uma proposição às avessas), equilibrando a presença dos arautos das glórias, espalhados por todo o poema.

Portanto, o episódio em relação ao pólo positivo tem a lógica binária que comanda o sentido da *viagem* na epopeia: ele não contradiz o sistema, apenas o contraria para que, através do contraste, brilhe com maior intensidade o facho dos vitoriosos.

Quer-me parecer que um dos projectos dos contos de *Sala de Armas* de Nélida Piñon (1973) será a recolocação de tal lógica binária que garante a integridade do homem no horizonte da epopeia.

De saída, unida a uma problemática geral de «viagens» (todos os personagens tentam ou sonham viajar como solução compulsiva da existência), há uma referência explícita às navegações renascentistas.

O perfume duma simples refeição é assim descrito:

A comida cheirava, as essências apenas abandonaram a China.

(«Ave de Paraíso».)

Ou:

Antes aquele povo divertia-se dentro de pequenos barcos, mal desenhados, quando enfrentavam os mares. E, como se não bastasse, acumularam a experiência de algumas batalhas. Nenhuma emoção foi descuidada. Agiram como imortais.

(«Fronteira Natural».)

E ainda:

Todas as formas eu assumi, quando a vaidade ainda me alimentava. Girassol, guerreiro, amante, senhor de terras. Agora aprofundo-me em actos remotos e os perdoo. Ter abolido o amor me assegurou a solidão, a coragem de eliminar estandartes, cavalgadas e exhibições musicais.

[...]

Me preparei minucioso para esta viagem. Não vencerei mares, nem vou sobressaltar meu coração com prováveis naufrágios. A coisa mais delicada, intransigente, eu me dedico: olhar o tecto e deleitar-se. Resguardo-me assim das tentações sonoras, o império da luz, as criaturas. Minha segurança está espetada no tecto, a forma que inventei para meu conforto um dia de imortal.

(«Sala de Armas».)

No tecto estão os caixões fabricados pelo personagem para si e a família, com os respectivos nomes escritos em baixo; caixões que parecem «escudos de guerreiros monopolizadores de sombras e actos heróicos», que são «escudos mágicos, a aristocracia da madeira».

Aparentemente o conto apenas inverte, como um infeliz Adamastor, a ordem a que pertence: em vez da vida, a morte; em vez da luz, a escuridão; em vez do Céu, a Terra; em vez do sinal da divindade, o estigma (o dinheiro, a avareza, a mesquinharia são «campanhas sinistras» na Terra).

O conto instala, porém, um *terceiro estado*: nem vida nem morte, mas «uma vida duvidosa»; nem luz nem escuridão, mas sombra:

«[...] pois sou sombra e minha aspiração é representá-la»;

«De nada adiantaria expor-lhe o doloroso encontro com a penumbra.»

E constrói um *terceiro espaço*: o tecto, entre o Céu e a Terra, voltado para o homem, onde este vê o seu trabalho: «Trabalhei dia e noite para trazer dentro da casa a minha eternidade»; onde ele é fiel a seu quotidiano: «Quis mais imitar a águia, instalar o ninho sobre onde sempre comi, fiz a barba, rapei laranjas.»

As armas não são mais as enviadas pela divindade, «as armas e os barões assinalados» cujo perfil tem a própria forma do universo divinizado, mas estão contidas numa sala (construída pelo homem); significam também o modo pelo qual ele se representa a si mesmo e ao mundo:

No tecto eu pretendia instalar também o retrato da natureza que durante toda a vida fui coleccionando. Ali imprimir o drama, a limpidez da tragédia, a forma dos legumes e frutas, os meus antigos gestos servis, e outras condenações selvagens. Nunca se confiara tanta riqueza a um homem.

Assim é que está rompida a integridade daquele esquema binário que também fazia inteiros os respectivos pólos: sujeitos sem brechas.

O conto «Adamastor», por coincidência(?) o quinto conto do livro, assim como o episódio com o herói do mesmo nome está no quinto canto de *Os Lusíadas*, trabalha exactamente no estatuto da divisão do sujeito, isto é, quebra o cordão que o prendia à Natureza ou a Deus, atribuindo-Lhes o sentido de sua história.

Num primeiro momento da narrativa, Adamastor é um simples anão de metro e meio; tem um boteco à beira do cais, cujo negócio divide com um amigo; gosta de mulheres, tem uma casa de meretrício para os marinheiros que, sedentos, as encontravam «em nenhum lugar tão formosas». O amigo chama-se João Manco e cede a Adamastor todas as informações para que o negócio progrida.

Neste primeiro momento surpreendemos o personagem «atento ao ruído secreto dos enredos de fada», traduzindo todas as suas acções segundo uma lógica religiosa, cujo verbo ele pronuncia fazendo-se, assim, semelhante a Cristo: se gosta de mulher, chama ao desejo *fervor* e a compara a Nossa Senhora. De bom coração, compra às mulheres vestidos com rosas vermelhas e enfeita-lhes a boca com pivô de ouro; diverte-se com elas («punha na vitrola um samba antigo...»), mas, como nenhuma chegava em bom estado, providenciava um médico. Tais acções, de ordem humana, são revestidas do carácter de missão, o que o discurso bíblico sanciona:

«Coube-lhe sempre a tarefa de salvar o aflito...»;

«Separar o trigo do joio...» (justificativa de sua preferência por mulheres a pederastas);

«[...] ali nasciam todos os dias como espuma as mulheres de seu testemunho».

Portanto, «lhe agradavam citações bíblicas» e «apreciava as cerimónias», fazendo o amigo dizer, num eco a seu gosto: «Pedi a Deus um amigo e veio você.»

Através desta névoa (desta linguagem) transfiguram-se todas as acções, em si mesmas pequeninas: o património para as prostitutas constituído de moedas depositadas num porquinho de plástico, a entrevista com os repórteres sobre o boteco, a casa de meretrício decorada com jarrinhas, cortinas coloridas, sob a protecção de S. Jorge, as mulheres repartidas com o amigo, concordância justificada por ser o outro «criatura de sua confiança».

Como o Adamastor da epopeia, este também vaticina. Mas o *segredo* é que com o futuro vem a velhice, caem os dentes, é preciso precaver-se, tomar providências. A discussão sobre tal assunto («humilde») veste-se do estilo «sublime» da epopeia:

Tomava ares de capitão, de navio grande, a sua preferência. E que estudasse a periodicidade do vento sob a ameaça do vendaval, ainda que no último instante se salvasse, pela mudança da rota. Ou morresse, que neste caso não seria capitulação. Achava este final mais bonito, agradavam-lhe as situações dramáticas.

36 O rosto que nos apresenta Adamastor é, pois, neste primeiro momento, o dum tipo de moral e um consenso («coisas assim que se façam no quarto») da exemplaridade do provérbio, dos gestos repetidos (chora ao abandonar

o lar porque «muito antes dele outros homens obraram deste jeito»); sua identidade se funda na do outro: ele e João Manco (que não possui nenhum defeito físico) são a formiga (cuidando da provisão) e a cigarra («chegando o inverno sem o que fazer»), cabem na mesma fábula:

Não pretendia ficar ali para sempre, cuidando de João, porque se diziam as mesmas coisas pelas manhãs.

— Ora, tal estabilidade, «glamourizada» pela fantasia de um dia partir do cais, é perturbada pela revelação dum marinheiro, que se repete em termos de «teorema»: «Adamastor foi herói, ou não sabia?»

Perdendo a paz, decide-se a decifrá-lo e vai à biblioteca municipal (sede do saber institucionalizado) interrogar a funcionária; não ambiciona incorporar a cultura do grupo, pede apenas «um simples esclarecimento»: — Quem foi Adamastor?

Diante de *Os Lusíadas* e das façanhas do personagem, diante dos olhos escuros da funcionária-oráculo que o examina minuciosamente, Adamastor perde a inocência e se sente tomado de raiva. Já não se aliena dos «enredos de fada», oculta-se agora conscientemente (pois que *sabe*) no espaço que medeia entre si e seu nome:

— Sempre que se chama Adamastor, é necessariamente para homenagear este herói aí de *Os Lusíadas*? [...]

— Trata-se do senhor?

Envergonhado disse que não: — De um afilhado que vou baptizar. A senhora sabe, às vezes a igreja dificulta.

Agora o personagem não se sente unido a uma ordem, idêntico a ela; agora sabe que uma lei que o ultrapassa, inexplicável, marcou seu lugar no mundo, escrevendo arbitrariamente seu nome; lei que ele inocentemente interiorizou sem alcançar-lhe o sentido: na verdade ela o extraviara.

Ironia sem dúvida do pai que emprenhara a mãe, botou os pés no mundo, antes deixando-lhe dinheiro para o parto, as primeiras necessidades, e o bilhete que lhe foi mostrado mais tarde, e destruiu porque a memória conservou cada palavra: se for homem, por razões que não quero explicar, vai se chamar Adamastor.

(grifos meus.)

A relação dual está portanto quebrada em seu fascínio imaginário (marcado no conto pelos «enredos») com a entrada deste intruso, este terceiro elemento que força o personagem a um destino. Adamastor é agora um homem separado, não idêntico a si:

Pegava a carteira de identidade, e ali registrava: um metro e cinquenta, nenhum centímetro a mais, e com nome de gigante.

Dum lado, a «perversidade do pai», cuja imagem «assassinara inúmeras vezes e não bastou», do outro a certeza de que «a natureza se enganara com ele».

Este terceiro momento assinala a inútil rebelião do personagem (como evitar a linguagem?) que se sente excluído (sabe que o que julgara ser era uma miragem e um desconhecimento): a religião ou a natureza não lhe dão guarida, o pai o diluía, afirmando-o: «A certeza de ser Adamastor o consumia por dentro.»

São outras, portanto, suas relações com o mundo: sua confiança transforma-se em desconfiança, seu discurso modifica-se, nele, que acreditara na imobilidade e a desafiara:

— E para sempre, acrescentou Adamastor atrevido quando o entrevistaram sobre a vida no cais, e a reputação do seu boteco.

Agora surpreende com expressões vulgares os que se acostumaram ao seu falar «vaidoso e pernóstico»; suspeita do sentido que teria o amigo tomar-lhe as mulheres («será que nasci para corno?»); não quer mais receber os repórteres; as mulheres, de Nossa Senhora passam a burras, «não serviam para confidências»; quando o procuravam, ele reclamava: «você só sabem pedir isto?».

Tenta, no desespero, executar a fuga, a viagem, mas percebe que isto seria apenas um jogo a disfarçar a separação fundamental: «Estou brincando. Desta vez, eu morro aqui mesmo.»

Adamastor atingira o real e o discurso rejeitava o enredo. Não há retorno, não há volta, há tensão, portanto não será possível a epopeia. Adamastor II chega a um outro lugar e é obrigado a repensar, com raiva embora, o valor de todos os valores antigos, «escondendo-se atrás da caixa registradora».

Podemos dizer que muitos outros contos de *Sala de Armas* fazem a mesma reflexão: a «viagem» a que todos os personagens se lançam será uma descida (não mais uma ascensão) em busca do elo mais remoto do sentido humano, rejeitando a fuga, denunciando a evasão, sem nenhuma transcendência, aqui na Terra (o que não significa a execução dum ritmo «natural»), a colher as «pérolas do quotidiano», a obedecer «ao rumo do outro, cada mapa eu não fiz» (cf. «Luz»).

A colheita de tal seara pode ser vista no conto intitulado «Colheita», que terá «Ave de Paraíso» como sua variante clara: diante do extraviado do homem em sua fantasia de retorno, a mulher confessava «a jornada dos legumes, a confecção misteriosa de uma sopa, selava sobre ele um penoso silêncio». O homem percebe então que compusera uma «falsa história», não sabia mais o que fazer de seu enredo, sua viagem é um fingimento:

Duvidava mesmo se havia partido, se não teria ficado todos estes anos a apenas alguns quilómetros dali, em degrado como ela, *mas sem igual poder narrativo*.

(grifo meu.)

A sedução foi banida da origem junto com a própria origem: no paraíso *inventado*, Romina expulsa a serpente com seu modo de «iluminura medieval», pois a lenda supunha por parte do animalzinho um tal conhecimento da Terra que ninguém poderia conceber (estamos longe do universo fechado da epopeia).

Em vez desta «queda» que envolve messias e retornos, entra em cena a História. É como dizia um personagem de «Ilustração da Graça»:

[...] certas adaptações pedem tempo, sem paciência, irmão, nada se consegue, é como o Pedro, não agindo diariamente caímos no abismo da inflação.

Seu interlocutor não entendeu. Estava fascinado pelas viagens, havia olhado o «mapa brasileiro, sempre tão exagerado...» Mas, se não se entende, perde-se o amor que, ao contrário de Tétis, foge com «dinheiro, carteira de cheques, documentos».

Como tal relação (do livro com a história particular) foge ao projecto deste trabalho, desafio o leitor a decifrar o «delicado sorriso» da passageira.

На правах рукописи

Fls. N.º 21

Pasta N.º 01

Rubrica Felinda

ЛУСИ СОАРЕС ФЕРРЕЙРА

ЯЗЫК КАМАЮРА

(фонетика и фонология, краткие сведения
о грамматике)

*Специальность 10.0213—языки индейцев
Америки*

Диссертация написана на русском языке

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
~~доктора~~ филологических наук

Москва — 1973

УНИВЕРСИТЕТ ДРУЖБЫ НАРОДОВ имени ПАТРИСА ЛУМУМЫ
Кафедра общего языкознания

На правах рукописи

Луси Соарес Феррейра

ЯЗЫК КАМАЮРА

/Фонетика и фонология, краткие сведения
о грамматике/

Специальность 10.0213 - языки ~~индейцев~~ Америки

Диссертация написана на русском языке

А в т о р е ф е р а т
диссертации на соискание ученой степени
~~доктора~~ филологических наук

Москва - 1973

Диссертация выполнена на кафедре общего языковедения историко-филологического факультета Университета дружбы народов имени Патриса Лумумбы.

Научный руководитель – доктор филологических наук профессор Д.Е.Михальчи.

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук Г.А.Климов,

кандидат филологических наук доцент А.Е.Кирик.

Ведущая организация – Лаборатория вычислительной лингвистики ИГУ.

Автореферат разослан " " _____ 1973 г.

Защита диссертации состоится " " _____ 1973 г.
на заседании Ученого Совета историко-филологического факультета Университета дружбы народов имени Патриса Лумумбы по адресу: Москва В-198, ул.Миклухо-Маклая, д.17.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке.

Ученый секретарь Совета

В.И.Петрянкина

Диссертация посвящена описанию языка камаюра — одного из бесписьменных индейских языков Бразилии. Материалом исследования служит языковой корпус, собранный автором во время пребывания его (1968 г.) среди носителей языка.

Изучение индейских языков представляет исключительный интерес для общего языкознания, в частности, для общей типологии языков. Наука о языке, ставя своей задачей определение тех общих закономерностей, которым подчиняются все языковые структуры, должна опираться на широкую эмпирическую базу, так как эти закономерности нуждаются в детальной проверке, и языки бесписьменных народов благодаря своей многочисленности и разнообразию прекрасно олужат этой цели.

Изучение индейских языков важно и в плане сравнительно-исторической лингвистики — для установления более или менее исчерпывающей генеалогической классификации языков мира, не говоря уже об адекватной классификации самих индейских языков. В этом отношении языковая семья тупи-гуарани, к которой принадлежит язык камаюра, представляет большой научный интерес, так как она включает большое число языков, обнаруживающих различную степень родства и, кроме того, отдельные из них зафиксированы в письменных памятниках ХУП-ХУШ вв. Необходимым условием исследования исторических связей этих языков между собой, а также о языками других лингвистических семей является создание современных описаний каждого из них. Между тем, материал по многим из этих языков вообще еще не собран, а что касается уже имеющихся материалов, то систематизация их, как правило, не отвечает требованиям современной лингвистики.

Общеизвестен тот факт, что богатому языковому материалу, которым обладает Бразилия — в настоящее время здесь насчитывается более 130 индейских языков, — не уделяется должного внимания. Достаточно сказать, что со времени первого появления португальцев в стране (1500 г.) до середины ХХ века были сделаны попытки описать лишь двадцать

языков. Следует однако оговорить, что в последнее время индейские языки Бразилии стали привлекать внимание американистов и что в той или иной степени сейчас изучается около одной пятой существующих в стране языков^{1/}. Но проблема все еще далека от решения. Изучение индейских языков или, по крайней мере, их срочная документация продолжает оставаться насущной задачей, так как эти языки быстро исчезают.

Учитывая эти обстоятельства, автор ставит следующие задачи: 1/ дать описание сегментной фонологической системы языка камаюра^{2/}; 2/ обеспечить как можно более полную обработку собранного им самим материала, что может быть достигнуто путем извлечения из него возможно большего количества данных о языке. Отсюда вытекает дополнительная задача: дать некоторые сведения о грамматической структуре языка камаюра.

Диссертация состоит из введения, двух глав, краткого заключения, из 4 приложений и списка использованной литературы.

Во введении — "Общие сведения о языке и методика работы" приводятся генетическая и типологическая характеристики языка, сведения о его носителях, об информантах, описываются источники, методика сбора и обработки материала.

По генеалогической классификации бразильского лингвиста А.Д.Родригеса язык камаюра принадлежит к лингвистической семье (stock) тупи, к группе (family) тупи-гуарани, представители которой распространены на территории Южной Америки. Язык камаюра входит в одну подгруппу с языками: тупи-гуарани, тенетехера, ойямти, кавариб, апиака, тапирапе, которые вместе с кокама, омагуа, гуаяки, мауэ, сирियो-

1/ Эта работа проводится в основном силами иностранных специалистов, большинство из которых принадлежит штату Летнего института лингвистики /США/.

2/ Несколько известно автору, этот язык до сих пор не был описан. По нему, однако, существуют краткие материалы.

но составляют одну группу, получившую свое название по самому известному и распространенному языку – тупи-гуарани^{3/}.

По типологической классификации фонологических систем индейских языков, предложенной польским американистом Т.Милевским, язык камаюра относится к языкам "атлантического" типа. Эти языки характеризуются сильно развитым вокализмом и носовыми согласными, с одной стороны, и бедной системой ротовых согласных, с другой^{4/}.

По морфологической классификации Э.Сепира язык камаюра принадлежит по типу выражения понятий к числу сложных – чисто реляционных языков. По своей "технике" выражения понятий язык камаюра относится к агглютинативно-фузионным языкам, а по степени синтеза единиц языка – к синтетическим^{5/}.

С точки зрения континентальной типологии язык камаюра относится к типу языков активного строя, который впервые был выделен и охарактеризован советским лингвистом Г.А.Климовым^{6/}. Этот языковый строй характеризуется тем, что его семантической детерминантой "является противопоставление не субъектного и объектного начал (как это имеет место в языках эргативного и, по-видимому, номинативного строя), а активного и инактивного"^{7/}.

Носителями языка камаюра являются 120 индейцев одноименного племени, живущих в верховьях реки Шингу, в северной части штата Мату Гроссу. Этот район входит в Национальный парк Шингу, представляющий собой своего рода резервацию. Доступ в парк ограничен, и поэтому индейцы не имеют постоянного контакта с людьми неиндейского происхождения. Индейцы камаюра,

3/ A.D.Rodrigues. A classificação do tronco linguístico tupi. "Rev. de Antropologia", 1965, vol. 12, N. 1-2, S. Paulo.

4/ T.Milewski. Phonological Typology of American Indian Languages in "typological Studies on the American Indian Languages" Krakow, 1967, pg. 15-55.

5/ E.Sapir. A linguagem. Introdução ao estudo da fala. Trad. J. Mattoso Camara Jr., Rio de Janeiro, 1971.

6/ Г.А.Климов. К характеристике языков активного строя. "Вопросы языкознания", № 4, Москва, 1972.

7/ Там же, стр.4.

в основном, сохраняют свою самобытную культуру и входят в так называемый "культурный ареал верховьев Шингу"^{8/}.

Анализируемый в диссертации корпус языка камаура был получен в результате опроса информантов по двум анкетам: 1/ по анкете, подготовленной специалистами Летнего института лингвистики (США) и опубликованной Национальным музеем Рио-де-Жанейро; 2/ по анкете, составленной диссертантом во время полевой работы.

Анкета Национального музея включает более 500 единиц, которые систематично покрывают "основной" список М.Свадеша и список, использованный Ч.Лоукоткой для его классификации индейских языков Бразилии^{9/}. Единицы даются в анкете в отдельности, а также в виде словосочетаний и предложений, в которых лучше понимается значение индейских терминов и которые позволяют получить некоторые сведения о морфологической и синтаксической структуре языка.

Анкета, составленная самим диссертантом, включает: 1/ специальные лексические группы слов (названия домашней утвари, животных, термины родства и др.), 2/ ряд конструкций разговорной речи, позволяющих выявить основные морфологические классы слов, парадигматические ряды и синтагматические связи в языке.

Большая часть полученного материала была записана

8/ Более подробно см.: E. Galvão. Cultura e sistema de parentesco das tribos do Alto Xingu. "Bol. do Museu Nacional". (Nova série). Antropologia, 1953.

O. Villas Boas; C. Villas Boas. Xingu. Os índios, seus mitos. Rio de Janeiro, 1970.

М.С.Фerreira. "Индейцы камаура" /по личным впечатлениям/. "Советская этнография", 1970, № 4.

9/ Formulário dos vocabulários padrões para estudos comparativos preliminares nas línguas indígenas brasileiras. I. Introdução, instruções e índice. II. Questionário. Museu Nacional, Divisão de Antropologia, setor linguístico, 2ª ed. (mimeografado). Rio de Janeiro, 1960.

на магнитофонную ленту, что позволило впоследствии проверить транскрипцию, сделанную в поле и провести экспериментальное исследование части материала. Был проведен слуховой анализ речевого материала с помощью сегментатора ВМГ (вращающаяся магнитная головка) и, кроме того были сняты осциллограммы.

При исследовании материала применялась дистрибутивная методика, выбор которой обусловлен как предметом исследования, так и поставленными задачами. Известно, что дистрибутивная методика была разработана как экспериментальная техника сбора и первоначальной обработки данных непосредственного наблюдения и характеризуются детальной разработанностью фонологического и грамматического анализа. Эта методика, ориентированная на описание бесписьменных языков, неоднократно и успешно применялась при описании многих из них и в последнее время стала применяться авторами, описывающими языки индейцев Бразилии.

Так как материалом настоящего исследования являются данные непосредственного наблюдения над бесписьменным индейским языком камаура, то, естественно, автор использовал прежде всего дистрибутивную методику. Немаловажное значение при выборе ее имел тот факт, что использование одной и той же методики при описании различных языков облегчает их сравнительно-сопоставительное изучение, что является одной из насущных задач бразильской лингвистики.

Дистрибутивная методика применялась при фонологическом анализе материала, в результате чего были выделены фонемы и отождествлены аллофоны.

Полученный инвентарь фонем подвергся классификации, в результате которой фонемы были объединены в определенные классы по особенностям фонологических признаков и по комбинаторным свойствам.

Морфемный анализ текста также проводился в соответствии с дистрибутивной методикой. Полученные в результате сегментации текста морфемы были затем разбиты на две группы — корневые и аффиксальные, согласно критерию А. Мартине-Б. Успенского^{10/}. Далее определялись функции этих морфем на основе перевода, данного информантом. На основе установленной дистрибуции сегментов (морфем) и с учетом их функциональных характеристик выделялись типизированные комбинации корневых и аффиксальных морфем, то есть морфемные конструкции. Этим конструкциям приписывался статус слова в тех случаях, когда отмечалось тесное фонетическое единство, которому соответствует определенное лексическое значение.

В ходе анализа наряду с внутренней дистрибуцией слова (дистрибуция морфем в составе слова) учитывалась и его "внешняя" дистрибуция (дистрибуция слов в составе синтаксических конструкций). Установление "внешней" дистрибуции позволяет не только верифицировать такие единицы, как слово, но также в результате разбиения дистрибутивных классов на формальные (парадигматические) подклассы, получить информацию и о "внутренней" дистрибуции.

Таким образом, классификация морфем осуществлялась по дистрибутивным, функциональным и семантическим признакам. Использование нескольких критериев анализа было обусловлено стремлением дать более глубокую, чем позволяет дистрибутивная методика, характеристику морфологической и грамматической структуры языка при наличии ограниченного материала.

Полученные в результате применения вышеуказанных критериев данные о грамматике языка камаюра осмыслиются в работе с точки зрения континентальной типологии.

10/ А. Мартине. Основы общей лингвистики. Сб. "Новое в лингвистике", вып. III, М., 1963, §§ 4-19.

Б. А. Успенский. Структурная типология языков. М., 1965, стр. 72, §§ 1-21.

I глава - "Фонетика и фонология" содержит шесть разделов.

В первом разделе даются инвентарь фонем и их классификация, общая характеристика фонологической системы.

Система вокализма. Гласные фонемы языка камаяра образуют четырехугольную двухступенчатую систему из трех классов и описываются признаками назальности (назальный - неназальный), ряда (передний - центральный - задний), подъема (верхний - средний - нижний) и лабиализованности (лабиализованный - нелабиализованный). Инвентарь гласных фонем представлен в таблице № I.

Таблица № I

Гласные фонемы			
		нелабиализованные	лабиализованные
		передние	центральные - задние
верхние	:неназализованные	i	ɨ
	:назализованные	ĩ	ɨ̃
средние	:неназализованные	e	o
	:назализованные	ẽ	õ
нижние	:неназализованные		ə
	:назализованные		ã

Признак назальности образует корреляцию, включающую серию шести назальных и шести неназальных гласных: / i : ɨ, e : ɛ, ɛ : ẽ, a : ɶ, u : ɯ, o : õ/. Аналогичный случай встречается у других представителей семьи тупи-гуарани, в частности, в языках тупинамба (стером тупи), гуарани, сирiono, авети^{II/}.

II/ A.D.Rodrigues. "Curso de Tupi Antigo". (Curso dado no Museu Nacional do Rio de Janeiro, 1968; H.Rosbottom. Phonemes of the Guaraní Language. "Linguistics", 1968, N.41, pg. 109; P.Priest. Phonemes of Siriono language. "Linguistics", 1968, N.41, pg.103; Ch.Emmerich, R.M.Fonini Monserrat. Sobre a fonologia da língua aweti(tupi). "Bol.do Museu Nacional" (Antropologia), 1972, N.25, pg.10.

Внутри каждого ряда гласные отличаются друг от друга по признаку подъема — верхнего — неверхнего: /i/ /e/, /I/ /ē/, /u/ /o/, /ū/ /ō/, /ɤ/ /a/, /ɛ/ /ā/. Внутри группы верхних и внутри группы неверхних гласных фонем, фонологическое различие между ними обеспечивается признаком ряда: передние — центральные — задние: /i/ /ɤ/ /u/, /I/ /ɛ/ /ū/, /e/ /a/ /o/, /ē/ /ā/ /ō/.

В языке камаюра лабиализованными являются только гласные заднего ряда. Отсюда противопоставления: передние нелабиализованные — центральные нелабиализованные — задние лабиализованные. Поскольку фонема /ɤ/ несколько отодвинута назад, то важную значимость при различении непередних гласных приобретает признак лабиализованности.

Система консонантизма. Согласные фонемы языка камаюра делятся на две подсистемы: подсистема шумных и подсистема сонорных. Шумные согласные описываются признаками способа образования (смычно-взрывной — аффриката — фрикативный) и места образования (губной — переднеязычный — заднеязычный — заротовой). К шумным согласным относятся четыре смычно-взрывных, одна аффриката и один фрикативный согласный.

Смычно-взрывные согласные противопоставлены друг другу по месту образования: губной (губно-губной) /p/, переднеязычный (зубной) /t/, заднеязычный (велярный) /k/ и заротовой (ларингальный) /ʔ/. Аффриката /ts/ локализуется в переднеязычном ряду. Таким образом, только в этом ряду имеется соответствие смычно-взрывной — аффриката. Противопоставление смычный — фрикативный имеет место только в заротовом ряду, где представлены гортанный смычный /ʔ/ и фарингальный фрикативный /h/.

Сонорные согласные описываются признаками назальности (носовой — неносовой), способа образования (смычный — фрикативный — вибрانت) и места образования (губной — переднеязычный — среднеязычный — заднеязычный). К сонорным относятся три носовых смычных, два фрикативных и один вибрانت. Смычные носовые противопоставлены друг другу по месту образования: губной (губно-губной) /m/, переднеязычный (зубной)

/п/ и заднеязычный (велярный) /ŋ/. По этому же признаку противопоставлены друг другу фрикативные согласные: губной (губно-губной) /w/, среднеязычный (палатальный) /j/. Вибрант (одноударный альвеолярный) /r/ локализуется в переднеязычном ряду. Таким образом, противопоставление носовой – неносовой имеется в губном и в переднеязычном рядах.

В языке камапра имеются еще звукоtypы [kʷ], [hʷ], [mʷ], фонологическая интерпретация которых представляет определенные трудности. Они специально рассматриваются в последующих разделах этой работы.

Система согласных фонем языка камапра представлена в таблице № 2.

Таблица № 2

Согласные фонемы						
		Губ- ные	Язычные			Зарото- вые
			передне- язычные	средне- язычные	задне- язычные	
шумные	смычно- взрывные	p	t		k (kʷ)	ʔ
	смычно- аффриката		ts			
	фрикативные					h(hʷ)
сонорные	но- со- вые	m(mʷ)	n		ɳ	
	не- но- со- вые	w		j		
	фрикативные					
	вибрант		r			

В системе консонантизма, в целом, в одном ряду максимально различаются два способа образования: смычный-фрикативный в губном и заротовом ряду и смычный-вибрант в переднеязычном ряду. Внутри группы смычных имеются различия по второй фазе артикуляции (смычно-взрывные и смыч-

но проходные носовые) и по третьей фазе артикуляции (смычно-взрывные и аффрикаты). Один и тот же способ образования представлен максимум в четырех локальных рядах, что наблюдается в серии смычно-взрывных.

Фонологическое различие согласных по месту образования представлено очень четко, как в подсистеме шумных, так и в подсистеме сонорных согласных (ср. серии смычно-взрывных, носовых и фрикативных сонантов). Смычно-взрывные и смычные носовые в губном, переднеязычном и заднеязычном рядах входят в корреляцию по назальности: /p:/м/, /t:/н/, /k:/н/. Таким образом, признак места образования, а также признак назальности имеют особое значение в фонологической системе языка камаюра.

Относительно фонологической системы в целом прежде всего обращает на себя внимание количественный состав фонем, а также количественное соотношение гласных и согласных. Фонологическая система языка камаюра включает двадцать четыре фонемы: двенадцать гласных, из которых шесть являются ротовыми, и шесть — назальными; двенадцать согласных, из которых шесть являются шумными глухими и шесть — сонорными^{12/}.

В фонологической системе языка камаюра широко представлены носовые фонемы — шесть гласных и три согласных, причем корреляция по назальности охватывает всю систему гласных и половину согласных.

Характерной особенностью фонологической системы языка камаюра является отсутствие шумных звонких согласных, а также отсутствие шумных фрикативных, за исключением /h/. Таким образом, если наши наблюдения верны, то универсальная закономерность, отмечаемая Р.Якобсоном, — не существует

12/ Если дальнейший анализ подтвердит интерпретацию звуко-типов [kʷ], [hʷ], [mʷ] в качестве фонем, то соотношение между фонемами, разумеется, несколько изменится.

языков, в которых имелось бы противопоставление взрывной *t*, и аффрикаты *ts*, но не было бы фрикативный в ^{13/} — находит в языке камаюра очевидное исключение.

Во втором разделе I главы "Звуковые процессы" — рассматриваются в синхронном плане явления позиционной обусловленности реализаций фонем.

В языке камаюра отдельные группы фонем могут иметь варианты, характеризующиеся единым признаком и обусловленные аналогичными позициями. Например, в положении рядом с ларингальной согласной гласные фонемы реализуются в ларингализованных вариантах. Эти варианты различных фонем объединяются признаком ларингализованности.

Для удобства описания подобных явлений и в целях краткости изложения, реализации фонем в тех или иных вариантах рассматриваются как обусловленные определенными "процессами" — ларингализацией, назализацией и др., которые, в свою очередь, вызываются определенными позициями. Звуковые "процессы" охватывают как гласные, так и согласные.

Фонетические варианты гласных и согласных фонем языка камаюра и условия их реализаций отражены в таблицах № 3 и № 4.

Наиболее характерными для языка камаюра звуковыми "процессами" являются ларингализация, назализация, явления приступа и конца.

Под ларингализацией понимается возникновение дополнительной вибрации (trillization) голосовых связок при произнесении гласного^{14/}. Обуславливающий ларингализацию гласных гортанный смычный может при этом не присутствовать. Таким образом, в языке камаюра встречается свободное варьирование типа /v.v / [v.v] [ṿ.ṿ] [ṿ̣.ṿ̣].

Как и в других языках семьи тули^{15/} в языке камаюра

13/ Р.Якобсон. Типологические исследования и их вклад в сравнительно-историческое языкознание. Сб. "Новое в лингвистике", вып. III. М., 1963, стр. 100.

14/ K. L. Pike. Phonemics. A technique for reducing languages to writing. Ann Arbor, 1966, pg. 241.

15/ E. Gregores, J. A. Suarez. Указ. соч., часть I. Ch. Bemerich, R. M. Pontini Monserrat. Указ. соч. стр. 2-3

назализация распространяется от одного пункта высказывания, где она фонологически существенна, к предшествующим, и в меньшей степени к последующим звукам, охватывая гласные и сонорные согласные в морфеме, а также и за пределами ее. По-видимому, можно вообще говорить о существовании здесь "назальной гармонии" в слове.

Обращает на себя внимание тот факт, что в языке камюра имеется тенденция произносить речевой отрезок замкнуто с обеих сторон — произношение речевого отрезка начинается с сильно замкнутого состояния и кончается подобным же сильно замкнутым состоянием, например, в начале и конце изолированного слова происходит сильное смыкание (прерывание) речевого потока. В начале слова это выражается в наращении согласного звука к начальным гласным и в наращении смычки к фрикативным согласным, а в конце слова в добавлении согласного призвука к гласным (ср. табл. 3 и 4).

В третьем разделе I главы — "Обсуждение альтернативных фонологических решений" — рассматривается фонологический статус ряда фонетических сегментов, которые, в зависимости от характера данной фонологической системы, а также от принятых фонологических критериев, могут получить различные фонологические интерпретации. К таким сегментам относятся:

1/ сегменты, которые могут интерпретироваться и как слоговые, и как нослоговые: либо [a], [i], либо [w], [ɔ];

2/ сегменты, которые могут интерпретироваться как единые, фонетически сложные фонемы /или фонетически комплексные варианты фонем/, с одной стороны, или как сочетания фонем, с другой стороны: [ts], [kʷ], [hʷ], [wʷ] и назальные гласные.

В разделе рассматривается также фонематическая интерпретация звукотипов [h] и [ʔ].

В результате автор приходит к следующим выводам:

I. В языке камюра выделяются гласные фонемы /i/, /a/ и согласные фонемы /ɔ/, /w/ на следующих основаниях:

— есть группы i- и a-образных звуков, которые проти-

вопоставлены другим гласным в системе гласных, выступая в условиях, типичных для гласных: под ударением и в позиции между согласными (они транскрибируются как $/i/$ и $/u/$);

- есть группы подобных звуков, которые противопоставлены другим согласным в системе согласных, выступая в условиях, типичных для согласных: не под ударением, в интервокальной позиции и в позиции перед паузой после гласных (они транскрибируются как $/j/$ и $/w/$);

- в положении после паузы перед гласным (не под ударением), в котором возможны как гласные, так и согласные, $/i/$ и $/j/$ находятся в отношении контраста.

2. Хотя в ряде позиций звук $/t/$ и звукотип $/ts/$ находятся в отношении дополнительной дистрибуции, есть такие позиции, в которых они встречаются в отношении контраста, различая значения. Таким образом, с точки зрения синхронного описания $/t/$ и $/ts/$ являются реализациями отдельных фонем. С другой стороны, $/ts/$ несомненно представляет собой единую фонему $/ts/$, так как в языке камюра не существует фонемы $/s/$.

3. Фонологическая интерпретация звукотипов $/k^w/$, $/h^i/$ и $/m^w/$ представляет определенные трудности в языке камюра, так как в его фонологической системе существуют самостоятельные фонемы $/k/$, $/h/$, $/m/$, с одной стороны, и $/w/$, с другой. К тому же указанные звукотипы представлены в проанализированном корпусе языка с низкой частотностью и только в позиции перед $/a/$ и $/ə/$, причем $/m^w/$ зафиксирован лишь в одной морфеме $/gam^wə/$ 'когда', 'если'. Для языка камюра консонантные группы в слоге не характерны. Они встречаются в середине слова, на стыке морфем и при этом ^{на стыке} вторым согласным является $/j/$ или $/w/$. Последовательности гласных, относящихся к разным слогам, встречаются, и среди них имеются такие как $/uə$, $uə$, $oə$ /.

Дистрибуция звукотипов $/k^w/$, $/h^w/$, $/m^w/$ аналогична дистрибуции не вызывающих сомнений согласных фонем и скорее всего их можно рассматривать в качестве единых фонем. Если это так, то три новые единицы включаются в инвентарь

фонем, и к признакам, описывающим согласные, добавляется признак лабиализованности. В дальнейшем в работе автор исходит из этого решения, которое позволяет сформулировать более простые правила дистрибуции фонем.

4. Назальные гласные интерпретируются автором как единые гласные фонемы, для которых, как и для носовых согласных, назальность является компонентом. Нельзя приписывать бифонемный статус назальным гласным, так как в языке камаюра есть контраст не только между ротовыми и назальными гласными, но также между назальными гласными и последовательностью гласного и назального согласного. Наряду с фонологической назальностью имеется и фонетическая назализованность, которая обусловлена присутствием одной из назальных фонем. Ударные гласные, выступающие в слогах, закрытых назальным согласным, интерпретируются как фонологически оральные, хотя фонетически они реализуются как назальные.

5. Звукотилы $[h]$ и $[ʔ]$ выделяются в качестве заротовых фонем $/h/$ и $/ʔ/$ на дистрибутивных основаниях. Однако в языке камаюра гласным в позиции после паузы может предшествовать аспирация, т.е. звук $[h]$. Имеются и примеры, в которых в такой же позиции и в интервокальном положении звук $[ʔ]$ свободно чередуется с h . На фонетическом уровне и на основе чисто дистрибутивных критериев, по крайней мере, в пределах анализируемого корпуса языка, невозможно разграничить те случаи, когда появление звуков $[h]$ и $[ʔ]$ представляет собой реализацию всегда присутствующих фонем $/h/$ и $/ʔ/$, от тех случаев, в которых их появление факультативно. Относительно $[h]$ такое разграничение возможно на более высоких уровнях описания, так как в некоторых случаях начальный $[h]$ имеет значение притяжательного префикса III лица. Что касается $[ʔ]$, возможно он имеет смысловозначительную функцию, когда предшествует ударной гласной фонеме.

В четвертом разделе I главы - "Слоговая структура" - приводятся результаты анализа слоговой структуры языка камаюра на фонологическом и фонетическом уровнях, описывается распределение фонем в слоге и дается дистрибутивная классификация

фикация фонем.

В языке камаяра выявлены следующие структурные типы фонологического слога: /v/ — полностью открытый слог; /vc/ — закрытый слог; /cv/ — прикрытый слог и /cvc/ — полностью закрытый слог.

В пределах одного фонологического слога не может быть больше одной гласной, а начальная и конечная часть слога может состоять лишь из одной согласной фонемы, то есть, вокалические и консонантные группы в одном слоге не допускаются.

В соответствии с тем положением, которое фонемы языка камаяра занимают в слоге, они разбиваются на следующие структурные классы:

1/ класс слогообразующих фонем, к которому относятся все гласные фонемы языка камаяра /i, e, a, ɛ, u, o, ɪ, ʊ, ʌ, ɔ, ɔ̃/;

2/ класс неслогообразующих фонем, которые входят в состав слога в качестве финали или инициали. Этот класс включает все согласные фонемы языка камаяра /p, t, k, ts, m, n, ɲ, ɣ, w, j, h, ʔ, kʷ, hʷ, mʷ/. Фонемы этого класса по тому же принципу разбиваются на четыре частично пересекающихся подкласса:

1/ подкласс фонем, которые выступают в качестве инициали начального слога /p, t, k, ts, m, n, ɲ, ɣ, w, j, h, kʷ, hʷ, ʔ/;

2/ подкласс фонем, выступающих в начале срединного слога /p, t, k, ts, m, n, ɲ, ɣ, w, j, h, ʔ, kʷ, hʷ, mʷ/;

3/ подкласс фонем, которые выступают в конце начального и срединного слога /w/, /j/;

4/ подкласс фонем, выступающих в качестве финали конечного слога /p, t, k, m, n, ɲ, w, j/.

Однофонемный слог /v/ фигурирует только в связанном виде, в качестве начального, срединного и конечного слога. Структурные типы /cv/, /vc/ и /cvc/ могут образовывать слово самостоятельно или входить в состав слова. Однако, слоги типа /cv/ и /vc/, особенно последний, мало представ-

лены в изолированном виде. Последовательность /сv/ может занимать все три положения в слове, а /vc/ чаще реализуется как конечный слог. Слог типа /сvc/ очень характерен, либо в изолированном виде, либо в качестве конечного слога. Когда слоги типа /vc/ и /сvc/ выступают в срединной позиции, закрывающие его согласные могут быть только /w/ и /j/. В языке камаюра слоговая граница не всегда совпадает с морфологической. На стыке морфем (основ, слов) происходит перераспределение сегментов так, чтобы удовлетворить тенденцию к начальному и срединному открытому слогу.

На фонетическом уровне выделяются те же четыре типа слога: /v/, /vc/, /сv/, /сvc/. Однако в результате действия фонетических процессов (дифтонгизация, явления приступа и конца и др.) преобладающим на этом уровне являются слоги типа /сv/ и /сvc/. В этом отношении язык камаюра напоминает индонезийские языки, в которых тенденция к равномерному распределению гласных и согласных "выражается в произношении групп гласных в качестве дифтонгов и дифтонгоидов, в переводе структуры vv в структуру cv, в разбегении групп vv посредством c и т.п." (16).

В пятом разделе I главы—"Дистрибуция фонем в слове"—автор излагает результаты исследования дистрибуции фонем в отношении друг к другу в позиции начала, середины и конца изолированных слов. Основные отмеченные ограничения следующие:

Назальные гласные не встречаются в позиции словесного начала, так как морфологическая назальность чаще всего является дополнительным признаком над ударной гласной, а ударение выступает в последнем слоге изолированных слов. Не были отмечены сочетания двух назальных гласных фонем, сочетания верхних гласных с другими верхними. В позиции словесного начала невозможны сочетания /oa/, /oe/. Согласные

16/ В.В.Шеворошкин. Звуковые цепи в языках мира. М., 1969, стр.92.

сильно ограничены в своем употреблении в позициях между /u/ и /t/, между /u/ и /o/. Фонемы /t/ и /h/ не выступают перед /i/, и аффриката /ts/ не выступает перед /t/. Сочетания не более двух согласных, первым из которых является /j/ или /w/, встречаются в середине слова.

В шестом разделе I главы - "Сведения о морфологии" - рассматриваются основные чередования фонем, обусловленные фонологически или морфологически, а также свободное варьирование фонем и даются основные алломорфы выделенных в исследуемом материале морфем.

Многие аффиксальные морфемы языка камаюра реализуются, по крайней мере, в двух алломорфах, которые употребляются в зависимости от того начинается корень (основа) с гласного или с согласного или кончается ими, а также в зависимости от правил ограничения сочетаемости фонем. Например, активный префикс III лица реализуется в алломорфах /o=/ и /w=/. Последний употребляется перед /a/ и /e/ (ср. недопустимость сочетаний /oe/, /oa/) : o=u:u "он кусает" и w=et:u "он нюхает".

Приведенные в разделе морфологические чередования подтверждают основную тенденцию языка к равномерному распределению гласных и согласных, вопреки существованию в нем вокалических групп, и подчеркивают типичность для языка камаюра слогов типа CV как конечного и CV как срединного и конечного.

Во II главе "Некоторые сведения о грамматической структуре языка камаюра" рассматриваются элементы именной и глагольной морфологии и основные структурные типы предложения.

Характерной чертой морфологии существительных языка камаюра является их подразделение на две группы: I/ существительные органической принадлежности, характеризующиеся обязательной сочетаемостью с притяжательными префиксами, и 2/ существительные неорганической принадлежности, которые с притяжательными префиксами не сочетаются.

К первой группе относятся названия:

1/ частей тела человека(je=jurú "мой рот", i=tsí "его нос"), животного(h=ár "его перо")и частей растения (h=aró "его корень", i=poté "его цветок"); 2/ родственных отношений(je=rúp "мой отец", t=up "его отец"); 3/ некоторых объектов и понятий, тесно связанных с человеком (i=ré "его дом", h=et "его имя" и др.).

Ко второй группе относятся остальные существительные языка камаюра: amán "дождь", rapaná "река" и т.д.

Наличие в языке камаюра различных префиксов 3 лица i=, t=, h=, каждый из которых сочетается с определенным зарядом существительных, дает основание предположить существование в этом языке, как и в старом тупи^{17/}, лексических подклассов существительных или, по крайней мере, пережитков этих подклассов.

Глаголы языка камаюра также подразделяются на два класса, что вообще характерно для языков активного строя: 1/ класс активных глаголов, передающих действие, движение, например: =purá "бить", =maraká "петь", =atá "ходить" и 2/ класс стативных глаголов, выражающих состояние или качество, например: =katú "быть хорошим", =orej "быть сонным". Каждый из этих классов характеризуется сочетанием с особым рядом личных префиксов, указывающих на подлежащее. Активные глаголы сочетаются с местоименными префиксами активного ряда, а стативные глаголы - с местоименными префиксами пассивного ряда (последние совпадают по форме с притяжательными префиксами). Например: активный глагол a=maraká "я пою", ege=maraká "ты поешь", ja=maraká "мы (инклюз.) поем", oro=maraká "мы (эксклюз.) поем", re=maraká "вы поете", o=maraká "он (они) поет (поют)"; стативный глагол je=katú "я хороший", ne=katú "ты хороший", jene=katú "мы (инклюз.) хорошие", ore=katú "мы (эксклюз.) хорошие", re=katú "вы хорошие" i=katú "он (они) хороший(хорошие)".

С другой стороны, активный глагол может сочетаться

^{17/} A.D.Rodrigues. Análise morfológica de um texto tupi. "Lógos", ano VII, N.15. Curitiba, 1952.
A.L.Barbosa. Curso de tupi antigo. Rio de Janeiro, 1956. 236, pg.847.

с префиксами как активного, так и инактивного ряда, а также с префиксами ого- (я + тебя) и оро- (я + вас) для выражения активного и инактивного актанта (для передачи субъекта и объекта индоевропейских языков). Употребление этих префиксов зависит от того, каким грамматическим лицом представлены реальный субъект и реальный объект.

Если активный актант (реальный субъект) представлен III лицом и инактивный актант (реальный объект) всеми другими лицами, глагол сочетается с префиксами инактивного ряда: ne=pirā "тебя бьет (бьют)". Если III лицом представлен инактивный актант (реальный объект), а активным актантом (реальным объектом) выступает любое лицо, то глагол сочетается с префиксами активного ряда: ege=pirā "его(их) бьешь".

Если активный актант (реальный субъект) представлен III лицом, а инактивный актант (реальный объект) I лицом, то глагол сочетается с инактивным префиксом: je=pirā "меня бьешь (бьет, бьете, бьют)".

° Если активный актант (реальный субъект) представлен I лицом, а инактивный актант (реальный объект) II лицом, то глагол сочетается с комплексными префиксами ого-, оро-, выражающими одновременно и активный и инактивный актанты: ого=pirā "я (мы) + тебя бью (бьем)"; оро=pirā "я (мы) + вас бью (бьем)". °

В словообразовании существительных языка камюра широко используется аффиксальный способ, в котором превалируют суффиксы. Существительные сочетаются также с после-слогами, которые выражают пространственные, причинные отношения, отношения совместности, удаления и др.

Глагол сочетается с определенными аффиксами/префиксами и суффиксами/, которые выражают значение каузатива, совместного действия, причины, условия и указывают на различные способы протекания действия.

Таким образом, существительные и глаголы выделяются по особым формальным признакам. Однако в языке камюра наблюдаются факты сочетаемости одним и тех же аффиксов с кор-

ниями (основами) различных лексических классов, например, je=jurá "мой рот" (сущ.) je=katur "я хороший" (стат.гл.) je=nurá "меня бьет,бьют" (акт.гл.). Это говорит о более тесной связи между именем и глаголом в языке камаюра, чем в языках номинативного строя, и характеризует его как представителя активного строя, в котором "глагол и имя... взаимно дифференцированы, хотя и обнаруживают следы синкретического состояния в прошлом"^{18/}.

В языке камаюра выделяются два типа конструкций предложения: инактивная и активная, что также характерно для языков активного строя^{19/}.

Инактивная конструкция связана со стативным глаголом и имеет двучленную структуру: подлежащее-сказуемое, причем подлежащее выражается существительным или личным местоимением, а сказуемое - стативным глаголом, оформленным инактивным префиксом, который согласуется в лице и числе^{20/} с подлежащим. Часто происходит эллипсис подлежащего, особенно в тех случаях, когда под ним подразумевается местоимение:

(ije) je=katur "я хороший"

Активная конструкция организуется активным глаголом и может быть двучленной или трехчленной. В последнем случае, кроме главных членов, в конструкцию включается дополнение.

В активной двучленной конструкции глагол оформляется активным префиксом, который согласуется в лице и числе с подлежащим, выраженным существительным или местоимением. Здесь также возможен эллипсис подлежащего: (ije) a=ma-gaká "я пом".

При эллипсисе подлежащего в двучленной конструкции (активной и инактивной) глагольная форма имеет значение цельного предложения, в котором личный префикс заменяет грамматическое подлежащее.

^{18/} Г.А.Климов.Указ.соч.,стр.7.

^{19/} Там же,стр.

^{20/} Категория числа выражается только в местоименных элементах.

В трехчленной конструкции подлежащее и дополнение могут выражаться существительным, но дополнение, в отличие от подлежащего (судя по имеющемуся материалу), личным местоимением выражаться не может. Глагол может оформляться активным, инактивным или комплексным префиксом. Эти префиксы употребляются в соответствии с правилами, приведенными в таблице № 5.

Таблица № 5

Подлежащее	:	Дополнение	:	Префикс
Существительное		Существительное		Активный
Местоимение любого лица		III лицо		
II лицо ед.мн.ч.		I л.ед.и мн.экскл.л.		
существительное		I и II л.ед.и мн.ч.		Инактивный
III лицо				
I л.ед.и мн. экскл. ч.		II л.ед.и мн.ч.		Комплексный

Например:

wagaruwijaŋa mɔja o=ɯɔɔ "собака змею кусает"; (ije) ja-
gea a=juké "я крокодила убиваю"; (ije) a=juké "я его
убиваю"; (ene) je=ɲurǎ "ты меня бьешь"; wagaruwijaŋa ne=ɯɔɔ
"собака тебя кусает"; (aɣea) je=ɯɔɔ "он меня кусает";
(ije) oɣo=ɲurǎ "я тебя бью".

При элипсисе подлежащего, если под дополнением подразумевается местоимение, то одна глагольная форма передает значение цельного предложения.

По-видимому, в зависимости от семантики глагола, личный префикс может указывать или на подлежащее, или на дополнение, или на подлежащее и дополнение одновременно.

Из сравнения приведенных примеров видно, что при наличии элипсиса (что, между прочим, чаще всего бывает), разные по содержанию структуры формально могут совпадать.

Однако это совпадение отчасти снимается в неэллиптических конструкциях и на более высоких уровнях. Эти особенности показывают, что описание языка камаюра на чисто дистрибутивных основаниях недостаточно информативно.

В заключении проводится мысль о том, что предложенная в диссертации модель (которая, разумеется, является одной из возможных, но не обязательно оптимальной), позволила автору в основном решить поставленные им задачи, выявила основные характеристики языка и показала, что язык в структурном и типологическом отношении представляет большой интерес. Он несомненно заслуживает более детального изучения.

Данная работа является лишь начальной ступенью в этом направлении. Дальнейшее исследование позволит проверить правильность сделанных выводов и глубже проникнуть в структуру различных уровней языка камаюра.

В приложениях даются:

1/ тексты, включающие 140 выборочных предложений, данных в фонологической транскрипции. В той мере, в какой оказалось возможным на данном этапе исследования, эти предложения разбиты на морфемы. К предложениям даются переводы на русский язык;

2/ список аффиксальных морфем с их краткой характеристикой;

3/ список лексем с переводом на русский язык.

4/ результаты экспериментального анализа.

По теме диссертации опубликованы следующие статьи:

1. Ш.Соарес Феррейра (Беду Оризонти).

Индейцы камаюра (по личным впечатлениям) . "Со-
ветская этнография", 1970, № 4.

2. Л.Соарес Феррейра. Некоторые вопросы морфологи-
ческой системы языка камаюра /аспирантский сбор-
ник/.М.,УДН,1973 (в печати).

3. Л.Соарес Феррейра. К фонологии языка камаюра
(в печати).

ИС.Ш.1973 Объем I,75 п.л. Тираж 150 экз.Зак.393

Типография Университета дружбы народов
имени Патриса Лумумбы,
Москва, Орджоникидзе, 3