

6RH/AP
S.C.I.T.L
42.4

VILMA SANT'ANNA ARÊAS.

processo nº: 01-P-0264/1984.

LIVROS

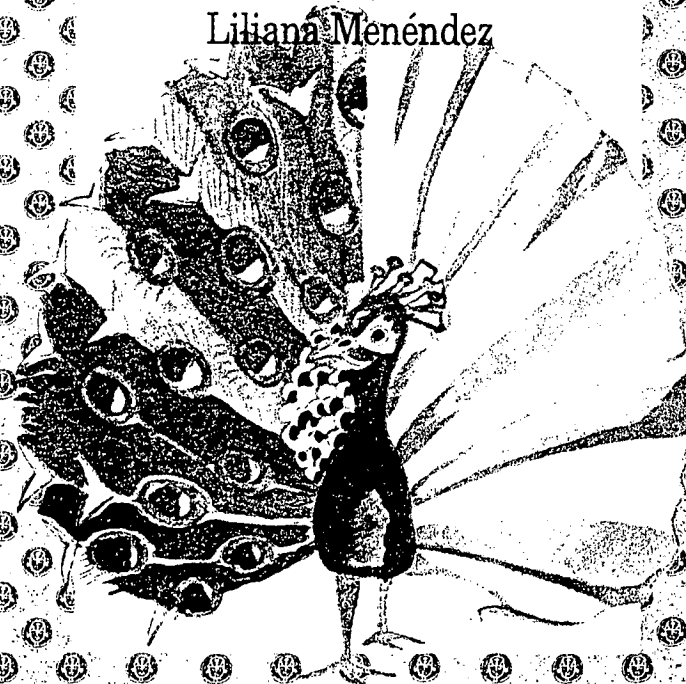
PUBLICADOS

Serie

DEL RATO LARGO

Vilma Arêas
A golpes
de relâmpago

Dibujos
Liliana Menéndez



Título original en portugués:
Aos trancos e relâmpagos
Editado en Brasil por
Editora Scipione Ltda.

Traducción: **Ofelia Castillo**

Diseño: **Oscar Díaz**

© en español: Coquena Grupo Editor S.R.L., 1991
Libros del Quirquincho
Sarmiento 1562, 3° E, Buenos Aires
Hecho el depósito que establece
la ley 11.723.
Libro de edición argentina.
Printed in Argentina.
ISBN 950-737-74-6

Primera edición

Serie

DEL RATO LARGO

Vilma Arêas
**A golpes
de relámpago**

Dibujos
Liliana Menéndez



LIBROS DEL
QUIRQUINCHO

traslugo

EMILY BRONTË

O Morro dos Ventos Uivantes

ADAPTAÇÃO EM PORTUGUÊS DE
VILMA ARÊAS



editora scipione



DISTRIBUIDORES

ACRE

RIO BRANCO
Av. Ceará, 1240 - CEP 69900
Tel. (068)* 224-4540

ALAGOAS

MACEIO
Rua Cons. Lourenço Albuquerque, 197
(antiga Rua Boa Vista) - CEP 57020
Rua Joaquim Távora, 19 e 263
Tel. (082)* 221-2451, 223-3691,
221-7461 e 221-8337

AMAZONAS

MANAUS
Rua Henrique Martins, 453
CEP 69007
Tel. (092)* 234-1691 e 234-1939
Telex: 092 - 2471 - CECI-BR

BAHIA

SALVADOR
Rua Waldemar Falcão, 1902
Bairro Rio Vermelho - CEP 41945
Tel. (071)* 247-4500 e 235-7655
Telex: 071 - 3239 - DLBH-BR

CEARÁ/PIAUI

FORTALEZA
Rua Floriano Peixoto, 1019/21
CEP 60025 - Caixa Postal 474
Tel. (085)* 226-8911 e 226-8910

DISTRITO FEDERAL

BRASILIA
SIGS - Quadra 1, n.º 725
CEP 70610 - Caixa Postal 142 153
Tel. (061)* 223-7688 e 224-9018

ESPÍRITO SANTO

VITÓRIA
Rua Duque de Caxias, 115
CEP 29010
Tel. (027)* 223-4066 e 222-2267

GOIÁS

GOIÂNIA
Rua 70, n.º 376 - Setor Central
CEP 74000 - Caixa Postal 10 095
Tel. (062)* 223-6329 e 225-4847

MARANHÃO

SÃO LUÍS
Rua Joaquim Távora, 353
CEP 65010 - Caixa Postal 398
Tel. (098)* 222-5653, 222-0107,
221-4504, 221-3994 e 222-8388
Telex: 098 - 2587 - CYMA-BR

MATO GROSSO

CUIABÁ
Rua Almirante Pedro Álvares
Cabras, 122 - Jardim Cuiabá
CEP 78030 - Caixa Postal 864
Tel. (065)* 321-0160

MATO GROSSO

DO SUL
CAMPO GRANDE
Rua Pedro Celestino, 2355
CEP 79015 - Tel. (067)* 383-6833

MINAS GERAIS

BELO HORIZONTE
Rua Carlos Turner, 374
Bairro Silveira - CEP 31130
Tel. (031)* 467-1144

JUIZ DE FORA

Galeria Pio X, 63/71/75
Rua Halfeld, 716 - CEP 36013
Tel. (032)* 212-3957

VARGINHA

Travessa Mons. Leônidas, 23 - Centro
CEP 37100 - Tel. (035)* 221-6611

TRIÂNGULO MINEIRO

Distr. Ribeirão Preto - SP
Rua Floriano Peixoto, 83 - CEP 14010
Tel. (016)* 634-7541 (PABX)

PARÁ/AMAPÁ

BELEM
Rua dos Tamoios, 1592 - CEP 66010
Tel. (091)* 222-7286 e 223-6528

SÉRIE REENCONTRO

EMILY BRONTË

O Morro dos Ventos Uivantes

TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO * EM PORTUGUÊS DE

VILMA ARÊAS



editora scipione

(*) Traduzido e adaptado de *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, editora Pocket Library, Nova York, 1955.

RESPONSABILIDADE EDITORIAL

Luiz Esteves Sallum

COORDENAÇÃO EDITORIAL

M. Cristina Simi Carletti

DIREÇÃO DE ARTE

M. Beatriz de Campos Elias

CAPA

projeto gráfico — Isabel Carballo

ilustração — Avelino Pereira Guedes

ILUSTRAÇÕES INTERNAS

Avelino Pereira Guedes

REVISÃO

preparação — Gerson Ferracini

revisão de texto — M. Beatriz Pacca

Thelma Annes de Araújo

COMPOSIÇÃO

Diarte Composição e Arte Gráfica

coordenação geral: Nelson S. Urata

coordenação de arte: Silvio Vivian

composição: Marco Antonio Sardella

arte-final: João Passos



todos os direitos reservados

editora scipione ltda.

Praça Carlos Gomes, 46 - CEP 01501

Caixa Postal 65.131

Tel. 37-4151

1988

divulgação

Rua Fagundes, 121 - CEP 01508

Caixa Postal 65.131

Tel. 37-4151

ISBN 85-262-0751-2

Quem foi Emily Brontë?

Nascida em Thornton, Yorkshire, no dia 30 de julho de 1818, Emily cresceu, juntamente com suas irmãs Anne, Maria, Charlotte, Elizabeth e o irmão Branwell, nas charnecas daquela parte da Inglaterra.

Seu pai, o excêntrico pastor irlandês Patrick Brontë, exerceu grande influência na formação de sua prole. Disciplinador ferrenho e moralista doentio, considerava pecaminoso o prazer mais inocente, a ponto de alimentar seus filhos à base de batatas e de queimar os sapatos de suas filhas se eles lhe parecessem por demais elegantes.

Com a morte da mãe, Maria Branwell, em 1821, a família passou aos cuidados de uma tia materna. Maria e Elizabeth, as irmãs mais velhas, morreram quatro anos mais tarde, vítimas de tuberculose, enquanto cursavam a Escola de Cowan Bridge.

Naquelas crianças, extremamente apegadas aos livros e à região onde moravam, desenvolveu-se a propensão a imaginar novos mundos, povoados de personagens apaixonados. Emily tinha oito anos quando seu pai deu a ela e aos irmãos alguns soldadinhos de madeira. Histórias fantásticas foram inventadas a partir de tão simples brinquedos; embora tenham restado poucos escritos desse tempo, neles já se revelam os dons poéticos dos pequenos Brontë, principalmente os da autora de *O Morro dos Ventos Uivantes*.

Em 1844, Emily e Charlotte seguiram para Bruxelas, capital da Bélgica, com o objetivo de aperfeiçoar seu francês, a fim de que pudessem abrir uma escola em sua própria casa. O projeto, entretanto, não as afastou da literatura: dois anos depois, as três irmãs publicaram, sob pseudônimos, um livro de poemas, do qual apenas dois exemplares foram vendidos. Como se não bastasse a fracassada estréia, os planos quanto à "Escola das Meninas Brontë para a Formação e Educação de um Número Limitado de Jovens" também naufragaram, pois nenhuma aluna chegou sequer a se matricular nela.

Perseveraram, então, em aprimorar sua arte. Emily escreveu um único romance, *O Morro dos Ventos Uivantes*, publicado em 1847, que não teve grande repercussão, tendo sido taxado pelos críticos como uma obra "sádica". O áspero realismo do cotidiano, as sugestões simbólicas e a intensa emotividade com que ela retrata seus personagens são as principais características desse extraordinário livro que, conscientemente ou não, rompeu os limites da narrativa doméstica vitoriana, explorando novos territórios da psicologia. Além disso, *O Morro dos Ventos Uivantes* possui elementos do **romance gótico** ou **romance negro**, gênero literário

Série
Diálogo

Vilma Arêas **AOS TRANCOS E RELÂMPAGOS**



editora scipione



ADOLESCÊNCIA



editora scipione

DIRETORIA

Luiz Esteves Sallum
Maurício Fernandes Dias
Vicente Paz Fernandez
Patrícia Fernandes Dias
José Gallafassi Filho
Antonio Carlos Fiore

GERÊNCIA EDITORIAL

Aurelio Gonçalves Filho

RESPONSABILIDADE EDITORIAL

Samira Y. Campedelli

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Mario Sabino Filho

REVISÃO

chefia - Sâmia Rios
assistência - Miriam de Carvalho Abões

GERÊNCIA DE PRODUÇÃO

Gil Naddaf

ARTE

chefia - Antonio Tadeu Damiani
projeto gráfico de capa - Isabel Carballo
ilustrações - Mariângela Haddad

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

José Antonio Ferraz

COMPOSIÇÃO E ARTE-FINAL

Diarte Editora e Comercial de Livros
coordenação geral - Nelson S. Urata
coordenação de arte-final - Silvio Vivian
composição - Catarina Horibe
arte-final - Adi Rosa Dias Cardoso e
Sueli Minori Issaka

IMPRESSÃO E ACABAMENTO



Editora Scipione Ltda.
MATRIZ

Praça Carlos Gomes, 46
01501-040 São Paulo SP

DIVULGAÇÃO

Rua Fagundes, 121
01508-030 São Paulo SP
Tel. (011) 242-8411
Caixa Postal 65131



EDITORIA AFILIADA

1997

ISBN 85-262-1229-X

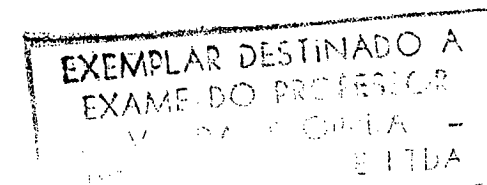
*Para os meninos mais novos:
Francisco e Alexandre*



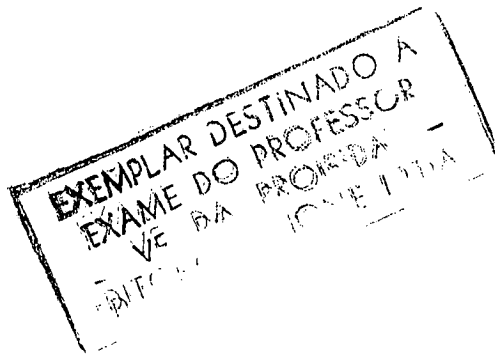
Vilma Arêas

AOS TRANCOS E RELÂMPAGOS

5ª edição

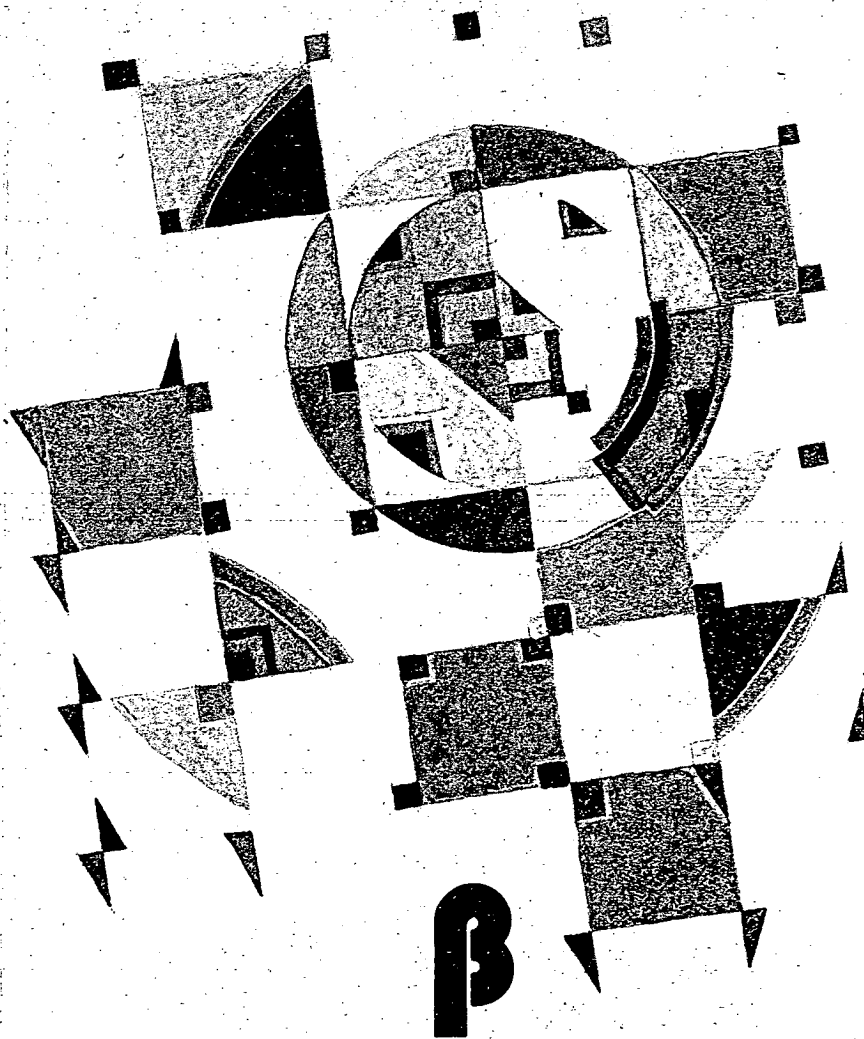


editora scipione



a terceira perna

Vilma Arêas



VILMA ARÊAS

A TERCEIRA PERNA

2.^a edição

editora brasiliense



Títulos Lançados

Aquele rapaz
Jean-Claude Bernardet

Jóias de família
Zulmira Ribeiro Tavares

Viagem e outras histórias
Roberto Amaral

La vie en close
Paulo Leminski

Maneira de dizer
José Almino

O criado-mudo
Edgard Telles Ribeiro

Armadilha para Lamartine
Carlos Sussekind

O ESPAÇO BRASILEIRO pertence à criação literária brasileira de primeira linha. Acolhe poetas, contistas, romancistas, dramaturgos, cronistas de todo o Brasil com uma coisa em comum: a excelência. Diante de um livro editado no ESPAÇO BRASILEIRO o leitor pode estar seguro de que se trata de um texto representativo do que há de melhor em nossas letras. A Brasiliense garante.

PARTIDAS

vilma arêas

francisco alves



Capa: Paulo de Oliveira Studio de Arte Ltda.

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

(Preparada pelo Centro de Catalogação-na-fonte do
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ)

Arêas, Vilma.

A724p

Partidas. Rio de Janeiro, F. Alves, 1976.
144 p. (Ipê. Ficção brasileira)

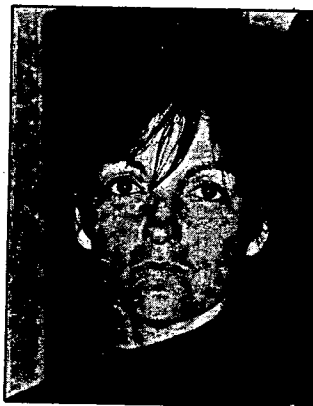
1. Contos brasileiros I. Título II. Série

76-0711

CDD - 869.9301
CDU - 869.0(81)-34

1976

Copyright © Todos os direitos reservados à
LIVRARIA FRANCISCO ALVES EDITORA S.A.
Rua Barão de Lucena, 43 - Botafogo - ZC-02
20.000 Rio de Janeiro - RJ



VILMA ARÊAS nasceu em Campos, em 1936. Bacharelou-se em letras anglo-germânicas na antiga Faculdade Nacional de Filosofia da ex-Universidade do Brasil, atual U.F.R.J. Fez estudos de especialização na Universidade de Londres e em Wales (1964) e na Faculdade de Letras de Lisboa (1968). É livre-docente de Lite-

ratura Portuguesa na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e na Universidade Federal Fluminense.

Publicou matérias de ficção e de crítica literária em diversas revistas culturais do Brasil e Portugal, tendo sido colaboradora assídua de *Cadernos Brasileiros*. É autora de um ensaio sobre os contos de Oscar Wilde (publicação da Faculdade de Letras de Campos) e de *A Cicatriz e o Verbo*, livro sobre a obra romanesca de Augusto Abelaira (Casa da Medalha, abril de 1976). Sua tese de livre-docência consta de uma edição crítica de um texto clássico (*Obras do Diabinho da Mão Furada*) a partir de um manuscrito encontrado pela ensaísta em Évora, em 1968.

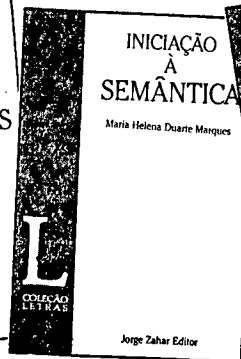
Apesar de ter iniciado uma "carreira promissora", vencendo um concurso de contos de âmbito nacional patrocinado pelo Ministério de Educação e Cultura em 1954, em termos de ficção Vilma Arêas permaneceu praticamente inédita até agora, salvo contribuições esparsas em jornais e revistas.

As *Partidas* vêm sendo escritas e reescritas há muitos anos e várias vezes. Sua publicação neste momento, como assinala Luiz Costa Lima, significa "a estréia de uma escritora que surge formalmente madura".

L

COLEÇÃO
LETRAS

Direção:
Marlene Castro Correia



TEATRO

Condenados à comédia

Arquétipos, mitos e convenções incorporados pelo cômico em dois e meio milênios de palco

■ **Iniciação à comédia**, de Wilma Arêas. Jorge Zahar, 134 p., Cr\$ 1.160,00.

Macksen Luiz

As máscaras do teatro são representações simbólicas das duas formas de drama: a tragédia e a comédia. Hoje conceitos um tanto superados pela multiplicidade da cena contemporânea — quem poderá definir em termos de gênero um espetáculo de Tadeusz Kantor ou de Bob Wilson? —, as características estilísticas se referendam pela própria encenação. O conceito de tragédia e comédia, no entanto, é o núcleo milenar sobre o qual se desenvolveram as manifestações teatrais ao longo desse lapso de tempo. *Iniciação à comédia* é a tentativa de Wilma Arêas — professora de Literatura e autora do ensaio *Na tapera de Santa Cruz*, sobre o comediógrafo brasileiro



Arlequim, figura do teatro do século XVII, é personagem do livro de Wilma Arêas (D) sobre a história da comédia



na Grécia antiga, que escreveu 40 peças, das quais apenas 11 chegaram completas até nós, exigia imaginação cênica e fornecia alguns elementos de realidade, o que aproxima bastante o palco antigo da nossa realidade. A comédia antiga era praxe jogar com elementos à plateia, por exemplo. A convenção cômica se estabelece nessa época, quando se criam a ilusão teatral do riso, seja com Aristófanes, Plauto ou Terêncio.

O espaço de invenção que o cômico sempre perseguiu, poucas vezes se dissociou da moralidade. O autor da comédia não retira do riso o caráter desagregador da unidade e do equilíbrio social, ainda que o atele a uma certa atitude de submissão a comportamentos reconhecidos socialmente e à moral vigente. A *commedia dell'arte*

creveu, é uma tragédia, seja qual for a solução que você possa ter encontrado para uma vida melhor no último ato." A citação apenas evidencia a impoderabilidade dos conceitos e redi-

PRINCIPAIS
PUBLICAÇÕES

ENSAIOS OU
ARTIGOS EM
REVISTAS

Vilma Arêas

**ALÉM DO PRINCÍPIO DA SUPERFÍCIE:
O FILANTROPO, DE RODRIGO NAVES**



FUNDAÇÃO ENG. ANTÔNIO DE ALMEIDA

Título: Além do princípio da superfície: *O filantropo*, de Rodrigo Naves

Autor: Vilma Arêas

In: *Veredas 3-II*

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

Edição: Fundação Eng. António de Almeida (Dezembro 2000)

Impressão e acabamento: SerSilito - Empresa Gráfica, Lda./Maia

Tiragem: 1500 exemplares

Depósito Legal: 137737/99

ISSN: 0874-5102

Caminhos de Natalia

O Caminho Que Leva à Cidade

Natalia Ginzburg

Tradução: Denise Tornimparte (edição bilingue)

Primeira Edição (Tel. 0/xx/11/577-4114)

166 págs., R\$ 19,80

VILMA ARÊAS

"Comecei a escrever 'O Caminho Que Leva à Cidade' em setembro de 1941. Setembro flutuava em minha cabeça, o setembro do campo em Abruzzo".

Assim Natalia Ginzburg inicia um comentário sobre a elaboração de seu primeiro romance.

Resumir o enredo do romance é tarefa ingrata, quase impossível, pois o conflito ao redor do qual se organiza se assemelha ao eixo das narrativas posteriores da autora: profundo e dilacerante, permanece de certo modo em suspensão, como que paralisado. Aqui, o nó que une campo e cidade, pobreza e fantasia — talvez liberdade — é atado pelo fio ao redor dos equívocos, das esperanças frustradas e da incoerência de um casal de primos.

Apaixonados? É preciso audácia para duvidar disso. Digamos, entretanto, possivelmente apaixonados. Mas o sentimento pungente, cujo desenrolar presenciamos e cujo malogro nos deixa na alma um travo de frustração, não possui o encanto ou a integridade desse infalível e eterno condimento dos romances e do erotismo idealizado. Sentimos também insatisfação, talvez impaciência, porque não vemos muito bem num texto paradoxalmente composto de forma límpida. Desse modo, o ponto de vista que orga-

ten e a tragédia grega, portanto o corte clássico e o romance burguês. A ligação com Ginzburg é clara e desse modo vislumbramos uma pista para a compreensão da forma sofisticada que lhe é peculiar e que certamente exigiu aprendizagem obstinada e observação atenta.

Ainda no capítulo das leituras, Natalia também confessa que leu, antes de seu primeiro romance, "O Caminho do Tabaco", de Erskine Caldwell, do qual "gostara um pouco, não muito". Como estava traduzindo, nessa altura, o "Swann", até pelos títulos somos levados a considerar tantos caminhos. O francês e o americano, que se cruzam e que levam à cidade criada por Natalia, são trilhados de longe, se podemos dizer assim, transfigurados num processo novo por meio da experiência, com os usos possíveis da memória.

Em relação a Proust, ela se aproxima e se afasta, e, inspirando-se no eco das frases que se organizam numa outra espécie de música, determinando em seu movimento a lógica do transcurso temporal. "La petite phrase! — dizia minha mãe. Como é bonito quando (Proust) fala sobre a petite phrase!" ("Léxico Familiar").

A unidade do texto

Ora, a unidade do texto de Natalia Ginzburg é um conceito que

posto de forma límpida. Desse modo, o ponto de vista que organiza qualquer narrativa equilibra-se ou é anulado por uma espécie de ponto de cegueira responsável pelo sentido último do que lemos.

O procedimento abrandar-se ou intensificar-se de texto para texto, mas seu poder de velar/revelar nunca é posto inteiramente de lado, fazendo com que os críticos falem de "mecanismos cobertos" (Cesare Garboli), "particular angulação" (Michele Prisco), "realidade úmida, esponjosa" (Calvino), ou figuração "incrivelmente verdadeira, mas inacessível, longínqua, coberta por um vidro" (Montale). De qualquer modo, abala certezas e desafia a atenção do leitor.

Às vezes, como em "O Caminho", ensaio para o extraordinário "Léxico Familiar", Natalia se aproxima da construção alusiva. Mas, já no segundo romance, publicado em 1947, "È Stato Così" (sem tradução entre nós), o procedimento surge pronto e acabado. O mote do livro, "gli ho sparato negli occhi" ("atirei nos olhos dele"), organiza o texto do ponto de vista semântico e sintático, pois faz parte da trama — o crime após desavenças num casamento —, e é a seu redor que gira a narrativa. Ao mesmo tempo, a frase é uma espécie de senha para que atravessemos os equívocos, em que boa parte da crítica embarcou, e compreendamos o fundamento do texto, depois e apesar de sermos também atingidos em plenos olhos, enganados pela narração em primeira pessoa, que sinuosamente busca a adesão do leitor.

Há, portanto, certo corte trágico nesses textos: alguém não vê algo fundamental, cometendo a partir daí os enganos de praxe. A diferença é que, na tragédia clássica, o desfecho reintroduz o protagonista num mundo de valores do qual momentaneamente se afastara pelo erro; no romance não há saída nem recuperação da visão num mundo de valores extraviados.

Aponta-se (M. Rodríguez Rivera) a dívida de Natalia para com a obra de Ivy Compton-Burnett, lida com paixão. A romancista inglesa, das mais originais deste século (também sem tradução entre nós), é implacável cronista da tirania familiar, que transformou em fermento para seus textos claustrofóbicos, em que se cruzam, segundo o crítico, Jane Aus-

Ora, a unidade do texto de Natalia Ginzburg é consequência dessa compreensão e do exercício exaustivo que daí deriva. Não se pense, claro, que o resultado coincida com o estilo cintilante de Proust. Sendo de qualidade diferente, essa nova música conserva entretanto um dos traços fortes do mestre, no jogo das "pequenas frases" e no que Walter Benjamin chamou de "uma fisiologia da tagarelice" em relação ao estilo proustiano. Essa opção estética pelo que pode ser considerado sem importância salta do detalhe para o sentido maior da construção. A impressão de instabilidade, a semente de pontos cegos no texto de Natalia, marcam a diferença entre a narrativa do século 19 e esta, cuja intenção é mostrar que o homem não tem coerência, que se vê dilacerado num mundo de valores fugidios, cujo sentido não alcança e que a identidade tem de se refazer a cada dia.

Se existem autobiografias estritamente políticas que saltam a micro-história (Giovanni Levi), outras partem desta última como um procedimento para se modificar a escala de observação. É o que vemos em Natalia, que constrói um circuito familiar no qual os traços mais peculiares do fascismo parecem se congelar num modelo de repetição. A construção é, entretanto, minada por dentro mediante uma técnica fria, irônica.

É, portanto, também contra uma determinada forma social que se estrutura essa forma romanesca, distante da hipérbole heróica e desdobrando um espaço à primeira vista caótico ou caprichoso. A construção que aí se ergue é aparentemente pouco sólida, como as casas durante a guerra, que, diz-nos Natalia, podem desabar de um momento para outro.

Há quatro livros da autora traduzidos entre nós: "Léxico Familiar" e "Caro Michele" (Paz e Terra), "Todas as Nossas Lembranças" (Art Editora) e "O Caminho que Leva à Cidade". A Primeira Edição teve a excelente idéia de oferecer ao público uma edição bilíngue, mas a tradução escorrega aqui e ali, a revisão é deplorável — enfim, mergulhamos na melancolia.

Vilma Arêas é professora de literatura brasileira na Universidade Estadual de Campinas e autora do livro de contos "A Terceira Perna" (Brasiliense).

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

ACTAS
DO
QUINTO CONGRESSO

UNIVERSIDADE DE OXFORD

1 a 8 de Setembro de 1996

SEPARATA

Organização e coordenação

T. F. EARLE

OXFORD - COIMBRA
1998

“O PELOTE DOMINGUEIRO”, UM CONTRAFACTUM DE ANCHIETA (RESUMO)

VILMA ARÊAS

Até nas pedras, o que é admirável, se encontra motivo de realçar a onnipotência do grande e bom Deus, principalmente em uma que serve para afiar espadas.

José de ANCHIETA, Carta XLV

I. “O Pelote Domingueiro”, de José de Anchieta, é a versão religiosa de poemas laicos portugueses que certamente circulavam na época.¹

Devo dizer que minha análise, embora faça referências a problemas textuais, não o faz do ponto de vista estrito da ecdótica. Não me limitei também às interpretações literárias ou retóricas, por entender que, pelo menos do lado da pecinha de Anchieta, não constituem seu traço mais significativo. Como sabemos, os místicos não escreveram para produzir o que se entende hoje por literatura. A origem de suas obras é a experiência religiosa, o fim, a catequese e, no centro, se encontram, implícita ou explicitamente, teorias dogmáticas que a crítica literária não é capaz de julgar com competência.

Desse ponto de vista, podemos até mesmo fazer uma provocação: existiu verdadeiramente um autor chamado José de Anchieta? O empenho na canonização do jesuíta - cuja produção foi organizada depois da supressão da Companhia de Jesus -, a ausência, e talvez impossibilidade, de uma verdadeira biografia do canarino (o que temos são versões lendárias e hagiografias) e até mesmo uma certa carolice na interpretação histórica das missões religiosas a partir de um certo momento, tudo isso dificulta uma aproximação distanciada da produção anchietana.

Examinando a questão com o bom senso que o caracteriza, Décio de Almeida Prado² observa que Anchieta morreu *em odor de santidade* e é ao processo de sua canonização - mais de um século após sua morte - que devemos a preservação dos cadernos com os escritos supostamente de sua autoria. Sem possibilidade de provas factuais, os estudiosos se inclinam a favor da autenticidade autoral dos textos, com o argumento de não se encontrar, no Brasil do século XVI, com exceção de Bento Teixeira, alguém com o cabedal intelectual semelhante ao de Anchieta.

¹ Trata-se de quatro glosas ao mote do furto de um pelote, transcritas por Teófilo Braga da Biblioteca do Porto. (“Trovas, novamente feitas, do Moleiro, por três autores muito graves, em que se contam canseiras e trabalhos, que passou com o seu querido pelote” in: *Antologia Portuguesa*).

² “O Teatro Jesuítico” in: *Teatro de Anchieta a Alencar*.

Devo confessar que não me interessei muito pelo problema. Talvez pudéssemos invocar, em reação a nosso jesuíta, os mesmos argumentos que utiliza a crítica a propósito de Gregório de Matos: na impossibilidade de determinar exatamente o que é ou não de Gregório, opta por abrir mão da noção moderna de "autor" e por denominar sua produção poética *de poesia da época chamada Gregório de Matos*.³

Sendo assim, e sabendo-a insolúvel, não entrei na discussão, às vezes mal-humorada, sobre a autoria de alguns textos, embora algumas polêmicas sejam bem curiosas. Serafim Leite e Mecnas Dourado, por exemplo, negam que *De Gestis Mendi de Saa* seja de Anchieta, sob argumento de que o poema poderia comprometer a causa da canonização do religioso. Realmente, a crueldade revelada para com o índio, *cão feroz, de fauces sedentas*, parece meio extravagante na pena de um santo.

Ainda no capítulo das negativas, não levei em consideração a discussão sobre o barroquismo de Anchieta⁴. Em primeiro lugar, sutilezas, inversões sintáticas e engenhos maneiristas, faziam parte do próprio exercício da escolástica medieval, com seus famosos *distinguo*; em segundo lugar, a mim parece que o dado fundamental da obra de nosso jesuíta é seu tom resistente, tradicional, arcaizante, obedecendo às normas da *medida velha* na segunda metade do século XVI, frente as formas difundidas pelo Renascimento. Afinal, o *dolce stil nuovo* era praticado desde o século XIII. Ao lado disso, e fiel à metodologia jesuítica de mesclar matéria cristã e indígena para efeito da evangelização, encontramos na obra anchietana certa ousadia, semântica e sintática, na reelaboração do discurso bíblico. Nele foram incluídos, tanto elementos do universo indígena (a extraordinária tradução do anjo católico em *arara de pé* por exemplo) quanto certas articulações inspiradas no mercantilismo. Sem dúvida deve-se isso ao fato de não se poder retirar o discurso de Anchieta do exercício de sua prática, isto é, do seu desejo de transformar, influir, interferir direta e imediatamente no contexto. Por essa porta entrei no capítulo das afirmativas e procurei ver a produção jesuítica inextricavelmente atada às injunções ideológicas e contextuais que lhe determinaram a forma.

Conforme sabemos, houve a necessidade de uma adaptação da teoria pedagógica jesuítica à sua ação prática em todos os lugares onde atuava, na Índia, no Japão, no China, no Novo Mundo⁵. As dificuldades da missão impunham a reflexão social e uma espécie de transculturação evangélica, não só em relação à pedagogia dos nativos, mas também - e ambos os aspectos estão ligados - a um ajustamento doutrinário pro-escravista, favorável aos colonos, operado pelos jesuítas em Angola e no Brasil. O capítulo dos sacramentos, por exemplo, é altamente elucidativo. As soluções americanas distanciam-se das exigências dos embaixadores franceses no concílio de Trento (1545-63) e na defesa dos interesses da nobreza quanto ao matrimônio. O consentimento mútuo dos cônjuges bastava para consagrar a união, dizia a Igreja reformada, e a licença paterna, familiar, não constituía uma condição necessária à validade do sacramento. Inconformada, a monarquia francesa

instaurou a norma Francesa: o casamento sem a morte.

Nas colônias Alencastro:

Qual o monio? Casamento? Controle sobre a ram assim. De inaciano sugere isentava as crianças mais ancho de houvesse faze da legislação de seus elementos

O escravismo surpreendemos a necessidade da sua conforme sabemos:

Muitos exemplos Miguel Garcia e a luta de Las Casas inclusive os padres Mesa de Consciência Molina. Todos os rebeldes foram re-

Entendo que identificado, como era o de homogeneidade mercado externo. mostra a célebre montagem do sistema

Anchieta, que denuncia o roubo

⁶ GARCIA: "A (da Bahia) é coisa que Jesus no Brasil, II, p. virtude", afirma por si II, p.229).

⁷ Cf. Laura de

⁸ Fernando N. enquanto o tráfico nas relações voltado à produção Sistema Colonial, Cac

³ Cf. James AMADO, *Introdução à Obra Poética de Gregório de Matos*, Augusto de CAMPOS, *O Anticrítico*, João Adolfo HANSEN, *A Sátira e o Engenho*.

⁴ Cf., por exemplo, *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*, de Leodegário A. de Azevedo Filho.

⁵ Todos os dados sobre as vicissitudes da evangelização foram extraídos de *A Evangelização numa só Colônia*, de Luiz Felipe de Alencastro, ainda inédito.

Talvez pudéssemos
a crítica a propósito
o que é ou não de
dominar sua produção

ção, às vezes mal-
lêmicas sejam bem
De Gestis Mendi de
prometer a causa da
índio, *cão feroz, de*

a discussão sobre o
ntáticas e engenhos
l, com seus famosos
l da obra de nosso
as da *medida velha*
nascimento. Afinal,
e fiel à metodologia
ção, encontramos na
do discurso bíblico.
dinária tradução do
ções inspiradas no
etirar o discurso de
ar, influir, interferir
o das afirmativas e
ções ideológicas e

a teoria pedagógica
no Japão, no China,
ial e uma espécie de
os, mas também - e
escravista, favorável
lo dos sacramentos,
m-se das exigências
sa dos interesses da
juges bastava para
iliar, não constituía
monarquia francesa

Augusto de CAMPOS,
de Azevedo Filho.
A Evangelização numa

instaurou a norma garantidora dos interesses patrimoniais que perduraram até a Revolução Francesa: o casamento sem consentimento dos pais foi assimilado ao sequestro e punido de morte.

Nas colônias escravistas o conflito é outro como não poderia deixar de ser. Cito Alencastro:

Qual a autonomia social outorgada à família escrava constituída sob o sacramento do matrimônio? Casado pela Igreja o cativo assumia o estatuto de *paterfamilias*, ganhando a liberdade e o controle sobre sua mulher e seus filhos? Nóbrega, e a Sociedade de Jesus no Brasil, não o entenderam assim. Desejoso de conciliar a incumbência da catequese com o talante dos senhores, o superior inaciano sugere um novo alvará a el-rei D. João III: deveria ficar claro que o matrimônio não isentava as cônjuges do cativo e tampouco obrigava seus senhores a alforriá-los. Atento ao teatro mais ancho do ultramar, Nóbrega aconselhava a vigência desta lei no Brasil, em S. Tomé e onde houvesse fazendas com escravos. Tal será o desígnio da corte. Só trezentos anos depois, no contexto da legislação abolicionista, o Império do Brasil edita a lei de 1879 atribuindo à família escrava um de seus elementos constitutivos: os filhos não podiam mais ser separados dos pais em caso de venda.

O escravismo é mesmo o “osso duro de roer” para a doutrina e desde muito cedo surpreendemos alguns inacianos convertidos ao negócio negreiro, ao lado da convicção da necessidade da sujeição, para que a *gente bárbara* se conservasse na fé. A prática depois, conforme sabemos, foi generalizada.

Muitos exemplos nos falam dessas contradições. Entre nós, no Brasil, os casos de Miguel Garcia e Gonçalo Leite, por exemplo, mereceram longas discussões, ecoando a luta de Las Casas. O Padre Garcia recusou-se a confessar a quem quer que fosse, inclusive os padres da Casa, por possuírem escravos indígenas. O Visitador consultou a Mesa de Consciência, os principais juristas e moralistas da Europa, entre os quais Luís de Molina. Todos foram unânimes em reconhecer e admitir o “cativo justo”. Os padres rebeldes foram recambiados para Portugal sob a pecha de “inquietos”.⁶

Entendo que essas questões estão na base da obra de Anchieta, profundamente identificado, como não poderia deixar de ser, ao projeto catequético, cujo interesse também era o de homogeneizar a população para facilitar a produção de gêneros rentáveis no mercado externo. Essa conclusão já havia sido percebida pelo genial Nóbrega⁷, o que nos mostra a célebre questão indígena como mero desdobramento do mercantilismo na montagem do sistema colonial.⁸

Anchieta, que ocupa um lugar ambíguo, mas não contraditório, diante disso tudo, denuncia o roubo de que os índios eram vítimas, a antropofagia incentivada pelos colonos,

⁶ GARCIA: “A multidão de escravos que tem a Cia. nesta Província, particularmente neste Colégio (da Bahia) é coisa que de maneira alguma posso tragar ...” (apud Serafim LEITE, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, II, p.227). Gonçalo LEITE, “Envenenado depois em Portugal, por homens “inimigos da virtude”, afirma por seu turno: ... os que vão ao Brasil, não vão salvar almas, mas condenar as suas”. (LEITE, II, p.229).

⁷ Cf. Laura de Mello e SOUZA, *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*, p.78.

⁸ Fernando Novais observa que “o apresamento dos indígenas era um negócio interno da colônia”, enquanto o tráfico negreiro “abria um novo e importante setor de comércio colonial”, num sistema de relações voltado à promoção da acumulação primitiva na metrópole. (In: *Estrutura e Dinâmica do antigo Sistema Colonial*, Cadernos Cebrap 17, p.27).

quando iam buscar
nação dos Primeiros
ita mil no espaço de
aia (sic), que parece
morte "de tristeza e

egal da escravatura
do Bispo Sardinha;
irados pelo Demo",
, com a desculpa de
, mas já era "tarde

os limites do quadro
mentários sobre as
s terras indígenas, a

as igrejas da Baía e das
justiça, nem tem quem

ão exclui a disputa
cravização indígena,
do Jr., a influência
lugueses, de que é a
los colonos e em seu

os outros, mas para eles
lestes planos ficou-nos a

ufemismo casuístico

do escravo indígena, por
s gerados, tendia a ser
falta de condições para
indômita", mas porque
seu modo de produção,
o, o índio foi a mão-de-
pelo africano.

os negócios levados com

É desse *lugar* que fala Anchieta, alinhando-se num momento do encontro europeu/indígena, quando o domínio desse último era necessário e urgente para a colonização. Tratava-se agora de expulsá-los de grandes tratos de terra e de obrigá-los ao trabalho escravo. Distanciava-se, assim, das primeiras impressões dos cronistas, ainda mais ou menos decompromissados que, embora achassem os novos povos *selvagens*, observavam sua beleza, sua *gentileza*, sua saúde, a perícia na confecção de adornos e objetos. A técnica de tecer mantos e chapéus com plumas de aves e fio de algodão (Léry afirma que eles pareciam feitos de *velour à long poil*), a descoloração artificial de penas sobre pássaros vivos, a cerâmica das tribos do Maranhão, os próprios tetos das choças (por dentro pareciam *curiosament lambrissés*, diz Claude d'Abeville), seus conhecimentos de plantas (*ils étaient de zélés herboristes*, afirma Métraux), nada disso pareceu impressionar o colonizador de uma certa época em diante.

Como se não bastasse, não parece restar dúvida que o contato entre o jesuíta e o indígena desenrolou-se num campo cego de desconhecimento mútuo. O ensinamento da religião, por exemplo, se dava por automatismos de perguntas e respostas.

Em sua oitava carta, Anchieta escreve que "em matéria de fé, respondem por certas fórmulas", secundando Luiz da Grã, que comenta: "a doutrina que lá agora se ensina por perguntas e respostas"¹⁴. Por outro lado, o aprendizado do tupi não servia a outro fim que "pera que sua conversão tivesse melhor efeito"¹⁵. Segundo Pritchard¹⁶,

Alguns missionários eram homens bem educados e chegaram a falar a língua nativa com fluência, mas falar fluentemente uma língua é bem diferente de compreendê-la. É que aí existe uma nova causa de incompreensão. Os nativos e missionários poderão estar usando as mesmas palavras, mas as conotações são diferentes, carregam diferentes cargas de sentido.

A esse respeito as observações de Métraux são esclarecedoras, se comparadas com a dos missionários. Em *A Religião dos Tupinambás*, o mesmo antropólogo afirma que os missionários chegaram a confundir um simples demônio dos indígenas, Tupã, portanto personagem de segunda ordem, com um herói-civilizador, ser superior:

Várias hipóteses podem ser adiantadas no sentido de explicar a bizarra associação de idéias por meio da qual os missionários chegaram a dar a essa personificação do trovão os atributos do deus cristão [...] Seja como for, a palavra Tupan conheceu uma estranha fortuna e está, hoje em dia, em uso entre todos os indígenas cristianizados, da Argentina às Guianas.

Nenhum missionário, portanto, a concordarmos com Métraux, revelou aquela delicada lucubração de Pero Vaz de Caminha.¹⁷

II. São quatro as glosas ao mote do furto do pelote transcritas por Teófilo Braga da biblioteca do Porto. Eis a história: um moleiro, descrito como *ratinho*, isto é, um trabalhador migrante e desdenhado, comprou um pelote com imensos sacrifícios. Era

¹⁴ In: Serafim LEITE, op. cit., II, p.27.

¹⁵ ANCHIETA, *Cartas*, p.349.

¹⁶ *Antropologia Social da Religião*, p.19.

¹⁷ Em trecho não incluído deste resumo, comento a célebre *Carta* de Caminha, em que se percebe uma curiosíssima dialética do entendimento, processo que nosso cronista compreende manchando de subjetividade.

para os alimentarem “de seus contrários”, mortos pelos portugueses, quando iam buscar indígenas no interior, e o extermínio de populações. Em sua “Informação dos Primeiros Aldeamentos (sic) da Baía (sic)”, afirma que em 1526 morreram trinta mil no espaço de dois ou três meses e que, em geral, a gente era “tão gastada nesta Baía (sic), que parece cousa que se não pode crer”⁹. A conclusão, diz ele, era a fuga ou morte “de tristeza e enojo”.

Como toda a Companhia, Anchieta aprovava o primeiro ato legal da escravatura indígena, em 1562, em relação aos Caetés, por causa da devoração do Bispo Sardinha; contudo, percebe depois o “estrango daquele sentença, porque, inspirados pelo Demo”, todos se lançaram à cata de qualquer índio pertencente a qualquer tribo, com a desculpa de que era *caeté*. O próprio Mem de Sá revogou a lei pouco depois, mas já era “tarde demais”.¹⁰

No entanto, a ambiguidade de Anchieta se resolve sempre nos limites do quadro colonial e de seus fundamentos; inesperado seria o oposto. Seus comentários sobre as provisões passadas por el-rei D. Sebastião a respeito da ocupação das terras indígenas, a partir de 1571, são esclarecedoras:

Todas estas provisões passou el-rei em favor dos Indios cristãos das igrejas da Baía e das mais capitanias, mas não têm efeito, *porque os indios não sabem requerer justiça, nem tem quem por eles a requiera, e por isso perecem*¹¹ (Grifos meus).

O trechinho dispensa comentários.

Certa identidade inicial de propósitos entre a Coroa e o clero não exclui a disputa entre jesuítas e colonos, percebida não só na questão específica da escravização indígena, mas na luta pela posse da terra e outros bens¹². Segundo Caio Prado Jr., a influência poderosa dos padres da Companhia de Jesus junto aos soberanos portugueses, de que é a prova a legislação da época, era exercida colidindo com os interesses dos colonos e em seu próprio benefício.

Sua tarefa (dos jesuítas) consistiu em preparar o terreno, não para os outros, mas para eles próprios. Almejavam a constituição na América de seu império temporal, e destes planos ficou-nos a amostra das célebres missões jesuítas do Paraguai.

Tal projeto era fundado no privilégio da conquista das almas, eufemismo casuístico disfarçando o monopólio do braço indígena.¹³

⁹ Jacob Gorender n’*O Escravismo Colonial* discute a utilização descuidada do escravo indígena, por ser mão-de-obra barata em relação ao negro, cujo tráfico, pelos grandes lucros gerados, tendia a ser protegido e a “peça” mais cuidada”. Fausto Cupertino (*Raízes do Atraso*) ressalta a falta de condições para a assimilação completa do índio à escravidão, “não por indolência inata ou bravura indômita”, mas porque não houve tempo e condições que possibilitassem uma passagem mais gradual do seu modo de produção, ainda muito próximo ao comunismo primitivo, para o escravista. De qualquer modo, o índio foi a mão-de-obra predominante nas plantagens até o final do século XVI, quando foi suplantado pelo africano.

¹⁰ “Informações dos Primeiros Aldeamentos da Baía”, in: *Cartas*, p.337.

¹¹ *Ibid.*, idem, p.311.

¹² As disputas eram tão numerosas que a Companhia aconselhava serem os negócios levados com cautela e conselhos de padres graves (cf. Serafim LEITE, II, p.160).

¹³ In: *Evolução Política do Brasil e outros Estados*, p.23.

É desse li
europeu/indígena,
colonização.Trata
trabalho escravo.
mais ou menos d
observavam sua l
objetos. A técnica
afirma que eles p
sobre pássaros vi
(por dentro pareci
de plantas (ils e
impressionar o col

Como se ni
indígena desenrol
religião, por exem

Em sua oit
fórmulas”, secunc
preguntas e respo
“pera que sua con

Algum
fluência, mas
nova causa de
mas as conoti

A esse resp
dos missionários.
missionários cheg
personagem de se

Vária
por meio da
deus cristão
dia, em uso e

Nenhum n
delicada lucubraç

II. São qu
biblioteca do Po
trabalhador migr

¹⁴ In: Serafim

¹⁵ ANCHIETA,

¹⁶ *Antropolo*

¹⁷ Em trecho
uma curiosíssima d
subjetividade.

lindíssimo debruado em chamalote, azul marinho, atacado de encarnado na frente e usado com o luxo de um alfinete. Bem vestido, o moleiro tinha várias namoradas, até que se apaixonou pela filha do amo. Foi-lhe roubado o pelote. Sofreu com isso *infinitas dores*, até que juntou dinheiro para outro domingueiro, *de mil cores*; passou a ir a festas e conseguiu os favores da dama *com cousas que lhe oferecia*. No final, elegantíssimo e *gentil namorado*, foi morar em Sevilha, de onde trouxe uma mantilha para a amada e outro pelote para si.

O texto tem várias ambiguidades que não posso discutir neste resumo. O que me interessa é perceber que ele enfatiza a possibilidade de ascensão social de um simples ratinho: o moleiro, que após a perda do pelote voltara à antiga condição (vestido de chiotte, vestimenta rústica usada por camponeses) consegue juntar dinheiro outra vez, atrai os favores da filha do amo e vai morar em Sevilha, cidade ligada à prosperidade do sul da Espanha e lugar de florescente comércio.

Sem dúvida, numa sociedade fortemente hierarquizada como a medieval portuguesa, talvez certa mobilidade social fosse desejada pela *arraia miúda*. Estratificação e discriminação percorriam toda a sociedade, inscrevendo-se as pessoas segundo as classes, divididas não só juridicamente - o poder ou não ser preso, o poder ou não ser açoitado, etc - mas apontando uma divisão de valores e de comportamento esterotipados e fixados para sempre. Godinho¹⁸ acentua a existência do apego à hierarquia até mesmo por parte dos mercadores e industriais que nas cortes se queixavam contra o alastrar do luxo, contagiando a gente *meã e miúda*, desejosa de vestir panos de seda e fina lã. Também Gil Vicente critica a mobilidade social que começa a marcar a sociedade, desde os finais do século XIV, e que se acentuou com novos fatores no período expansionista. Sua censura se dirige, quer ao desejo das camadas subalternas de se identificarem com a fidalguia, quer ao culto das aparências desta última.¹⁹

Observe-se ainda esta quadrinha, do Cancioneiro Geral, que atesta a *corruçam* dos costumes:

E também os lavradores,
com suas más novidades
querem ter as vaidades
dos senhores.

Ora, um ratinho, pertencente à faixa do terceiro estado, considerado entre aqueles que não vivem *limpamente*, os de *baixa-mão*, vestir, apesar disso, um pelote *de mil cores*, pode roçar a esfera da pura fantasia, mas aponta para o futuro. Longe da censura moral, o que os textos discutem, e com grande bom-humor, é, repito, a possibilidade de certa mobilidade social na rígida estrutura portuguesa, através do desejo e obstinação de um elemento da *arraia miúda*. Apontam também a instabilidade no campo. Os primeiros sinais de alarme são com a crise de 1371, quando as cortes discutiram a situação: insatisfação dos assalariados agrícolas, que abandonavam seus meios de trabalho para ganhar mais dinheiro, situação precária dos lavradores independentes e vantagem para os mercadores e

¹⁸ A *Estrutura na Antiga Sociedade Portuguesa*, pp.60-1.

¹⁹ Cf. Maria Leonor Garcia da CRUZ, *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*.

comerciantes, pois
último, o aumento c
migração interna.

Ora, esse it
contornam a rigide
desordem.

A versão je
versões anteriores,
pedagógica e perda
literatura clássica p
cristãs: a modéstia
mesquinha (humus
materialidade de C
de matéria e espírito

Os limites d
cristã, a Queda e a
de perto como fora
de que maneira foi

Agora o pol
cachopa *emboneca*
dará. Alguns elen
referência explícita
(faz uma má farinl
Virgem, que esco
arrependimento à f

Deram-
com un

Como se não
qualidades atribuíc
vistas como ajuda
segundo os religios
moleira), a luxúri
explicitadas: a sub
amo foi espancá-lo

²⁰ Cf. Nicolás J
Dureza", in: *Estudos L
Filho*.

²¹ Apoiei-me
Publico en la Baja Lai

²² No ritual do
sagrado; na repressão
demônio e seus sequa

do na frente e usado
noradas, até que se
infinitas dores, até
a festas e conseguiu
gastíssimo e gentil
a a amada e outro

resumo. O que me
cial de um simples
(vestido de chiote,
outra vez, atraí os
peridade do sul da

edieval portuguesa,
Estratificação e
segundo as classes,
ão ser açoitado, etc
idos e fixados para
smo por parte dos
alastrar do luxo,
na lã. Também Gil
desde os finais do
sta. Sua censura se
fidalguia, quer ao

ta a corruçam dos

rado entre aqueles
elote de mil cores,
a censura moral, o
sibilidade de certa
obstinação de um
Os primeiros sinais
ação: insatisfação
para ganhar mais
a os mercadores e

Quinhentos.

comerciantes, pois que se beneficiavam duma atividade situada no nível monetário. Por último, o aumento de poder dos grandes proprietários, intensificando, conseqüentemente, a migração interna.

Ora, esse itens podem ser considerados propulsores da ação das *Trovas*, que contornam a rigidez das Ordenações e da poesia palaciana, abrindo espaço à propalada *desordem*.

A versão jesuítica de *O Pelote Domingueiro*²⁰ constrói-se nos interstícios das versões anteriores, segundo a retórica da prédica cristã, em seus aspectos de persuasão pedagógica e perda de nitidez da tripartição clássica dos estilos²¹. O *sermo humilis*, que na literatura clássica podia abrigar um sentido pejorativo, aponta agora as qualidades básicas cristãs: a modéstia, a sábia moderação, a obediência, a devota submissão. Sua origem mesquinha (humus = terra) faz-se o próprio símbolo da Encarnação, que insiste na materialidade de Cristo, seu aviltamento voluntário, sua paixão e morte a favor dos pobres de matéria e espírito.

Os limites da versão de Anchieta se encontram nos episódios básicos da história cristã, a Queda e a Redenção do homem através de Cristo. A mim interessou observar mais de perto como foram tratados os elementos do cotidiano, presentes agora de roupa nova, e de que maneira foi feita a passagem do profano ao divino.

Agora o pobre moleiro, profissão do Adão luso-brasileiro, apaixona-se por uma cachopa *emboncada* e, por conta do *viço*, abandona os *pobretes cachopinhos* ao deus-dará. Alguns elementos, se lidos com informações e testemunhos da época, fazem referência explícita à fama dos indígenas: sua galanteria, a pouca inclinação ao trabalho (faz uma má farinha, porque não tem paciência de moer devagar o trigo, ao contrário da Virgem, que escolheu "escrava ser"), a ingratidão, o hábito de roubar, o não arrependimento à hora da morte, sua derrota com a cabeça esmagada.²²

Deram-lhe pela cabeça
com um troço de salgueiro.

Como se não bastasse tudo isso, os amores *negros*. Eva, na história, recebe as más qualidades atribuídas por outros textos às velhas, porque resistentes à catequese, sempre vistas como ajudantes do demônio. Assim, ela nos é mostrada com os pecados capitais, segundo os religiosos: a nudez, a embriaguez, a impostura (regateira que se faz passar por moleira), a luxúria. Certas articulações da sociedade colonial são também claramente explicitadas: a submissão ao amo, que tem direito de vida e morte sobre o escravo ("Seu amo foi espancá-lo, / com a raiva que houve dele ... / Não quis de todo matá-lo", etc.); a

²⁰ Cf. Nicolás EXTREMERA e Luísa TRÍAS, "Un Contrafactum de José de Anchieta: Mira el Malo con Dureza", in: *Estudios Universitários de Língua e Literatura. Homenagem ao Prof. Leodegário A. de Azevedo Filho*.

²¹ Apoiei-me aqui no clássico ensaio de AUERBACH, "Sermo Humilis", in: *Lenguaje Literario y Publico en la Baja Latinidad y en la Edad Media*.

²² No ritual da antropofagia, o cativo tinha a cabeça esmagada por uma clava de madeira, objeto sagrado; na repressão a tal prática, o *esmagamento do crânio* passou a ser frequentemente atribuído ao demônio e seus sequazes.

consciência da inferioridade, a animalização pela labuta sem tréguas ("Foi contado com as bestas / para sempre trabalhar").

Todos os elementos cotidianos surgem nos versos banhados pela sublimidade da doutrina, que lhes fornece a necessária duplicidade: o indígena (com traços do colono) reencena Adão, o pelote significa a Graça, o trigo é o divino mandamento que faz a humana natureza semelhante ao Pai, os botões da roupa são os *divinos dões*. Tal movimento retórico, alegorizando os elementos da trama, descreve, por outro lado, uma curva descendente, devolvendo os mesmos elementos à sua condição terrena: os dotes da Graça significam dinheiro, embora o pelote tenha sido dado *de graça*. Ora, o trocadilho aponta o milagre desse quase curto-circuito alegórico, que identifica com naturalidade o divino pelos valores mercantilistas, não escapando a Graça da roda das trocas.

É grande também a distância da figura de nosso ratinho das versões anteriores; agora esse *pobre moleiro* perde seu posto de protagonista e o seu lugar no título da composição: seu extravio, como depois sua redenção, são assuntos levados a efeito por Eva, ou pelo Demônio, e por Cristo, segundo a doutrina.

Sem poder encaminhar aqui todos os argumentos, afasto-me da interpretação, por exemplo, de Mello Nóbrega²³, para quem "um episódio jocoso narrado por trovadores populares, estafado pela repetição e rebaixado à chulice" se opõe ao "poema de tão alta significação religiosa" de Anchieta. Aqui o aspecto da fé contribui para a avaliação de qualidade.

Do meu ponto de vista, ao bom-humor da composição popular, ajustando-se ao "final feliz" da comédia, o que significa, segundo as regras do gênero, a vitória de uma sociedade nova, opõe-se o contorno sermonístico da peça de Anchieta, que faz girar o tempo ao contrário, rumo à "sociedade velha". Enquanto as *Trovas do Moleiro* incluem em seu corpo a discussão de problemas comunitários, que abrangem um leque amplo de aspectos, mostrando-os em interação, o texto de Anchieta imobiliza de certo modo particularidades do contexto ao deslocar o conflito para a esfera espiritual; ao mesmo tempo mantém, como vimos, uma duplicidade que não permite esquecer o aspecto prático, cotidiano e de defesa dos valores fundamentais da sociedade mercantilista, engastado no intemporal do modelo religioso.

Certamente não poderia ser diferente. Mas saltando a alusão a *valor literário* - se é que tal noção pode ser aplicada aos textos na acepção moderna - a vivacidade das *Trovas* consegue criar tensão dramática através da personalidade do protagonista e da qualidade dos objetos cotidianos. O pelote aí descrito, por exemplo, recende a materialidade da vida camponesa (os botões são como *fartéis da Beira*, o tecido é *cor de pessegueiro*) e a alegria das festas comunitárias - o amor, a música, as bebidas, a comilança. Diante dessa energia, que se mantém no tempo, o *Pelote* de Anchieta parece demasiadamente escolar, perdendo a força que sem dúvida teve um dia para aquele especial público do século XVI, nas terras de Santa Cruz.

Universidade Estadual de Campinas

²³ Cf. "Um poema de Anchieta (O Pelote Domingueiro)".

BIBLIOGRAFIA

- ALENCASTRO, Luiz Fe
ANCHIETA, José de, /
Comissão do I
_____, *Cartas, Infor*
1933.
AUERBACH, Erich, *Le*
López Molina
BRAGA, Teófilo, *Estu*
_____, "Trovas do M
CAMPOS, Augusto de,
CRUZ, Maria Leonor
1990.
CUPERTINO, Fausto, R
EXTREMERA, Nicolás
Estudos Univ
Filho, Rio de
FILHO, Leodegário A.
GODINHO, V. M., *A E*
GORENDER, J., *O Escr*
HANSEN, J. A., *A Sátir*
LEITE, Serafim, *Histó*
Brasileira, 19
NÓBREGA, Mello, "Un
MÉTRAUX, A., *A Religi*
Brasileira vol
NOVAIS, Fernando, *Pe*
1979.
PRADO, Décio de Alm
SOUZA, Laura de Mell
VASCONCELLOS, Simã
Valente de Oli

Foi contado com as

ela sublimidade da
traços do colono)
lamento que faz a
divinos dões. Tal
or outro lado, uma
errena: os dotes da
. Ora, o trocadilho
com naturalidade o
trocas.

versões anteriores;
lugar no título da
vados a efeito por

interpretação, por
ido por trovadores
'poema de tão alta
ara a avaliação de

ar, ajustando-se ao
, a vitória de uma
a, que faz girar o
o *Moleiro* incluem
um leque amplo de
za de certo modo
virtual; ao mesmo
o aspecto prático,
lista, engastado no

lor literário - se é
cidade das *Trovas*
ista e da qualidade
aterialidade da vida
'gueiro) e a alegria
ante dessa energia,
escolar, perdendo a
lo XVI, nas terras

de Campinas

BIBLIOGRAFIA

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de, *A Evangelização Numa Só Colônia* (inédito).
- ANCHIETA, José de, *Poesias* (transcrição, tradução e notas de M. de L. de Paula Martins), São Paulo: Comissão do IV Centenário da idade de S. Paulo, 1954.
- _____, *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.
- AUERBACH, Erich, *Lenguaje Literario y Publico en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, trad. de Luis López Molina, Barcelona: Seix Barral, S.A., 1966.
- BRAGA, Teófilo, *Estudos da Idade Média*, Porto: Liv. Internacional, 1870.
- _____, "Trovas do Moleiro", in: *Antologia Portuguesa*, Porto: Liv. Universitária, 1876.
- CAMPOS, Augusto de, *O Anticrítico*, São Paulo: Cia. das Letras, 1986.
- CRUZ, Maria Leonor Garcia da, *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*, Lisboa: Gradiva, 1990.
- CUPERTINO, Fausto, *Raízes do Atraso*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- EXTREMERA, Nicolás e TRÍAS, Luísa, "Un Contrafactum de José de Anchieta: Mira el Malo con Dureza", in: *Estudios Universitários de Língua e Literatura. Homenagem ao Prof. Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- FILHO, Leodegário A. de Azevedo, *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*, Rio de Janeiro: Gernasa, 1966.
- GODINHO, V. M., *A Estrutura na Antiga Sociedade Portuguesa*, Lisboa: Arcádia, 1971.
- GOENDER, J., *O Escravismo Colonial*, São Paulo: Ática, 1978.
- HANSEN, J. A., *A Sátira e o Engenho*, São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- LEITE, Serafim, *História da Cia. de Jesus no Brasil*, Lisboa: Liv. Portugal/Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.
- NÓBREGA, Mello, "Um Poema de Anchieta (O Pelote Domingueiro)", in: *Romanistas*, vol. XII e XIII, 1975.
- MÉTRAUX, A., *A Religião dos Tupinambás*, trad., prefácio e notas do Prof. Estêvão Pinto, 2a ed., São Paulo: Brasiliana vol. 267, 1979.
- NOVAIS, Fernando, *Portugal e Brasil na Crise do Antigo sistema Colonial (1777-1808)*, São Paulo: Hucitec, 1979.
- PRADO, Décio de Almeida, *Teatro de Anchieta a Alencar*, São Paulo: Perspectiva, 1995.
- SOUZA, Laura de Mello e, *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*, São Paulo: Cia. das Letras, 1986.
- VASCONCELLOS, Simão de, *Chronica da cia. de Jesus do Estado do Brasil*, Lisboa: oficina de Henrique Valente de Oliveira, Imprensa del Rey N.S., 1663.

Um Primo Basílio da Periferia

VILMA ARÊAS

Brasil, Universidade Estadual de Campinas

Ser amante de Luciano? nunca.

Esposa, sim.

A viúva Simões

Parece não haver dúvidas de que nosso Naturalismo, com seu far-
rancho de equívocos, foi inaugurado pela publicação de *O primo Basílio*.
Posto à venda em Portugal em fevereiro de 1878, dois meses depois já
provocava polêmicas nos jornais do Rio de Janeiro.

O livro “caiu em nosso meio literário como uma verdadeira bomba,
fazendo o estrondo mais forte de que há notícia nos nossos anais lite-
rários, escandalizando a pacata burguesia, ofendendo a pudicícia de nos-
sos mamutes intelectuais, da nossa arqueológica literatura”. Assim se
refere ao acontecimento Aderbal de Carvalho.¹

Apesar, entretanto, do escândalo, começaram a chover folhetins,
contos e romances filiados à escola de Eça de Queiroz.

“A melhor prova de que o naturalismo nos foi imposto pela moda”
– acrescenta Lúcia – “está em ter sido tão mal assimilado”². Tratava-se

¹ Citado por Lúcia Miguel-Pereira, “Prosa de ficção (de 1870 a 1920)”, *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1957, 2.^a ed.

² *Idem, ibidem*, p. 24.

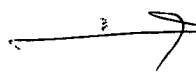
Brasil *brasil*
cousas notáveis e espantosas



COMISSÃO NACIONAL
PARA AS COMEMORAÇÕES
DOS DESCOBRIMENTOS
PORTUGUESES

OLHARES *modernistas*

EXPOSIÇÃO



Museu do Chiado

Abril a Junho de 2000

Portugal no Modernismo Brasileiro

V I L M A A R Ê A S

A SEMELHANÇA DO ROMANTISMO português e brasileiro, importados diretamente da França por intelectuais que lá se encontravam por diferentes motivos, o Modernismo em ambos os países possui a mesma gênese.

O centro irradiador foi Paris, ponto de encontro das vanguardas européias, repartindo-se em tantos "ismos" que fizeram Cocteau sonhar: Apollinaire, no céu, teria acabado por fundar o "eternismo", para grande divertimento dos habitantes celestiais, que o achavam extremamente simpático.¹

Naturalmente as flechas irradiantes do movimento teriam de sofrer distorções ao se traslادarem a um meio diferente, criando problemas complexos para os países periféricos, fossem eles europeus ou não. "Vocês se parisianizaram na epiderme – escrevia Mário de Andrade a Tarsila do Amaral, então em Paris – Isto é horrível!"

O grande problema era, pois, encontrar a arte periférica sua própria coesão e funcionalidade, anulando o mecanismo simples do transplante cultural.

Mas as soluções não deixavam de ser às vezes surpreendentes.

Por exemplo, certos princípios vanguardistas – a deformação como máxima construtiva, o popular e o grotesco opondo-se ao academicismo, o cotidiano como recusa à idealização do real, o fluxo de consciência dissolvendo os princípios da linguagem oficial, etc – inspiraram-se nos procedimentos da arte primitiva unidas à tradição européia, único campo em que as vanguardas ocidentais trataram as culturas não-ocidentais em pé de igualdade, sem preconceitos de origem.

Mas no Brasil, segundo observação de Antonio Candido², as culturas primitivas faziam-se tão presentes e atuantes quanto a de procedência européia, ou eram "reminiscências ainda vivas de um passado recente". Além disso as convenções acadêmicas estiveram sempre rodeadas pelo senso do fantástico, pela deformação do natural, unindo-se ao cotidiano a espontaneidade de inspiração. Ora, ao incorporar tais segmentos periféricos a seu programa estético, o Modernismo rompia com a ideologia que deformava nossa realidade ao segregar o popular, instalando ao mesmo tempo uma linguagem adequada aos princípios da modernidade dos novos tempos³.

O resultado é que, em nossa cultura, tecida no jogo dialético entre o nacional e o cosmopolita, tal circunstância fez-se o fundamento para a superação dos obstáculos naturais à cons-

revista **A N T H R O P O S**

H U E L L A
DEL CONOCIMIENTO

CLARICE
LISPECTOR

La escritura
del cuerpo y el silencio

Extra 2

investigación, estudio
habita los espacios
ad de una imaginación.

nos hace adentrarnos
nciones.

nciencia y memoria
tituirse en documento
mento y el proceso
porvenir.

na y urdimbre

9 9 8

intersubjetividad

eva visión

liada

ividad

a de una polémica

net.es

Extraordinarios 2 (1997)

*Con la luz, con el aire, con los seres
Vivir es convivir en compañía.
Placer, dolor: yo soy porque tú eres.*

J. GUILLÉN
Aire nuestro III, Homenaje

S U M A R I O

3 Editorial

CLARICE LISPECTOR. EL TIEMPO
Y EL SILENCIO DE LA PALABRA.
UNA ESCRITURA EVOCADORA
DE LO INDECIBLE

12 Proceso de análisis e investigación CLARICE LISPECTOR

12 *Autopercepción intelectual de un proceso
histórico*

12 Una amistad sincera

14 Declaraciones autobiográficas y literarias

29 El rostro de Clarice, *por N. Piñón*

30 Imagen de Clarice Lispector, *por O. Borelli*

32 Bibliocronología de Clarice Lispector,
por W. Novaes

35 Bibliografía crítica sobre Clarice Lispector,
por A. Maura

36 *Argumento*

36 Presentación, *por A. Maura*

41 *Voir à ne pas savoir*, *por H. Cixous*

44 *Ver a no saber*, *por H. Cixous*

46 La pasión de Clarice Lispector, *por B. Nunes*

55 Tres imágenes (con espejos) en la obra

de Clarice Lispector: Lori, Glória y Macabéa,
por E. Losada Soler

59 *A paixão segundo G.H.*: una lectura ideológica
de Clarice Lispector, *por S. Ribeiro de Oliveira*

68 *Análisis temático*

68 Con la punta de los dedos, *por V. Arêas* ←

72 Referencias cristianas y judaicas en *A maçã
no escuro* y *A paixão segundo G.H.*,
por A.G. Hill

77 Resonancias hebraicas en la obra de Clarice
Lispector, *por A. Maura*

81 Clarice Lispector, ser por la palabra,
por B. Jozef

84 Tres casos sobre Clarice,
por N.B. Gotlib

88 Un perfil de Clarice, *por M. de Oliveira*

91 Lispector, *por A. Freitas Filho*

92 *Colaboradores*

94 Laberintos: transcurso por las señas del sentido

Ecce homo. 12 de julio de 1997. La respuesta
social a la cultura del exterminio. La inmensa
fragilidad del ser humano

Coordinadores: ELENA LOSADA SOLER, ANTONIO MAURA y WAGNER NOVAES.

Este número ha sido editado en colaboración con el Consulado General de Brasil
y el Centro de Estudos Brasileiros de Barcelona

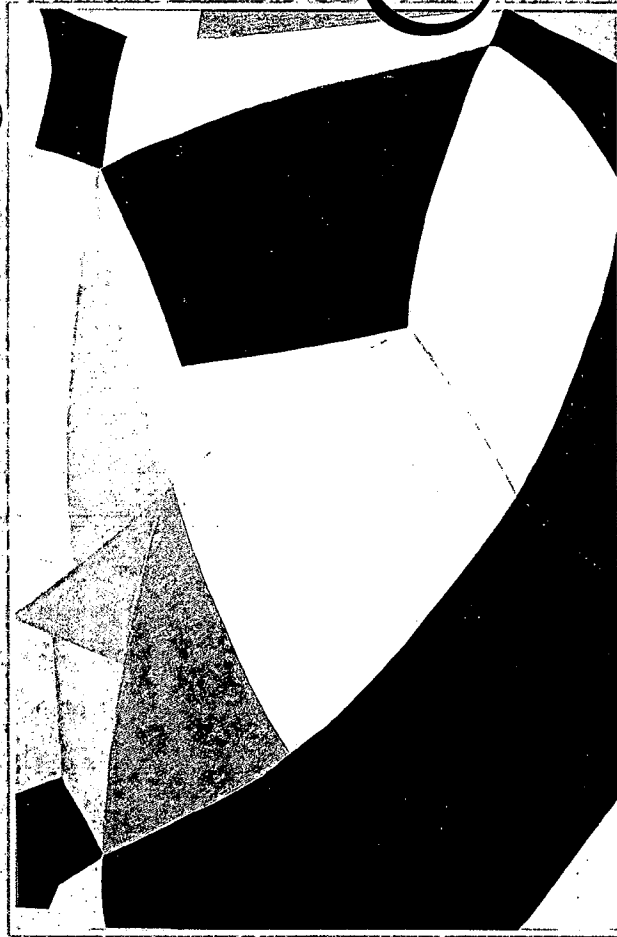
El Urogallo

110/111

REVISTA LITERARIA Y CULTURAL

Julio-Agosto 1995 • 600 Pts.

1º PREMIO NACIONAL AL
FOMENTO DE LA LECTURA
El Urogallo



FORMAS DEL MISTERIO

LA MUJER EN LA CULTURA BRASILEÑA

UNA COLECCIÓN DE ESCULTURA MODERNA ESPAÑOLA

con dibujo



MANOLO HUGUÉ JULIO GONZÁLEZ PABLO GARGALLO PABLO RUIZ PICASSO JUAN GRIS JOAQUÍN TORRES GARCÍA ALBERTO SÁNCHEZ ANTONI GAUDÍ JOAN MIRÓ SALVADOR DALÍ ÓSCAR DOMÍNGUEZ ÁNGEL FERRANT EUGENIO GRANELL JORGE OTEIZA EDUARDO CHILLIDA MARTÍN CHIRINO ANDREU ALFARO PABLO PALAZUELO JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ ANTONI TÀPIES EDUARDO ARROYO SUSANA SOLANO JAUME PLENSA JUAN MUÑOZ MIQUEL NAVARRO ADOLFO SCHLÖSSER FRANCISCO LEIRO JUAN NAVARRO BALDEWEG EYA LOOTZ VÍCTOR MIRA MIQUEL BARCELO

COLECCIÓN INSTITUTO DE CRÉDITO OFICIAL



El Urogallo

REVISTA LITERARIA Y CULTURAL

Redacción, Administración y Publicidad: 1
Carretas, 12, 5.º 5-28012 MADRID
Teléfono 532 62 82/ Fax 531 01 03

Fundada por Elena Soriano
Segunda época inaugurada en 1986 por
José Antonio Gabriel y Galán

Editada por EDICIONES PRENSA DE LA CIUDAD, S.A.
PRESIDENTE Pedro Altares

VICEPRESIDENTES Carlos Malo de Molina
y Emilio Gilolmo

REDACTORA JEFE

Encarna Castejón

DISEÑO GRÁFICO

Javier Ureña

FOTOGRAFÍA

Carmen Gallego

CONSEJO DE REDACCIÓN

José M. Caballero Bonald, Fernando Castro Flórez,
José A. Gómez Marín, José M.º Merino,
Raúl Guerra Garrido, Manuel Rodríguez Rivero,
Fernando Savater, Juan Carlos Suñén, Luis Suñén
y Horacio Vázquez Rial.

CONSEJO ASESOR

ANDALUCÍA

José Aumentz, Antonio Miguel Bernal, Antonio Rodríguez
Almodovar y Diego Romero de Solís.

CATALUÑA

Alex Broch, Josep M.º Castellet, Narcís Comadira, Dolors
Oller y Joan Orja.

EUSKADI

Bernardo Atxaga, Alvaro Bermejo, Juan José Lanz, Andu
Lertxundi, José Luis Merino y Miguel Sánchez Ostiz.

GALICIA

Vicente Araguas, Carlos Casares y Xosé Ramón Pena.

ADMINISTRACIÓN

Unn Brundin

SUSCRIPCIONES

M.º Carmen Peinado

PUBLICIDAD

Cecilia Alarcón

Carretas, 12 - 28012 Madrid.

Tel.: 532 62 82 Fax: 531 01 03

FOTOCOMPOSICIÓN Y FOTOMECAÁNICA

Carácter

IMPRESIÓN

Josmar

DISTRIBUCIÓN

MIDESA

Dep. Leg.: M-2487-1989 - © 1988 - I.S.S.N.: 0049-5719

La redacción no devuelve los originales no solicitados, ni
mantiene correspondencia sobre ellos.

La revista no comparte necesariamente las opiniones expresadas
en los textos de sus colaboradores.



Esta revista es miembro de ARCE.
Asociación de Revistas Culturales
de España.

© de las reproducciones autorizadas
VEGAP, Madrid, 1995.



Diseño de portada de Adrián y Ureña
sobre obra de Cícero Dias (*Sen título*,
1951).

N.º 110/111 - Julio/Agosto 1995

GALERIA 2

FORMAS DEL MISTERIO LA MUJER EN LA CULTURA BRASILEÑA

PRESENTACION	9
PROLOGO ENTRE COMILLAS <i>por Vilma Arêas</i>	12
ANA CRISTINA CESAR	24
CORA CORALINA	29
LYGIA FAGUNDES TELLES	36
ZELIA GATTAI	44
CLARICE LISPECTOR	52
CECILIA MEIRELES	61
MARLY DE OLIVEIRA	65
NELIDÁ PIÑON	68
ADELIA PRADO	79
RACHEL DE QUEIROZ	83
NAIR BENEDICTO	93
LYGIA CLARK	96
TOMIE OHTAKE	102
FAYGA OSTROWER	107
ROSANGELA RENNO	110
MIRA SCHENDEL	113
CONDENADAS AL EXITO. CINE	119
LA MUJER EN LA CANCIÓN BRASILEÑA	125

Coordinación: Antonio Maura y André Amado

AUTORES DEL MES

PAULO COELHO	131
JORGE AMADO	132
RACHEL DE QUEIROZ	133
LIBROS DEL MES	134

Este número ha sido realizado con el patrocinio de la
Embajada de Brasil en Madrid.

Prólogo entre comillas

■ VILMA ARÊAS*

«Entre Comillas» lo que refleja lo oblicuo de la duda en cuatro trazos.
(Zulmira Ribeiro Távares)

Trazar un mapa fiel de la producción cultural de un país — incluso limitándose a las mujeres— se revela un proyecto de ficción de sabor borgiano: aquel mapa que sólo sería verdadero si vistiese como un guante toda la extensión del territorio. El final del relato —quizá lo recuerden— nos muestra la inutilidad de tal proyecto. Con el transcurso del tiempo, rasgado por el viento y por la lluvia, el mapa se hizo imposible de consultar, pasando a ser habitado por mendigos.

Incluso con este señalado permiso para ser infiel o parcial, lo que posiblemente signifique lo mismo, deseo empezar este prólogo con una declaración de principios, sólo para engañar la inquietud.

Paradójicamente, pues el asunto es mujer, comienzo citando a João Cabral de Melo Neto y sus *coisas de não* (cosas de no): este prólogo no conseguirá ser exhaustivo por razones obvias y cometerá, por lo tanto, inevitables injusticias. Y no sólo desde el punto de vista del arte. Por ejemplo, la psiquiatra Nise da Silveira, fundadora en los años cuarenta del «Museo del Subconsciente», que reúne hoy cerca de trescientas mil obras, y que con su terapia revolucionaria permitió el surgimiento de extraordinarios ejemplos de «art brut», sólo se encontrará presente en mi texto en este breve apunte. Las compositoras de música popular no tendrán ni siquiera eso. Tampoco pretendo hacerme eco o competir con las presentaciones de cada uno los nombres escogidos en esta publicación como representantes de la mujer en la cultura brasileña. Si así fuese, este prólogo correría el riesgo de parecer aún más inútil que la mayoría de ellos. Además, no haré esfuerzo de crítica juzgadora o invitación al debate intelectual propiamente dicho, lo que escaparía a los objetivos de esta publicación que pretende el reconocimiento a esfuerzos e intentos en el transcurso de nuestra actividad cultural en el terreno específico del arte.

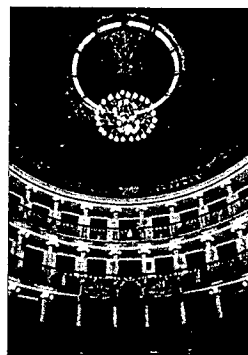
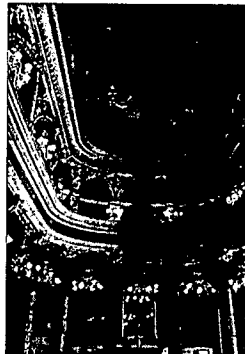


Menos que todo, este prólogo no se lanzará a la aventura de la discusión de género en la esfera de la producción artística. Aunque todavía de moda y produciendo muchas ganancias, tal discusión no me parece significativa cuando se trata de artistas plásticos, cineastas, fotógrafos, compositores. Además, el pensamiento feminista en términos internacionales pasa por el desafío de, sobrepasada la fase de la «crítica del desagravio», ampliar sus horizontes y volver a pensar sus parámetros teóricos bajo pena de volverse irrelevante.



Rio de Janeiro hacia 1900.

Pasando la palabra a algunas de nuestras productoras simbólicas no libro la cuestión de la ambigüedad. Cuatro ejemplos: hablando de Adélia Prado, la dramaturga Maria Adelaide Amaral afirma que la escritora no debe ser incluida en el capítulo, «ya de por sí discutible», de la literatura femenina, pues «el feminismo y sus diatribas» sonarían disonantes con dicha escritura. Por su parte, Marilene Felinto, periodista y autora de *O Lago encantado de Grogonzo*, afirma que «la literatura de ficción no tiene sexo» y que nunca se discutió a fondo la existencia de una «literatura masculina». Recientemente, Rosângela Rennó ponderó que, a despecho de las numerosas exposiciones internacionales de mujeres artistas, las grandes



Arriba y abajo: Foyer y sala de espectáculos del Teatro Amazonas.

cuestiones no aprisionan los trabajos en un sesgo feminista, además de ir más allá de los problemas puramente femeninos. «Independientemente de ser mujeres o no, lo que se ve son excelentes trabajos», afirmó. Por último, la experiencia narrada por Flora Sussekind. Durante una conferencia pronunciada por Ana Cristina César, citaba ésta uno de sus propios textos que comienza así: «Me desperté con picazón en el himen. En el bidé, con un espejito, exploré el lugar» etc. Una señora del público, indignada, le preguntó: «¿Pero por qué usted no escribe poemas como Cecilia Meireles?». «Porque ella es hombre», contestó Ana sin inmutarse.

Soslayando la ironía, irreverencia o pura jugarreta de esa respuesta, paso al prólogo propiamente dicho.

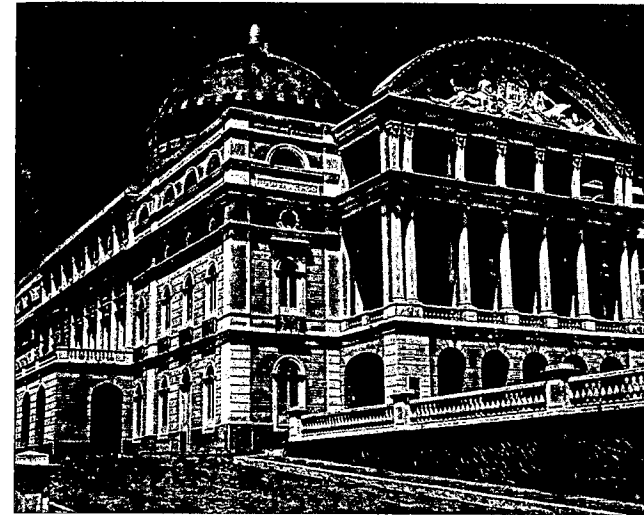
Lo primero que debo decir es que en la literatura brasileña, desde sus comienzos, es frecuente que esta tierra esté representada por figuras femeninas, en contrapunto con el conquistador, siempre masculino, lo que sin lugar a dudas se incluye en una visión tradicional de los sexos —y lo contrario sería espantoso en aquella época—. De este modo, Botelho de Oliveira, bahiano del siglo XVII, en su pintoresco poema *A ilha da maré* (La isla de la marea), describe el Brasil como una Venus surgida de las aguas y amada por el mar que «metiendo los brazos dentro de ella/ Pretende gozarla por ser muy bella».

Dos siglos después, José de Alencar hace de Iracema el anagrama de América, una especie de «heroína colonizadora», que seduce al hombre blanco con sus filtros amorosos. Por lo tanto, entre nosotros, a la conquista europea le damos un contorno ambiguo, diferente del establecido por la figuración de la violación de la mujer mexicana, tal como lo analizó Octavio Paz en el penetrante ensayo «Los hijos de la Malinche».

Pasando a las mujeres en cuanto agentes en la esfera literaria, encuentro un texto fechado en 1752, titulado *Aventuras de Diófanes*, que dice así:

«La naturaleza dotó a los hombres de más fuerza y a las mujeres de más sutileza de espíritu». La autora, una brasileña nacida en São Paulo en 1711 ó 1712 y el libro, la primera novela de autor femenino escrita en portugués, en una ficción al servicio de ideas avanzadas e iluministas de la época. Aquí comienzan los problemas. ¿Habrán sido Teresa Margarida da Silva Orta brasileña como defienden algunos? Aunque nacida en Brasil —colonía en la que el padre había enriquecido— acompañó a su familia de regreso a Portugal todavía niña, pero no volvió a Brasil. Como su hermano Matias Aires, tuvo una esmerada educación clásica, que sería imposible si continuase entre nosotros.

Me acordé de Teresa Margarida menos para discutir orígenes y nacionalidades que por el interés que mantienen ciertos ingredientes de su producción intelectual. Veamos: Sus *Aven-*



Izquierda y derecha: Fachada del Teatro Amazonas, Manaus, inaugurado en 1896. Detalle arquitectónico en Manaus.

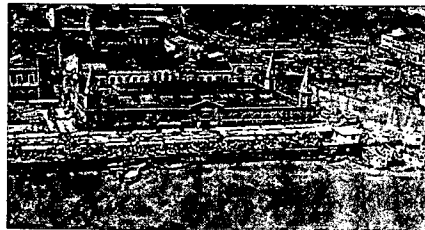
turas conllevan una nítida intención moral y político-social. Más que inspiradas, son un calco de las *Aventuras de Telémaco*, de Fenelon, verdadera fiebre de la época. Nuestra autora también escribió un poema épico-trágico, dividido en «cinco llantos», en el que «con voz ronca y lira disonante» promete cantar sus propios sinsabores.

Desde mi punto de vista, Teresa Margarida inauguró tres vetas fecundas en la participación de la mujer en nuestra literatura, por lo menos en sus comienzos: la preocupación moral y/o político-social, la inspiración directa en obras famosas y lo que Mário de Andrade llamó «corazón herido» en relación a la poesía de Henriqueta Lisboa, voz lírica refinada que no deja de tener parentesco con la fluidez y pureza del verso de Cecilia Meireles. (*Tu memoria es un cubo de cristal. / La tomo en los dedos, bajo los ojos, / límpida, enjuta, / limitada, nítida*).

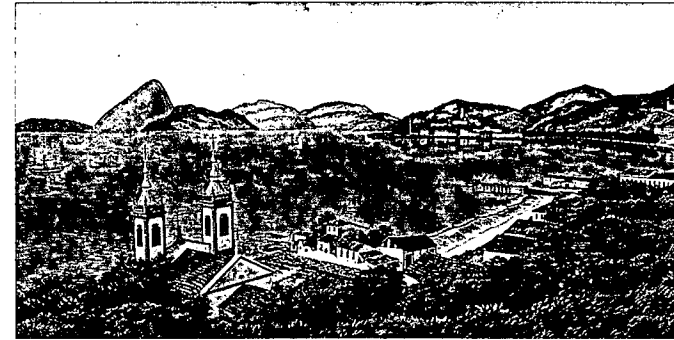
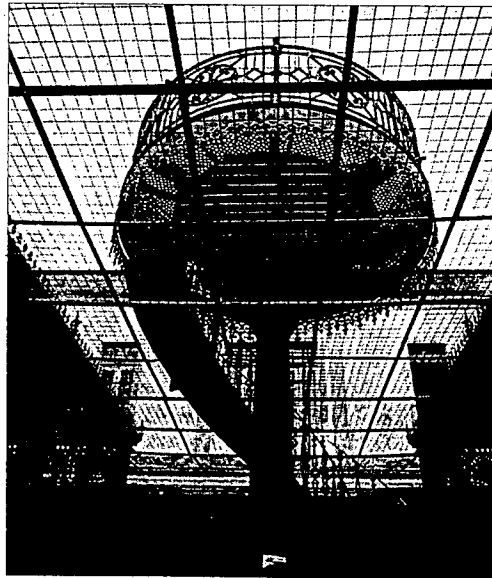
Mário denuncia la contumaz elegancia que mina la fuerza del poema, la rancia explicación, de profesor, y la manía de los valores eternos. Todo eso, según él, desestabiliza la alta calidad del poema y presta al verso un tono semiconformista.

No hay nada como estar en desacuerdo. Y la referencia no estará limitada a Henriqueta Lisboa —ni Mário la limita— o a la poesía escrita por mujer. Quizás la crítica tenga que ver con la dificultad de incorporarse de modo radical o conforme a principios poéticos defendidos por el Modernismo (movimiento, unido a las vanguardias, que no coincide con el Modernismo hispano), tendiendo los autores muchas veces hacia un lado más arcaico y hacia una especie de «ritmo-cancionero», insistente en algunas piezas.

La inspiración directa y el tono didáctico no podrán faltar, evidentemente, en la producción de las primeras mujeres que se aventuraron a escribir entre nosotros, la mayoría conscientes de la escandalosa discriminación social que sufrían y deseando ser «incluidas». Tomo como ejemplo a Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudónimo de la natalense Dionísia Pinto Lisboa (1810-1885), traductora de Mary Wollstonecraft, amiga de Augusto Comte, autora de páginas comprometidas y, por lo que pude ver, de calidad literaria discutible, lo que es perfectamente justificable. Por motivos obvios, la participación de Brasil en la verdadera «Internacional Romanceira», que atrajo mujeres a partir del siglo XVIII, fue tímida y no podemos ni soñar en competir con Inglaterra en el mismo área. Entonces consumidoras y productoras de novelas dóciles al gusto del mercado, las inglesas pasaron a ocupar un nuevo lugar en la sociedad a partir de la Revolución Industrial. En nuestro caso, además de la ausencia de grandes transformaciones sociales, existía el secular prejuicio moral contra la novela o contra la literatura en general, seguramente porque la condición de escritor y poeta estuviese equiparada en la época a la de los actores. Brito Broca anota que Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), escritora que gozó de gran fama pero que hoy tan sólo posee valor documental, tenía que esconder de su familia sus inclinaciones literarias. Un día su hermana le descubrió el secreto y «fue como si ardiese Troya», observa el crítico. El capítulo de Broca es

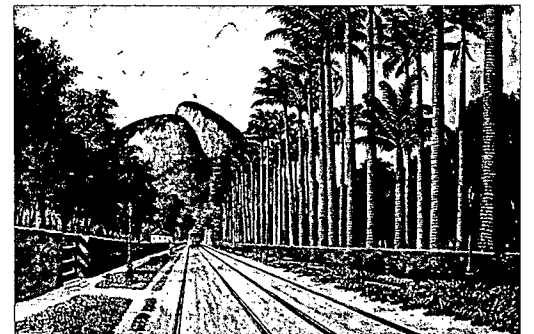


Mercado municipal de Belém. Vista general del mercado y dos detalles de las estructuras de hierro.



Igreja de Santa Luzia, Camões, 1880.

Rua Jardim Botânico, Camões, 1880.



interesante porque hace una relación de las escritoras a partir de 1696 incluso por oír decir —no había prensa en la Colonia— en una época en que la poesía era laudatoria, recitada en fiestas a los grandes de la tierra y en los banquetes de cumpleaños o de bodas.

Pues bien, inventarios de la producción femenina en Brasil hay muchos, y muchos que se están haciendo, todos de innegable importancia histórica, pero podemos preguntarnos por las obras que nos interesan hoy desde el punto de vista literario, es decir, obras en que un asunto relevante esté tratado con un lenguaje distante del gusto provinciano, estetizante o mercadológico de un cierto concepto de literatura.

La línea divisoria fue trazada, sin duda alguna, por nuestro Modernismo, que barrió con fuerza el suelo de la cultura, levantando mucha polvareda.

Pueden encontrarse ahí dos títulos. El primero, *O quinze* (1930) de Rachel de Queiroz— entonces con 19 años— causó perplejidad. Al reseñarlo, Mário de Andrade lo consideró la única novela que escapaba del «literaturismo» tratando el difícil asunto de la sequía del Nordeste. El segundo libro, *Parque Industrial*, de Patricia Galvão, es de 1933. Se trata de una novela socialista que surgió casi clandestinamente y que presentó otro escenario para los conflictos humanos: la ciudad que se industrializaba, la miseria del proletariado, el progreso económico y la represión política. El libro incorpora valores de la vanguardia en su

montaje de cuadros veloces, ausencia de protagonistas y un compromiso en entender y denunciar su momento histórico.

A partir de esa especie de fundación de la prosa modernista surgirán textos con menos vigor pero que abrirán camino a otros experimentos. El lector interesado encontrará gran número de antologías que pretenden recorrer el panorama de la prosa femenina brasileña contemporánea.

Osaría decir que la poesía, entre nosotros, no acompañó los vientos de la Modernidad con la misma desenvoltura que la prosa. Me pregunto con Lúcia Miguel Pereira, excepcio-



Bahiana vendiendo comidas típicas.

nal crítica e historiadora de la literatura, si eso no ocurre en virtud de la característica básica de la novela, que es justamente la observación del dato local; la poesía, de formalización secular, goza de mayor independencia en relación con el medio. Más que eso, la formalización exige cultura literaria y formación específica. Entre nosotros, por ejemplo, la rígida relación entre poesía, dicción noble y asunto elevado, que se rompió y transformó en poesía moderna a partir de Baudelaire, costó absorberla a nuestras poetisas. Podemos incluso afirmar que, durante el Modernismo, ninguna mujer produjo poesía modernista, con su

marca maleducada, si podemos hablar así, cuestionadora, inquietante.

Es tan curiosa esa «marca de mujer» en nuestra poesía hasta determinado momento, variación sin duda de aquella división de trabajo moral a que obedecían las novelistas del siglo XVIII, que una escritora tan irreverente y tan provocativa en prosa, mantiene el vínculo exclusivo con lo sublime en la poesía. Se trata de Hilda Hilst, que se estrenó en la literatura en 1950 y que está construyendo una obra de talento. Pues bien, si Hilda se permite, hoy, aventurarse por los difíciles campos de lo grotesco y del registro bajo y chulo que, de hecho, traducido por Gallimard, tuvo gran éxito en ese momento en Francia, mantiene la poesía en su campana de cristal.

«La poesía tiene que ver con todo lo que no entiendo. Tiene que ver con la solemnidad ante el mundo. Algo sagrado e importante que yo no quería perder, y siempre llega cuando estoy a punto de perder eso. La poesía es la hora de los trombones».

A partir, sin embargo, de mediados de los setenta se produjo un cambio en esa poesía de lo sublime, legitimada por las editoriales y por el gusto común. Heloisa Buarque de Hollanda, en el prólogo a su antología *26 Poetas Hoy*, evidentemente no sólo restringida a la

voz femenina, compara esa desjerarquización del espacio noble de la poesía a la entrada en escena en los años sesenta de un género de música popular, representada por Caetano Veloso, Gilberto Gil y Chico Buarque. Rechazando tanto el registro clasicista como el experimentalismo radical de las vanguardias, los nuevos poetas recuperaron el coloquialismo del 22 como estrategia de innovación, confundiendo poesía y vida (lo que en su momento se reveló problemático) y cobrando de la palabra poética la interferencia en el momento político —estábamos en plena dictadura militar.

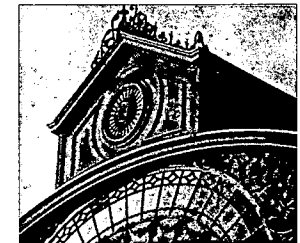
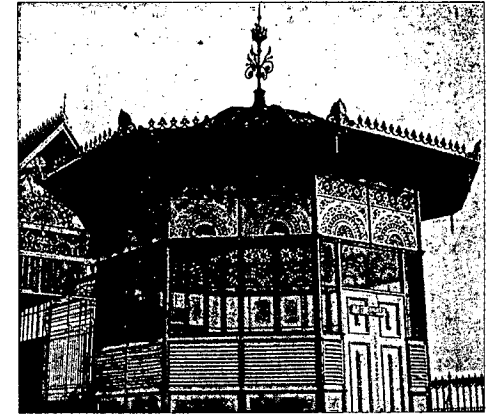
Al final de la década, e inspirado seguramente por el feminismo militante, el interés explícito en desmontar el código marcado de lo femenino y de lo poético caracterizó la poesía escrita por mujeres.

Esa vertiente no se agota en los años 70, ni se limita a la poesía. En 1982, por ejemplo, Olga Savary describe en su *Magma* el amor de la hembra por el macho en términos como «sed de loba», «violencia de la patada de la fiera amada», o de «animales voraces». Más o menos en la misma línea, Betty Milan publicó el año pasado *A Paixão de Lia* que pretende entregar el lector a su propio deseo a través del texto, etc., etc.

El tema modernidad/sublimidad/ y su contrario es, en realidad, inagotable y los críticos no siempre se muestran de acuerdo entre ellos. Un buen ejemplo es la obra de Orides Fontela, refinada escritora que merece el reconocimiento de la mayoría de los críticos brasileños, pero que también despierta sospechas en relación a las marcas tradicionales disfrazadas de modernas en su texto.

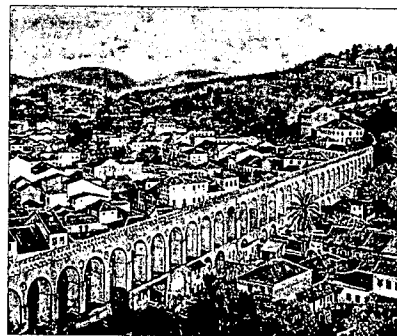
Mi intención, sin embargo, no es circunscribir la producción poética femenina en Brasil a la discusión teórica, por estimulante que resulte. Es fácil entender que un gran número de poetisas no tiene la visibilidad que merecen, o porque publican fuera del eje Río/São Paulo, o porque no mantienen las relaciones necesarias con el medio para la divulgación de su trabajo.

De Manaus, por ejemplo (*Manaus un punto perdido/en el mapa. Allí, desagarrada/entre paredes de verde*) nos llega la fuerte voz de Astrid Cabral. De Natal, Zilda Mamede, con



Mercado Municipal de Manaus. Detalles.

sus *Navegos*, poesía reunida entre los años 1953 y 1978, que albergan algunos poemas excepcionales y Diva Cunha con sus delicadísimas marinas (*alga/alma/es agua/sólo*), todavía en proceso de construcción de su «corazón de lata» o de agua (*calma, corazón mío de agua/ limpia esta boca pintada...*). De Río de Janeiro, Elisabeth Veiga (*Pongo a la palabra rímmel/ y los ojos se cierran bajo miel negra/ de esa pintura alerta*), de Santa Catarina, Dora Ribeiro (*el estallar de la belleza/ es ejemplo de lo fortuito/ a los ojos pacientes de quien juzga la invención*).



Arriba: Aspecto de selva virgen en Presidência, Petrópolis.
Abajo: Acueducto de Santa Teresa, Río de Janeiro.

Maria Angela Alvim, prematuramente desaparecida en 1959, tuvo su obra reunida hace poco tiempo. Es dueña de una expresión pura y concisa, lo que llevó a Carlos Drummond de Andrade a acercar la capacidad alusiva de su trabajo al *hai-kai*.

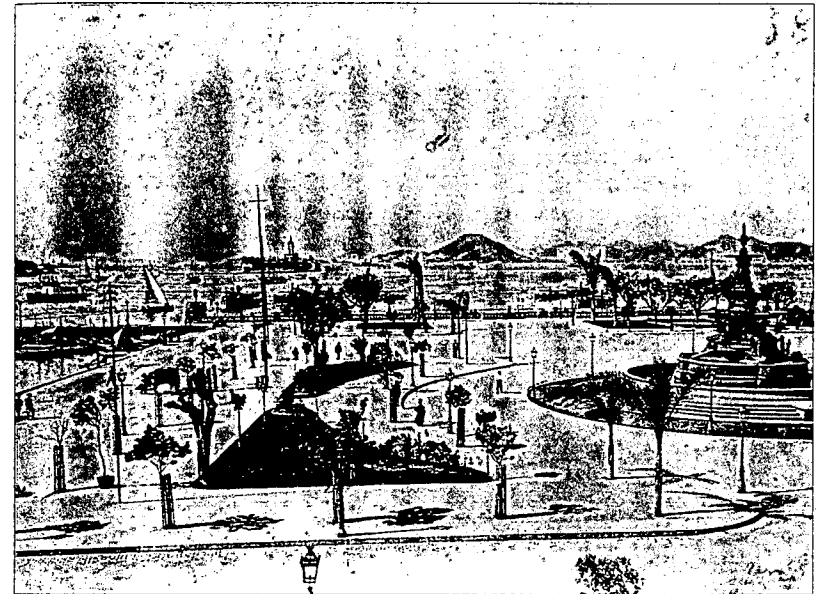
Si el lector de estas páginas se disgusta con lo deshilvanado de mis observaciones y elecciones literarias, con más razón criticará el *traveling* sobre figuras femeninas en artes plásticas, en cine y en fotografía, entre nosotros.

Si volvemos atrás a pesar de esta introducción a nuestro Modernismo en los años 20, vemos que la historia de las artes plásticas estuvo marcada por conquistas, retrocesos y compromisos, lo que no es difícil de explicar.

En su génesis está el Expresionismo (la exposición de Anita Malfatti en 1917 causó escándalo). Pero nuestra influencia predominante llegará del arte francés, principalmente el que está en los principios del postcubismo. A partir de los años 30, apremiados por circunstancias de carácter político, nuestros artistas se vuelven hacia otras fuentes de inspiración: el muralismo mexicano, la sátira social practicada por la Nueva Objetividad, los grabadores alemanes. La exposición de Kaethe

Kollwitz en esa década marcó época y dio nuevo impulso al Expresionismo.

No cuesta subrayar que los dos momentos de nuestro Modernismo —el del 22 en busca de un lenguaje moderno y brasileño, y el del 30 marcado por la temática social— son comunes tanto a la literatura como a las artes plásticas.



Plaza 15 de Novembro, Río de Janeiro.

En ese momento es relevante la obra de Tarsila do Amaral (1886/1973) que, superando la formación impresionista, se convirtió en representante de los ideales de la Semana de Arte Moderna, unida al mismo tiempo a las vanguardias europeas y a la preocupación por el descubrimiento de una imagen de brasileñidad.

En esos comienzos y entre las generaciones escojo el nombre de Maria Leontina, cuyos primeros paisajes datan de los años 40. Su atención a las cosas aparentemente insignificantes —un paño olvidado en algún lugar, ropas en una percha, páginas de cuaderno en blanco, botellitas de vidrio azul profundo— está en la base de las series de los *Estandartes*, de las *Páginas* y de *Os Reinos e as Vestes*.

También en los años 40 hizo su exposición individual Djanira, incorrectamente calificada como ingenua, me parece, dada la meticulosidad con que parte del dibujo, de la línea y de la estructura previa de los cuadros, antes del uso del color.

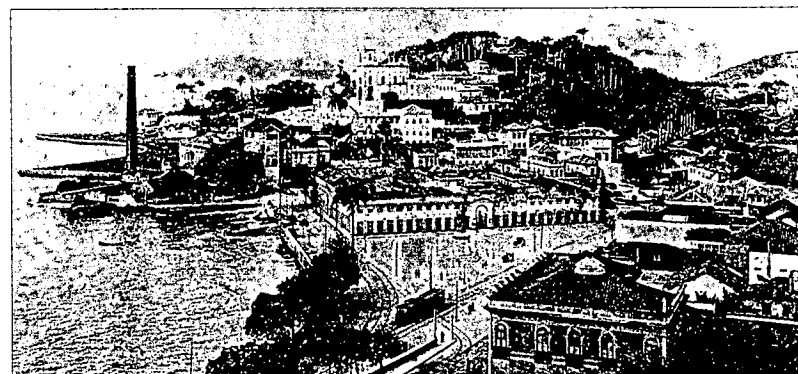
Paso por encima la polémica levantada por Mário Pedrosa a partir del 45, año de su regreso de Europa, batallando para que Brasil se alinee al arte más avanzado de la época. Pero no puedo dejar de hacer referencia, por gusto personal, a Amélia Toledo y Gerty

Saruê, a pesar de sus diferencias artísticas inquietas que están probando materiales variados y produciendo con cierta regularidad principalmente a partir de los años 60. Esa época es bastante delicada en Brasil y, si asistió al golpe militar de 1964, también señaló la llegada de nuevos valores en las artes plásticas, definitivamente marcadas por la «urbs», por la civilización industrial, por la cultura de la publicidad y del detritus.

¿Y cómo hablar de la nueva y de la novísima generación? Las exposiciones internacionales están ahí para divulgar sus trabajos. Muchas artistas plásticas estuvieron también específicamente al alcance del público español, con la amplia muestra dedicada a las artes plásticas latinoamericanas, inaugurada en la Plaza de Armas de Sevilla en 1992, en el ámbito de las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento de América. Incluso así, hago resaltar los nombres de Anna Maria Maiolino que, después de variadísimas experiencias (objetos pictóricos, collages, pinturas, etc., marcados por la temática social —cótéjese *Glu-Glu-Glu*, del 66), volvió en los años 80 al dibujo y a la pintura, y el de Iole de Freitas, que extiende al máximo fronteras físicas y conceptuales de la pintura, de la escultura y de la instalación.

De entre la novísima generación doy algunos ejemplos: el grabado de Laurita Salles, Jac Leiner y sus objetos desplazados, Maria Carmen Perlingeiro, sus *Mármores e Alabastros*, el arte casi *povera* de Márcia Pastore, los collages de Renata Tassinari, Frida Baronek y su explotación de materiales del mundo industrial, las figuraciones de Marianita Luzzati, a punto de deshacerse, las suturas de Edith Derdyk, los trabajos con estampas y tejidos de Leda Catunda, Flávia Ribeiro... ¿cuántas más?

Por lo que respecta a la fotografía, quiero registrar tres nombres de valor indiscutible: Madalena Schwartz, cuyo libro póstumo está siendo organizado por el profesor Jorge Sch-



Vista de Río de Janeiro a principios de siglo.



Arriba: Bahiana en la ventana. Indias de Aldeia Krahô.
Derecha: Ipanema, Leblon y la Laguna, Camões, 1880.



wartz, Ana Mariani y Maureen Bisilliat, que de hecho ha trabajado de forma excepcional con inspiración de textos literarios brasileños.

En cuanto al cine sólo puedo anotar, en el espacio que dividí de forma tan poco democrática, que ha llamado la atención actualmente la aparición de directoras cinematográficas, con formación y edades muy variadas. Exceptuándose los cortos y mediosmetrajes, siempre presentes (vi en julio, en exhibición privada, el excelente mediometraje *Luna de Miel*, de Alice de Andrade, realizado después de su curso de cine en Cuba), elaboro una lista precaria: Ana Magalhães (*Erotique*), Suzana Moraes (*Mil e Uma*), Monique Gardenberg (*Jenipapo*), Carla Camurati (*Carlota Joaquina*), Norma Benguell (*O Guarani*).

Para acabar, pues es necesario acabar en algún momento, aconsejo vivamente a los lectores interesados el libro de Ecléa Bosi, *Cultura de Massa e Cultura Popular —Leituras Operárias* por dos motivos: porque rompe definitivamente con la imagen folclórica que Brasil por ventura (todavía) tiene, y porque sugiere las bases que hicieron posible la cultura que hasta aquí hemos discutido. ■

* VILMA ARÊAS es doctora en Literatura Brasileira por la Universidad de São Paulo.

praga

praga

estudos marxistas
n.º 5 maio 1998

conselho editorial:

Ana Maria Martinez Corrêa, Caio Navarro de Toledo,
Carlos Guilherme Mota, Carlos Nelson Coutinho,
Celso Frederico, Emir Sader, Fernando Novais, Ismail Xavier,
José Castilho Marques Neto, Leandro Konder, Marilena Chauí,
Modesto Carone, Otilia Fiori Arantes, Paulo Eduardo Arantes,
Ricardo Antunes, Roberto Schwarz, Zenir Campos Reis.

comissão executiva:

Carlos Eduardo Jordão Machado, Cilaine Alves Cunha,
Fernando Haddad, Iná Camargo Costa,
Isabel Maria Loureiro, Leda Paulani, Maria Elisa Cevalco,
Ricardo Musse, Rubens Machado Jr.

capa:

Elyeser Szturm

projeto gráfico:

Mariana Fix e Pedro Arantes

editoração:

Tera Dorea

impressão e acabamento:

Provo Gráfica

© Direitos de publicação reservados pela Editora Hucitec Ltda., Rua Gil Eanes, 713 -
04601-042 São Paulo, Brasil. Telefones: (011)240-9318 e 543-0653. Vendas: (011)530-
4532. Fac-símile: (011)530-5938.

E-mail: hucitec@mandic.com.br

ISBN 85.271.0438-5

Foi feito o Depósito Legal.

SUMÁRIO

idéias

- 7 Roberto Schwarz
Conversa sobre *Duas Meninas*

artigos

- 17 Immanuel Wallerstein
Possibilidades globais, 1990-2025
- 35 José Luís Fiori
O poder e o dinheiro: várias lições e uma hipótese
- 59 Luiz Gonzaga Belluzzo
Notas sobre a crise da Ásia
- 77 Fernando Haddad
O legado de Marx
- 89 Ricardo Musse
A atualidade do *Manifesto Comunista*
- 95 Dolf Oehler
Um socialista hermético. Sobre a polêmica baudelairiana
entre Benjamin e Brecht

entrevista

- 113 Aijaz Ahmad
Questões de classe e cultura

internacional

- 125 Che Guevara
Textos inéditos
- 133 Walter Benjamin
O país no qual não se pode nomear o proletariado

arquivo

- 137 Orson Welles

crítica

- 141 Michel Löwy
Consumido pelo fogo noturno
- 147 Vilma Areas
Errando nas quinas da Cidade de Deus
- 159 Iná Camargo Costa
Literatura e revolução

Roberto Schwarz

CONVERSA SOBRE DUAS MENINAS*

1. Bentinho como narrador parcial

Quando *Dom Casmurro* foi publicado, José Veríssimo escreveu um comentário que não entrava muito em matéria, no qual entretanto observava, de passagem, que seria possível não acreditar nas acusações de Bentinho a Capitu. Provavelmente outras pessoas também notaram a eventual parcialidade das acusações do narrador, que no caso era juiz e parte, mas isto não se tornou um elemento de interpretação. Lúcia Miguel Pereira, num artigo dos anos 50, levanta a mesma hipótese, lateralmente, e também não dá continuidade ao assunto. Digamos que no geral, a despeito dessas dúvidas esparsas, a desconfiança dos leitores não questionou a probidade de Bentinho, o namorado acusador, mas a fidelidade de Capitu, a mocinha demasiado independente e inteligente, além de pobre. Se não me engano houve até um congresso de advogados para debater, dentro das regras da profissão, se Capitu era ou não culpada. É claro que um congresso desses faria as delícias de Machado de Assis, que de caso pensado havia arquitetado uma situação incerta, estimulando um tipo de discussão apaixonada, um tanto boba e sobretudo sem resposta certa possível. Machado quis criar um caso cujo combustível fosse o obscurantismo fofoqueiro do público: avaliou que uma acusação de adultério com provas a favor e contra faria cócegas nos seus compatriotas, que ficariam divididos, discutindo durante cem anos se Capitu era ou não uma traidora. Foi o que aconteceu. Noutras palavras, *Dom Casmurro* tem um lado de engenhoca hipercalculada, de romance policial, um recurso manipulativo e meio barato, tratado porém de maneira sofisticadíssima e genial.

* Este artigo, um passo adiante na discussão acerca das relações entre literatura e sociedade, bem como na compreensão da especificidade brasileira no quadro geral do capitalismo, contém um sumário de observações proferidas por Roberto Schwarz por ocasião de um debate sobre seu livro *Duas meninas* (São Paulo: Cia. das Letras, 1997, 147 págs.) ocorrido em 20 de agosto de 1997 no auditório do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp, do qual participaram, além do autor, a comissão executiva da revista *praga* e alguns convidados. O texto final foi condensado e reelaborado, a partir de uma versão inicial, pelo pró-

As chamas atingem já as muralhas da fortaleza espetacular? Pode-se já perceber, como acreditava Debord em 1979, a inscrição babilônica *Mane, Mane, Thecel* nos muros? Talvez. Em todo caso, ele não estava errado ao concluir: "Os dias desta sociedade estão contados: suas razões e seus méritos foram pesados, e achados leves; seus habitantes dividiram-se em dois partidos, dos quais um quer que ela desapareça".¹⁰

Fiel às funções do romantismo, então, Guy Debord foi uma espécie de aventureiro do século vinte. Mas pertencia a uma espécie particular, definida nos seguintes termos por um apelo da Internacional letrista em 1954, assinado, entre outros, por "Guy-Ernest Debord": "O aventureiro é aquele que faz acontecerem as aventuras, mais do que aquele a quem as aventuras acontecem".

Esta máxima poderia servir de epígrafe para a sua vida.

MICHAEL LÖWY é autor de *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários* (Ciências Humanas).

¹⁰ Guy Debord, prefácio à quarta edição italiana de "Sociedade do Espetáculo" [Incluído na edição brasileira].

Vilma Areias

ERRANDO NAS QUINAS DA CIDADE DE DEUS

Cidade de Deus

Paulo Lins

Companhia das Letras, 548 págs.

São Paulo, 1997

*Pois o real está além, a anos-luz de distância
de toda ambição de palavra. Longe da palavra,
é certo, mas dentro da carne, essa matéria sem
nome, densa, escura, que só a dor penetra.*

Francisco Alvim

1.

Poucos meses antes do lançamento do livro de Paulo Lins a televisão brasileira, globalizada, diga-se de passagem, exibia os vídeos dos espancamentos e assassinatos em Diadema e Cidade de Deus. Para nossa humilhação essas imagens correram mundo. Como o local não era uma boca de fumo, conforme justificativa imediata da polícia, e como os seviciados não eram desempregados ou vagabundos, mas trabalhadores e além do mais casados, isto é, improvavelmente homossexuais, o discurso da indignação nacional, que não é sinônimo de política, pôde fazer-se ouvir aliviado.

A observação é de Fernando Gabeira, que acrescentou estar então o Brasil no limiar de uma sensível transformação cultural, bastando para isso multiplicarmos câmeras invisíveis e lances de criatividade como os dos cinegrafistas de Diadema e Cidade de Deus. Evidentemente não houve uma resposta institucional à altura do crime, o que seria extraordinário com todas essas atuais justificativas e defesas técnicas da exclusão.

Entretanto acho que o livro de Paulo Lins funciona como uma dessas câmeras invisíveis solicitadas pelo jornalista, excluindo-se desta vez o es-

petacular televisivo, e os lances de criatividade e sacrifício com que foi composto fizeram dele um objeto surpreendente, atijando uma discussão animada e franca, o que não deixa de ser raro no campo das letras. Por um instante saíram de cena obras de receptividade plausível, assim como resenhas descompromissadas, para dar lugar a avaliações apaixonadas. Guimarães Rosa, Machado de Assis, Dostoievski foram evocados de um lado como possível horizonte de referência, Carolina Maria de Jesus, de outro. Houve mesmo quem achasse insuficiente o entusiasmo e percorresse a crítica, que oscilava entre o preconceito e a timidez, reclamando uma intensidade ou clareza maiores.

Tamanho interesse — afinal não passava de um livro de estréia — opôs juízos equilibrados, alguns mesmo surpreendidos, o que conta ponto para o livro, a outros francamente indispostos: a poeira levantada teria sido obra não do próprio livro, mas da influência indiscutível de Roberto Schwarz no campo intelectual. (A tempo: a indicação editorial foi também de Alba Zaluar.) Defeitos, nem sempre inexistentes, foram pescados aqui e ali como prova de que Paulo Lins não é do ramo e frisou-se de maneira reveladora, segundo penso, o apelido do autor de “Paulo Maluco”. A mesa redonda do *Boletim* publicado pela Universidade de Brasília e que acolheu artigos eloquentes no calor da hora, contra e a favor, num louvável esforço de isenção à semelhança de *O Estado de S. Paulo*, acabou fechando a folha de rosto com uma afirmativa solta do autor (“Não sou intelectual. Sou escritor”) a sublinhar com certeza sua compreensão mediana e equivocada do ofício.

Acho que não preciso ir além. O comentário de *Cidade de Deus* que se segue, inapelavelmente retomará questões já colocadas e se debaterá com a dificuldade que todos sentiram ao falar do livro. Sua justificativa, entretanto, além do prazer de revisita-lo, é tentar empurrar tais questões para diante, ou recolocá-las, conforme o caso. Talvez nem isso. Talvez me deixe arrastar por alguns temas à volta do texto, ou por algumas insistências dessa prosa complicada. A epígrafe acima aponta uma dessas constantes: o corpo a corpo de Lins com a expressão, define um escritor ora escandalosamente direto, ora “parnasiando” como o apaixonado Cabeleira diante de Berenice; ligado além disso à profunda compreensão da realidade do sofrimento. Mas o leitor decidirá da necessidade ou pertinência deste retorno a *Cidade de Deus*.

2.

Salvo engano, o primeiro escritor a olhar para o conjunto habitacional Cidade de Deus, certamente assim batizado por algum fã de Santo Agostinho com senso de ironia, foi João Antonio. Nos anos 70 — o nascimento e implantação do conjunto data de 65 — colheu depoimentos dos moradores e redigiu um texto em que passou em revista os jornais a partir de 68, com queixas amargas dos moradores, historiadas no livro de Lins, elogios inflamados das autoridades, pesquisas da turma do Projeto Rondon (que afir-

mou em 70, para áudio oficial, só existirem 3 crianças subalimentadas em Cidade de Deus), promessas de melhoria etc.

Como se sabe, trata-se de condomínio urbanizado, cujo plano precário, se é que houve, um urbanista não teve pejo de executar (aliás pintaram outrora a favela de amarelo para “fazer aquarela da miséria colorida”, afirmou como sempre inteligentíssimo o samba carnavalesco da época). Diante dele Lins e João Antonio não têm dúvidas: “O tipo de vida é o mesmo das favelas” — diz o primeiro — “É onde moram os negros, os nordestinos, a miséria”. “Poeira, matos, urubus. Uma presença em quaisquer das divisões de Cidade de Deus, seja nas triagens, nas casas ou nos apartamentos”, constata o segundo, achando o conjunto ainda mais deprimente: “Cidade de Deus, apesar dos pagodes, jamais tem a alegria das favelas. Favela é o lugar onde mais se canta no Rio de Janeiro”.

Os nomes bíblicos de ruas e praças, profetas grandes e pequenos, conhecidos e desconhecidos (Praça Matusalém, rua Zebulom etc. etc.) foram impostos pelo governador Negrão de Lima para substituir a numeração “fria” pré-existente e ao mesmo tempo “dar uma lição de fé ao povo do conjunto habitacional”. Sem comentários já que a polícia não prendeu, nem o sanatório internou. A inventividade popular, entretanto, conforme nos diz *Cidade de Deus*, reorganizou o espaço em torno e “renomeou o charco: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do outro Lado do Rio e Os Apês” (p. 17).

João Antonio publicou seu texto-reportagem em *Casa de loucos*, seção “Habitação”. Seu interesse para o livro de Paulo Lins é de várias ordens. Em primeiro lugar, constituindo-se de entrevistas com os moradores, o texto de João Antonio reafirma o caráter ficcional da narrativa de Lins, apesar da transposição de vários recursos da pesquisa sociológica, informações diretas, fichinhas etc., coladas em matéria literária, e nem sempre bem coladas, o que irritou a crítica. Em segundo lugar, como o foco de João Antonio são os moradores comuns, isto é, os chamados otários ou trabalhadores massacrados, corporifica-se o que em *Cidade de Deus* funciona como vinheta, embora contínua e sempre presente na reafirmação da comunidade. Não será por acaso que a introdução da matéria ou proposição do assunto, nos seja dada através dos pensamentos de dois adolescentes fora do mundo do crime, Busca-Pé e Barbantinho. Enquanto fumam um baseado, tecem planos para o futuro perfeitamente razoáveis, não fora a pobreza. À tona do rio a chuva traça círculos puros onde a imaginação lê o futuro e avalia com amargura o passado (“eu era infeliz e não sabia”, pensa um deles), até a água correr tingida de sangue, afugentando os meninos. No entanto, o assunto do livro é a guerra da droga e o narrador de saída resistirá a qualquer desvio. Por exemplo, no fragmento 4 da primeira parte (p. 22) a descrição mais detalhada das brincadeiras das crianças (por quem o narrador não esconde a predileção, pois é através delas que se fia o fio da memória) é subitamente interrompida por reticências, a que se acrescenta uma auto-correção: “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...” Segue-se a impressionante invocação.

Além disso, Paulo Lins e João Antonio, por diferentes que sejam, não deixam de pertencer à legião dos artistas investigadores do país, que Marlyse Meyer tão bem inventariou e interpretou em *Um eterno retorno: as descobertas do Brasil*.¹ Incluem-se também no grande desdobramento dos gêneros que a partir dos anos 70 até nossos dias tornou inviável, e não apenas no Brasil, a definição exata dos textos, em sua mistura de romances e reportagens, fragmentos, poesia e crônica, incorporando recursos de jornal, da propaganda, do cinema e da televisão na “carne mais sensível” da ficção, conforme anota Antonio Candido,² observando também a tendência de certos textos a um realismo bruto ou feroz.

Por outro lado podemos também compreender a terceira parte de *Cidade de Deus* como a entrada de Lins na composição coletiva da gesta popular tendo Manoel, o Mané-Galinha, como figura central. O realce que lhe é dado na matéria espessa da narrativa fica evidente na forma como é apresentada, por exemplo, a infância do personagem, em fio ininterrupto e prosa corrida (fragmento 5 do último Livro, p. 401) o que só se repete em mais duas ocasiões num texto dessa amplitude: no piquenique das crianças no bosque dos Eucaliptos, despedindo-se das férias (fragmento 45 do Livro de Cabeleira, p. 102) e na apresentação dos moradores de Cidade de Deus, no 3.º fragmento também do primeiro Livro, na página 18. Vale a pena conferir os trechos, todos relativos aos não marginais e que pela contenção lírica e nua do depoimento, resolve perfeitamente a mistura de fios de diferentes qualidades na ficção, o que nos faz pensar numa outra espécie de *cola* a uni-los, certamente a memória do narrador.

Após a morte de Manoel, várias histórias foram escritas sobre ele na favela e um samba foi composto em sua memória, transformando-o definitivamente em figura lendária. Seus traços físicos (belíssimo negro de olhos azuis desejado por todas as mulheres, daí a alcunha) e sua integridade moral são celebrados por nosso autor, que sutilmente trabalha suas contradições ao ser empurrado para o crime, seu desespero, sua derrota moral quando cai em si e se percebe um bandido (fragmento 69 do Livro de Zé-Pequeno, p. 457), seu progressivo endurecimento e enlouquecimento.

Em *A máquina e a revolta*³ Alba Zaluar narra as circunstâncias da formação do grupo ao redor da memória de Manoel Galinha, cuja morte foi muito comentada e profundamente lamentada pela comunidade de Cidade de Deus. Pertencendo a uma família organizada, era queridíssimo, apesar de ter contribuído para transformar a favela numa praça de guerra (mas “ninguém é bandido porque quer”, diziam, resumindo anos de pensamento sociológico). Para afugentar a tristeza e “elevar o nome do local”, os moradores fundaram o bloco Luar de Prata na praça Matusalém. De modo particular *Cidade de Deus* não deixa de incluir-se nesse projeto. O texto

faz uma pausa na guerra e abre espaço à solenidade no momento de sua morte por vingança, anotando a mágica união da natureza à tristeza da comunidade, o “silêncio, ruas desertas, birosas e lojas comerciais fechadas”:

E veio o vento para fazer pequenos redemoinhos na terra seca, levar o som dos estampidos a lugares mais longínquos, destruir ninhos malfeitos, balançar as pipas presas aos fios, quebrar pelas vielas, entrar por debaixo das telhas, fazer uma espécie de inspeção nas mínimas brechas daquela hora, movimentar de leve o sangue que escorria da boca de Manoel Galinha, e veio uma chuva de pingos grossos, ricocheteando nos telhados, alagando as ruas, aumentando o volume da água do rio e de seus dois braços. Para alguns, parecia querer, daquela hora em diante, encharcar o percurso do tempo para sempre, de tão forte que era. (p. 502-3)

3.

O desenvolvimento da criminalidade popular acelerado pela entrada em cena da droga pesada é, como se sabe, a matéria confessada do romance de Lins, que o divide em três partes, centradas em três personagens: Cabeleira, Bené e Zé-Pequeno, nome inventado por Dadinho para driblar a perseguição policial. Como a crítica corretamente insistiu, passamos da marginalidade algo diletante do Trio Ternura (Cabeleira, Marreco e Alicante) da primeira parte, para a organização do tráfico da cocaína na segunda, com a ascensão de Bené (bandido bem-humorado e algo romântico, atraído pelo modo de vida dos cocotas, sonhando com uma sociedade alternativa, “o cara mais maneiro de toda a malandragem da favela”, segundo a opinião de Cenoura) e Zé-Pequeno, o maior bandido-formado dos novos tempos, aquele que conhece todas as regras do jogo; finalmente, na terceira parte assistimos à guerra das quadrilhas ao redor de Zé-Pequeno e Mané Galinha.

As idades dos personagens envolvidos na contravenção e na guerra, assim como as razões do engajamento diminuem à medida que avançamos na leitura e no tempo, o que aliás corresponde rigorosamente à estatística, bastam-nos conferir os dados do Ilanud (Instituto latino-americano das Nações Unidas para assuntos de delinquência).

Pois bem, esse assunto compõe um imenso painel formado por 443 fragmentos contidos em 527 páginas e se tomarmos as marcas pelo seu avesso, diremos que o conjunto se organiza à primeira vista em feição de épica. Épica-bandida, misturada, vazada, cheia de buracos, baleada, perfeitamente de acordo com os seres que a povoam e com a assertiva que ficou famosa, “falha a fala, fala a bala”; além disso convive e é invadida por outras formas, do relatório científico às fichinhas, passando pelas produções da mídia (“os abismos encantam como as histórias em quadrinhos”, afirma na pág. 314, redesenhando a paisagem épica e dando a toda ficção o seu lugar “neste mundo tão moderno”). Trata-se também de uma épica-negra ou afro, com Exus e Pombagiras, oráculos e sacrifícios; oráculos às

¹ Em: *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1993.

² Antonio Candido, *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.

³ Alba Zaluar, *A máquina e a revolta*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

vezes com sua pitada de humor, como no interlúdio da cearense, no fragmento 58 do Livro de Cabeleira. Deus e o Diabo não podiam deixar de comparecer com seus avatares e sob capa das projeções da superstição, da loucura e do arbítrio. Deus, por exemplo, pode ser um policial que apenas achaca e não mata ("Agora vai para casa e reza o Padre Nosso" — diz um deles à sua vítima — "porque tu encontrou com Deus..." — fragmento 135, Livro de Zé-Pequeno); ao Diabo e ao antiquíssimo pacto é-se também empurrado pelo remorso, como o cruel Marreco, desde que matou sem querer uma criança, situação que, mais que a repressão religiosa do lar, de saída o destruiu:

Repetia para si mesmo que aquele crime fora sem querer, numa tentativa de aliviar-se da culpa, porém o desespero de ter matado uma criança tomava conta dele sempre que se lembrava disso.(...) Não tinha jeito, iria direto para quinto dos infernos. Olhou para o céu, depois para o chão, concluiu que Deus ficava muito longe. Os aviões voavam alto e não chegavam nem perto do Paraíso. A Apollo 11 só fora até a Lua. Para chegar ao céu tem que passar por todas as estrelas e as estrelas ficam longe pra caralho. Se o inferno é embaixo da terra ele está muito mais próximo. Temia a ira de Deus, mas tinha vontade de conhecer o Diabo, faria um pacto com ele para ter tudo na terra. Ao perceber a proximidade da morte, se arrependeria de todos os pecados, ganharia dos dois lados (p. 29).

Finalmente, os anjos — crianças nascidas em Cidade de Deus — também comparecem, prontos para matar, pois vêm "armados de fome até os dentes" (p. 297).

Da épica é o assunto alto, a guerra. Aqui assunto baixíssimo segundo os padrões do gênero, guerra degradada jamais se elevando ao transcendente e só funcionando no circuito fechado da favela. Nesse impulso para baixo pode descer até a *mock-epic*, épica derrisória ou cômica, presente em *Cidade de Deus* no incidente do galo (a partir do fragmento 103 do Livro de Bené). O episódio, no polo oposto ao do realismo e mais próximo aos delírios que assombram os personagens, não fora pelo tom brincalhão, é o que se segue: um galo ia servir de almoço para os bandidos, junto com algumas galinhas, que ele tratou de *executar* assim que as viu. Bicho humanizado, embora "com raciocínio de galo", dá um jeito de afrouxar "malandramente" com o bico o barbante que o atava. Desconfiado, às vezes achava que ia morrer e ao mesmo tempo não achava, pois estava acostumado com seu dono, que julgava amigo. "Coisa de galo" — comenta o narrador. Finalmente consegue safar-se e sai "quebrando pelas vielas". A quadrilha parte-lhe no encalço, nunca se ouviu tanto tiro, "porém galo de favela é arisco como o cão: entrava e saía das vielas, ágil como uma onça, fingia que ia e não ia, fingia que ia e ia (...), na quina das esquinas botava só meio rosto à vista para ver se tudo estava limpeza" etc. Consegue finalmente "entocar-se", espera que seus inimigos desistam. Passado uma hora "desentocou-se, encaminhou-se para o sítio de um casarão abandonado, correu por toda a sua extensão, saiu na Edgar Werneck e sumiu dali para sempre" (p. 335).

O episódio jocoso, registro sempre manejado com competência pelo

autor, diga-se de passagem, funciona como contraface da guerra da droga, é seu espelho diminuído, distorcido ou corretor, dependendo do ponto de vista, e de certo modo faz a auto-avaliação do livro na escala dos gêneros. Ao mesmo tempo situa a marginalidade em seu lugar próprio, entre bicho e homem, meio coisa e meio gente, definição já dada pelos apelidos dos marginais. Em suma, trata-se da figuração acabada da exclusão dos bandidos-adolescentes e bandidos-crianças — a nota local — agachados nas esquinas, analfabetos, articulando combates e tramando alianças ou traições. Estão dentro da Cidade de Deus, poderíamos dizer, e fora da cidade dos homens. Mas a comicidade, como é de sua natureza, sublinha o jogo, apesar dos tiros, e permite que o galo suma "dali para sempre".

Ainda da épica utiliza *Cidade de Deus* a convencional marcação do passar do tempo com o colorido da aurora, que abre um compasso lento à sucessão vertiginosa dos dias da semana e das datas comunitárias, o Natal, o Carnaval. Mas na épica-bandida a aurora é metamorfoseada no sangue que tinge de vermelho as águas do rio, transborda dos rios do corpo, corre pelas vielas.

Essa é realmente a marcação mais vigorosa do primeiro e segundo Livros e que volta e meia retorna abraçando os episódios. O assassinio, por exemplo, comandado por Dadinho, de 6 traficantes, cujos corpos foram atirados ao rio, colorindo de sangue as águas, é a circunstância que abre a narrativa no Livro primeiro, *in media res*, pois é o instante preciso, retomado no segundo Livro, em que Dadinho, já com 18 anos, planta a sua liderança no tráfico. Interrompe-se aí o devaneio de Barbantinho e Busca-Pé, no início do romance, como vimos. Os meninos fogem, mas já não choram como em outra ocasião semelhante, quando ainda eram pequenos (episódio narrado na pág. 93). Esse trançado, frouxamente amarrado para não precipitar o compasso das seqüências, segundo intenção confessada do narrador, vai acelerar-se no último Livro, fazendo o leitor quase perder o pé ao tentar acompanhá-lo.

A cena dos mortos no rio, da água amanhecendo ("não era reflexo de aurora, nem de crepúsculo, muito menos sorvete de morango"), funciona como força centrípeta no primeiro Livro e invade o segundo, através dos muitos comentários dos personagens em ocasiões variadas, o que orienta o leitor na cronologia da ação, esfacelada nos fragmentos. É esse rio que abraça todas as seqüências quebradas, entremeadas de episódios com seguimento ou não, e que às vezes se espelham uns nos outros (como o esquitejamento do bebê que repercute na morte cruel do gato pelas crianças, pouco depois), ricocheteiam em episódios à primeira vista isolados (incontáveis mortes por acaso, inclusive as de Haroldo e Salgueirinho, os bons malandros), mas que funcionam como desdobramentos e exemplificação da ação violenta principal, dentro e fora de casa, e assim preenchem o traçado do tema. Renascendo simbolicamente Dadinho sob o nome de Zé-Pequeno, assumindo portanto desafiadoramente o ser baixinho, feio e gordinho, até fisicamente anti-herói, forma sem mais tardar o seu bando, ao mesmo tempo em que se estabelecem os códigos da organização (exem-

plificados nos episódios de Manguinha e os dois amigos que é obrigado a matar, o que lhe causa, ao lado da crise nervosa, a sensação pungente do absurdo do mundo).

Apesar da diferença de andamentos, do cruzamento dos motivos e da precipitação da ação (Lins nos diz que procurou usar na primeira parte orações mais longas e mais estiradas, enquanto no último Livro chega a haver mais fragmentos que número de páginas⁴) assistimos ao suceder de gerações, o que dá à narrativa um corte de saga. O clã de Cabelo-Calmo, por exemplo, no terceiro Livro, inclui entre outros os dois filhos de Salgueirinho e o filho único de Cabeleira e Berenice. No desenvolvimento da guerra a reencontramos, não mais a jovem decidida e alegre do início, cujo sorriso perpassa a lembrança de Cabeleira minutos antes de ser fuzilado pela polícia. Berenice é agora uma alcólatra em franca decadência. O filho de ambos acaba sendo morto por Parazinho, filho do alcagüete Francisco, assassinado anteriormente por Cabeleira, segundo o código ético da marginalidade.

Por outro lado há certos fios que atravessam os três livros, amarrando-os no vôo dos fragmentos e assegurando o passar do tempo. Desses, o mais importante é sem dúvida Zé-Pequeno. Surge no fragmento 22 do Livro de Cabeleira, já líder de um bando de garotos, avança no tempo e subitamente retrocede à infância, quando nos é apresentada sua ficha e o dramático contraste entre seu pragmatismo, a religiosidade da mãe, que entrega tudo a Deus, e a simplicidade rígida do carpinteiro comunista, sinalizada na repetição irônica do adjetivo “sério” em sua descrição.⁵ Desenhado esquematicamente enquanto subjetividade, pois o texto se ocupa com seus lances de brabeza, Zé-Pequeno é uma espécie de pilar central que sustenta o movimento da guerra. Um único tom forte anima seu perfil: a profunda afeição que nutre por Bené, companheiro de infância, de quem com certeza admirava o temperamento bonachão e a brandura possível no mundo da marginalidade⁶ (Benedito decidira-se pela vida de bandido quando, menor de idade e jurando inocência, fora surrado durante três dias consecutivos numa delegacia, sob acusação de ter furtado dinheiro da caixa da padaria onde trabalhava: “Foi nesse época que prometeu para si mesmo ser bandido quando crescesse e ter motivos verdadeiros para levar porrada da polícia”, p. 361).

A morte do amigo amargura Zé-Pequeno a ponto de perder a fé (“depois da morte de Bené, não ia mais ao terreiro falar com seu Tranca Rua, não rezava a reza por ele ensinada e nem lhe acendia mais vela”, p. 501). A

saude que o atormenta leva-o ao limite de perdoar um garoto da quadri-lha contrária, porque imagina que o amigo morto estava a seu lado e ia achar com razão, pela pouca idade, “que aquele não era um inimigo de verdade” (p. 483).

Outras duas figuras, cujo desenvolvimento acompanhamos, e que se deslocam no sentido contrário ao de Zé-Pequeno, exemplificam o difícil caminho para fora do mundo marginal. O primeiro é Busca-Pé, que consegue “se destacar”, ser fotógrafo, depois de militar muitos anos no Conselho de Moradores e na política, participando de passeatas no primeiro de Maio etc. “Todo mundo que anda com ele é de faculdade”, comentam Daniel e Rodriguinho na abertura do Livro segundo, quando a narrativa dá um balanço do destino de vários personagens, articulando-se assim com o final do romance. Na verdade Busca-Pé tentara assaltar, desesperado com as dificuldades materiais, mas nas três tentativas desistiu, porque as pessoas escolhidas para o assalto acabavam se revelando “legais prá caramba”.

A outra figura é Ari-Soninha-Maravilhosa, que parece “uma escola de samba atravessada na Avenida”, e que já surge no fragmento sete do primeiro Livro, no desgosto de Cabeleira (“ter um irmão viado foi uma grande desgraça em sua vida”); ressurgue no fragmento 18, preocupada com os pais e enervando o irmão, e em mais duas ocasiões do Livro primeiro. Soninha-Maravilhosa, a Marilyn Monroe do Estácio, que deixa Sandra Bréa no chinelo, debaixo do salto de sua sandália, vai aparecer de corpo inteiro a partir do fragmento 20 do Livro de Bené. Então sabemos de sua alma amorosa e de sua generosidade, mas de repente, quando injustiçado, virava homem, do alto de seus um metro e noventa: “brigava como ninguém em briga de navalha, chamava na rasteira com perfeição”. Todas as suas agruras terminam com o amor do dr. Guimarães, que larga mulher e família por ela. Soninha, “mais maravilhosa do que nunca”, transforma-se em mulher discreta no último Livro, cuidando da casa e criando uma criança. Agora “dera para detestar os pobres, porque eles são tão barulhentos, desdentados e sem nenhuma compreensão do que seja homossexualismo. Porque viado não o era mais, era homossexual e orgulhava-se disso” (p. 395).

Apesar dos aspectos duríssimos e cruéis da vida de Ari-Soninha, o narrador rodeia por todos os lados o multifacetado da figura, sem faltar o sorriso de ironia cúmplice — juízos ou preconceitos éticos em suspensão —, relacionando a massa brutal da personagem e de seu contexto à suavidade e ao humor, nessa espécie de nu masculino-feminino, inquietante para os parâmetros corriqueiros.

4.

Num aspecto entretanto *Cidade de Deus* extingue o sopro épico, instalando-se de corpo inteiro nas complicadas arte-máquinas contemporâneas: no encarceramento dos personagens (não descrevem nenhum périplo) e na estreiteza do foco.

⁴ O Livro de Cabeleira tem 93 fragmentos e 186 páginas, o de Bené, 148 fragmentos e 179 páginas e o de Zé-Pequeno, 202 fragmentos e 159 páginas.

⁵ “O carpinteiro João Batista manteve-se sério, porque era sério e sempre o fora, porque séria era a vida do pobre, séria era a desigualdade social, séria era a corrupção, o racismo, a invasão americana, a propaganda fria do capitalismo. Homem sério, mulher séria, filho sério, tiro sério, miséria séria, a morte certa. Tudo muito sério para o carpinteiro João Batista, que falou sério” (p. 187).

Em seu ensaio sobre o romance, Roberto Schwarz⁶ observa que a dinâmica do livro desenvolve-se em circuito fechado, no interior da favela, com poucos momentos fora (sobretudo nos presídios para acompanhar o destino dos personagens), sem o comparecimento das esferas superiores do negócio das drogas e de armas, assim como da corrupção política e militar que lhe assegura o espaço. “Literariamente” — diz o crítico — “a órbita limitada funciona como força, pois ela dramatiza a cegueira e segmentação do processo”. Além disso, como trabalha com valores que só funcionam em espaço restrito, quando traduzidos em outra instância promovem uma oscilação vertiginosa na estatura dos personagens e no sentido dos atos. Assim, o bandido violento, senhor da vida e da morte dos outros, uma vez caído no chão transforma-se no que é na realidade: um menino desdentado, desnutrido e analfabeto, em geral negro, muitas vezes descalço, “o ponto de acumulação de todas as injustiças de nossa sociedade”.

Portanto, anterior ao problema do tráfico para esses estratos, está o problema da pobreza. Entre nós, o produto *moderno* da *neo-favela* inclui-se de modo inflexível nas regras da velha sociedade estamental, que põe um limite e dita as regras, tanto ao acelerado movimento que rege os Livros, quanto ao destino ou ao acaso freqüentes vezes definidores do destino dos personagens. Em outras palavras, isto quer dizer que embora muitas vezes delirante o movimento não leva a lugar algum, como os redemoinhos que por muito girarem parecem adormecidos. Se existe movimento, assemelha-se à queda livre no abismo. Não há qualquer transformação efetiva ou estrutural das situações, a não ser seu exacerbamento e a multiplicação de suas instâncias de degenerescência mesmo em círculo restrito. A reflexão dos bicheiros, literalmente obrigados a mergulhar no tráfico da droga pela desmoralização galopante dos órgãos policiais e pela entrada em cena da Loteria Esportiva, é definitiva. Do primeiro ao terceiro Livro, os bichos-soltos querem uma única coisa: estourar *a boa*, contar com a força da pomba-gira para *a boa* vir, resumida em ter dinheiro para carro, apartamento (Cabeleira sonha com um em Copacabana), telefone, televisão, dinheiro para distribuir com os amigos, comer filha de doutor, “dar um pulinho nos States de vez em quando”. No entanto, quando conseguem algum ou muito dinheiro nada se transforma estruturalmente. Rico, guardando dinheiro nas cuecas, em sacos, ouro em baú (seu sonho é ter um talão de cheques, nunca obtido) Dadinho vê tudo o que possui passar às mãos da polícia.

Existe portanto um neutralizador de esforços legais ou ilegais para a posse de qualquer bem à disposição na sociedade, dinheiro, poder ou sexo, o que mantém o equilíbrio das classes inalterado. Dessa lógica pouquíssimos “revoltados” escapam (as mulheres às vezes, pelo casamento), mesmo que tenham consciência da miséria, da segregação, do abuso. Um exemplo entre muitos: passando pelo Leblon, Manuel e Fabiano olham os carros, as luzes, as mulheres bem tratadas e pensam, sem saber repetindo Bernard

Shaw, que “nada no mundo era pior do que a pobreza, nem mesmo a doença” (p. 465).

Há portanto uma profunda adequação entre o tema de *Cidade de Deus* e o ritmo ou andamento da prosa, que está em relação estreita com a vida do pobre, que apesar da movimentação, seja *no batente*, seja na ciranda da contravenção, literalmente *não anda* e nela *nada acontece*. A geografia imita esse movimento circular: quinas, esquinas, becos e bocas formam o labirinto peculiar às construções populares, por necessidade ou estratégia.

Por outro lado, qualquer deslocamento de eixo desse centro giratório — sempre no limite da segregação — só acontece a golpes de acaso. Tem interesse aqui recordar a tese de Ruud Ploegmakers⁷ sobre *Afinação da arte de chutar tampinhas*, de João Antonio, que o crítico holandês interpreta como uma espécie de chave poética para a arte do escritor, metáfora das precárias atividades de sobrevivência dos pobres, sempre apoiadas no domínio do acaso e sublinhadas, no texto, pela banalidade do material.

Do mesmo modo, o movimento poderoso de *Cidade de Deus* cada vez mais conduz, e com maior violência, a algo sem rumo e sem finalidade, ao sabor da improvisação, dos motivos do alistamento na guerra (“pipa, bola de gude, disputas de namoradas”) aos tiroteios com as mais modernas armas, mas sem alvo determinado (“o negócio era atirar para a frente”, “atiravam ao léu”). Os ponto de apoio éticos (não chorar, não vacilar, não delatar, etc) não conseguem, nem poderiam, se organizar num sistema coeso de referências ou num quadro estável. Ao contrário, o quadro arma-se e desarma-se segundo “a precisão do momento”.

Lins não cessa de sugerir ligações entre circunstâncias da vida dos personagens e o histórico das favelas. Cabeleira, por exemplo, criança, se lembra do incêndio que atearam no morro os homens que chegaram “com saço de estopa ensopado de querosene” do que resultou a morte da avó. Ouvira depois, no emprego da tia, onde só podia se mexer entre a pia e o tanque, que “o incêndio fora acidental”, o que o enche de revolta. O ocorrido remete para os anos 60, para as vicissitudes da FaFeg (Federação das Associações das Favelas do Estado da Guanabara) em sua luta contra as remoções, que desarticulavam inteiramente a vida das comunidades. A intenção era mesmo essa. Em 69 os 7.000 favelados da Praia do Pinto se recusaram a sair. As autoridades do Governo do Estado mandaram atear fogo na favela e proibiram os bombeiros de atender aos chamados. Os líderes desapareceram sem deixar rastro, o que leva à conclusão simples de que foram assassinados, numa guerra mais feroz e mais antiga que a guerra do tráfico. No local, já valorizadíssimo à altura, construíram prédios de apartamentos financiados para militares, a famosa Selva de Pedra. A polícia empilhou as pessoas sobreviventes em caminhões de lixo e transportou-as para fora da cidade⁸. Temos de convir que nenhuma crueldade do

⁷ Em: *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n.º 971, 11/5/1985.

⁸ Cf. Janice Perlman, *O mito da marginalidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

⁶ Roberto Schwarz, “Cidade de Deus”. Em: *Folha de S. Paulo*.

bando do cruel Dadinho teria condições de perpretar um crime de tais proporções.

O que faz toda a diferença de *Cidade de Deus* do ponto de vista literário é que a afirmação da violência, a tensão desesperada e as formas espectrais e desgarradas, delirantes pela fome ou pela droga (identidades na melhor das hipóteses coladas aos heróis televisivos) sejam narradas a partir de um ponto de vista interno e de classe⁹, colhidas em muitas perspectivas (conforme vimos nas citações de Marreco e Soninha Maravilhosa) e representadas a partir de distâncias diferentes que refluem para a voz que narra. Porque *experimental*, essa voz está colada às coisas cotidianas, isto é, não precisa do apoio do exotismo — a insistência lírica o substitui com vantagem — e resolve de modo particular a estilização ficcional.

A crítica tem razão quando aponta momentos infelizes da articulação da pesquisa com a literatura, trechos mal revisados ou prejudicados por certo jeito *gauche* do narrador em alguns momentos. Quanto a mim, acho que a enxurrada desse “arrastão”¹⁰ literário que não tem medo de nada — nem do lixo, nem da pesquisa exposta, nem da mídia, nem do namoro com gêneros menores e maiores — aliada ao vigor dos grandes planos, empaidecem pormenores. Por outro lado se enganam, segundo penso, os que alinham o livro, *sin más*, talvez pela mobilidade e sedução do jogo dos fragmentos, junto à literatura espetacular de mafiosos e congêneres. Só posso observar que a saturação dos episódios em *Cidade de Deus*, mais do que comentada por todos, é o recurso mais eficaz contra a espetacularização. Seu ritmo arrasta e ao mesmo tempo desilude profundamente, em todos os sentidos. A dificuldade de se comentar o romance é que sua matéria fala de problemas escandalosos da sociedade brasileira, mas ao mesmo tempo ele próprio constitui-se enquanto questão trazendo problemas difíceis para o crítico. Esse é um deles. No entanto a insistência paranóica do texto, que pode cansar, mas quem disse que o livro deseja exatamente divertir?, desarma qualquer *climax* e os suspenses — que uma arte *sabida* tão cuidadosamente constrói — sem deixar de apontar o caminho estreito e sinistro — a última viela — do que hoje se chama progresso.

VILMA AREAS é professora do Departamento de Teoria Literária da Unicamp e autora de *Na tapera de Santa Cruz*.

⁹ Observação de Roberto Schwarz.

¹⁰ A expressão é de Luciana Artacho Pena in “A bala e a fala”, Revista *Cult*, jan. 98.

Iná Camargo Costa

LITERATURA E REVOLUÇÃO

Quadros Parisienses

Dolf Oehler

Companhia das Letras, 318 págs.

São Paulo, 1997

*para que [uma obra] seja compreendida,
é necessário que o crítico, que o espectador, opere
em si mesmo uma transformação algo misteriosa e que,
por um fenômeno da vontade atuando sobre a imaginação,
aprenda por si próprio a participar do meio
que gerou essa insólita floração.*

Baudelaire. *Exposição Universal* (1855)

Se houvesse lugar para a literatura nas comemorações dos 150 anos do *Manifesto Comunista*, não seria má idéia abrir espaço para *As flores do mal* de Baudelaire, já que o seu assunto é a mesma Revolução anunciada pelo *Manifesto* quando, ao especificar as tarefas dos comunistas em cada país, Marx e Engels dizem: “Na França, os comunistas aliam-se ao partido democrático-socialista [leia-se: uma facção do partido republicano] contra a burguesia conservadora [isto é: monarquista].” Como se lembram os leitores deste texto, os originais ficaram prontos para impressão algumas semanas antes do início da revolução de fevereiro de 1848 que a poder de barricadas derrubou a monarquia de 1830, ou o regime de Luís Felipe. Como se sabe, Baudelaire também lutou ao lado dos republicanos e mais tarde passou a se referir ao episódio como “a embriaguez de 1848”.

Mas se o interesse for mesmo *As flores do mal*, será melhor estender a conversa para os textos de Marx e Engels na *Nova Gazeta Renana* e os de Marx, *As lutas de classes na França* e *O dezoito brumário de Luís Bonaparte*, uma vez que Baudelaire transformou em literatura muitos dos materiais que se encontram nestes livros em estado de reportagem ou de aná-

Dossiê Palavra/Imagem

Arlindo Machado
Philippe Willemart
Marco Aurélio Lucchetti
Rubens F. Lucchetti
Lucia Santaella
Marta Kohl de Oliveira
Ta e Suzuki
Paul Zumthor
Eduardo Peñuela Cañizal
Nelson Ascher
Flora Süssekind
Boris Schnaiderman
Valêncio Xavier

T E X T O S

Renato Janine Ribeiro
Adilson Odair Citelli
Hélio Nóbile Diniz
Maria Lúcia Dal Farra
Gunter Karl Pressler

L I V R O S

"Signo de Três"
por Izidoro Blikstein
Vladimir Propp
por Vilma Arêas

16

DOSSIÊ *Palavra/Imagem*

EDITORIAL	5
O VÍDEO E SUA LINGUAGEM Arlindo Machado	6
AS MÚLTIPLAS FUNÇÕES DA IMAGEM NO MANUSCRITO Philippe Willemart	18
HISTÓRIA EM QUADRINHOS: UMA INTRODUÇÃO Marco Aurélio e Rubens F. Lucchetti	24
PALAVRA, IMAGEM & ENIGMAS Lucia Santaella	36
O VERBAL E O NÃO-VERBAL Marta Kohl de Oliveira	52
FALA/FOLHA, FORMA/FIGURA (PALAVRA/IMAGEM) Tae Suzuki	62
CARMINA FIGURATA Paul Zumthor	69
METÁFORA E REGRESSÃO EM OBRAS DE BUÑEL E DE PICASSO Eduardo P. Cañizal	76
O AFÃ DE IR ALÉM DE... Nelson Ascher	89
COM PASSO DE PROSA Flora Süssekind	93
O MEZ DA GRIPPE - UM CORO A MUITAS VOZES Boris Schnaiderman	103
BABYLÔNIA BABILÔNIA Valêncio Xavier	109

TEXTOS

CINDERELA SEM COMPLEXOS Renato Janine Ribeiro	116
UM ENCLAVE PERTURBADOR Adilson Odair Citelli	122
ASPECTOS PALEONTOLÓGICOS E RELIGIOSOS DA EVOLUÇÃO DO HOMEM Hélio N. Diniz	134
A PRESERVAÇÃO DA INFÂNCIA NA PRÁTICA TEXTUAL DE GRACILIANO RAMOS Maria L. Dal Farra	147
BIBLIOGRAFIA COMENTADA DAS OBRAS SOBRE W. B. NO BRASIL Gunter K. Pressler	151

LIVROS

SEMIÓTICA: UMA CIÊNCIA DE... DETETIVES Izidoro Blikstein	161
→ UM HINO À ALEGRIA Vilma Arêas	167

Um Hino à Alegria

Dizem com razão que o trágico é um firmamento de estrelas fixas, enquanto que a galáxia do cômico está sujeita a dilatações e contrações constantes, o que impede a constituição de um território definido. Entretanto essa irreducibilidade à conceituação não impediu que o cômico fosse enclausurado desde sempre em redutos marginais até quase nossos dias. Se Jules Janin causou escândalo e pôs em risco sua autoridade quando no século passado escreveu sobre Deburau, o mesmo aconteceu com Elie Faure em 1920, ao comparar Chaplin a Shakespeare. É bom portanto que nos lembremos que embora pareça longínqua a época da desqualificação dos fenômenos cômicos, e apesar de ensaios inaugurais, como o de Freud em 1905, data de meados deste século a reivindicação dos direitos do gênero.

Do ponto de vista da discussão, para muitos inatual, do que se pode chamar de "condição humana" não encontramos problema lógico: a plenitude da vida, humilhada na existência comum, é alcançada por momentos na festa ou na arte e encontra no deus bifronte, Dioniso, o ponto preciso em que os opostos se topam e se resolvem. Segundo tal princípio, portanto, quando Molière afirma que o assunto da comédia é o de representar em geral os defeitos dos homens, o termo "defeito" só pode ser tomado aqui em seu sentido etimológico, "aquilo que falta", isto é, o que impede a plenitude. Entretanto é precisamente a partir do século XVII que "defeito" passa a ter o sentido de "imperfeição", o que pode abalar um tanto o argumento.

O certo é que, trazendo a discussão a seus referentes estéticos, havemos de concordar que tanto o drama quanto o romance, os gêneros mais representativos da modernidade, podem ser interpretados, como o fez a melhor crítica, o primeiro como a reencarnação da tragédia em roupagens burguesas, o segundo como a prosaificação da épica, o que traz o ideal heróico para o rés do chão da arte e promove o cômico a um alto posto em nossa cultura.

Mesmo assim permanece certo mal-estar com respeito ao gênero, o que se revela na dificuldade da elaboração de uma poética específica que compreenda o fenômeno, se nos afastamos dos puros parâmetros retóricos (o cômico enquanto ironia, ou paródia, ou sátira, ou humorismo); pois o problema talvez seja dar conta de seu caráter mutante e evasivo, ou o fato de ser profundamente fincado na convenção (os tipos eternos, os puros significantes cênicos, *lazzi*, mímica, palhaçadas, etc., que o fazem compreendido universalmente) e ao mesmo tempo amarrado a particularidades locais, lingüísticas e históricas, tornando-se nesse sentido intraduzível. Além disso, embora não se confunda sempre com a comédia ou com o riso, o cômico tem neste último sua essência primeira.

Diante de caráter assim mercurial podemos compreender o sucesso de teorias que propõem funcionalidades claras, como a "correção" da "rigidez" (Bergson) ou como a carnavalização bakhtiniana, que infelizmente acabam por se prestar a exercícios e glosas intermináveis no furor da aplicação dos métodos.

Em terreno assim minado arrisca-se Vladimir Propp com seu *Comicidade e Riso*, cuja primeira edição soviética é de 1946 e que tem no próprio assunto sua primeira dificuldade.

No capítulo introdutório Propp nos revela suas coordenadas teóricas e o objetivo do trabalho, construídos por sobre a insuficiência de teses anteriores: após uma defesa veemente do aspecto teórico "em qualquer campo do conhecimento humano" elege o método

VILMA ARÊAS é professora da Unicamp.

Comicidade e Riso, Vladimir Propp, tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade, Editora Ática.

Novos Estudos

CEBRAP

54

julho 1999

Adeus a Vinícius Caldeira Brant — *Francisco de Oliveira*
Reverência à nossa profissão — *José Arthur Giannotti*

DOSSIÊ JUDICIÁRIO

O debate sobre a reforma judiciária — *Andrei Koerner*
Judiciário e democracia no Brasil — *Rogério Bastos Arantes e Fábio Kerche*

Bourdieu e o sexo da dominação — *Mariza Corrêa*
A guerra fiscal e as incertezas do desenvolvimento — *Andrés Rodríguez-Pose e Glauco Arbix*
Lima Barreto personagem de João Antônio — *Antonio Arnoni Prado*
Sentir e fazer: a fenomenologia e a unidade da estética — *Renaud Barbaras*
Calvino moralista, ou: como permanecer são após o fim do mundo? — *Alfonso Berardinelli*
Adorno e o cinema: um início de conversa — *Mateus Araújo Silva*
Migração partidária e reeleição na Câmara dos Deputados — *Rogério Schmitt*
Raça e os estudos de relações raciais no Brasil — *Antonio Sérgio Alfredo Guimarães*
Império da lei e subjetividade — *Cícero Araújo*

CRÍTICA

O filantropo, de Rodrigo Naves, por *Vilma Arêas*; *Dossiê Norbert Elias*, organizado por Leopoldo Waizbort, por *Maria Arminda do Nascimento Arruda*; *Contratos relacionais e defesa do consumidor*, de Ronaldo Porto Macedo Jr., por *Alberto do Amaral Junior*; exposição de esculturas de Tungá, por *Tiago Mesquita*

LITERATURA

Poemas de Donizete Galvão e minicontos de Evandro Affonso Ferreira

Pedidos de números atrasados de *Novos Estudos* (dispomos das edições de Nº 15, 16, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52 e 53) podem ser feitos por carta endereçada à Editora Brasileira de Ciências Ltda. — Rua Morgado de Mateus, 615 — CEP 04015-902 — São Paulo — Tel.: (011) 574-0399 — Fax: (011) 574-5928.

Novos Estudos

N.º 54 JULHO DE 1999

Capa: Carlos Fajardo, a partir de Johannes Itten, *The elements of color* (Nova York: Van Nostrand Reinhold, 1970).

Adeus a Vinícius Caldeira Brant <i>Francisco de Oliveira</i>	3
Reverência à nossa profissão <i>José Arthur Giannotti</i>	5
O debate sobre a reforma judiciária <i>Andrei Koerner</i>	11
Judiciário e democracia no Brasil <i>Rogério Bastos Arantes e Fábio Kerche</i>	27
Bourdieu e o sexo da dominação <i>Mariza Corrêa</i>	43
A guerra fiscal e as incertezas do desenvolvimento <i>Andrés Rodríguez-Pose e Glauco Arbix</i>	55
Lima Barreto personagem de João Antônio <i>Antonio Arnoni Prado</i>	72
Sentir e fazer: a fenomenologia e a unidade da estética <i>Renaud Barbaras</i>	85
Calvino moralista <i>Alfonso Berardinelli</i>	97
Adorno e o cinema: um início de conversa <i>Mateus Araújo Silva</i>	114
Migração partidária e reeleição na Câmara dos Deputados <i>Rogério Schmitt</i>	127
Raça e os estudos de relações raciais no Brasil <i>Antonio Sérgio Alfredo Guimarães</i>	147
Império da lei e subjetividade <i>Cícero Araújo</i>	157
CRÍTICA <i>O filantropo</i> , de Rodrigo Naves, por Vilma Arêas; <i>Dossiê Norbert Elias</i> , organizado por Leopoldo Waizbort, por Maria Arminda do Nascimento Arruda; <i>Contratos relacionais e defesa do consumidor</i> , de Ronaldo Porto Macedo Jr., por Alberto do Amaral Junior; exposição de esculturas de Tunga, por Tiago Mesquita	169
LITERATURA Poemas de Donizete Galvão e minicontos de Evandro Affonso Ferreira	187

NOVOS ESTUDOS CEBRAP

ISSN 0101-3300
NOVOS ESTUDOS é uma publicação quadrimestral (março, julho, novembro) do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap).

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Tassinari, Alvaro Comin, Antônio Flávio de Oliveira Pierucci, Francisco de Oliveira, Gabriel Bolaffi, Ismail Xavier, José Arthur Giannotti, Juarez Rubens Brandão Lopes, Luiz Felipe de Alencastro, Maria Hermínia Tavares de Almeida, Mônica Baer, Omar Ribeiro Thomaz, Paulo Nogueira Batista Jr., Ricardo Ribeiro Terra, Roberto Schwarz, Rodrigo Naves, Ruth Corrêa Leite Cardoso, Vilma Arêas, Vilmar Faria.

DIRETOR RESPONSÁVEL

Francisco de Oliveira

EDITOR

Omar Ribeiro Thomaz

EDITOR ASSISTENTE

Alexandre Morales

SECRETARIA E DIVULGAÇÃO

Mariza Cabreira

PRODUÇÃO GRÁFICA

Germiana Monte-Mór

EDITORAÇÃO

Milton Paulo

IMPRESSÃO

Lis Gráfica

Assinatura (3 números)

Brasil: R\$ 36,00 (anual); R\$ 67,50 (bienal)

Exterior: US\$ 70, incluído porte aéreo

© Copyright Mundial Cebrap — Centro Brasileiro de Análise e Planejamento.

Rua Morgado de Mateus, 615 — Telefone: (011) 574-0399 — CEP 04015-902 — São Paulo, Brasil

FAX: 55-011-574-5928

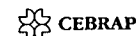
e-mail: novos estudos@cebrap.org.br

home page: <http://www.cebrap.org.br>

Nº 54 — julho de 1999

AOS COLABORADORES

NOVOS ESTUDOS aceita propostas de artigos, mas todas as colaborações não recomendadas são submetidas ao Conselho Editorial, a quem cabe a decisão final sobre sua publicação. O Conselho Editorial reserva-se o direito de sugerir ao autor modificações de forma, com o objetivo de adequar os artigos às dimensões da revista ou ao seu padrão editorial e gráfico. As notas de rodapé e referências bibliográficas devem ser evitadas ou restritas ao mínimo indispensável. A publicação de um artigo não exprime endosso do Conselho de todas as afirmações feitas pelo autor (as instruções para envio de artigos se encontram no final da revista).



O Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap) é uma entidade privada, sem fins lucrativos, especializada em pesquisas, estudos e assessoria técnica no campo das ciências sociais.

COMISSÃO DE DIREÇÃO

José Arthur Giannotti (presidência), Luiz Felipe de Alencastro (diretoria de planejamento), Argelina Cheibub Figueiredo (diretoria científica), Maria Filomena Gregori (diretoria administrativa) e Iside Mesquita (diretoria financeira).

CONSELHO DIRETOR E FISCAL

Antônio Igácio Angarita da Silva, Carmen Sylvia Junqueira, Celso Lafer, Gilberto Dupas, João Nunes, José Arthur Giannotti, Leônido M. Rodrigues Neto, Luiz Carlos Bresser Pereira, Manoel Tosta Berlinck, Maurício Segall, Melanie Parkas, Oswaldo Herberter de Gusmão, Pedro Paulo Poppovic, Roberto Schwarz, Rubens Munillo Marques.

Tiragem desta edição: 2.000 exemplares.

REMATE DE MALES

REVISTA DO DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

O título da revista reproduz os tipos usados no ante-rosto
da edição original da obra deste nome de Mário de Andrade (S.P. 1930)

PEDE-SE PERMUTA / Exchange requested / Se solicita canje /
Wir bitten um Austausch / On demande l'échange / Si chiede lo scambio

Endereço para correspondência
Revista Remate de Males
UNICAMP/HEL
Setor de Publicações
Caixa Postal 6045
13081-970 Campinas, SP, Brasil
Fone/Fax.: 0055 / 019 / 788 1528
e-mail remate@icl.unicamp.br

Sumário

7 *Apresentação*

Perfil

11 *Meu perfil de João Antônio* Caio Porfírio Carneiro

25 *João Antônio: o inédito* Ilka Brunhilde Laurito

Lembranças

57 *Do Joãozinho ao João Antônio* Lourenço Diaféria

65 *As coisas simples de João Antônio* Fernando Paixão

71 *João Antônio em Berlim* Ellen Spielmann

Leituras

83 *Na noite enxovalhada* Antonio Candido

89 *Reflexões sobre a prosa de João Antônio* Fábio Lucas

105 *Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno* Flávio Aguiar

121 *Chorinhos de um retratista* (improviso)
Vilma Arêas

139 *Alegria: passarela da malandragem*
Wania Majadas

147 *Lima Barreto personagem de João Antônio*
Antonio Arnoni Prado

Apresentação

A morte prematura de João Antônio nos levou, com o apoio de seus amigos de São Paulo e da União Brasileira de Escritores, a compartilhar da justa iniciativa de homenageá-lo pelo significado altamente expressivo de sua obra. Uma obra que, — nunca é demais ressaltar, — interrompida em plena maturidade, já se encontrava definitivamente incorporada à linha de frente da produção literária brasileira da segunda metade do século XX.

A presente edição, distribuída em três blocos distintos, reúne textos inéditos acerca do perfil do narrador, além de um rol afetivo de sugestivas lembranças que se completam, na parte final do volume, com uma série de estudos de interpretação e análise voltados para o conjunto de sua obra. Incorporada aos registros da evocação e da crítica, e graças ao empenho de alguns dos companheiros de juventude de João Antônio, o leitor tem agora à sua disposição parte da correspondência inédita do escritor no momento difícil em que se viu obrigado a reescrever as histórias de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, depois do incêndio que destruiu a versão original do livro.

Esse raro testemunho da *obra em se fazendo* é uma conquista documental inestimável que temos a satisfação de agregar à já volumosa fortuna crítica de João Antônio.

Esta publicação foi possível graças à colaboração de Fábio Lucas, atual presidente da UBE, a quem agradecemos.

Esta edição foi financiada pelas taxas acadêmicas CAPES/CNPq do Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária.

DOSSIÊ 30 anos sem Guimarães Rosa

EDITORIAL	5
O LEGADO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA Aguinaldo José Gonçalves	6
HETERONÍMIA EM GUIMARÃES ROSA Walnice Nogueira Galvão	18
O PACTO NO GRANDE SERTÃO - ESOTERISMO OU LEI FUNDADORA? Willi Bolle	26
ROSA, LEDOR DE HOMERO Ana Luiza Martins Costa	46
ISOLADO Luis Fernando Verissimo	74
OS MUNDOS DE ROSA Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos	78
REFLEXÕES SOBRE A ESCRITA NO BRASIL Antonio Medina Rodrigues	88
METÁFORA: BARROCO, SURREALISMO, ROSA Décio Pignatari	96
ROSA E DEPOIS: O CURSO DA AGUDEZA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA (ESBOÇO DE ROTEIRO) Ivan Teixeira	100
POESIA/TRANSPoesia/REPOESIA E. M. de Melo e Castro	116
TESTEMUNHO Ferreira Gullar	128
SONHO EM MOVIMENTO: A IMAGEM DO IMIGRANTE NA LITERATURA BRASILEIRA Moacyr Scliar	136
TU, MINHA ANTA, HH Alcir Pécora e João Adolfo Hansen	140
CHILDREN'S CORNER Vilma Arêas	144
O ERRO DA BELEZA NA LITERATURA: AS MÃOS DO DAVID DE MICHELANGELO E A LEMBRANÇA DE CLARICE LISPECTOR José Carlos Honório	154
HAROLDO DE CAMPOS: TRADUÇÃO COMO FORMAÇÃO E "ABANDONO" DA IDENTIDADE Márcio Seligmann-Silva	158
SOBRE A POESIA DE VALDO MOTTA Iumna Maria Simon	172
ONDE ESTÁ A POESIA EM PROSA NO BRASIL? Marcello Rollemberg	178

TEXTOS

TÖNNIES E MARX: UTOPIA, VALOR E CONTRADIÇÃO - ALGUNS PROBLEMAS DA TEORIA MARXISTA Orlando de Miranda	184
RELATO DE VIAGEM AOS NÃO-LUGARES Belkis Trench	200

LIVROS



CREDENCIAMENTO E APOIO FINANCEIRO DO:
PROGRAMA DE APOIO ÀS PUBLICAÇÕES CIENTÍFICAS PERIÓDICAS DA USP
COMISSÃO DE CREDENCIAMENTO

Revista USP/ Coordenadoria de Comunicação
Social, Universidade de São Paulo. — N.1
(mar./mai. 1989). — São Paulo, SP: USP,
CCS, 1989.

Trimestral
Continuação de: Revista da Universidade
de São Paulo.
Descrição baseada em : N. 22 (1994)
ISSN 0103-9989

Children's corner

"Por que (Deus) faz ratos? Não sei"
(Clarice Lispector).

*"– Não sou personagem de histórias infantis.
Minha história não foi escrita para crianças"*
(Carlos Drummond de Andrade,
"Opiniões de Robinson").

I.

O título deste artigo copia o da seção da revista *Senhor* em que Clarice publicou textos curtos reunidos depois em *Fundo de Gaveta*, segunda parte de *A Legião Estrangeira* (1). É aí que estão anotações sobre arte, sobre o universo infantil ("– Me disseram que a gente está no século XX, é? – É. – Mamãe, como nós estamos atrasados, meu Deus") e outras observações citadíssimas ("[...] já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas"), ao lado de reflexões sobre o hermetismo em literatura, sobre "humildade como técnica", sobre literatura e justiça social, etc.

1 *A Legião Estrangeira*, Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1964.

Novos Estudos

CEBRAP

52

novembro 1998

SOBRE AS ELEIÇÕES DE 1998 — *José Arthur Giannotti; Alvaro Comin; Argelina Figueiredo*

CRISE MUNDIAL

A fisionomia das crises no capitalismo mundializado — *François Chesnais*
China: desafios e a crise asiática — *Vera Barrouin Machado*

Janela baça: a Bienal de São Paulo e seu formato recente — *Roberto Conduru*
Adorno e o expressionismo abstrato — *Jay Bernstein*
Inclusão: integrar ou incorporar? — *Jürgen Habermas*
Portugal, os Países Baixos e o Brasil — *Evaldo Cabral de Mello*
Ajuste econômico e legislação trabalhista: qual modernidade? — *Adalberto M. Cardoso*

ISRAEL 50 ANOS

A frustração de uma utopia — *Gabriel Bolaffi*
Celebração e catástrofe — *Umberto De Giovanni*

CRÍTICA

Duas exposições de esculturas de Nuno Ramos, por Rafael Vogt Maia Rosa / Destinos mistos, de Heloísa Pontes, por Antonio Arnoni Prado / Origens da habitação social no Brasil, de Nabil Bonduki, por Cibele Rizek / Sistema estatal e política econômica no Brasil pós-64, de Adriano Codato, por Fernando Abrucio / Iepari: sacrifício e vida social entre os índios Arara, de Márnio Teixeira-Pinto, por Clarice Cohn / Vilanova Artigas, por Fernanda Fernandes / Hegel, Texas e outros ensaios de teoria social, de Hermínio Martins, por Maria A. D'Incao

Poemas de Francisco Alvim e um conto de Vilma Arêas

floreiras dos túmulos para assaltar incautos como



A leitura de quem gosta de vídeo

Publicação da Manacá Produções Jornalísticas Ltda, com distribuição gratuita em vídeo-locadoras dos bairros de Vila Mariana, Paraíso, Cerqueira César, Paulista, Itaim, Moema, Ibirapuera, Indianópolis, Vila Olímpia, Aclimação, Campo Belo e Brooklin.

Edição: João Valentim Alfredo
Ivan Akselrud Seixas

Ilustrações: Alexandre Damás

Fotos: Anselmo Alfredo

Colaboração: Rogério Itokazu, Maria Lucia Pereira, Silvio Pellacani Jr., Vilma Arêas, Adolfo Hiura e Léo Tachibana.

CARTAS PARA A REDAÇÃO:

Rua Senador Carlos Teixeira de Carvalho, 439

Aclimação - São Paulo - Cep 01535-010

Fone 277-8323

Vilma recebe prêmio Jabuti/93

A escritora Vilma Arêas, colaboradora do jornal *Pause* ganhou o prêmio Jabuti, concedido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL). Seu livro premiado foi **A terceira Perna**, editado pela editora Brasiliense no ano passado.

Vilma inaugurou a coluna *Primeiro Toque* (página 2), com a crônica "Luzes e Vozes da Lua", na primeira edição do jornal em abril. Outro conto seu foi publicado em junho na mesma seção: "Boi boiada".

Carioca, de Campos, Vilma é também crítica de literatura e teatro e

professora de literaturas portuguesa e brasileira da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Tem publicados vários livros, entre eles **Partidas** (ficção), **Na Tapera de Santa Cruz** (ensaio) e **Aos Trancos e Relâmpagos** (juvenil, também ganhou o Jabuti).

O prêmio dado pela CBL é um dos mais sérios e respeitados no Brasil. Entre outros ganhadores estão Rachel de Queiroz, Otto Lara Rezende, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Mello Neto, Antonio Candido, Bresser Pereira, Caco Barcelos, Guimarães Rosa e Alfredo Bosi.

Notícias, citações e amarg

□ **Escritora diz buscar nos contos curtos de A Terceira Perna a mesma tensão da poesia**

BERTA WALDMAN
Especial para o Correio Popular

A matéria-prima dos escritos de Vilma Arêas mistura sonhos, notícias de jornais e até mesmo uma "amargura cívica". Contos curtos, enxutos e tensos, com citações e referências que participam das construções estilísticas fazem parte de seu mais recente livro, *A Terceira Perna*, lançado este mês pela editora *Brasiliense*. O título nasceu de um conto de Brecht, que funciona como prefácio. Há oito anos no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp, a escritora é professora de Literatura Brasileira e Portuguesa. Autora de *Partidas, Na Tapera de Santa Cruz, Aos Trancos e Relâmpagos* (prêmio Jabuti na categoria novela de 1988) e do ensaio *Iniciação à Comédia*, Vilma Arêas acredita que "o humor é elegância absoluta do desespero."

Parece que muita gente sugeriu a você que desistisse desse título (*A Terceira Perna*) porque ele alude a um segundo fálico. Assim mesmo você insistiu e o manteve.

Vilma: Na verdade a maioria das pessoas achava o título engraçado. A sugestão de mudança partiu de uma minoria. Mas o título tem sua razão de ser, encontra-se no conto de Brecht, contido nas *Histórias do Sr. Keuner*, que acho uma beleza e que funciona como prefácio do meu livro. Quem ler o conto descobre o sentido da terceira perna.

Tratando, ainda, de aspectos exteriores, noto que embora exista um fio condutor que une as narrativas, elas são dessemelhantes entre si, isto é, cada uma delas se apresenta ao leitor de um modo particular. Como é que você vê isso?

A minha intenção é criar um texto tenso que exija a atenção do leitor. Quando alguém se compara com um poema, imediatamente — acho — assume uma

ra, Bertold Brecht em epígrafe. Nota-se que seus contos se constroem muitas vezes sobre citações, o que é muito perigoso, porque você corre o risco de criar um produto artificial, o que não é o seu caso. Como é que você consegue escapar?

Acho que não faço distinções — enquanto fundadores da experiência, bem entendido — entre um verso, uma pedra, um sonho, uma pessoa admirável que tenha me impressionado, notícias de jornal, uma amargura cívica. Tudo isso compõe uma espécie de liga que me fornece a matéria da composição. Borges, em *El Aleph*, define o poeta chato como aquele cujo trabalho de poeta não está na própria poesia, mas na invenção de razões para que essa poesia pareça admirável. Ora, se as referências ou citações funcionam apenas como digressão pitoresca ou, nas palavras de Borges, como "galharda apóstrofe", em suma, se estão *fora do jogo*, o texto não funciona, vira uma bobagem. Será que consegui escapar?

Seus contos, por outro lado, se debruçam muito na realidade social. ("A moral da história é esta: qualquer que seja a paixão, é imoral apenas versejar, pois chovendo no molhado os mendigos ficam cada vez mais ensopados"). Como é que você vê a relação entre o ético e o estético? O que significa para você escrever *hoje e aqui*?

Talvez essa pergunta possa ser respondida até certo ponto com a anterior.

Isto é, o rigor do jogo com sua moralidade estética *Versus* o inútil versejar. O risco, conforme afirmou Anna Arendt é que aquele que se decide pela máxima utilidade do mundo das mercadorias está morto, pois não se coloca à venda. A relação entre o ético e o estético pode ser resumida na busca formal unida à consciência histórica, que no caso do Brasil tem a ver com as iniquidades escandalosas de nossa sociedade.

Em seus contos você abandona os *softlights* em favor de

é especialista em comédia). Mas ele é um lampejo, logo vira desespero. Há uma instabilidade no patamar da graça às vezes misturada com ironia sobreada de desespero. Por quê?

Será possível alguém sobreviver sem senso de humor? Acho que não. Mas não sou especialista em comédia. Tenho um estudo sobre Martins Pena e um livrinho escolar sobre comédia, apenas para ajudar os alunos que se interessam sobre o assunto. No entanto, embora seja uma associação comum, nem sempre a comédia coincide com o riso. Você quer minha opinião? Em *Vivamente Domingo* escrevi que o humor é a elegância absoluta do desespero. É o que acho.

O que você acha do epíteto "literatura feminina"? Você se inclui nela?

Não sei responder a esta pergunta porque não entendo direito a compartimentação da literatura. Feminina, masculina, infantil, etc. Acho que há questões fora da preocupação literária em torno dessas divisões e o assunto não me interessa. Augusto Massi, de brincadeira, notou uma coisa interessante: o livro é cor-de-rosa, foi escrito por uma mulher, mulheres também escreveram a orelha e a quarta capa. No entanto, todas as dedicatórias são para homens. Ele observou que devo ser uma feminista com muita simpatia pelos homens. Mas tudo isso é pura brincadeira.

Há um ou dois contos em sua coletânea que têm algo a ver com os contos de Dalton Trevisan. Essa interferência é consciente? O que você acha desse contista?

Tento aprender com ele, mas não consigo aquela precisão de tiro à queima-roupa. Acho Dalton Trevisan um dos maiores escritores de nossa literatura.

Quais outros escritores você acha que confluem para seu texto?

Os escritores mais importantes para mim de uma maneira ou de outra estão referidos no meu texto e você nomeou vários em pergunta anterior. Quando

ira são a matéria de Arêas

ÁLBUM PESSOAL



Obra de Vilma Arêas

Autora de 'Trouxa Frouxa' rompe com a literatura convencional em textos marcados pela inquietação, numa coletânea de iluminações que valorizam a perspectiva do olhar

BERTA WALDMAN

Especial para o Estado

Trouxa Frouxa (Companhia das Letras, 82 págs., R\$ 19), de Vilma Arêas, é um conjunto de iluminações, onde a mimese atua na recepção de ecos, sinais ou vozes, que se inscrevem como vetores dramáticos de um mundo onde não cabe mais o enredo formulado segundo a tradição. Submetidos à busca de pontos intensos, os textos organizam-se numa gestualidade que resume o dito, o personagem, a situação, subtraindo-os da série de suas particularidades sucessivas, reduzindo-os a cromo, flashes, aforismos, imagem, alusão, metáfora.

A partir da dedicatória ("Este livro é dedicado a todos os seus personagens") revela-se tanto uma certa distância autoral que dá autonomia a seu objeto e o isola em sua unicidade, como uma preocupação que o atravessa, que é a de determinar os lugares das coisas e dos homens, anunciada de saída nos versos de Nuno Ramos: "Prata deve permanecer prata e negro, negro./ Tinta deve ser tinta e pano, pano./ Vivos devem ficar vivos e os mortos, mortos."

De saída também (*Furo na Mácula*) anuncia-se a perspectiva do olhar que prevalece na coletânea, na qual a visão lesada incorpora os pontos-de-cegueira, também eles reveladores do que existe.

que dá a medida desse esforço, que se faz por etapas: a dificuldade de se ver um morto ("Um morto só é visto a contraluz, foi o que pensei. Quer dizer, embora pareça nítido não se vê direito.") sinaliza sua partida. Em seguida, o empenho em fazer o defunto caber no caixão; depois, a aproximação dos corpos do morto e do narrador com o intuito de obter a medida do primeiro. Logo o narrador entra no caixão para ver se o outro caberá nele; a imaginação avança para uma fase posterior em que o defunto estará enterrado e o corpo comido por insetos; a necessidade de

enterrar bem o corpo para que ele não bóie, feito um afogado, em busca da luz do dia; as peripécias de desvestir o terno sujo, dado a um pobre que passa; o enterro do corpo nu: "Cobri o morto de flores do pescoço aos pés e ele foi assim mesmo, nu como no dia em que nasceu, o to-

co da perna brilhando pálido, parecia um nabo, mas pensando bem aquilo não tinha a menor importância."

Este relato apresentado de forma direta, sem eufemismos, exorciza a morte e enfeixa todos os outros de mesmo tema da série, abrangendo um arco que vai da distensão bisbilhoteira de personagens que se engalfinham em tolas discussões quanto ao túmulo mais adequado para o morto (*Cartinhas*), à tensão lírica de *Pássaro.doc*, que gira em torno da morte de um filho (que não era



Ficcionista dedica seu novo li-

res sociais e os desmandos e injustiças que pautam a vida no País aparecem bem delineados no livro. Em *Algaravia*, um pesquisador francês faz seu debut de Brasil, ao meter-se num mal-entendido que acaba em prisão e espancamento na delegacia de polícia em Diamantina. O confronto é claro e vem matizado com ironia e humor. O nascedouro dos direitos do homem, da civilização, versus uma polícia troglodita que se baseia em "evidências", "flagrantes" obscuros e espan-

Nadinhas

Instantâneo

trouxa frouxa

Vilma Arêas
Companhia das Letras
(Tel. 0/xx/11/3846-0801)
82 págs., R\$ 19,00

MARIA LÚCIA DAL FARRA

Este originalíssimo "trouxa frouxa", de Vilma Arêas, se compõe de pequenas apreensões verbais ou instantâneos narrativos aos quais a poesia não é nem um pouco estranha: em alguns deles, a intenção poética comparece transparente, pois se vale, então, do próprio uso de versos.

A ficha bibliográfica os nomeia "romance", e a tela de Leonilson, não por acaso estendida como capa sobre os 33 fragmentos de Vilma, e dita "34 com 'Scars'", visualmente os complementa, encerra e encima.

Há por certo alguma mágica numerológica na disposição desses textos, depreendida da constância de alguns títulos e do desenho que esboçam. Do mesmo modo, "cicatrices" não é, de fato, uma palavra avessa a tais flashes: concerne, antes, à semântica e à natureza deste livro que se ocupa de caquinhos, de fatos se esfacelando, de coisas perdidas ou esfiapadas, de realidades se trincando, de lacunas indizíveis, enfim, de tudo o que ronda a vida reduzida a um naco. O que não impede a alegria exuberante de se sentir existindo nesse intervalo, nesse espectro muitas vezes patético, mas sempre atravessado de fino e atento humor, que reválida ou desvanece a tenebrosidade escabrosa de algumas situações capazes de doer fundo na gente.

É assim que Vilma Arêas trata a família, os relacionamentos, o mundo da velhice, dos excepcionais, dos lúmpen, da militância política, da infância, da intelectualidade, enfim, os vivos e os mortos; porque também a morte é para aqui chamada, quase obsediante.

Perambulando irrequieta entre a província, na maioria das vezes situada às margens do Paraíba do Sul, e as metrópo-

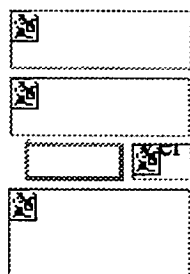
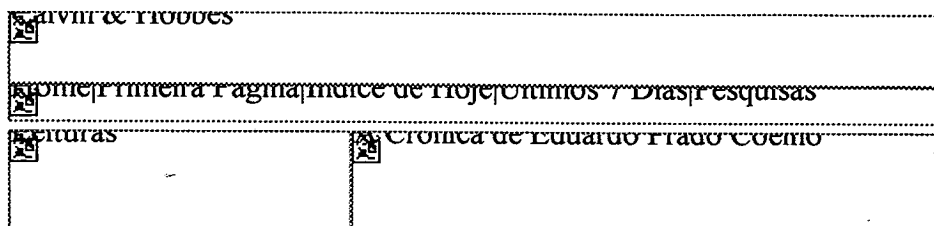
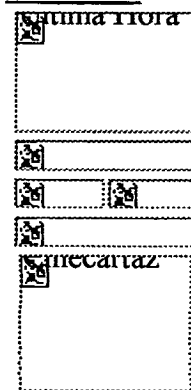
todo no transcorrer deste transporte.

Sim, porque, sem dúvida, a trouxa participa do princípio da mobilidade: quem a arruma não quer de todo estacionar, mas mudar-se, peripateticamente deambular, dar voltas à bola, viajar, flunar, expor as suas miudezas a diferentes ambientes. Bagatelas que são, todavia, pertences essenciais — e eis por que Vilma Arêas dedica o livro a todos os seus personagens: na trouxa interessa primeiro o que há dentro, o que se leva.

Além disso, muito embora reúna trens e tralhas, cabe nela mais do que se supõe, sobretudo por ser frouxa, por se encontrar ainda em estado de alguma vacância — tentador convite ao preenchimento. De maneira que esse mundo para ali enfiado aspira por mais, visto que ainda não se locupletou. A trouxa de Vilma Arêas que, por paronomásia, é frouxa, se oferece, pois, como um caleidoscópio de pano que comporta mais do que carrega.

Ora, essa maleabilidade estampada no seu título está também — e desde o fragmento de abertura — impressa no instável da visão atingida. "Furo na Mácula" registra como a dita anomalia visual providencia nos objetos e no mundo variadas mudanças de volume, de perspectiva, de solidez, pondo em dúvida a existência factual deles e, mais que isso, a sua unicidade. Todavia a imperfeição, em lugar de gerar incapacidade, produz destreza e conhecimento, uma vez que inspira esta pequena ciência: que "o que não se vê conduz à sensação correta do que de fato existe" (pág. 11, grifo meu).

Nenhuma coisa escapa, de fato, a essa escrita, porque em nada ela se detém. Seu permanente processo zigzagueante de começar algo e passar para outro é um perspicaz método de exploração do insusitado parentesco entre as coisas. Escrever, por exemplo, sobre o pecado, desemboca na penúria da carola que frequenta a igreja e na proliferação das baratas, essa praga do colonialismo. Abordar a avassaladora força da areia que toma posse de tudo, espalhada sobre a terra que crepita,

**SECCÕES**[1ª Página](#)[Destaque](#)[A Semana](#)[Política](#)[Internacional](#)[Espaço Público](#)[Sociedade](#)[Educação](#)[Terra](#)[Cultura](#)[Desporto](#)[Economia](#)[Media](#)[Local Lisboa](#)[Local Porto](#)[Última Página](#)[Ficha Técnica](#)**SUPLEMENTOS**[Leituras](#)[Fugas](#)**SÓ TEXTO****Anos 90 e Depois**

Por **EDUARDO PRADO COELHO**
 Sábado, 29 de Julho de 2000

Lisboa

Flora Sussekkind acaba de publicar um notabilíssimo ensaio sobre "A literatura brasileira dos anos 90". Mesmo que fosse uma mera descrição, já isso nos seria útil, dada a indigência

de informações de que padecemos. Mas é muito mais do que um panorama. É um diagnóstico extremamente lúcido que permite ficar a conhecer não apenas o que se passa no Brasil, mas também reflectir sobre as grandes mutações da literatura contemporânea.

1. Uma das mais notáveis ensaístas brasileiras é Flora Sussekkind, mas infelizmente nós não a conhecemos - mas afinal quem é que nós conhecemos no ensaísmo brasileiro se mesmo o prémio Camões para António Cândido deixou quase toda a gente de boca aberta? Pois Flora Sussekkind acaba de publicar no esplêndido suplemento de "A Folha de São Paulo", de nome "Mais", e com data de 23 de Julho, um notabilíssimo ensaio sobre "A literatura brasileira dos anos 90".

Mesmo que fosse uma mera descrição, já isso nos seria útil, dada a indigência de informações de que padecemos. Mas é muito mais do que um panorama. É um diagnóstico extremamente lúcido que permite ficar a conhecer não apenas o que se passa no Brasil, mas também reflectir sobre as grandes mutações da literatura contemporânea.

O ensaio chama-se "Escalas & Ventriloquos", e procura ultrapassar as habituais abordagens mais ou menos lamechas em que nos lamentamos sobre os males da época e a decadência dos costumes, num estilo que foi de todas as épocas e não nos permite entender nenhuma em especial.

Para Flora, a última década poderá caracterizar-se por uma tripla condição: crise de escala, tensão enunciativa, geminação entre económico e cultural. As variações de escala explicariam os "exercícios, por vezes paradoxalmente concomitantes, de expansão e compressão", que passam por aspectos tão diversos como "a narrativização da lírica" ou a "miniaturização narrativa" (gostaria aqui de indicar uma notável obra recente, sobre a qual penso vir a escrever: "Trouxa Frouxa" de Vilma Arêas, na Companhia das Letras). E a análise destes processos múltiplos poderá conduzir "via escalas móveis, (a) um exercício crítico de correspondências genéricas (entre prosa em redução e poema em expansão), artísticas (entre produção plástica e literária) e conjunturais



IMAGENS EM FRASES NUAS

CONTOS DE VILMA ARÊAS REUNIDOS EM
TROUXA FROUXA SE DIVIDEM ENTRE O
ENIGMA E A TRANSPARÊNCIA

Fernando Marques
Especial para o *Correio*

A TÉCNICA FOI USADA PELO POETA ITALIANO EUGENIO MONTALE, ENTRE OUTROS AUTORES: TRATA-SE DE DESCREVER OU NARRAR UMA CENA RETIRANDO DO RELATO AS REFERÊNCIAS QUE TORNARIAM A SITUAÇÃO FACILMENTE IDENTIFICÁVEL. O RESULTADO PODE SOAR INTRIGANTE, ENIGMÁTICO — O LEITOR É LEVADO A RECONSTRUIR

dos bons repórteres. Como se dá em *Algaravia*, em que aparece um cientista francês preso em Diamantina, a dar o seu piti num idioma que poucos entendem. Ou em *Real Virtual*, conto que fala de um amor moderno, iniciado pela internet e degradingado em caso de polícia. Ambos os textos têm humor e “foram inspirados em notícias de jornal”, revela Vilma Arêas.

O pequeno livro, em que tudo parece caber, como numa “trouxa frouxa”, ganha unidade com os seis instantâneos denominados *Cromo*, cenas breves, flagrantes fotográficos. Há também o personagem Dudu — quatro textos levam seu nome. As outras palavras que dão título a mais de um relato são *Ele*, que designa um velho caçador de virgens, e *Amor*.

A figura sórdida descrita nos dois textos chamados *Ele*, os namorados sem aura sentimental e a velha posta de lado pela família integram o bloco dos personagens decedidos, que Vilma trata com

Inéditos de Vilma Arêas e de Waly Salomão falam do amor em texto enxuto e entonação contem

O conto

Os dois contos publicados nesta página foram extraídos de *Trouxa Frouxa* (Companhia das Letras, 88 páginas, R\$ 19), sexto livro da escritora carioca Vilma Arêas. São 33 pequenos contos, recheados de drama e lirismo. O humor refinado da autora acompanha jogos de palavras que fazem de alguns contos bons exemplos de poesia em prosa.

Os contos passeiam por vários temas, mas quase sempre estão centrados em pequenos episódios da vida. Seja na relação entre homem e mulher – como nos dois textos desta página –, nos conflitos familiares ou em simples situações do cotidiano.

Vilma é professora de literatura na Universidade de Campinas (Unicamp). Como contista, já publicou *Partidas* (Francisco Alves) e *A terceira perna* (Brasiliense), que ganhou o Prêmio Jabuti, em 1993. Mas não foi a primeira vez que Vilma recebeu o Jabuti: seu romance *Aos trancos e relâmpagos* (Scipione) já havia sido premiado em 1989.

Fora da ficção, Vilma Arêas escreve ensaios e tem dois livros publicados: *Na tapera de Santa Cruz* (Martins Fontes) e *Iniciação à comédia*.

Amor

Chegou de táxi. Perdera-se pelas vielas, havia anos não o procurava. Inesperadamente a casa surgiu de um vão do nevoeiro. O jardim estreito, a lixeira erguendo-se vazia no passeio. Chamou e ele atendeu, sem demonstrar surpresa. Você está esquisito, cortou o cabelo, ela disse. Cortei, ele disse, quanto tempo passou? Na sala fumavam crack num cachimbo branco como de brinquedo, e jogavam cartas. Mediu sua mão pela dele conforme senha antiga, palma contra palma. Verificou aliviada que continuava a sobrar uma falange além de seus dedos, contidos naquela mão. Fugiram para as ruas em busca de cerveja. Bares fechados. Um homem baixando a porta de aço concordou em fornecer algumas latinhas de Antartica, solenemente economizada por todos, de volta à casa. Felizes, continuaram a fumar. Sabe que você é mesmo maluca, ele disse. E você vai ficar de pau mole com tanto crack, ela retrucou. A cama era um colchão estreito no assoalho. Ele conferiu como sempre a linha curva do pescoço, a escala das costelas, uma a uma, até mergulhar no talho fundo da cintura. Ela disse, vou cortar os peitos, cresceram muito, é da idade. Mas é bonito, ele disse, aconchegando na palma um seio quente como um ovo recém-posto. Ela adormeceu vendo as costelas crescerem e se moverem.



Cânticos de Salomão é um dos poemas de *Tarifa de embarque*, que a edição começou de junho. O Salomão que escreve um Cântico dos Cânticos do século, que batizou seu livro com o título de um curto poema escrito por ele, 100 anos antes de Cristo, que diz: "Sou sírio. O que é que te assombra o mundo é a pátria em que todos vivemos, paridos pelo caos?"

Waly, mãe baiana, atua em várias frentes ao mesmo tempo: é poeta, jornalista, crítico, tradutor. Seu livro *Algaravias, câmara de ecos* (Editora 34) recebeu dois prêmios Guimaraes de 1996, concedido pela Biblioteca Nacional, e o Jabuti de Literatura do Livro. *Lábia*, lançado em seguida pela Rocco, também teve sucesso. Salomão preparou a obra póstuma de Torquato Neto, *Últimos dias de Torquato*, organizou *Alegria, alegria - caetanave*, de Caetano Veloso, e *Aspiro ao grande*, póstumo de Hélio Oiticica - ao lado de Lygia Pape e L. Figueiredo.

Segundo

filme

TRAFALGAR SQUARE
CATARATAS DO IGUAÇU
MANHATTAN

TIJICACA
COLISEU

GUANABARA

seu corpo é gazeta ilustrada que folheio da primeira à última página
e vice-versa
em letras garrafais o cabeçalho da manchete JÁ é um alarde:

"JÁ RAIU A LIBERDADE"

meu amor decretou a abertura de todos os poros da minha pele.
ele é meu
vento de viração barravento turbilhão doida canção de orfeu
representa Tróia que um dia o tédio de Helena varreu
um mar azul um barco bêbado a ânfora o vinho Ulisses ébrio Penélope

corisco que lampeja e lambe o lajedo da minha casinha sertaneja
ele é chave geral de usina elétrica e eu arranho o céu iluminada
metrópole moderna cidade aberta tomada acesa incendiada
ele é minha cimitarra sarracena adaga afiada espada bárbara
ele é meu SOL minha luz minha brasa meu braseiro meu brasil tição
conquistador do pólo navio quebra-gelo que me derrete o coração
sou a sede de um rio corrente caçando o SAL do oceano ardente

SENEGAL

MADAGASCAR

HONGKONG

MÁLAGA

RIO DE JANEIRO

VALPARAÍSO

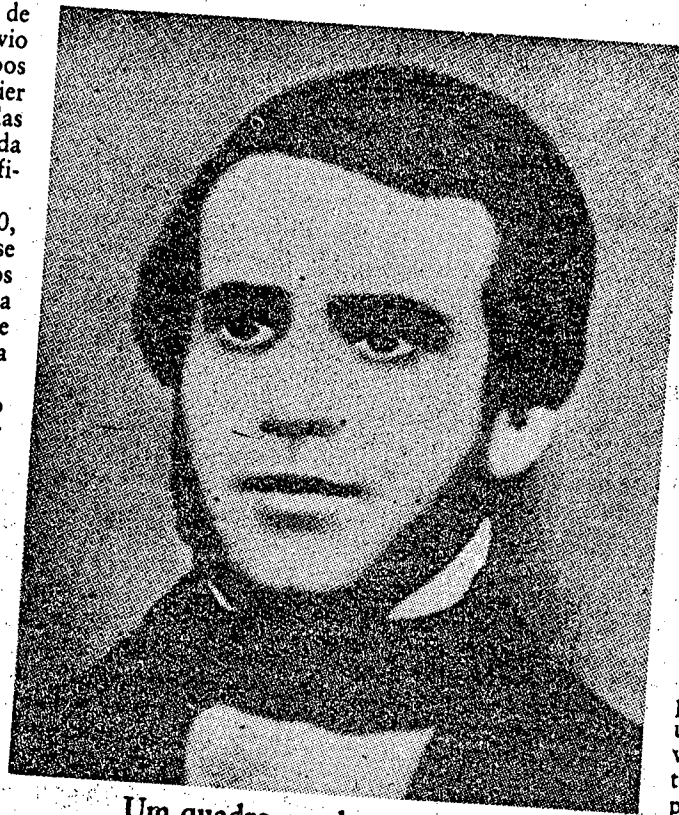
WALY SALUT AU MONDE

- Imã 1985

e Waly

REPENSANDO MARTINS PENNA

Décio de Almeida Prado



Um quadro amplo e por vezes amargo da sociedade de seu tempo é o que nos mostra o teatro de Martins Pena, conforme assinala, em seu ensaio, a escritora Vilma Sant'Anna Arêas

Martins Pena viveu quase até os nossos dias, do ponto de vista crítico, comprimido entre os elogios calorosos de Silvío Romero e as severas restrições de José Veríssimo, ambos feitos na virada do século. Pouco antes, em 1898, a Garnier publicara uma seleção de peças suas, sete comédias, julgadas as melhores. O momento, portanto, decorridos já 50 anos da morte do escritor, revelava-se propício aos julgamentos definitivos.

Silvío Romero, na monografia que lhe dedicou em 1900, relativamente pequena, mas que cresce de importância se considerarmos que ele não concedeu esse privilégio a muitos autores; salientou de preferência o lado documental de sua obra, que corresponderia exatamente à pequenez moral e econômica da sociedade brasileira nos primeiros decênios da independência nacional.

Tal é, por exemplo, o sentido do levantamento divertido exato a que ele procedeu das personagens criadas por Martins Pena: "A gente que nos dá a conhecer, a sociedade em que nos introduz, essa multidão onde avultam juizes da oça, vadios dos lugarejos, pequenos e grandes lavradores, ceiras namoradas, capitães-mores, estudantes, irmãos das mas, meirinhos, caixeiros traficantes, moças namoradeiras e sonsas, empregados públicos, guardas nacionais, noviços, ades, compadres mexeriqueiros, mulheres casadas namoradas, moedeiros falsos, melomaniacos, mocinhas atrevidas pequena burguesia, viúvas gaitadeiras, todo esse tumultuado indó é marcado por uma só nota: uma mediocridade mpleta".

O que se deve reter dessa enumeração é que a mediocridade caberia ao Brasil, não ao escritor. Este ter-se-ia limitado a fotografar "o seu meio com uma espontaneidade de passado, e essa espontaneidade, essa facilidade, quase inconsciente, é o melhor elogio de seu talento. Se se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos 50 anos deste século XIX, que está a findar, e nos fossem somente as comédias de Pena, era possível reconhecer por elas a fisionomia moral de toda essa época". José Veríssimo, em artigo republicado na primeira série Estudos de Literatura Brasileira.

autora revela que as farsas de Martins Pena, em vez de representarem o degrau mais baixo da escala teatral brasileira, se assentavam sobre fundamentos que custamos a enxergar exatamente porque escapavam por completo ao âmbito literário. Constituíam-se eles não somente de entremeses portugueses — o que já se sabia —, mas ainda de espetáculos de feira, de teatrinhos mecanizados, de circos de cavatinhos, de números de rua extremamente engenhosos. O livro contempla todo esse subteatro, não diremos com olhos enternecidos, que a tanto não consente a objetividade acadêmica, mas com evidente simpatia, nascida de uma concepção menos aristocrática da arte que começa a se esboçar no Brasil.

E Silvío Romero? Haveria também em relação a ele alguma coisa a opor? Nada, evidentemente, quanto às suas observações sobre o lado realista (realismo de comédia, sem maiores compromissos programáticos) e social de Martins Pena. Vilma Sant'Anna Arêas não só retoma mas também desenvolve tal perspectiva, mostrando como o escritor fluminense traça um quadro amplo e frequentemente amargo da sociedade de seu tempo, focalizado a partir da camada média, mas que deixa entrever, nas bordas, seja o trabalho silencioso dos escravos, que não tinham personalidade e voz, seja o mundo privilegiado dos altos mandatários, dos deputados e ministros, sugerido apenas por alusões rápidas e mordazes.

A descrição de usos e costumes, no entanto, por hábil, pitoresca ou reveladora que seja, não basta para dar vida a uma peça de teatro. Na Tapera de Santa Cruz, corrigindo a visão unilateral dos dois grandes críticos brasileiros, patenteia o progresso artístico realizado por Martins Pena, das primeiras comédias sobre a roça, de fato ainda presas ao "documento etnográfico", às farsas da maturidade, atingida por ele enquanto comediógrafo por volta dos 30 anos, nas quais a mecânica do palco, com a sua lógica peculiar, feita às vezes mais de loucura que de morigeração, triunfa sobre a realidade, reduzindo-a a mero ponto de apoio para a fantasia do autor.

O último capítulo do livro intitula-se, significativamente,

BRASILIANA

Anno XVI, n. 66, 1996

LETTERATURE D'AMERICA
RIVISTA TRIMESTRALE

ESTRATTO

BULZONI EDITORE

LETTERATURE D'AMERICA
Trimestrale

Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma
«La Sapienza»

Direttore Responsabile: Ettore Finazzi-Agrò

Direttori di Sezione: Vanni Blengino (Ispanoamericana)
Cristina Giorcelli (Angloamericana)
Ettore Finazzi-Agrò (Brasiliana)

Consulenti: Luisa Pranzetti
Luciana Stegagno Picchio
Bianca Maria Tedeschini Lalli

Redazione: Rita Biscetti, Camilla Cattarulla, Paola Ledda, Maria
Caterina Pincherle, Maria Anita Stefanelli.

Pubblicata in collaborazione fra i Dipartimenti di «Studi Americani» (Terza Università di Roma) e di «Studi Romanzi» (Università di Roma «La Sapienza»)

Amministrazione: Bulzoni Editore, via dei Liburni 14, 00185
Roma. Tel. 06 4455207, fax 06 4450355.
Conto corrente postale 31054000.

ABBONAMENTI

Fascicoli singoli:
Italia L. 25.000. Estero L. 30.000.

Fascicoli doppi:
Italia L. 40.000. Estero L. 50.000.

Abbonamento annuo
Italia L. 80.000. Estero L. 100.000.

Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 17931 del 21-12-1979

VILMA ARÊAS

RESUMO DE ANA:
UMA NOVELA DE MODESTO CARONE

O poeta que exhibe seus sentimentos, que infla publicamente o humilde com sua compaixão, o conspurca e destrói.

ELIAS CANETTI

Quer sob o ponto de vista da literatura ou dos estudos sociais *Resumo de Ana*¹, pelo tratamento do tema, é uma narrativa inaugural, e é isto que desejo comentar.

Trata-se do relato da vida de Ana Baldochi, nascida Godoy de Almeida, conforme foi contada por Dona Lazinha (Lázara Edea) ao narrador. Filha de sitiantes de Itavuvu, município de Sorocaba, Ana nasce em 1887 e após a morte dos pais, quando contava 5 anos de idade, passa a ser filha de criação de Ernestina Pacheco em Sorocaba, onde permanece até os 17 anos, transferindo-se para S. Paulo como empregada doméstica, depois governanta numa família de posses. Passados oito anos retorna a Sorocaba, onde se casa com um antigo pretendente. Seguem-se os relatos de suas *desventuras*, conforme sublinha o texto, até sua morte, em 1933, aos 45 anos de idade.

¹ Embora haja estudos clássicos sobre a história da família no Brasil, como se sabe, suas relações com a escravidão, adoção e compadrio, são poucos os ensaios específicos sobre a filha de criação.

Resumo de Ana foi publicado em *Novos Estudos Cebrap*, n. 25, out. 89.

ORGANIZAÇÃO

DE LIVROS



DÉCIO DE ALMEIDA PRADO

UM HOMEM DE TEATRO

JOÃO ROBERTO FARIA
VILMA ARÊAS
FLÁVIO AGUIAR
(ORGANIZADORES)

FAPESP

edusp



UM HOMEM DE TEATRO

USP

Reitor Flávio Fava de Moraes
Vice-reitora Myriam Krasilchik

edusp

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente Sergio Miceli Pessoa de Barros
Diretor Editorial Plínio Martins Filho
Editor-assistente Heitor Ferraz

Comissão Editorial Sergio Miceli Pessoa de Barros (Presidente)
Davi Arrigucci Jr.
José Augusto Penteado Aranha
Oswaldo Paulo Forattini
Tupã Gomes Corrêa

JOÃO ROBERTO FARIA
VILMA ARÊAS
FLÁVIO AGUIAR
(ORGANIZADORES)

FAPESP

edusp

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Décio de Almeida Prado : Um Homem de Teatro / João Roberto Faria, Vilma Arêas, Flávio Aguiar (organizadores). – São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

Vários colaboradores.
Vários depoimentos.
ISBN 85-314-0398-7

1. Prado, Décio de Almeida, 1917- 2. Prado, Décio de Almeida, 1917- – Crítica e interpretação I. Faria, João Roberto, 1952- II. Arêas, Vilma. III. Aguiar, Flávio, 1947- .

97-2174

CDD-792.015

Índices para catálogo sistemático:

1. Críticos de teatro : Apreciação crítica 792.015

Direitos reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374
6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil Fax (011) 211-6988
Tel. (011) 813-8837 r. 216

Printed in Brazil 1997

Foi feito o depósito legal

SUMÁRIO

Apresentação	11
Nota Prévia	13

DEPOIMENTOS

Antunes Filho – <i>Um Intelectual Exemplar</i>	17
Vilma Arêas – <i>Pessoas e Personagens</i>	19
Paulo Autran – <i>Fecha-se o Pano de uma Estréia no TBC</i>	25
Cleonice Berardinelli – <i>Retalhos de um Passado Comum</i>	27
João Bethencourt – <i>Uma Amizade Paulista</i>	31
Tônia Carrero – <i>Algumas Palavras</i>	37
Francisco Costa – <i>O Décio da Revista USP</i>	39
Barbara Heliodora – <i>O Ofício do Crítico</i>	43
O. C. Louzada Filho – <i>O Diretor do Suplemento</i>	47
Lygia Corrêa Dias de Moraes – <i>Relembração: O Grupo Universitário de Teatro</i>	51

Leyla Perrone-Moisés – <i>Um Suplemento de Cultura</i>	57
Gianni Ratto – <i>A Figura do Crítico</i>	61
José Renato – <i>O Professor Décio</i>	65
Boris Schnaiderman – <i>Apenas um Flagrante</i>	69
Maria Thereza Vargas – <i>O Encanto de um Grupo Amador</i>	73
Ilka Marinho de Andrade Zanotto – <i>Porque Hoje é Sábado</i>	77

ESTUDOS SOBRE DÉCIO DE ALMEIDA PRADO

Sábato Magaldi – <i>Um Crítico à Frente do Teatro Brasileiro</i>	83
Maria Sílvia Betti – <i>Na Trilha do Mestre: Décio de Almeida Prado como Formador</i>	93
Heloísa Pontes – <i>Crítico em Formação: Décio de Almeida Prado e a Revista Clima</i>	113
J. Guinsburg/Nanci Fernandes – <i>A Iniciação de um Crítico</i>	129
Miriam Lifchitz Moreira Leite – <i>GUT: O Ritmo Vivaz</i>	159
Eudinyr Fraga – <i>Aprendizagem com Décio</i>	171
Marilene Weinhardt – <i>O Suplemento Literário de</i> <i>O Estado de S. Paulo (1956-1967)</i>	191
Ana Bernstein – <i>A Arte do Crítico e a Arte do Ator</i>	201
Alberto Guzik – <i>Décio de Almeida Prado ou Elegância e Estilo</i>	221
Flávio Aguiar – <i>A Pura Chama: Estudo sobre Autor, Texto e Personagem</i> <i>na Obra de Décio de Almeida Prado</i>	237
Antonio Arnoni Prado – <i>O Teatro de Décio de Almeida Prado</i>	255
João Roberto Faria – <i>Um Tema: A Formação do Teatro Brasileiro</i>	269

ESTUDOS PARA DÉCIO DE ALMEIDA PRADO

Alfredo Bosi – <i>Vieira e o Reino deste Mundo</i>	285
Carlos Augusto Calil – <i>Sob o Signo do Aleijadinho: Blaise Cendrars,</i> <i>Precursor do Patrimônio Histórico</i>	319
Antonio Candido – <i>Entre Parênteses: Crítica e Memória</i>	335
José Aderaldo Castello – <i>O Nordeste em Três Dimensões</i>	345
Gilda de Mello e Souza (trad.) – <i>A Cantiga de Amor</i> <i>de J. Alfred Prufrock – T. S. Eliot</i>	355
Marta Moraes da Costa – <i>Duetos Dramáticos em João do Rio</i>	361
Antonio Dimas – <i>Bilac e o Teatro</i>	381

J. Guinsburg – <i>O Teatro da Teatralidade: Meierhold</i>	405
Marlyse Meyer – <i>Lorenzaccio & Cia.</i>	419
Vilma Arêas – <i>Traços Biobibliográficos de Décio de Almeida Prado</i>	433
Sobre os Colaboradores	441

C A C A S O

*Não
Quero
Prosa*

EDITORA
UFRJ



CACASO

NÃO QUERO PROSA

UFRJ

Reitor: Paulo Alcantara Gomes
Vice-Reitor: José Henrique Vilhena de Paiva
Coordenadora do Forum de
Ciência e Cultura: Myrian Dauelsberg

EDITORA UFRJ

Diretora: Heloisa Buarque de Hollanda
Editora Executiva: Lucia Canedo
Coordenadora de Produção: Ana Carreiro
Conselho Editorial: Heloisa Buarque de Hollanda
(presidente) Carlos Lessa, Fernando Lobo Carneiro,
Flora Sússekind, Gilberto Velho, Margarida de Souza
Neves

EDITORA DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
UNICAMP

Reitor: José Martins Filho
Coordenador Geral da Universidade: André Villalobos
Conselho Editorial: Antonio Carlos Bannwart, Arício
Xavier Linhares, César Francisco Ciacco (Presidente),
Eduardo Guimarães, Fernando Jorge da Paixão Filho,
Hugo Horácio Torriani, Jayme Antunes Maciel Júnior,
Luiz Roberto Monzani, Paulo José Samenho Moran
Diretor Executivo: Eduardo Guimarães

Organização e seleção:

Vilma Arêas

REMATE DE MALES

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

9

Revista do
Departamento de Teoria
Literária

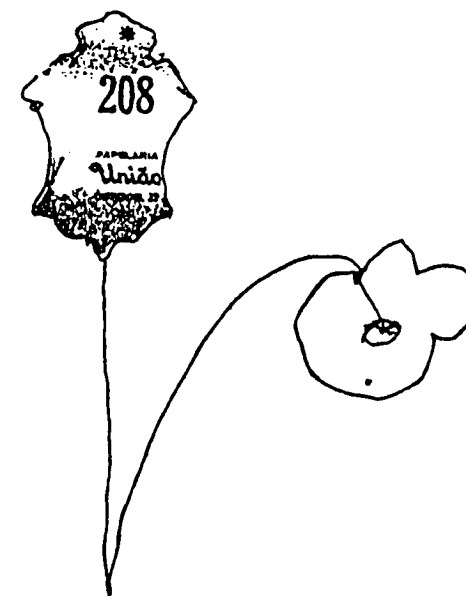
* Que não (Monte)
~~Monte~~ lamentem os
mortos: eles sabem
o que fazem.

Jane Lipsitz

REMATE DE MALES

n: 9

Revista do Departamento de Teoria Literária



Número organizado por Vilma Arêas e Berta Waldman

UNICAMP
Campinas
1989

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

REMATE DE MALES Nº 9

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor: Paulo Renato Costa Souza

Coordenador Geral da Universidade: Carlos Vogt

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Diretor: Eduardo Roberto Junqueira Guimarães

SETOR DE PUBLICAÇÕES

Coordenador: João Wanderley Geraldi

Composição: Luís Santos

Arte Final: J.A. Duek

CORRESPONDÊNCIA: UNICAMP/Instituto de Estudos da Linguagem

Setor de Publicações

Caixa Postal 6045

13.081 - CAMPINAS - SP - BRASIL

PEDE-SE PERMUTA

O título da revista reproduz os tipos usados no ante-rostro da edição original da obra deste nome de Mário de Andrade. (São Paulo, 1930).

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	7
ENTREVISTA	
ALEXANDRE EULÁLIO No Rio, com Clarice Lispector.....	11
ENSAIOS	
LUCIANA STEGAGNO PICCHIO Epifania de Clarice.....	17
PLÍNIO W. PRADO JR. O Impronunciável: Notas Sobre um Fracasso Sublime.....	21
EARL E. FITZ O Lugar de Clarice Lispector na História da Literatura Ociden- tal: Uma Avaliação Comparativa.....	31
HÉLÈNE CIXOUS Reaching the Point of Wheat, or A Portrait of the Artist as a Maturing Woman.....	39
CLAIRE VARIN Clarice, Olho-de-Gato.....	55
BENEDITO NUNES Clarice Lispector ou o Naufrágio da Introspecção.....	63
NELSON H. VIEIRA The Stations of the Body, Clarice Lispector's Abertura and Renewal.....	71
MÁRGARA RUSSOTTO La Narradora: Imágenes de la Transgresión en Clarice Lispector.....	85
SOLANGE RIBEIRO DE OLIVEIRA Rumo à Eva do Futuro: A Mulher no Romance de Clarice Lispector....	95
GILDA SALEM SZKLO "O Búfalo". Clarice Lispector e a Herança da Mística Judaica.....	107
ALEXANDRINO E. SEVERINO As Duas Versões de Água Viva.....	115

REGINA HELENA DE OLIVEIRA MACHADO	
Crime e Desistência nos textos de Clarice Lispector.	119
GLEND A. HUDSON	
Perspectives of the Feminine Mind: The Fiction of Clarice Lispector and Katherine Mansfield.	131
NÁDIA BATTELLA GOTLIB	
Olhos nos Olhos (Fernando Pessoa e Clarice Lispector).	139
EDUARDO PRADO COELHO	
A Paixão Depois de G.H.	147
CARLOS FELIPE MOISÉS	
Clarice Lispector: Ficção em Crise.	153
BERTA WALDMAN e VILMA ARÊAS	
Eppur, se Muove.	161
ACERVO	
GILDA DE MELLO E SOUZA	
O Lustre.	171
SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA	
Tema e Técnica.	177
JOSÉ AMÉRICO MOTTA PESSANHA	
Clarice Lispector: O Itinerário da Paixão.	181
GEORGE RUDOLF LIND	
Laços de Família / Manias Tranquilas de uma Vitória Régia A Arte do Conto da Brasileira Clarice Lispector.	199
E. RODRIGUEZ MONEGAL	
Clarice Lispector.	201
DIVA VASCONCELOS DA ROCHA	
Os Laços de Família ou a Enunciação do Humor.	203
NELSON H. VIEIRA	
A Expressão Judaica na Obra de Clarice Lispector.	207
CORRESPONDÊNCIA.	211
ÁLBUM DE FAMÍLIA.	227

APRESENTAÇÃO

Nosso objetivo, ao organizar este número da Revista **Remate de Males**, foi o de homenagear a escritora brasileira Clarice Lispector, por ocasião do décimo aniversário de sua morte - dezembro de 1987.

O atraso da publicação deveu-se a fatores que escaparam ao nosso controle.

Como se poderá observar, a revista reúne, além de abordagens de especialistas das várias partes do mundo, trabalhos de estudiosos brasileiros da obra clariceana. Com isso pretendemos propiciar aos leitores um espectro amplo das diferentes linhas críticas de aproximação dessa obra.

Na distribuição do material colhido, optamos por passar a palavra inaugural a Alexandre Eulálio, o que vale não só como apresentação do número, mas também como nossa homenagem ao professor, crítico e amigo insubstituível.

Organizamos, em seguida, os ensaios, obedecendo a ordem que vai do geral aos temas particulares. O acervo, ao final, reúne alguns trabalhos que, publicados em jornais e revistas, são, por diferentes motivos, de difícil acesso.

Sabemos que essa antologia não é exaustiva e que muitos ensaios importantes não foram nela incluídos. Não constam dessa coletânea trabalhos significativos da bibliografia clariceana, como o de Antônio Cândido, Roberto Schwarz, Luís Costa Lima, Olga de Sá, Eliane Zagury, Affonso Romano de Sant'Anna, Roberto Correa, entre outros, porque, publicados em livros, são acessíveis ao leitor interessado.

Campinas, maio de 1989

Vilma Arêas

Berta Waldman

CAPÍTULOS DE
LIVROS
PUBLICADOS

luchado de Assis
raciliano Ramos
vina de Assis Viana
an Ângelo
ilma Arêas
uiz Vilela

ustrações de Zeflávio Teixeira



Vinculo

ALFA
EDICIA

Copyright desta edição:
ATUAL EDITORA LTDA., 1993.
Rua José Antônio Coelho, 785
04011-062 - São Paulo - SP
Tel.: (011) 575-1544
Todos os direitos reservados.



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Professor e aluno / Machado de Assis e outros; projeto editorial [e organização] Samira Youssef Campedelli; coordenação Vivina de Assis Viana; [ilustrações Zeflávio Teixeira]. — São Paulo: Atual, 1992. — (Série vínculos)

Inclui ficha de leitura.
ISBN 85-7056-447-3

I. Contos brasileiros - Coletâneas I. Assis, Machado de, 1839-1908. II. Campedelli, Samira Youssef. III. Viana, Vivina de Assis. IV. Teixeira, José Flávio. V. Série.

92-1721

CDD-869.9308

Índices para catálogo sistemático:

1. Coletâneas : Contos : Literatura brasileira 869.90308

LNLSN

NOS PEDIDOS TELEGRÁFICOS BASTA CITAR O CÓDIGO: AFJZ 5003C

PROFESSOR E ALUNO

2ª Edição

Machado de Assis
Graciliano Ramos
Vivina de Assis Viana
Ivan Ângelo
Vilma Arêas
Luiz Vilela

Ilustrações de Zeflávio Teixeira
Projeto editorial de Samira Youssef Campedelli
Coordenação editorial de Vivina de Assis Viana



América Latina PALAVRA, LITERATURA E CULTURA

ORGANIZADORA

Ana Pizarro



VOLUME 3

Vanguarda e Modernidade



**EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
UNICAMP**

Reitor
José Martins Filho

Coordenador Geral da Universidade
André Maria Pompeu Villalobos

Conselho Editorial
Alfredo Miguel Ozorio de Almeida
Antonio Carlos Bannwart
César Francisco Ciacco (Presidente)
Eduardo Guimarães
Hermógenes de Freitas Leitão Filho
Hugo Horácio Torriani
Jayme Antunes Maciel Júnior
Luiz Roberto Monzani
Paulo José Samenho Moran

Diretor Executivo
Eduardo Guimarães



EDITORA DA UNICAMP
Caixa Postal 6074
Cidade Universitária — Barão Geraldo
CEP 13083-970 Campinas SP Brasil
Tel. (0192) 39-8412 Fax (0192) 39-3157



Governador
Mário Covas

Secretário da Cultura
Marcos Ribeiro de Mendonça

FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

Conselho Curador

Secretário de Cultura (Presidente)
Marcos Ribeiro de Mendonça

Secretário de Ciência, Tecnologia e Desenvolvimento Econômico
Emerson Kapaz

Reitor USP
Flavio Fava de Moraes

Reitor UNICAMP
José Martins Filho

Reitor UNESP
Arthur Roquete de Macedo

Presidente FAPESP
Oscar Sala

Fernando Gomes de Morais
André Franco Montoro
Antonio Sergio Ribeiro

Diretoria Executiva

Diretor-Presidente
Fábio Magalhães

Chefe de Gabinete
José Sales dos Santos Cruz

Diretora do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina
Marina de Camargo Heck

Diretor de Atividades Culturais
José Fernando de Carvalho Severino

Diretor Administrativo e Financeiro
Augusto Saraiva da Silva

SECRETARIA
DE ESTADO DA
CULTURA



América Latina: Palavra, Literatura e Cultura

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Latino-Americana Victor Civita

A536 América Latina : palavra, literatura e cultura /
organizadora Ana Pizarro. — São Paulo :
Memorial ; Campinas : UNICAMP, 1995
3 v.

Texto em português e espanhol
Conteúdo: v. 1 A situação colonial –
v. 2 Emancipação do discurso –
v. 3 Vanguarda e modernidade

ISBN 85-85373-07-5 (v. 1)

ISBN 85-85373-09-1 (v. 2)

ISBN 85-85373-10-5 (v. 3)

1. Literatura latino-americana -- História
e crítica I. Pizarro, Ana

CDD A860.9

Volume 3 Vanguarda e Modernidade

Organizadora
ANA PIZARRO

FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA
Departamento de Publicações

Gerente de Publicações
Leonor Amarante

Editora Executiva
Maria Carolina de Araujo

Coordenação editorial
Vera Sílvia de Oliveira Roselli

Preparação e revisão
Elizabeth Vieira Honorato, Maria Carolina de Araujo, Renato Nicolai,
Silvana Cobucci Leite, Vera Sílvia de Oliveira Roselli

Edição de textos de literatura hispânica
Ana Longoni, Margarita Pierini

Projeto gráfico
Didier D. C. Dias de Moraes, Valdir de Oliveira

Edição de arte
Didier D. C. Dias de Moraes

Diagramação
Luciano Carreiro Machado de Sousa

Capa
Homem de Melo & Troia Design, Valdir de Oliveira (projeto)

Ilustrações da capa
Tarsila do Amaral, *Operários* (1933)
Roberto Matta, *Nacimiento de América* (1967)

EDITORA DA UNICAMP

Diretor Executivo
Eduardo Guimarães

Coordenação editorial
Carmen Silva P. Teixeira

Revisão de espanhol
Viviana Gelado

SUMÁRIO

Prólogo 13

I. Introdução

Vanguardia y modernidad en el discurso cultural 19
Ana Pizarro

II. Vanguardas: ruptura e continuidade

Lenguajes utópicos. "Nwestra ortografia bangwardista": tradición
y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte 31
Jorge Schwartz

Las dos tentaciones de la vanguardia 57
Noé Jitrik

Estrategias de la vanguardia 75
Hugo J. Verani

Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad 89
Saúl Yurkievich

A ruptura vanguardista: as grandes obras 99
José Paulo Paes

III. Os outros sistemas literários

Literatura popular
Palabra y artificio: las literaturas "bárbaras" 127
Adolfo Colombres

Literaturas indígenas

- La percepción de las prácticas "textuales" amerindias:
apuntes para un debate interdisciplinario 169

Martin Lienhard

Literatura popular urbana

- El tango argentino 187

Eduardo P. Archetti

IV. Depois da ruptura: poesia

- Poesía: nuevas direcciones (1930-1970) 221

Juan Gustavo Cobo Borda

Chile: poetas

- De las vanguardias a la antipoesía 241

Federico Schopf

- Para una nueva lectura de Gabriela Mistral 277

Grinor Rojo

Brasil: poetas

- Do palácio à pensão 295

Joaquim Alves de Aguiar

- A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond 307

Iná Camargo Costa

- Murilo Mendes: a poética do poliedro 319

Augusto Massi

Brasil: novo ciclo vanguardista

- Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas
no contexto brasileiro (1954-1969) 335

Iumna Maria Simon

V. Depois da ruptura: narrativa

- Después de la ruptura: la ficción 367

Jorge Ruffinelli

- La "nueva" novela hispanoamericana: ruptura y "nueva" tradición 393

Saúl Sosnowski

- Graciliano Ramos 413

Vagner Camilo

- Clarice Lispector 429

Vilma Arêas

- O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa 447

Davi Arrigucci Jr.

- Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial
hispanoamericana en el siglo XX 479

Mabel Moraña

VI. Literaturas do Caribe não-hispânico

O Caribe francófono

- El Caribe francófono 519

Maximilien Laroche

O Caribe anglófono

- Oralidad y poesía: el acriollamiento de la lengua inglesa en el Caribe 539

Emilio Jorge Rodríguez

VII. Processos de transculturação

- Asunción de la lengua 563

Rubén Bareiro Saguier

- Apuntes para la historia de la literatura chicana 581

Lauro Flores

VIII. O discurso da mulher hoje

- Criadas, malinches ¿esclavas?: algunas modalidades de escritura
en la reciente narrativa mexicana 603

Margo Glantz

IX. O teatro

- Teatro latinoamericano: desde las vanguardias históricas hasta hoy 623

Osvaldo Pellettieri

X. A crítica

- Modernización crítica en América Latina 645

Agustín Martínez A.

- La crítica brasileña desde 1922 673

José Guilherme Merquior

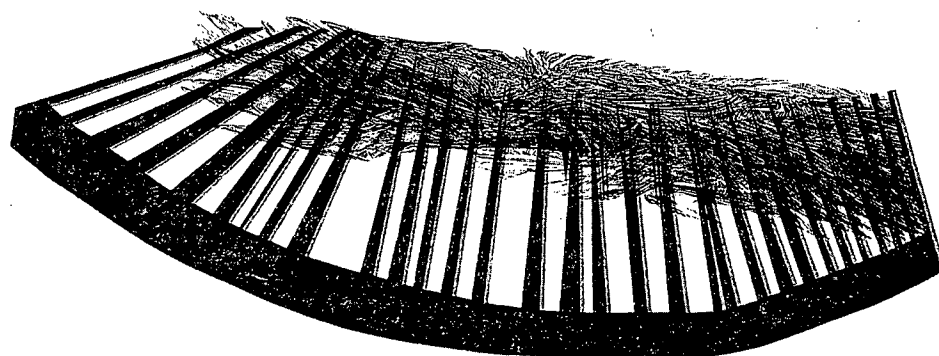
- Índice onomástico 697

PRÓLOGO

El texto que publicamos comenzó proyectándose como una Historia de la Literatura Latinoamericana en el marco de la Asociación Internacional de Literatura Comparada. Esta inserción institucional se articulaba con nuestra convicción, ayer como hoy, de la necesidad de trabajar en el sentido de esta Historia. Durante algunos años llevamos adelante una reflexión, publicada en los textos *La literatura latinoamericana como proceso* (Buenos Aires, 1985) y *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (México, 1987), y establecimos una amplia red de colaboradores directos, indirectos y ocasionales, a quienes debemos agradecer la ayuda prestada. Este proyecto fue desarrollado con grandes estímulos, pero también con todas las dificultades con que se lleva a cabo la investigación de largo aliento en la cultura del continente. Estas dificultades nos hicieron renunciar al proyecto inicial, y adoptamos la resolución de publicar los resultados parciales de la investigación, transformando la Historia inicialmente prevista en tres volúmenes de ensayos dispuestos en orden cronológico. El primero, *A situação colonial* (1993), el segundo, *Emancipação do discurso* (1994), y el presente volumen aparecen con el apoyo decisivo del Memorial da América Latina.

La consideración de América Latina como constituyendo una región de significaciones históricas y culturales comunes, así como la articulación de lo heterogéneo en una estructura global que ha ido integrando históricamente áreas, ha sido desde el comienzo de este trabajo una hipótesis común. En virtud de esta hipótesis hemos hecho presente aquí la expresión de la literatura brasileña a través de la colaboración de sus investigadores, junto a la de Hispanoamérica y la del Caribe, en una perspectiva histórica de la construcción del discurso literario y cultural del continente. No fueron pocas las dificultades pero creemos que el resultado valió el esfuerzo.

Luego de la reflexión historiográfica ya publicada se logró reunir un número considerable de contribuciones que, si no coinciden con la meta que nos habíamos propuesto en el proyecto inicial, abordan un conjunto de temas y problemas de carácter historiográfico de importancia relevante para nuestros estudios. Es decir,



Maria Bonomi, O pente (1993)

I

No final do Estado Novo no Brasil (1937-1945) emergem as figuras de Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa e Murilo Rubião. Cada um a seu modo, todos acrescentaram ao mapa da literatura brasileira regiões desconhecidas.

“O romance *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector (1944), foi quase tão importante quanto, para a poesia, *Pedra do sono*, de João Cabral de Melo Neto (1942)”, afirma Antonio Candido¹.

Entretanto, a primeira voz crítica a prognosticar as dificuldades a que se votaria, por força, a obra clariciana foi a de Gilda de Mello e Souza:

A senhora Clarice Lispector é uma escritora ambiciosa. Nisso reside, aliás, a majestade barroca com que avança pelos problemas mais complicados, tentando resolvê-los. Possuidora de enorme talento e de rara sensibilidade, terá de sofrer, fatalmente, as desvantagens de ambos. Já que lhes usufrui largamente os benefícios².

Vantagens e desvantagens vêm ligadas, deste modo, à desmedida, provocada por qualidades pessoais.

Outro predicado, a ambição, pode também ser lido com duplo sinal. Mas aqui, certamente, é de cor positiva e significa — já agora fora da citação — o empenho que faz a escritora trabalhar com afinco, dentro do ritmo que lhe é próprio, e perscrutar pacientemente o material escolhido como forma expressiva — a língua portuguesa.

A esses fatores de ordem íntima, indicadores de possível duplicidade, devemos acrescentar outro, de valor externo, mas que regressará à ordenação do texto. Instada a trabalhar desde cedo por questões econômicas, Clarice Lispector aos 21 anos é redatora da Agência Nacional, ao mesmo tempo que inicia o curso de Direito. No ano seguinte, ingressa no jornal *A Noite*, onde, declara, fazia de tudo, menos escrever sobre crimes ou notícias sociais. O ano, 1941, em plena Segunda Guerra Mundial. Como jornalista, Clarice estará no centro das informações sobre os acontecimentos nacionais e internacionais, produzindo textos específicos.

1 CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 206.

2 MELLO E SOUZA, Gilda de. O lustre. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jul. 1946.

No entanto, um outro tipo de texto, o literário, continuava a significar, como no "tempo mágico" da infância, o reino do prazer, das leituras descompromissadas, com livros escolhidos pela sedução do título, numa biblioteca de aluguel. Lê muito e de tudo, sem muito critério: clássicos portugueses e brasileiros, Dostoiévski, Madame Delly, autores modernos nacionais, sem desprezar as novelas cor-de-rosa e os policiais, aos quais permaneceu inalteravelmente fiel.

Com Hermann Hesse — afirma — descobre a "grande" literatura. Depois virão Katherine Mansfield, com quem sente profunda identificação, Proust, Julien Green. Este deixará marcas perceptíveis na primeira ficção de Lispector através do romance introspectivo de seu grande amigo Lúcio Cardoso, claramente influenciado por Green. Deste, retomaram ambos certa *ilogicidade* no comportamento de personagens, certo tratamento inusitado do *suspense*, resolvendo-se propositalmente em nada, o clima de decadência que cerca muitas das narrativas etc.³

No entanto, podemos adiantar que a construção paradoxalmente *excessiva* do escritor francês, que encontra sua própria definição numa frase de *Adrienne Mesurat* ("Aqui também o ambiente tinha um luxo que dava impressão de pobreza."), coloriu-se de novos tons, encontrados em soluções individuais ou estabelecidos pelas questões difíceis dos modelos importados.

Dentre os poetas que impressionaram Clarice Lispector figuram, além dos modernistas brasileiros freqüentemente citados, Emily Brontë, a poetisa de "Remembrance", traduzida entre nós por Lúcio Cardoso e Fernando Pessoa, havendo rastros do poeta português em alguns de seus textos.

O arremate dessa formação variada, porém pouco ortodoxa, abriu a Lispector um espaço de liberdade para criação, vizinha a um certo desenraizamento, fatalidade também da diáspora judaica, que, por acaso, a trouxe em 1920 da Ucrânia ao Recife aos dois meses de idade, fazendo-a, em consequência, brasileira, como gostava de salientar.

A longa errância pelo exterior, durante quase dezesseis anos, após seu casamento com um diplomata brasileiro, deve ter intensificado essa situação. Por outro lado, possibilitou-lhe entrar em contato direto com o momento cultural

3 É principalmente nos romances ambientados na província (em Green, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Lispector) que esse clima desolado se instala. Alfredo Bosi fala da "paisagem moral que entra como clima" nesses romances, com a decadência e a modorra do interior compondo "atmosferas imóveis e pesadas onde se moverão aquelas suas criaturas insólitas, oprimidas por angústias e fixações" (*História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1979, p. 465). À província como mero cenário adiciona-se, portanto, um valor simbólico claro, conforme encontramos na Granja Quieta de *O lustre*, no subúrbio de *A cidade sitiada*, ou no "coração do Brasil" de *A maçã no escuro*, de Lispector. Julien Green afirmaria mesmo conhecer bastante mal a província, tendo-a apenas cruzado de trem ou automóvel: a justificação da escolha de tal cenário na maioria de seus livros devia-se a "quelque chose de terrible dans les existences de province où tout conserve le même aspect quelques que soient les modifications profondes de l'année" (apud ARCOE FLEXA, Teresinha de Almeida. *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa*. Tese de Doutorado. São Paulo, USP. Inédita).

européu e americano. Na Itália, o grande Ungaretti traduz o primeiro capítulo de *Perto do coração selvagem* e De Chirico pinta seu retrato.

Entretanto, continuará a viver uma situação de bilingüismo⁴. Se, na infância, pelo menos até os 9 anos de idade, havia o ídiche falado pela mãe, outras línguas — agora se alternarão com o português, principalmente o francês e o inglês, utilizados até mesmo em anotações pessoais. Acrescente-se a isso sua atividade de tradutora⁵, exercida quase ininterruptamente após seu retorno definitivo ao Brasil, para equilibrar o sempre precário orçamento doméstico.

Alguns críticos vêem no inesperado de sua sintaxe uma consequência desse convívio lingüístico, na medida em que a escritora teve oportunidade de observar, de fora, a própria língua.

Em crônica do *Jornal do Brasil*, de 12 de junho de 1971, Clarice Lispector comenta uma afirmação de Gregory Rabassa, que acabara de traduzir *A maçã no escuro*:

Só que não entendi uma coisa: no prefácio sobre literatura brasileira, que ele conhece a fundo, disse que eu era mais difícil de traduzir que Guimarães Rosa, por causa de minha "sintaxe". Eu lá tenho sintaxe coisa alguma. Não entendo. Aceito. Gregory Rabassa deve saber o que diz⁶.

Língua, sintaxe, destino ou qualidades pessoais, o fato é que Clarice habita um lugar-entre, intervalar, ideal talvez para se olhar qualquer panorama com certa independência. Juntando-se a isso o convívio com textos de qualidade e extração diversas, teremos algumas coordenadas para uma primeira aproximação da obra de nossa autora.

Havemos de descartar com prudência certas declarações da própria romancista. No intuito de defender a todo preço sua privacidade, sem o que não conseguia criar, ou, talvez, em sua ojeriza a qualquer conversa que cheirasse a pedantismo universitário, Clarice acabou por gerar uma espécie de *persona*; cujos dados biográficos, a começar pela data de nascimento, não coincidem *in totum* com a de Lispector *ela mesma*; assim como a lenda da artista inteiramente espontânea, pouco dada a leituras e ao trabalho com o próprio texto, desmente o que na realidade acontecia.

Veremos então que certas raízes aparentemente aéreas do texto clariciano se fixam com vigor no chão da literatura brasileira. Suas contradições ou ambigüidades mais o afirmam que negam.

4 VARIN, Claire. *Clarice Lispector et l'esprit des langues*. Tese de Doutorado. Universidade de Montreal, 1986. Inédita.

5 Clarice traduziu vários romances de Agatha Christie, peças de Lilian Hellman, Ibsen, Tchecov; além disso adaptou diversas obras para o público juvenil, como *Tom Jones* e os contos de Poe, entre outros.

6 LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 551.

II

A partir do romantismo, o problema da língua portuguesa no Brasil ocupou de maneira especial os escritores.

José de Alencar, particularmente, empenhou-se em abrigar a sintaxe lusa; e se os pendores classicistas dos primeiros anos deste século interromperam esse projeto, o modernismo, a partir de 1922, esforçou-se por livrar a língua do acento lusitano, sentido já como artificial.

A partir dessa época a questão não mais se afastará da esfera da reflexão dos escritores mais inquietos, até os dias de hoje⁷. Clarice se alinha junto a esses. É aguda nela a consciência da língua como matéria a ser trabalhada e como tradição viva, pois que obrigatoriamente reatualizada a cada momento pelos escritores. Quer extrair dessa substância o máximo, percebe-lhe os limites e compara-a com outros idiomas:

amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. E como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimentos e de alerteza. [...]

Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la — como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope. [...] se me perguntassem a que língua eu queria pertencer, eu diria: inglês, que é preciso e belo⁸.

“Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, conto que abre *Laços de família*, mostra, entretanto, que já estamos distantes do desejo de inventar “do dia para a noite” uma língua brasileira, como num certo momento defendeu o primeiro modernismo.

Clarice usa o conto como um espelho que devolve reflexos e revolve imagens estereotipadas, pois sua verdadeira personagem é o registro da língua de Portugal, olhada através de amável caricatura como o exótico (e bêbedo), do lado de cá do oceano.

A partir desse texto, as diferenças estão colocadas e os limites traçados. Desligamo-nos alegremente de nosso passado, de modo à primeira vista paradoxal, trazendo-o todo à tona da página.

7 Autores tão distantes programaticamente quanto Nelson Rodrigues e Zulmira Ribeiro Tavares tematizam de modo explícito a questão. Cf. entrevista do teatrólogo, em *Cadernos Brasileiros* (n. 35, mai./jun. 1966), e “A trambolha” (celebração da vida por palavras tortas), de Zulmira Ribeiro Tavares, em *O mandril* (São Paulo: Brasiliense, 1988).

8 LISPECTOR, Clarice. Declaração de amor. In: —. *A descoberta do mundo*, cit., p. 134.

Além de servir de exemplo à acuidade auditiva da autora (que afirmava “tocar piano de ouvido” e também “viver de ouvido”), o texto revela-nos o virtuosismo de Clarice em sua intenção de forçar a linguagem para que ela “dê de si”, ceda aos caprichos ou desejos de quem a usa. Escrever com “amor e atenção e ternura e dor e pesquisa” é como ela descreve seu processo criador a Tom Jobim⁹.

Mas, às vezes, é o narrador que cede à força da expressão cunhada, ou aforismo, ou palavras inevitáveis — pelo automatismo — em determinadas situações; assim, palavra ou expressão emergem repentinamente num fluxo lingüístico de outra qualidade, onde ficam fora de lugar e criam a comicidade do texto.

Damos um exemplo ao acaso, extraído de sua versão do conto folclórico “Festa no céu”, em *Como nasceram as estrelas*, no qual o sapo consegue ludibriar o urubu a fim de poder subir aos ares sem asas:

O sapo foi falar com o urubu:

— Você vai levar seu violão, urubu?

O urubu, de violão debaixo da asa, nem se dignou a responder.

— Senhor urubu, quer me fazer um único favor? o de ver se estou naquela esquina?

O urubu, meio burro, replicou que, já que era um só favor, ele iria. E não carregou o violão. O sapo mais que depressa entrou no violão e ficou lá bem quieto, embora tivesse uma vontade louca de fumar.

A “vontade louca de fumar” atropela o conto a partir da situação de estar fechado num espaço exíguo, portanto exigido por uma circunstância independente do universo textual (em nenhum outro momento se alude ao vício de fumar da personagem); o procedimento parte o fio da narrativa, torna-a inesperada e muito engraçada, além de aproximar a personagem-sapo do narrador-gente.

A gíria “ir ver se estou naquela esquina” funciona da mesma maneira, pois sendo expressão contemporânea e datada a mão, estremece a intemporalidade do conto folclórico, transporta-o pelos ares (como ao sapo) para um outro contexto, transformando-o em *outra coisa* segundo um recurso próximo ao *ready-made*.

O abrigamento da frase em Clarice é conseguido por meio desse duplo movimento (controlar a língua/deixá-la solta), o que lhe dá um ritmo especial alternativo de fluidez e corte, não fora o fragmento o método fundamental de composição da escritora.

Esse mesmo andamento binário em termos de construção frasal pode ser verificado em várias combinações. Por exemplo, no jogo da metáfora insólita com

9 LISPECTOR, Clarice. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p. 15.

o termo banal, que compreende a contenção brusca — e brilhante — da poesia¹⁰ e a contaminação com os gêneros menores — crônica, historinhas sentimentais, o policial —, para o que sem dúvida contribuiu a prática jornalística de Lispector.

A imagética de Clarice, portanto, a brusquidão que a caracteriza, ou pelo inesperado de seu prosaísmo (raspando a tinta à tradição beletrista) ou pelo insólito da relação, golpeia rijo a frase dando-lhe uma crisperia ou contenção significativa raras vezes encontrada na prosa. Sérgio Milliet já o notara¹¹, e também Eliane Zagury, que fala da “linguagem especial” de Lispector como “alguma coisa que é e não é poética”¹².

Teimosamente, rodeando um sem-número de vezes a frase, a idéia, o esboço (“cantilena enjoada diz alguma coisa” — afirma em *A legião estrangeira*), Clarice persegue a concretude da linguagem, o que em certas realizações a faz “uma desconhecida precursora do ‘nouveau roman’”, segundo Antonio Candido¹³.

Essa intenção está claramente expressa em *A maçã no escuro*, pois todo o movimento de Martim, de radical recuo à essencialidade, é dirigido pelo desejo do concreto, pela recusa do abstrato, o que faz desabar a linguagem do preciosismo aos aforismos que encerram o livro.

Ao contrário de um natural apodrecimento — o que seria obscuramente aceitável por um ser orgânico perecível — sua alma se tornara abstrata, e seu pensamento era abstrato: ele poderia pensar o que quisesse, e nada aconteceria. [...] Seu próprio corpo era abstrato. E as outras pessoas eram abstratas: todos se sentavam nas cadeiras do cinema escuro, vendo o filme. Na saída do cinema [...] ao doce vento, havia um homem em pé pedindo esmola, então dava-se a esmola abstrata sem olhar o homem que tem o nome perpétuo de mendigo. Depois ia-se dormir em camas abstratas [...]; amava-se com alguma concentração e dormia-se como uma unha que cresceu demais. [...] Mas no meio da noite de repente se acordava vomitando... (p. 49).

Semelhante trabalho com a linguagem, a busca do concreto, não está isolado na literatura brasileira; encontra-se, por exemplo, com a proposta poética de João Cabral de Melo Neto:

A função do poeta é vivificar a linguagem [...]. Portanto, a primeira coisa que eu diria é que a palavra concreta é sempre mais poética que a palavra

10 Em todas as entrevistas, quando perguntada se tentara alguma vez escrever poesia, Clarice responderia enfaticamente que não e mudava de assunto. Na verdade, enviara a Manuel Bandeira alguns poemas e fora desencorajada. Ao que parece, nunca mais tentou. Em carta datada de novembro de 1945, Bandeira, arrependido, pede à escritora alguns versos para incluir em sua antologia de poetas bissexto: “Se eu tivesse comigo os poemas que um dia me mostraste...” (apud VARIN, op. cit.)

11 MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Brasiliense, 1944, v. 2.

12 ZAGURY, Eliane. *A palavra e os ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971.

13 CANDIDO, op. cit., p. 210.

abstrata. Eu digo *poética* no sentido que nós aprendemos no colégio. Maçã é concreta. Tristeza é abstrata, melancolia é abstrata¹⁴.

A construção por opostos resulta muitas vezes num produto híbrido que tenta, a partir de um certo momento, romper a barreira dos gêneros e das artes. (Em *Água viva*, Clarice diz escrever como quem pinta e querer ser compreendida como se compreende a música.)

A proposta faz parte da ambição contemporânea, européia e latino-americana (confira-se especialmente Cortázar).

Na verdade, nessas ocasiões Clarice escreve como quem improvisa, ao sabor do fluxo verbal, que acolhe a palavra fora do lugar, roçando a dissolução da linguagem e o *kitsch*, em sua mistura de sofisticação e ingenuidades.

Esse delírio, entretanto, busca um efeito, pois o improvisado, “como quem desenrola um novelo de linha”, significa “técnica interna, modo de abordar, delicadeza, distração fingida”¹⁵.

Se essa técnica, entretanto, se exerce necessariamente de modo confuso, embebido de subjetivismo e de inspiração, jamais se afasta da atividade vigilante que é, seja na correção da tradução de seus livros para outras línguas¹⁶, seja em relação a seu texto original.

Em carta a Lúcio Cardoso confessa sua preocupação a respeito da colocação de uma simples vírgula numa frase; há oito ou onze versões de *A maçã no escuro* (o número varia segundo o depoimento), de *Água viva*, a princípio *Objeto gritante*, em que foram cortadas aproximadamente 100 páginas, e assim por diante.

Ao lado de textos que parecem brotar de forma acabada, como diz ter acontecido com “Uma galinha”, os exemplos acima confirmam a outra face de seu processo criador e coincidem com a resposta à pergunta que lhe fez Iberê Camargo: “— Que conselho daria a novos escritores?” “— Trabalhar, trabalhar, trabalhar”, retrucou Clarice.

Não será por mero acaso que os humildes artesãos S. Crispim e S. Crispiniano funcionem em *A maçã no escuro* como figuras emblemáticas da narrativa, empenhada esta em “passar a limpo” a condição de cidadão da personagem, assim como o seu desejo de uma nova literatura, onde coubesse “a graça infinita que pode se levantar em vôo de uma frase simples”¹⁷.

14 MELO NETO, João Cabral de. Entrevista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 mai. 1988. Ilustrada.

15 LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 173.

16 “Je préfère que mon livre ne soit pas publié en France à le voir paraître avec tant de défauts”. Deste modo, Lispector ameaça seu editor francês. “Assim envio a você a cópia assinada [...] certa de que o livro se manterá dentro de sua língua ‘brasileira’” — escreve a Thiers Martins Moreira, intermediário da edição portuguesa, em abril de 1961 (apud VARIN, op. cit.).

17 LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961, p. 288.

Em texto inédito intitulado *Literatura de vanguarda no Brasil*¹⁸, conferência pronunciada na Universidade do Texas (México, 1965), Clarice Lispector expõe seus critérios literários, dando um balanço na moderna literatura brasileira. Retomaremos o ensaio em seus pontos fundamentais.

A literatura como “forma de conhecimento”, ou como um “instrumento avançado de pesquisa”, está ligada, entre nós, à revolução de 22. A palavra de ordem do movimento pertence a Mário de Andrade, que sacrificou a construção de sua obra pelo projeto de “rebentar uma visão estratificada de literatura, forçando a visão de uma realidade outra”. Literatura, para ele, significava “o direito permanente da pesquisa estética”, com o que a conferencista concorda, produto que é de 1922. Desse ponto de vista, execuções tão diferentes como a limpidez clássica de Graciliano Ramos e o propalado desleixo de José Lins do Rego cabem no mesmo projeto, o de abrigar a língua portuguesa, na “urgência de entendermos as nossas coisas”. Em última análise, tal intenção é política, pois significa “a destruição das formas inúteis de ser ou de escrever”.

Ora, vanguarda, autoconhecimento e pensar a própria língua são sinônimos. Por sua vez, pensar a língua portuguesa no Brasil quer dizer pensar “sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, lingüisticamente sobre nós mesmos”.

Essa é a linguagem real, isto é, a que tem uma relação dialética entre fundo e forma, a que “reflete e diz com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos”.

Por outro lado, a descoberta tem uma relação viva com a invenção. Basta-nos pensar em Guimarães Rosa, que criou uma linguagem subjacente à nossa, “como se fosse um substrato de nossa língua, permitindo-nos tocar na nossa maior intimidade”.

Como Octavio Paz, que afirma a invenção como ponto de chegada de uma busca das próprias raízes após o desenraizamento e cosmopolitismo sul-americano¹⁹, Clarice diz:

Somos, por enquanto, falsos cosmopolitas, e o interior do Brasil revelado por Guimarães Rosa está em cada um de nós, e tão bem revelado que atinge a altura duma invenção. Descobrir é inventar, ver é inventar.

Essa fome de sabermos quem somos nós distingue-se necessariamente do ufanismo romântico, resumido no verso “nossas várzeas têm mais flores”, de Gonçalves Dias. Hoje, afirma Clarice, estamos mais realistas e, portanto, mais artistas, “sofremos as nossas flores”.

18 Encontra-se no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

19 Apud SUCRE, Guillermo. A nova crítica. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 271.

Por último, duas observações: a distinção necessária entre vanguarda e novidade ou modismo e a distância que há entre literatura, que supõe domínio técnico, e catarse, exercida apenas por quem deseja “desconstrair”.

Dá o exemplo desta última atitude com a pintura como ela mesma a pratica:

Pinto tão mal que dá gosto [...]. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas, sem compromisso com coisa alguma.

De que modo Clarice convive com o “rigoroso” e o “relaxante” na arte, que, conforme vimos, tem a sua sedução, e como essa perspectiva crítica é objetivada na construção de seu texto é o que pretendemos ver no próximo item.

Talvez a resposta esteja no fato de que, em um certo nível, o texto é transformado num exercício problemático sobre os contratempos da própria escrita.

Em *Perto do coração selvagem*, uma antiga retórica, “sincera e segura”, atribuída a uma personagem obtusa e sem cílios (p. 19), não tem mais nenhuma utilidade para uma nova prática literária. O que escrever então, se não se pode confiar nos enredos, por inessenciais, e não se pode falar em herói? “Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer?”, indaga o narrador (p. 60). E em seguida: “Como terminar a história de Joana?”. Essa indagação, que sustenta basicamente o texto, conduz em seu limite à tentação do silêncio:

é como se em vez de escrever, ela descrevesse, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o “aquilo”, o inexpressado...²⁰

Além desse insistente problema que o texto levanta, ele próprio é problemático por seu caráter a um só tempo loquaz e evasivo. Em meio a fragmentos, nele está o tom solene que o atravança em seu fluir (trechos sobre Espinosa), ao lado do registro bíblico a que pede auxílio o narrador na dúvida sobre o que escrever (o *De profundis* que fecha a primeira e a segunda parte do livro), junto à tentação dos “enredos” dos quais foge, mas que assombram a narrativa:

Emocionava-a também ler as histórias terríveis dos dramas onde a maldade era fria e intensa como um banho de gelo (p. 51).

Mas tais enredos ultrapassam o nível da alusão e fornecem algumas soluções para o romance. Temos, assim, o surgimento repentino da herança, para tornar plausível a viagem de Joana, o que desconcertou Roberto Schwarz.

Em 1944, quando surgiu, *Perto do coração selvagem* causou um choque no meio literário brasileiro, dominado então pelo romance social, apesar da nota dissonante representada pela literatura introspectiva de Cornélio Pena, Lúcio Cardoso ou Otávio de Faria.

20 NUNES, Benedito. *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1966.

Num ensaio penetrante, Antonio Candido assinalou o que lhe parecia específico do livro: sua reflexão sobre a linguagem e um certo ritmo de procura e penetração "que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea"²¹. Aproximam-na dos "violadores" da rotina literária, Oswald e Mário de Andrade. Muitos anos depois, o julgamento do crítico se mantém: "Em *Perto do coração selvagem*, de certo modo, o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro"²².

Clarice estréia, assim, fiel à noção de literatura como um "instrumento avançado de pesquisa". Entretanto, algo vagamente ameaçador parece se esconder no livro, o que poderia ser localizado, a princípio, na falta de nexos a amarrar os episódios.

Roberto Schwarz, porém, compreende a solução de descontinuidade dada ao texto como um princípio positivo de composição²³. A debilidade dele, para Schwarz, acontece justamente quando Clarice tenta uma causalidade para as ocorrências. Cita, então, o episódio da herança ao final, que torna plausível a viagem da personagem Joana.

"Livro fosforescente", chamou à obra João Gaspar Simões²⁴, e bem podemos nos perguntar qual é a propriedade que o faz brilhar sem espalhar calor, que espécie de *frio* ameaça o texto ou mantém em suspensão as ações de Joana, numa esfera sempre liminar... Certamente trata-se de verdadeiro lançamento *ex-machina* amarrando o desfecho, numa contaminação clara com o folhetim, o "drama", enfim.

Tal contaminação, talvez inesperada numa obra de vanguarda, não deixa de harmonizar-se com o intuito da autora de romper as esferas fixas da arte, torná-la porosa a uma proposta só verdadeiramente resolvida em *A hora da estrela*.

No vértice desta investigação ou desta dúvida encaixa-se a "estética do feio" ou do "mau gosto" a que Lispector sempre se mostrou sensível, à semelhança de outros escritores brasileiros, em experimentação com a língua.

Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação... Não, não — repetia-se ela — é preciso não ter medo de criar (p. 14).

Desse ponto de vista de busca de soluções estéticas, *A paixão segundo G. H.* é um romance decisivo. Podemos mesmo afirmar que o texto despede-se dos moldes consagrados da perfeição formal — evidente, por exemplo, nos contos —,

21 CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector [1944]. In: —. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

22 CANDIDO, A *educação pela noite*... cit., p. 200.

23 SCHWARZ, Roberto. *Perto do coração selvagem*. In: —. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

24 SIMÕES, João Gaspar. Clarice Lispector, inovadora do romance brasileiro. In: —. *Literatura, literatura, literatura*. Lisboa: Portugal, 1964.

realizando-se, ao mesmo tempo, como tal. "Adeus, beleza do mundo" (lemos à p. 83). E mais: confessa-nos o livro não ter medo do ridículo, não ter pudor, não evitar o mau gosto.

Juntando a ação à palavra, G. H. começa a pôr em prática a idéia, boiando sobre "vagalhões de mudez".

Sinto que uma primeira liberdade está pouco a pouco me tomando... Pois nunca até hoje temi tão pouco a falta de bom gosto: escrevi "vagalhões de mudez", o que antes não diria porque sempre respeitei a beleza e a sua moderação intrínseca (p. 19).

Pela primeira vez também aborda-se claramente o problema da luta de classes²⁵, ao mesmo tempo que as "belas-artes" estão contrapostas às "coisas práticas", e a arte diletante da burguesia, confrontada com a "escrita" da empregada doméstica.

É através de tal "escrita" que G. H. escapa de ser personagem num livro sentimental intitulado *Vida e amores de G. H.* (p. 161), ou num drama talvez de *far-west* cinematográfico: "Perdida no inferno abrasador de um canyon uma mulher luta desesperadamente pela vida" (p. 8).

Em vez disso, numa cidade chamada Rio de Janeiro, com seus "seiscentos mil mendigos", desenrola-se um outro tipo de conflito, entre uma personagem que "vivía no último andar de uma super-estrutura" (p. 68) e outra, ocupante do *bas-fond* da cobertura, "na sua dupla função de dormida e depósito de trapos..." (p. 34).

A clareza formal do romance, composto com os recursos do *leixa-pren* da poesia medieval, estabelece uma relação paradoxal com o tom que o percorre, entre paixão e racionalidade, do mesmo modo que a limpidez do conflito de classes parece às vezes se toldar com a superposição dos planos temporais, a contemplação mística e a dimensão alegórica.

G. H. desenvolve seu monólogo, não tanto no apartamento de um edifício, mas nos escombros da civilização de nossos dias. O edifício que ela sente prestes a desabar é todo o mundo ocidental, ameaçado de um holocausto nuclear²⁶.

Os paradoxos e oxímoros em nível frasal testemunham essa complexa construção multivalente, ponto alto da sofisticação formal da ficção clariciana.

Sem querer forçar uma leitura simplista, não podemos deixar de observar que 1964, data da publicação do romance, marca o início da ditadura militar brasileira, período caracterizado por intensa ebulição política. Desta fase em diante, a ficção de Clarice segue uma outra vertente, apostando no "feio" que tanto

25 Cf. OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida*. Rio de Janeiro: J. Olympio/Pró-Memória/INL, 1985.

26 Id., *ibid.*, p. 28.

tematizou — seja o monólogo delirante de *Água viva*, sejam os contos de *Onde estivestes de noite*, sejam os textos de *A via crucis do corpo*, que foi desprezado pela crítica mas que abriga uma das melhores realizações de Clarice em termos de paródia, humor e a difícil aliança do banal com o patético. Nesses contos percebemos o amadurecimento da escritora, que faz da língua o que quer. Longe do preciosismo, não tem medo de ameaçá-la com uma espécie de crua materialidade.

Durante 1967, 1968 e 1969, época do endurecimento da ditadura, Clarice escreveu aos pedaços, conforme seu método de compor, um livro curioso, intitulado *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Curioso porque, embora falho pela irresolução das propostas, o texto nos confessa procurar “um realismo novo”, que situasse as coisas num conjunto inteligível, segundo o método da “desarticulação necessária, para que se veja aquilo que, se fosse articulado e harmonioso, não seria visto...” (p. 107).

Na época, a escritora foi muito cobrada politicamente em relação à questão social, foi “enterrada” no “cemitério” de Henfil²⁷, ao lado de outros suspeitos de reacionarismo. A humilhação cívica era grande e ela se defendia como podia²⁸: “Na verdade sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos”.

Durante a elaboração de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Clarice participou de passeatas e fechou, às vezes, as crônicas no *Jornal do Brasil* com apelos e posicionamentos ansiosos. Por exemplo, em 6 de abril de 1968, acrescentou ao texto um PS aflito: “Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil”.

Não era hora, entretanto, de se resolver o impasse em termos ficcionais e algum tempo teria de correr até *A hora da estrela*, última obra da escritora publicada em vida.

Apesar de discutir o fazer literário, ou de referir-se à tradição, contando ao mesmo tempo uma história, o texto de *A hora da estrela* propõe um novo metabolismo desses elementos.

A banalidade da historinha — a destruição de uma jovem nordestina semi-proletarizada numa cidade “toda feita contra ela” — funciona magistralmente para o rebaixamento das grandes questões, comuns nos textos anteriores, e para um descarnamento das metaforizações, desfazendo as relações automáticas.

27 Famoso cartunista brasileiro, que, na época, desenhava em suas tiras um cemitério com túmulos dos “reacionários”, cujos nomes apareciam escritos nas lápides.

28 Em *A paixão segundo C. L.*, Berta Waldman observa que a fragmentação clariciana oferece-se “como um espelho-da sociedade moderna, vislumbrada como uma totalidade fragmentada” (São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 32).

Todos os grandes temas (a incomunicabilidade, a estética do feio, o silêncio, a definição de amor, verdade *versus* mentira etc.) são conseqüências da pobreza da personagem, cuja inexistência social nadifica temas e situações.

Como, entretanto, pôde Clarice escapular do conforto da alusão e falar diretamente da pobreza? A solução foi dada na repartição do texto em verso e reverso. Um lado retém as marcas de um narrador meio tolo e comprometido com as convenções moralistas e literárias, usuário de uma retórica empolada, passadista; outro é o lugar de onde fala um segundo narrador, implícito, todavia um verdadeiro *metteur en scène*, que escolhe o circo como cenário adequado àquela história acontecida “em estado de emergência e calamidade pública”.

Pensa-se a princípio que, a despeito das boas intenções, o texto continuava dentro da proposta irritada de Clarice, de escrever “de propósito um livro bem ruim para os profanos não gostarem”. Pouco a pouco, entretanto, o rosto patético, entre tolo e iluminado, de Macabéa surge do fundo do espelho barato com um grande nariz de *clown*, “meio caído” de pó-de-arroz, a boca exageradamente pintada de batom, em sua tentativa de imitar Marilyn Monroe.

Os outros personagens cabem também no mesmo picadeiro “feito de dentina exposta” e seguem as marcações, tanto do drama circense, desdobrado por entre os treze títulos com que Clarice batiza a história, quanto da consciência culpada de um dos narradores, que, para falar da pobreza, deseja identificar-se com ela. O outro narrador, ao contrário, usando recursos da arte popular, toma distância de seu tema através do jogo formal, armando uma estrutura ao mesmo tempo popular e antinaturalista.

Nesse compasso, e com o auxílio da linguagem figurada, um vertiginoso jogo cênico se desenrola, utilizando máscaras e trejeitos, improvisação e delírio verbal, lugares-comuns colados à rutilância do “discurso literário”, que no lado avesso exhibe seus remendos: a radiografia da pobreza urbana segundo o modelo brasileiro. Suas ligações com o campo, sua mistura com o escravismo, seu cotidiano saqueado, a alienação programaticamente produzida sob o nome de “cultura”, em suma, o retrato de uma classe que só pode se espelhar nos *Humilhados e ofendidos*, livro que o texto coloca furtivamente no caminho do olhar de Macabéa, mas fora de seu alcance.

Pode-se sem dúvida afirmar que é essa combinação de modernidade com recursos da arte popular, a incorporação de seu inacabamento, sua improvisação, que torna possível responder, através de *A hora da estrela*, às indagações e dúvidas desfiadas desde *Perto do coração selvagem*.

Fica assim marcado o caminho da ambição de Clarice Lispector, no próprio sentido etimológico do termo (ambivalência e inquietação da busca), dirigido à resolução dos “problemas mais complicados”. Nessa obstinação abriu mão do já conhecido, da habilidade ingênua, da banalidade da esperteza e teve a coragem de, em mais de um momento, errar escandalosamente.

Com certeza, a esse risco mortal aqueles que se inspiram nela raramente ousarão se expor.

Nota biobibliográfica

CLARICE LISPECTOR (Tchetchelnik, Ucrânia, URSS, 1920-Rio de Janeiro, 1977).

Com dois meses veio para o Brasil com os pais, que se estabeleceram no Recife, onde passou a infância. Da infância reteve a memória da pobreza, da doença materna e do hábito de fabular "histórias que não acabavam mais". Nesse período, Monteiro Lobato foi sua grande revelação literária. Já nessa época escrevia histórias descritas como "sensações". Aos 9 de idade compôs uma canção intitulada "Lamentação", pela morte da mãe. Em 1933 a família mudou-se para o Rio de Janeiro. Nessa cidade iniciou sua carreira de jornalista, ao lado de Lúcio Cardoso e Antonio Callado, formou-se em Direito e casou-se com o diplomata Maury Gurgel Valente. Em 1944 publicou *Perto do coração selvagem*, iniciando suas viagens ao exterior, onde permaneceria por quinze anos, com raras estadas no Brasil. No período, publicou *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949) e *Alguns contos* (1952). Em 1959 separou-se do marido e retornou definitivamente ao Brasil. Publicou *Laços de família* (1960) e *A maçã no escuro* (1961), escritos no exterior. A essa altura já era uma escritora consagrada, várias vezes reeditada e traduzida em outras línguas. Seguiram-se novos títulos: em 1964, *A paixão segundo G. H.* e *A legião estrangeira*; mais tarde, a segunda parte deste último livro foi publicada sob o título de *Para não esquecer*. Em 1969 foi *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, seguindo-se duas coletâneas de contos já publicados anteriormente: *Felicidade clandestina* e *A imitação da rosa*. *Água viva* é de 1973. O ano de 1974 viu a publicação de dois novos títulos, ambos de contos: *Onde estivestes de noite?* e *A via crucis do corpo*. Em 1975, mais dois livros: *Visão do esplendor*, crônicas, e *De corpo inteiro*, entrevistas feitas para a revista *Manchete*. Em 1977 foi publicado o último livro em vida de Lispector, *A hora da estrela*. Restam-nos quatro obras póstumas. *Um sopro de vida* e *A bela e a fera*, ambas de 1980. De 1984 é *A descoberta do mundo*, que resumia seis anos dedicados à atividade de cronista. Finalmente, em 1987, foi publicado *Como nasceram as estrelas*, doze lendas brasileiras reescritas por Clarice e que encerram também sua produção infantil, representada por *O mistério do coelho pensante*, escrito originalmente em inglês, *A vida íntima de Laura* e *Quase de verdade*. Clarice Lispector morreu em 9 de dezembro de 1977, um dia antes de completar 57 anos.

A fortuna crítica da obra de Clarice Lispector, entre nós, está quase toda contida na bibliografia comentada do ensaio de Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector* (Petrópolis/São Paulo: Vozes/Faculdades Integradas Teresa d'Ávila, 1979).

Para uma visão da obra do ponto de vista filosófico, consulte-se Benedito Nunes, *O dorso do tigre* (São Paulo: Perspectiva, 1969) e *Clarice Lispector* (São Paulo: Quíron, 1973).

A paixão segundo C.L., de Berta Waldman (São Paulo: Brasiliense, 1983) é um estudo sensível, que abarca o conjunto da obra.

Em *A barata e a crisálida* (Rio de Janeiro: J. Olympio/Pró-Memória/INL, 1985), Solange Ribeiro de Oliveira centra uma análise penetrante em *A paixão segundo G. H.*, mas articula o romance com o restante da produção clariciana.

Obras de cunho geral, indispensáveis para situarmos Clarice Lispector na literatura brasileira, são: *A educação pela noite e outros ensaios*, de Antonio Candido (São Paulo: Ática, 1987) e, de Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira* (2. ed., São Paulo: Cultrix, 1979) e *O conto brasileiro contemporâneo* (São Paulo: Cultrix, s.d.) antologia organizada e prefaciada pelo ensaísta.

Esboço para um possível retrato, de Olga Borelli (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981) fornece subsídios para a biografia da escritora.

Dada a profusão — e repetição — dos textos críticos estrangeiros, o que acontece também entre nós, não podemos afiançar que em algum lugar qualquer não se esteja escrevendo, no momento, alguma peça fundamental sobre a obra de Clarice Lispector.

Dentre os americanos, salientamos o trabalho de Earl E. Fitz, *Clarice Lispector* (Boston: Twayne Publishers, 1985). Em teses universitárias americanas são comuns os estudos comparativos da escritora com outros autores (Cortázar, Katherine Mansfield, Faulkner, Kafka, Guimarães Rosa etc.).

Sobre a Clarice, como escritora dotada de um registro feminino, embora sejam vários os trabalhos (principalmente aqueles que desejam ver na obra características feministas), nenhum se apóia nos aspectos formais do texto como "O vertiginoso relance", de Gilda de Mello e Souza, que se encontra em *Exercícios de leitura* (São Paulo: Duas Cidades, 1980).

Inspirada em leituras de Barthes e Deleuze, uma certa crítica francesa leva a obra de Clarice a delírios interpretativos, a exemplo de Hélène Cixous (confira-se L'approche de Clarice Lispector. *Poétique*, n. 40, abr. 1979).

Outra estudiosa da obra clariciana, Claire Varin, tem uma tese inédita, fruto de exaustiva pesquisa, intitulada *Clarice Lispector et l'esprit des langues* (Montreal: Universidade de Montreal, 1986), além de um livro em que publica as entrevistas concedidas pela escritora (*Reencontres brésiliennes*. Québec: Trois, 1987).

A crítica portuguesa também começa a dar maior atenção à obra de nossa escritora, sendo de interesse as colocações de Eduardo do Prado Coelho num pequeno ensaio intitulado "A paixão depois de G. H." (*Remate de males*. Campinas: Unicamp, no prelo), no qual evita a avaliação do romance clariciano como mero desvio em relação a certos modelos — abordagem comum — e entende seu "indizível" como ultrapassagem do estágio da facilidade.

A crítica sul-americana comparece através de Márgara Russotto, da Venezuela, que tem publicado trabalhos de interesse e traduzido pequenos contos.

Apesar da profusão interpretativa, são raros os estudos verdadeiramente críticos da produção de Lispector, pairando a maioria no terreno da celebração incontida — o que não deixa também de ter sua eficácia. Se um livro não tivesse significação, o dever

da crítica, afirma Machado de Assis, "era deixá-lo, sem defesa, nas mãos do entusiasmo cego, que acabaria por matá-lo" (*Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, v. 3, p. 913). Mas não é isso, certamente, o que acontecerá com a obra de Clarice Lispector.

Bibliografia

- CANDIDO, Antonio. No raio de Clarice Lispector. In: —. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- . *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.
- . *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.
- . *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- . *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- . *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.
- . *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- . *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- . *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.
- . *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- . *Como nasceram as estrelas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. O lustre. *O Estado de S. Paulo*, 14 jul. 1946.
- MELO NETO, João Cabral de. Entrevista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 mai. 1988. Ilustrada.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Brasiliense, 1944, v. 2.
- NUNES, Benedito. *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1966.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida*. Rio de Janeiro: J. Olympio/Pró-Memória/INL, 1985.
- RODRIGUES, Nelson. Entrevista. *Cadernos Brasileiros*, n. 35, mai./jun. 1966.
- SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. In: —. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SIMÕES, João Gaspar. Clarice Lispector, inovadora do romance brasileiro. In: —. *Literatura, literatura, literatura*. Lisboa: Portugal, 1964.
- SUCRE, Guillermo. A nova crítica. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. A trambolha. In: —. *O mandril*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- VARIN, Claire. *Clarice Lispector et l'esprit des langues*. Tese de Doutorado. Universidade de Montreal, 1986 (inédita).
- WALDMAN, Berta. *A paixão segundo C. L.* São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ZAGURY, Eliane. *A palavra e os ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971.

O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa

Davi Arrigucci Jr.

Brasil. É ensaísta e professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Publicou os seguintes livros: *O escorpião encalacrado* (A poética da destruição em Julio Cortázar); *Achados e perdidos. Ensaios críticos; Enigma e comentário. Ensaios sobre literatura e experiência; Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*.

Sobre as Naus da Iniciação

**Estudos Portugueses de
Literatura e História**

Organizadores

**Carlos Alberto Iannone
Márcia V. Zamboni Gobi
Renata Soares Junqueira**

UNESP
Editora

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Presidente do Conselho Curador
Antonio Manoel dos Santos Silva

Diretor-Presidente
José Castilho Marques Neto

Assessor Editorial
Jézio Hernani Bomfim Gutierre

Conselho Editorial Acadêmico
Aguinaldo José Gonçalves

Álvaro Oscar Campana
Antonio Celso Wagner Zanin

Carlos Erivany Fantinati
Fausto Foresti

José Aluysio Reis de Andrade
Marco Aurélio Nogueira

Maria Sueli Parreira de Arruda
Roberto Kraenkel

Rosa Maria Feiteiro Cavalari

Editor Executivo
Túlio Y. Kawata

Editoras Assistentes
Maria Aparecida F. M. Bussolotti
Maria Dolores Prades



SOBRE AS NAUS DA INICIAÇÃO
ESTUDOS PORTUGUESES
DE LITERATURA E HISTÓRIA

CARLOS ALBERTO IANNONE
MÁRCIA V. ZAMBONI GOBBI
RENATA SOARES JUNQUEIRA
ORGANIZADORES

*A querida Vilma,
companheira de navegações
venturosas. Com um beijo.
Renata
Araraquara, 22/9/98*



Copyright © 1997 by Editora UNESP

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da UNESP (FEU)

Av. Rio Branco, 1210
01206-904 - São Paulo - SP
Tel./Fax: (011) 223-9560

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Sobre as naus da iniciação : estudos portugueses de literatura e história /
Carlos Alberto Iannone, Márcia V. Zamboni Gobbi, Renata Soares
Junqueira / organizadores. - São Paulo: Fundação Editora da UNESP,
1998. - (Prismas)

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 85-7139-183-1

1. Literatura e história - Portugal 2. Literatura portuguesa - História
e crítica I. Iannone, Carlos Alberto, 1936- II. Gobbi, Márcia V. Zamboni
Gobbi. III. Junqueira, Renata Soares, IV. Série.

98-1240

CDD-869.09

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura portuguesa : História e crítica 869.09

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias



SUMÁRIO

Apresentação	9
<i>Márcia Valéria Zamboni Gobbi</i>	
Vieira e o reino deste mundo	13
<i>Alfredo Bosi</i>	
O processo inquisitorial de Antônio Vieira	49
<i>Alcir Pécora</i>	
Sebastianismo, Vieira e o messianismo judaico	65
<i>Anita Novinsky</i>	
Notas para uma futura compreensão do sebastianismo na <i>Mensagem</i> de Pessoa	81
<i>Maria Lúcia Dal Farra</i>	
Quinto Império e parusia	95
<i>Maria Helena Nery Garcez</i>	
A pátria de Inês de Castro	105
<i>Haquira Osakabe</i>	

Agustina Bessa-Luís e Inês de Castro: 119 nem história nem ficção <i>Anamaria Filizola</i>	Língua e cultura em Cabo Verde 287 <i>Benilde Justo Caniato</i>
Nacionalidade e literatura na <i>História de Portugal</i> 135 de Oliveira Martins <i>José Leonardo do Nascimento</i>	A des-realização temporal e a presença do 299 leitor nos romances de Vergílio Ferreira <i>Suely Fadul V. Flory</i>
História e ficção romanesca: um olhar 147 sobre a geração de 70 em Portugal <i>Paulo Franchetti</i>	Revisitação do romance de Vergílio Ferreira 313 <i>João Décio</i>
A propósito de literatura e história 161 <i>Augusto Abelaira</i>	(Des)Aparição: a manhã submerge 331 <i>Maria Heloísa Martins Dias</i>
<i>Voi che sapete che cosa è l'amore</i> 167 <i>Vilma Arêas</i>	
<i>Gaibéus</i> : na estratégia do desvio, 177 a transgressão de um projeto <i>Teresa Cristina Cerdeira da Silva</i>	
Literatura e revolução 187 <i>Ana Maria Gottardi</i>	
De convicções e heterodoxias 195 <i>Benjamin Abdala Júnior</i>	
<i>Cavaleiro andante</i> , de Almeida Faria: de texto a exemplo 207 <i>Maria Aparecida Santilli</i>	
A literatura como história: revolução e circunstância. 219 A produção intelectual brasileira e a Guerra Civil Espanhola <i>José Carlos Sebe Bom Meihy</i>	
Literatura e revolução: testemunhos de Espanha 233 <i>Valéria De Marco</i>	
A poesia galega e a questão da língua 245 <i>Yara Frateschi Vieira</i>	
<i>Os Lusíadas</i> e a história 255 <i>Silvina Rosa</i>	
História, literatura e imaginário: um jogo especular. 271 O exemplo medieval da Cocanha <i>Hilario Franco Júnior</i>	



Des Nouvelles du Brésil

Métailié
suites



DES NOUVELLES DU BRÉSIL

1945-1998

sélectionnées et présentées par
Clélia PISA

*Publié avec le concours du
Ministério da Cultura do Brasil*

SUITES

Editions Métailié
5, rue de Savoie, 75006 Paris
1998

TABLE

<i>Préface de Clélia Pisa</i>	7
1. João GUIMARÃES ROSA, <i>La troisième rive du fleuve</i>	13
2. Clarice LISPECTOR, <i>Amour</i>	23
3. Osman LINS, <i>Pastorale</i>	39
4. Lygia FAGUNDES TELLES, <i>La Rose verte</i> ..	57
5. Dalton TREVISAN, <i>Les Maria</i>	73
6. Rubem FONSECA, <i>Le Ballon fantôme</i>	77
7. Zulmira RIBEIRO TAVARES, <i>Réalité</i>	101
8. Raduan NASSAR, <i>Le Vieux</i>	121
9. Silviano SANTIAGO, <i>Jours de vin et de roses</i> .	135
10. Vilma ARÊAS, <i>Recuerdo de Bertoldo</i>	151
11. Modesto CARONE, <i>Rencontre</i>	155
12. Moacyr SCLIAR, <i>Dans ma sale caboche, l'Holocauste</i>	159
13. João ANTONIO, <i>Lapa</i>	165
14. Luiz VILELA, <i>Suzana</i>	181
15. O.C. LOUZADA FILHO, <i>Un mauvais alcoolique mange des œufs</i>	185
16. Domingos PELLEGRINI, <i>Gelée blanche</i>	217
17. Marilena FELINTO, <i>Vision de Bagasse</i>	225
18. Bernardo CARVALHO, <i>L'Allemande</i>	233
19. João Batista MELO, <i>Après le crépuscule</i>	255
20. Fernando BONASSI, 7	265

Préface

© Des nouvelles inédites en français :

Rubem FONSECA, *Le Ballon fantôme* © by R. Fonseca – Zulmira RIBEIRO TAVARES, *RÉALITÉ Réalité* © by Z. Ribeiro Tavares – Raduan NASSAR, *Le Vieux* © by R. Nassar and Companhia das Letras (S. P.) – Silviano SANTIAGO, *Jours de vin et de roses* © by S. Santiago – Vilma AREAS, *Recuerdo de Bertoldo* © by V. Areas – Modesto CARONE, *Rencontre* © by M. Carone – Moacyr SCLIAR, *Dans ma sale caboche, l'Holocauste* © by M. Scliar – João ANTONIO, *Lapa* © by J. Antonio Estate – Luiz VILELA, *Suzana* © by L. Vilela – O.C. LOUZADA FILHO, *Un mauvais alcoolique mange des œufs* © by O.C. Louzada Filho – Domingos PELLEGRINI, *Gelée blanche* © by D. Pellegrini and Companhia das Letras (S. P.) – Marilena FELINTO, *Vision de Bagasse* © by M. Felinto – João Batista MELO, *Après le crépuscule* © by J. B. Melo and Ed. Rocco (R. de J.) – Fernando BONASSI, 7 © by F. Bonassi.

Pour l'anthologie et la traduction des inédits :

© Éditions Métailié, Paris, 1998.

ISBN 2-86424-267-2

ISSN 1281-5667

La nouvelle est une longue tradition brésilienne. Une même attirance réunit public et écrivains. Pour expliquer l'attrait qu'elle exerce, on peut suggérer un rapport particulier au temps, mais encore faut-il préciser de quel temps il s'agit. Ce n'est pas celui de la pratique d'une société dans son ensemble, même si n'importe quel voyageur, resté quelques jours à peine dans le pays, s'aperçoit que les Brésiliens comptent les heures de façon plus imprécise, plus élastique que les Français, que leur sens de l'urgence se manifeste différemment. Sauf que ceci n'explique pas tout à fait cela. Le temps de la lecture fonctionne autrement et des peuples dont le comportement est proche de celui des Français aiment la nouvelle, sa manière d'agencer le jeu des énigmes, le va-et-vient de la durée dans un nombre limité de pages. Les Français lisent souvent dans les transports en commun, dans les cafés, les Brésiliens ignorent cette habitude. On devrait en conclure que la nouvelle convient parfaitement aux premiers. Or, on sait que les Français ne sont pas particulièrement attirés par ce genre littéraire. Les éditeurs l'affirment, du moins est-ce la raison qu'ils avancent pour expliquer leur refus de publier ce type de texte. Cette

ESCRITURA

Teoría y crítica literarias

LITERATURA BRASILEÑA (SEGUNDA PARTE)

CARLOS VOGT	PRESENTACION
BERTA WALDMAN	NACIONAL POR SUBSTRACCION
ROBERTO SCHWARZ	UN ETERNO RETORNO: LOS DESCUBRIMIENTOS DEL BRASIL
MARLYSE MEYER	EL CUENTO MODERNO EN BRASIL
FABIO LUCAS	OTARIOS Y OTARIOS Y OTARIOS
JESUS DURIGAN	OTRA VEZ BRAGA POR AQUI
DAVI ARRIGUCCI Jr.	LA NARRATIVA DE DALTON TREVISAN: UN PEDAZO EN BRUTO DE VIDA
BERTA WALDMAN	DEL EROS POLITIZADO A LA POLIS EROTIZADA
ADELIA BEZERRA DE MENESES	LA FABULA DEL REVES Y EL REVERSO DE LA FABULA
MODESTO CARONE	LA MODERNIDAD EN LA NOVELA BRASILEÑA
JOAO ALEXANDRE BARBOSA	UN POCO DE SANGRE (OBSERVACIONES SOBRE A HORA DA ESTRELA DE CLARICE LISPECTOR)
VILMA AREAS	CUATRO CLASICOS DE LOS AÑOS 80
EUSTAQUIO GOMES	LA FIGURA DE LA NARRACION O LAS CELADAS DEL TIEMPO EN LA NOVELA DE GUIMARAES ROSA
BENEDITO NUNES	POESIA MALA, SOCIEDAD PEOR
IUMNA MARIA SIMON VINICIUS DANTAS	AMADO: RESPETUOSO, RESPETABLE
WALNICE NOGUEIRA GALVAO	NELSON RODRIGUES EN ESCENA
BERTA WALDMAN	ANTONIO CALLADO: LITERATURA E HISTORIA
CARLOS VOGT	DOS POBRES, DOS MEDIDAS
LIGIA CHIAPPINI MORAES LEITE	
JOAO LUIZ LAFETA	

DIRECTOR

RAFAEL DI PRISCO

CONSEJO DE REDACCION

RAFAEL DI PRISCO - JUAN NUÑO - ENRIQUE IZAGUIRRE

CONSEJO ASESOR INTERNACIONAL

Antonio CANDIDO (Universidad de São Paulo, Brasil).
Jean FRANCO (Columbia University, USA).
Rafael GUTIERREZ GIRARDOT (Universitat Bonn, Alemania Federal).
Noé JITRIK (Universidad Nacional Autónoma, México).
Jacques LEENHARDT (Ecole des Hautes Etudes, Francia).
José Luis MARTINEZ (Fondo de Cultura Económica, México).
Giovanni MEO ZILIO (Università degli Studi di Venezia, Italia).
Adolfo PRIETO (University of Florida, USA).
Dario PUCCINI (Università degli Studi di Roma, Italia).
Elias RIVERS (State University of New York, at Stony Brook, USA).
Oscar SAMBRANO URDANETA (Fundación La Casa de Bello, Caracas, Venezuela).

ESCRITURA, Revista de Teoría y Crítica Literarias, se publica dos veces al año, bajo los auspicios del Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico y del Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.

Afiliada al *Centro Internacional de Revistas de Crítica Literaria Latinoamericana*.

DISTRIBUCION POR CANJE:

Biblioteca. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Caracas. Venezuela.

SUSCRIPCIONES:

Para Venezuela:	Bs. 150,00	
Para el exterior:	personal,	US\$ 15,00
	institucional,	US\$ 35,00

Incluye gastos de correo marítimo certificado.

CORRESPONDENCIA Y SUSCRIPCIONES:

Dr. Rafael Di Prisco. Apartado de Correos 65603.
Caracas 1066-A. Venezuela.

Los anuncios publicados en *ESCRITURA* no son de carácter comercial, constituyen una contribución de la revista a la divulgación cultural.

LITERATURA BRASILEÑA

SEGUNDA PARTE

El presente número de la revista *ESCRITURA* da cabida en sus páginas a la segunda parte de un estudio que constituye el primer esfuerzo organizado por dar una visión global y en lo posible sistemática de la literatura brasileña, desde Brasil y en la reflexión de sus propios críticos.

Su magnitud se debe al hecho de recoger no sólo la producción crítica de estos años recientes, sino también aquellos estudios que, aunque correspondan a décadas anteriores, representan hitos fundamentales de la producción intelectual de nuestro país vecino.

Siendo un viejo proyecto de Angel Rama, sólo ha podido concretarse gracias a la participación de Carlos Vogt, poeta, lingüista y actual Rector de la Universidad de Campinas en el Estado de São Paulo, y a la actividad de los distintos traductores.

La mayoría de los textos han sido aligerados de muchas notas de traducción, sobre todo las que se superponían a las del autor, o repetían la misma información más adelante, o finalmente dispersaban en exceso la atención. Las notas en su totalidad han sido ajustadas a un criterio uniforme.

La tarea de organización de los trabajos que componen el volumen xiv de *Escritura* fue compartida entre la profesora Berta Waldman del Departamento de Teoría Literaria de UNICAMP y el profesor Carlos Vogt. Debido a una inexcusable confusión, en la nota insertada en el número anterior, se omitió el nombre de la profesora Waldman. Presentamos nuestras humildes disculpas por el infortunado error. Las traducciones han sido realizadas por Márgara Russotto, Jorge Aguadé y Ana MacMac.

Este que aqui se apresenta ao leitor é mais um livro que elabora as questões levantadas pelas obras de João Guimarães Rosa; um livro que se junta e se conjuga com muitos outros para investigar os textos do maior romancista brasileiro do século passado e para fazer um balanço da sua fortuna crítica e editorial. Um livro talvez provisório, nesta perspectiva, e todavia um livro necessário, até incontornável para quem atente na lista dos colaboradores e para quem — com a ajuda, justamente, de tantos ilustres críticos — queira ainda saber daquilo que dá "corpo ao suceder". Aliás, a narrativa rosiana, de tanto ser lida e interpretada, parece hoje carecer, por redundância, de adjetivos que a qualifiquem, de interpretações que a expliquem de modo exaustivo, de metáforas que a resumam ou que a identifiquem por completo. Este aparente esgotamento ou esvaziamento do sentido, porém, não pode e não deve impedir que esta obra (que é *Obra*, no significado mais alto e grandiloquente) seja, ainda e sempre, desmontada e remontada, na dialética

Outras margens

ESTUDOS DA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

Lélia Parreira Duarte
Maria Theresa Abelha Alves
Organizadoras

Outras margens
ESTUDOS DA OBRA DE GUIMARÃES ROSA




Autêntica
Belo Horizonte
2001

Copyright © 2001 by Os Autores

CAPA

Jairo Alvarenga Fonseca

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Waldênia Alvarenga Santos Ataíde

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Cláudia Teles

REVISÃO
Erick Ramalho

D812o Duarte, Lélia Parreira
Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa
/ organizado por Lélia Parreira Duarte, Maria Theresa
Abelha Alves. – Belo Horizonte: Autêntica/PUC Mi-
nas, 2001.
368p.
ISBN 85-7526-007-3

1. Crítica literária. 2. Alves, Maria Theresa Abelha.
3. Rosa, João Guimarães. I. Título

CDU 82.09

2001

Todos os direitos reservados pela Autêntica Editora.
Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida, seja
por meios mecânicos, eletrônicos, seja via cópia xerográfica,
sem a autorização prévia da editora.

PUC Minas

Av. Dom José Gaspar, 500 - Coração Eucarístico
30535-610 – Belo Horizonte – MG
Fone: (31) 3319-4271 – Fax: (31) 3319-4129
e-mail: proex@pucminas.br

Autêntica Editora

Rua Januária, 437 – Floresta - 31110-060
Belo Horizonte – MG - PABX: (55 31) 3423 3022
www.autenticaeditora.com.br
e-mail: autentica@autenticaeditora.com.br

SUMÁRIO

- 07 **A insatisfação com as margens do rio**
Audemaro Taranto Goulart
- 21 **O contar desmanchando...**
artifícios de Rosa
Cleusa Rios Pinheiro Passos
- 37 **Diadorim e a desconstrução do olhar**
dicotômico em Grande Sertão: Veredas
Eduardo F. Coutinho
- 49 **Grande sertão: veredas do desejo**
Évila de Oliveira Reis Santana
- 61 **Grande Sertão em linha reta**
Flávio Aguiar
- 77 **O real e o sertão: experimentalismo**
poético e pensamento
trágico em Guimarães Rosa
Gláucia Vieira Machado e
Ondina Pena Pereira
- 87 **Fingir a verdade**
Kathrin Rosenfield
- 99 **Não já e ainda não: a leveza**
do humor em Guimarães Rosa
Lélia Parreira Duarte
- 117 **O engasgo de Rosa**
e a confirmação milagrosa
Luiz Roncari
- 151 **Riobaldo e suas más**
devassas no contar
Márcia Marques de Moraes

- 173 **Leituras de Guimarães Rosa na Argentina**
Maria Antonieta Pereira
- 191 **Zíngaros e outros boêmios no conto de J. G. Rosa**
Maria de Santa-Cruz
- 213 **Amar o amor, amaro amor: sob o jugo de Doralda**
Maria Theresa Abelha Alves
- 231 **As portas da visão em dois contos de Tutaméia**
Melânia Silva de Aguiar
- 251 **Segundas estórias e outros enigmas**
Rubens Alves Pereira
- 267 **O poder do lugar e a força do mundo ou "Minha gente"**
Silvana Maria Pessoa de Oliveira
- 275 **"Sinhá Secada": Stabat Mater ou O contrário da loucura**
Suely Maria de Paula e Silva Lobo
- 285 **A obra de Guimarães Rosa no sul do Brasil**
Tânia Franco Carvalhal
- 299 **Tolstói e Guimarães Rosa: anotações**
Vilma Arêas
- 317 **O olhar do silêncio: maiêutica do discurso dialógico e representação do outro em Grande Sertão: Veredas**
Vincenzo Arsillo
- 331 **Diadorim – a paixão como medium-de-reflexão**
Willi Bolle
- 359 **Os autores**

A insatisfação com as margens do rio

Audemaro Taranto Goulart

"A terceira margem do rio" é uma das narrativas mais apreciadas de Guimarães Rosa. Alguns chegam mesmo a dizer que se trata do melhor conto da literatura brasileira. Por isso mesmo é que não deixa de ser temerária qualquer tentativa de ler em profundidade esse conto. Por outro lado, seu caráter instigante, seu mistério latente continuam a oferecer-se como convite a outros encontros com ele. É o que pretendo fazer aqui, ciente das condições que hão de contornar o trabalho.

Quando penso na "terceira margem", não me dispenso uma observação que me parece, até certo ponto, óbvia: a narrativa é muito simples enquanto contingências de enredo. Lá está um pai que resolve largar tudo para viver numa pequena canoa, dentro de um rio. Tudo que a família fez, no sentido de demovê-lo daquela "doideira", foi inútil. Insensível a todos os apelos, o pai demorou-se indefinidamente naquela decisão, deixando a família e os vizinhos perplexos, loucos, na busca de uma explicação: doideira, pagamento de promessa, alguma feia doença, o avisado do fim do mundo, que nem Noé?

De certa forma, igualmente perplexa, ficou a crítica, na sua também inevitável inclinação de achar explicação para tudo que acontece num texto. E, aí, tomem-se interpretações. Tomando a deixa do título, a crítica sentencia que o pai, certamente, foi buscar – e alcançou – a terceira margem daquele rio. E, nesse ponto, supondo-se imune ao "decifra-me ou devoro-te", a crítica tem certeza de que vai decifrando o mistério da narrativa. Tem-se então todo aquele aluvião de explicações que descem da terceira margem do título. E lá vem a verdade de: uma nova realidade, a transcendência, o encontro de uma outra vida, a superação dos limites humanos etc. etc. etc.

Nada tenho contra essas conclusões, mesmo porque elas decorrem, na sua grande maioria, de um trabalho que se assenta numa dedução consistente. Acho também que não tenho muitos caminhos



AS SURPRESAS DO AMOR

AS SURPRESAS DO AMOR

A Convenção no Teatro de Marivaux

Marlyse Meyer



Reitor
Vice-reitor

Roberto Leal Lobo e Silva Filho
Ruy Lauro



EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente
Diretor Editorial
Editor-assistente

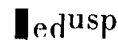
João Alexandre Barbosa
Plínio Martins Filho
Manuel da Costa Pinto

Comissão Editorial

João Alexandre Barbosa (Presidente)
Celso Lafer
José E. Mindlin
Oswaldo Paulo Forattini



livraria duas cidades Ltda.
bento freitas 158 são paulo
cep 01220-000
fones: 220-5134 - 220-5813



Prefácio

CORAÇÕES VOLÁTEIS

Já não amo essa Margot; apenas algumas vezes seu narizinho me passa rapidamente pela cabeça...

Arlequim, *A Surpresa do Amor*

“Este é um livro novo e velho”: assim introduz a autora seu ensaio, em feitiço de paradoxo. Pode-se pensar que a referência seja mera questão de datas. Tese de doutoramento em língua e literatura francesa, a obra foi publicada no *Boletim* nº 238 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, em 1961. Aparece agora traduzida para o português e em nova versão.

Mas essa nova versão do livro anterior obriga a ensaísta a uma espécie de escavação do trabalho crítico, sem disfarçar suas impurezas, inclusive as do tempo. “A outra ponta da vida” espia a pesquisadora “de hoje”. Compreende-se, assim, texto e indivíduo como corpos em trânsito, resistindo ao aborrecimento e opacidade do conhecimento convencional.

Apesar entretanto dessas sinuosidades (este prefácio, como o leitor verá, também se justapõe a outro), motivos claros, ao mesmo tempo longamente maturados, passaram a exigir a publi-

cação deste estudo: a insistência dos que o conhecem, entre nós, a consideração de especialistas do porte de um Deloffre e o crescente interesse pelo teatro de Marivaux, apesar da incompreensão crítica dos séculos XVIII e XIX.

Marlyse Meyer confessa seu espanto quando, no tricentenário do autor, em 1988, no intervalo do *Le Jeu de l'amour et du hasard*, a que assistia na Comédie Française, ouviu os comentários encantados de um público jovem em sua maioria, identificado àquela fina álgebra dos sentimentos peculiar às peças de Marivaux.

De minha parte devo do mesmo modo externar certa surpresa divertida ao ler em um número de *L'Art du Théâtre* a sugestão de um crítico a respeito de *La Fausse suivante*: interpretá-la sob o signo da licenciosidade, à inspiração da pintura do século XVIII: calças arriadas, traseiros à mostra, saias levantadas; a Condessa desapertaria os colchetes do corpinho, mostraria os seios, chamaria o Cavaleiro, que por razões óbvias, impostas pelo travestimento, não poderia exibir seu sexo real, e assim por diante.

Ora, a razão desse interesse contemporâneo por Marivaux corre naturalmente por pistas diversas, desde a mais banal, que se resume na necessidade periódica de se fazer a revisão dos autores na economia do mercado intelectual, até motivos específicos. No caso de Marivaux, a valorização das técnicas "italianas" pela moderna dramaturgia terá cumprido um papel importante nessa avaliação.

Outros motivos haverá que se baseiem na organização interna da obra, em relação direta com os materiais da tradição a seu dispor e com a temperatura de seu tempo.

Nesse ponto é que se concentra o ensaio de Marlyse Meyer. Já o dissera Alfred Bonzon em prefácio anterior: documentação extraordinariamente completa e conscienciosa, considerando *l'oeuvre en soi*.

Fazendo alusão às reações críticas dos séculos XVIII e XIX, a autora recorta sua esfera de interesse na obra de Marivaux: as comédias do ciclo do amor, nas quais esse célebre sentimento não é nem recurso comum aos vários desdobramentos da peça, nem um *a priori* elegante de conversas afetadas; desta feita o amor torna-se o próprio objeto de investigação do dramaturgo, atento às reações contraditórias que suscita a partir do "curto-circuito do desejo".

Se essa escolha corre o risco de petrificar-se nas peculiaridades de uma fórmula – interpretação que cunhou o célebre termo *marivaudage* –, com mais propriedade se define pelo concurso de elementos em permanente tensão. Marlyse Meyer nomeia-os: fantasia e verdade, convenção e vida. E para cumprir o programa dessa investigação, examinará a obra de Marivaux em relação aos procedimentos tradicionais: o uso da convenção clássica e sua superação, não só na estrutura das peças, mas também na caracterização dos personagens, sejam principais (os enamorados), sejam secundários.

O último capítulo, dedicado à linguagem, se reveste de um interesse todo especial, na medida em que expõe os argumentos da crítica convencional a respeito da suposta artificialidade da dicção de Marivaux, tomando partido a favor do "movimento vital" que essa linguagem tenta reproduzir. Esse "realismo" do diálogo, atento à descontinuidade da linguagem falada, é analisado pela ensaísta em situação, isto é, compreendido enquanto criado pela consciência revelada por Marivaux dos recursos do palco: o ritmo rápido desembaraçado de qualquer inflamação retórica ("são sempre diálogos concisos, tensos, onde as réplicas voam como balas"), a entonação adequada e a compreensão do valor expressivo do silêncio, que abre espaço ao gesto.

São esses procedimentos que movimentam a estilização da conversa flagrada em seu movimento ondulante, servindo como uma luva à exteriorização do "múltiplo torvelinho interior dos personagens".

Não havendo ruptura de tom entre protagonistas e personagens secundários (será talvez através destes últimos que Marivaux exporá sua própria concepção amorosa), a cena exige a participação efetiva de todos "como numa ópera de Mozart". Ilumina-se assim o ponto de ligação da vivacidade dessa comédia com a música e a dança que, no século XVIII, tomaram definitivamente posse dos palcos.

Suponho que o traço mais vivo da análise de Marlyse Meyer se realize em seus conhecimentos seguros de procedimentos e técnicas teatrais e em seu discernimento quanto à realização particular de um texto complexo que se ramifica, por assim dizer, através e além do constrangimento da teoria. Desse modo, ela se afasta das trilhas batidas da valoração de Marivaux, encontrando soluções para problemas pontuais do texto, iluminados que são

pelo foco de uma compreensão abrangente de seus recursos; é o caso da descontinuidade de composição de Marivaux, solução levada em conta por Deloffre na interpretação de passagem controvertida do *Le Jeu de l'amour et du hasard* (p. 1100 de sua edição do teatro completo de Marivaux, Garnier Frères, 1968).

Por outro lado, sublinhamos no estilo crítico da autora a particularidade de, à semelhança do texto em exame, equilibrar-se com mestria sobre fios em tensão: ao lado da precisão técnica que “fecha” o objeto de análise, percebemos o aflorar de uma certa “sensibilidade diferente” (juízo usado a respeito de Marivaux), a sugerir o entreaberto – coloquemos assim – da construção dessa comédia, que acaba por apontar a posição dilacerante do dramaturgo no confronto de forças que abrasa pelas bordas os arranjos florais do estilo precioso.

Mas essa elegância propriamente dita é posta sob suspeita pela análise que incansavelmente insiste na proporção delicada (dolorosa?) dessas páginas entre a “vida intensa” e a “fantasia”, entre a máscara e os nervos, a convenção e a invenção, a simplificação lado a lado com a complexidade, a concentração clássica que, surpreendentemente, pode funcionar como “lentes de aumento” para captar momentos fugidios de sensibilidade.

Assim exposta, e apesar de minuciosa, a teoria é posta a nu e também funciona como *canovaccio* a sustentar o ondeante movimento das sugestões da análise. O que tento dizer é que as sucessivas asserções paratáticas da análise acabam por registrar as contradições sem saída que estalam em todos os níveis da receita de Marivaux: trama, tradição, linguagem.

A retorta da sutileza amorosa destilará uma gota tão turva quanto aquela das assim chamadas comédias sociais?

É lugar-comum, hoje, apontar em Marivaux a consciência viva da questão social limitada pelas traves do humanismo burguês.

Marlyse Meyer, entretanto, sugere uma passagem sutil entre peças sociais e amorosas, quando destaca a cena paródica entre os criados de *A Ilha dos Escravos* como abalo ideológico à convenção amorosa dominante. Mais: Arlequim, em *O Príncipe Travestido*, faz-se “personagem estranho que guarda uma máscara de animal para melhor desmascarar os homens”, à semelhança do Persa de Montesquieu. (Sabemos que as violências de Beaumar-

chais foram justamente provocadas pelas injustiças sociais e influenciadas pelas *Cartas Persas*.)

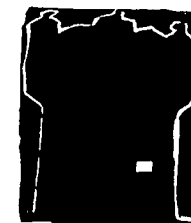
“Como sois ricos, vós, Príncipes. E eu, o que sou em comparação?”, indaga Arlequim, desta vez em *A Dupla Inconstância*, extraviado no palácio da Princesa de Barcelona, com seu amontoado de móveis e bugigangas.

Meyer insiste: os tipos rígidos da convenção amorosa são insuflados de “vida” e o uso dos recursos tradicionais permite a Marivaux projetar os “momentos fugidios do coração” para além da ribalta, “malgrado sua sutileza”.

Ora, a insistência da análise nessa chave justifica a indagação de um certo realismo de Marivaux situado em outro lugar, justamente numa investigação da subjetividade moderna através do mito do amor. Não teria Marivaux levado à quintessência um processo iniciado muito antes, desde o tema amoroso da comédia da Antigüidade, que atesta a desagregação do Estado, encontrando sua expressão moderna e paradigmática em *Romeu e Julieta*? Esse indivíduo de nossos dias, tematizado sob a espécie de sua dimensão interna, existindo “por assim dizer de dentro para fora” (Viveiros de Castro e Benzaquen de Araújo) e marcando a separação entre Estado e interioridades autônomas? Por outro lado, sabemos o que acontece quando esse teatro de criados e padrões revela seus bastidores como em *As Criadas*, de Genet.

Encurralado entre o velho século XVII e o novo, representado sem dúvida por Beaumarchais, Marivaux pode bem ser encarado como “um inventor de teoremas desesperados” (Antoine Vitez), espécie de *voyeur* da sensibilidade, definindo-se como um artista situado na História de modo dilacerante e partido. É isso que podemos ver através das máscaras convencionais, da linha ondulante e maneirista que nos dá a realidade de modo indireto, dos sucessivos espelhamentos e estilizações, iluminados por este ensaio de Marlyse Meyer.

Vilma Arêas



Eça de Queiroz
A ilustre
Casa de Ramires
C E M A N O S

Beatriz Berrini
ORGANIZADORA

Paulo Monteiro
ILUSTRADOR

PUC-SP

Reitor: Antonio Carlos Caruso Ronca
Vice-Reitora Acadêmica: Sueli Cristina Marquesi

EDUC - Editora da PUC-SP

Conselho Editorial: Ana Maria Rapassi, Bernardete A. Gatti,
Dino Preti, José Roberto Pretel Pereira Job, Maria do Carmo Guedes,
Maura Pardini Bicudo Vêras, Onésimo de Oliveira Cardoso,
Scipione Di Pierro Netto, Sueli Cristina Marquesi (*Presidente*).

educ

FAPESP

© Autores. Direitos de reprodução **educ**

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Nadir Gouvêa Kfour / PUC-SP

A ilustre Casa de Ramires. Cem anos / org. Beatriz Berrini. – São Paulo : EDUC, 2000.

209p. ; 23 cm.

Bibliografia

ISBN 85.283.0198-2

1. Queiroz, Eça, 1845-1900. A ilustre Casa de Ramires – História e crítica.
2. Romance português – História e crítica. I. Berrini, Beatriz. II. Candido, Antonio.

CDD 86936

EDUC - Editora da PUC-SP

Direção

Maria do Carmo Guedes

Maria Eliza Mazzilli Pereira

Preparação

Sônia Montone

Editoração Eletrônica

Elaine Cristine Fernandes da Silva

Waldir Antonio Alves

Projeto Gráfico e Capa

Moema Cavalcanti

Revisão

Adalberto Ferreira Ramos

Sônia Rangel

Imagem de Capa

Moema Cavalcanti sobre gravura em linóleo de Paulo Monteiro

educ

Rua Ministro Godói, 1213, 05015-001, São Paulo, SP

Telefax: (011) 3873-3359 / 262-6003

E-mail: educ@pucsp.br

Certa vez, num prefácio, afirmou Eça de Queiroz que a arte é tudo – e tudo o resto é nada, pois só ela tem duração. Decorrido um século, este romance, A ilustre Casa de Ramires,

– como toda a sua obra, na verdade, –

aí está, muito vivo, a lembrá-lo e a perpetuá-lo.

As palavras registradas neste livro pretenderam tecer à sua volta uma teia de reflexões e louvores.

Em breve talvez elas se apaguem e esqueçam, mas o romance, esse, alcançou a almejada duração, que o faz presente e atual entre nós.

Difícil expressar a minha gratidão a todos os que acederam ao convite e enviaram as suas colaborações, tendo em vista integrar esta homenagem aos cem anos de A ilustre Casa de Ramires.

Sob a simples enumeração dos nomes dos colaboradores, subjacente, leia-se toda a minha gratidão e apreço: Alberto da Costa Silva, Antonio Candido, Cecília Almeida Salles, Dino Preti, João Alexandre Barbosa, João Roberto Maia da Cruz, Jorge Fernandes da Silveira, Laura Cavalcante Padilha, Paulo Franchetti, Vilma Arêas.

Os agradecimentos são extensivos a Moema Cavalcanti, Paulo Monteiro e a todos da EDUC que, de uma forma ou outra, cooperaram para a realização deste livro.



SUMÁRIO

Gonçalo Mendes Ramires, prazeiro na Zambézia
ALBERTO DA COSTA E SILVA
9

Ironia e latência
ANTONIO CANDIDO
17

O arruinado solar de uma ilustre Casa
BEATRIZ BERRINI
27

"Faço muito Ramires"
CECILIA ALMEIDA SALLES
57

Papéis sociais e formas de tratamento em
A ilustre Casa de Ramires, de Eça de Queiroz
DINO PRETI
85

Variações sobre *A ilustre Casa de Ramires*
JOÃO ALEXANDRE BARBOSA
111

A visita ao velho sótão dos avós:
uma revitalização do presente pelo exemplo do passado?
JOÃO ROBERTO MAIA DA CRUZ
131

O texto com textos. Os 100 anos d'*A ilustre Casa de Ramires*
e as comemorações dos 500 anos do Brasil
JORGE FERNANDES DA SILVEIRA
159

A ilustre Casa e as lanças metidas em África
LAURA CAVALCANTE PADILHA
171

Um patife encantador?
PAULO FRANCHETTI
185

Eça e a melancolia
VILMA ARÊAS
201



La narrativa en lengua portuguesa de los últimos cincuenta años

Estudios dedicados a José S. Ares Montes



M.^a Josefa Postigo Aldeamil
coordinadora

Serie de sucesivas monografías

MAR

criações e confrontos em português

LÍNGUA MAR

criações e confrontos em português

© 1997 Copyright by Fundação Nacional de Arte - Funarte
Impresso no Brasil / Printed in Brazil
1ª edição - 1996

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional
ISBN 85-85781-26-2

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS
Fundação Nacional de Arte - Funarte
Rua da Imprensa, 16 - 7º andar
Tel.: (021) 297-6116 - Fax: (021) 262-4895
20030-120 - Rio de Janeiro - RJ

Departamento de Ação Cultural
Gilberto Vilar

Coordenação de Edições
Ana Fanfa

Divisão de Texto
Ivan Junqueira

Produção editorial
José Carlos Martins

Assistente editorial
Marília Gomes

Capa
Maria Alzira Reis

Projeto gráfico
José Carlos Martins
Maria Alzira Reis

Editoração eletrônica
R&J Fotocomposição Ltda.

Transcrição de entrevistas
Ariana Timbó Mota

Reprodução de fotos
Paulo Castiglioni Lara

Catálogo-na-fonte
Funarte/Departamento de Pesquisa e Documentação

Língua mar: criações e confrontos em português /
Organização Ana Maria Galano ... [et. al]. - Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
273 p. : il.

ISBN 85-85781-26-2

1. Literatura em português - Ensaios.
2. Poesia em português. I. Galano, Ana Maria, org.
CDD - 869.4

Sumário

Apresentação / 9

Introdução / 11

Modalidades da língua portuguesa / 17

CELSO CUNHA

Pronúncia brasileira e pronúncia quinhentista / 19

IVO CASTRO

A isoglossa de Tordesillas / 27

FATIMA RIBEIRO

A vertente moçambicana da língua portuguesa: português de Moçambique ou português em Moçambique? / 41

DULCE PEREIRA

Crioulos de base portuguesa / 47

YEDA PESSOA DE CASTRO

Os aportes africanos no Brasil, vistos de novo / 57

ADRIANO DA GAMA KURY

Tradição versus inovação / 67

Literatura e identidade nacional / 81

PIRES LARANJEIRA

Língua e literatura nos países africanos de língua oficial portuguesa / 83

RITA CHAVES

Brasil e Angola: consciência nacional e vida literária / 101

NELSON SAÛTE

O irónico legado de Próspero / 115

VILMA ARÊAS

Fuscos os pássaros / 123

JOSÉ APARECIDO DE OLIVEIRA

A nossa consciência em Angola / 131

EDUARDO LOURENÇO

Portugal - identidade e imagem / 135

BOAVENTURA DE SOUSA SANTOS

Modernidade, identidade e a cultura de fronteira / 143

Artistas da Palavra / 157

AGOSTINHO NETO

Para além da poesia / 159

ALDA DO ESPÍRITO SANTO

Fevereiro / 161

emergia uma escrita acautelada, que se fundava em heranças tão diversas como adversas.

Não houve ocasião de fazer aqui a análise dos textos. Tal tarefa deve ser atribuída a quem se dedica ao esclarecimento daquilo que os escritores escrevem. Tão-somente procuramos partilhar uma curiosidade, removendo por certo alguns mitos privados, para devolver ao convívio do público e da crítica, a quem se deve adjudicar esse empreendimento.

Nelson Saúte

Poeta, cronista e crítico, leciona na Universidade Eduardo Mondlane (Maputo). Publicou diversas antologias de poesia e lançou também volume de sua autoria: *A pátria dividida*. Prepara atualmente publicação de coletânea de entrevistas com escritores moçambicanos e um livro de crônicas intitulado *Um gajo tem que albradar a vida, pá*.

Fuscos os pássaros

Vilma Arêas



Xilogravura
de Solangande
Chipanda
(Centro de
Documentação
Amílcar Cabral).

Diante da prosa tão pouco comercial – sem os cacoe-
tes sedutores do mercado – e da poesia tão pouco
eloquente de Arlindo Barbeitos, em seu infatigável
vel processo de depuração da linguagem, talvez cause es-
tranheza o uso da palavra paixão. Paixão, menos no sen-
tido etimológico, do que que naquele que lhe dá Gramsci:
o de colocar-se em uma posição e, mediante essa coloca-
ção e por causa dela, tentar entender uma tragédia.¹ Curio-
samente o sentido rigoroso desse empenho nunca interes-
sou de modo especial à crítica, e o exemplo de Michel La-
ban, da Universidade de Paris-III, não deixa de ser elo-
quente. Em ensaio significativo² e examinando o difícil
período dos anos que se seguiram à Independência, com
todos os problemas suscitados pela reconstrução do país,
observa que o fenômeno da autocensura surgido então pa-
rece explicar, “pelo menos parcialmente, a ausência de
referências diretas à situação política e social numa gran-
de parte da poesia escrita desde a Independência”. Cita
então os exemplos de David Mestre, Arlindo Barbeitos e
Ruy Duarte de Carvalho, ao lado de poetas da nova gera-

...a missão do
escritor, em África,
em Ásia, em
toda a parte, é dizer
que não.

Do instante sem
limite pairam
fuscos os pássaros.
Arlindo Barbeitos

¹ Interpretação de
Francisco de Oliveira
in *Elegia para uma
relição*. Rio de Ja-
neiro: Paz e Terra,
1977.

² Escritores e poder
político em Angola
desde a Independên-
cia. In: *Anais do I En-
contro de Professores
de Literaturas África-
nas de Língua Portu-
guesa – Repensando
a Africanidade*. Nite-
rói – 1 a 4 de outubro
de 1991.

e pi-pa-pa

ção. É curioso que o crítico anote a retracção do período, do final dos anos 70 em diante, quando foi justamente nessa época que Arlindo Barbeitos começou a publicar. *Angola, Angolê, Angolema* é de 1976, *Nzaji*, de 1979, *O problema do intercâmbio cultural entre as comunidades afro-asiáticas para a compreensão e a solidariedade internacional* (ensaio), de 1981, *O rio: estórias de regresso*, de 1985 e, finalmente, *Fiapos de sonho*, de 1992.

Mas Michel Laban não está sozinho. Em outra ocasião³ observei que a crítica sobre Barbeitos, com exceção de Pires Laranjeira, oscilava entre a reticência ou as expressões vagas (referindo-se à "ubiqüidade" ou ao ser humano em geral) e a desaprovação; esta, claramente nas palavras de Manuel Ferreira, referente a *O rio: estórias de regresso*, que lhe parecem, em seu estilo mesclado (o mítico, o rocambolésco etc), mal resolvidos, com motivos e temas desinteressantes, cuja indefinição os extravia.

Não custa também observar que tal incompreensão persiste e que na contracapa do último livro do poeta, *Fiapos de sonho*, um comentário não assinado afirma que, naquelas páginas, "tudo fica no ar, solto, e, em boa verdade, nenhuma conclusão se pode tirar do que se leu. Ou melhor: o que Barbeitos nos oferece é pura música através de um sábio jogo de palavras que nos deixa suspensos, ora de um motivo insólito, ora de um contraponto inesperado, ora ainda de uma exclamação irrompida na interioridade de um íntimo momento". Trata-se do verso composto unicamente de "oh", na p. 15 do volume e que, sendo também o único pontuado, surpreendeu e interessou o comentarista que concluiu, não sabemos bem por quê: "Aquele oh só um poeta o poderia conceber no contexto do momento descrito". (Todos os grifos são do texto.)

Essas leituras, de especialistas da literatura africana, acabam por reforçar a novidade do trabalho de Arlindo Barbeitos, que não se deixa agarrar com facilidade, seja em sua recusa do exotismo — contrariando assim a mistificação estético-cultural do colonialismo — seja no abandono da eloquência, substituída por uma espécie de discursividade prosaica dos tons menores, avessos à epopéia ou à denúncia explícita.

Mas quem negará a ligação clara do poema abaixo, de 76, à esperança no futuro do país, o seu direto conteúdo político?

na noite aveludada
não mais histórias de medo
mabecos sem cabeça
ladrando pelo pescoço às caravanas da cera

na noite aveludada
histórias da história
que vamos fazendo

Do mesmo modo como o último poema do último livro situa Angola em sua trágica geografia:

a sul do sonho
a norte da esperança

a minha pátria
é um órgão
baloiçando de muletas
ao tambor das bombas
a sul do sonho
a norte da esperança

Em sucessivos prefácios, contudo, Arlindo Barbeitos tem expressado sua vinculação profunda com seu país, observando que muitas vezes o bom entendimento de muitas das figuras encontradas nos textos pressupõe o conhecimento do seu significado nas culturas locais. Dá o exemplo do arco-íris que, ligado à cobra, representa um poder maléfico: "Ambos se inserem nas cosmologias africanas que, decompondo-se pelo facto colonial, ressurgem, na cultura popular actual, exprimindo-se em português ou línguas nacionais e entre-meadas de componentes europeus. O recurso às formas híbridas e ao português implicam adesão a uma Angola que é processo longo, conseqüente à presença de elementos vários, mesmo antagónicos, integrando-se ou não, em sínteses que o tempo vai demarcando. A tomada de aspectos ditos tradicionais denota a intenção de preservar a continuidade e alude até a um regresso selectivo, a formas africanas todavia pouco alteradas" (*Advertência* que apresenta *Nzaji*). O texto prossegue lembrando que para tal procedimento faz-se necessário "um estudo aprofundado de ideologias prestes a dissiparem-se", mas apenas seu conhecimento poderá fazer surgir uma verdadeira expressão literária angolana, definida por uma forma específica. Tudo isso não significa desejo de retorno a um passado paradisíaco, sempre "justificação aviltante de programas reacconários", mas "uma reconquista do tempo roubado que a literatura deve (...) actualizar".

³ *Água na água*, nos mesmos *Anais* e republicado em *Estudos Portugueses e Africanos*, 1.º semestre de 1992, pela Unicamp.

Finalizando, o autor estabelece com transparência seu lugar no conjunto das forças sociais: "O homem, que aqui se manifesta como poeta, adere à transformação racional do seu mundo, dela participa e canta."

O texto teórico incluído nas *Teses angolanas* sistematiza muitas dessas noções, além de iluminar marcas que encontramos no discurso literário do autor. Retomarei nele os pontos que nos parecem mais significativos.

De saída, as dificuldades de a literatura africana ser conhecida, seja no exterior, seja pelos estrangeiros que visitam o continente, devem-se em primeiro lugar à dominação europeia, que interrompeu a antiquíssima ligação entre África e Ásia, sendo muito anteriores aos relatos portugueses as descrições árabes, persas, indianas e chinesas sobre as diferentes regiões africanas. O comércio entre tais regiões foi também muito intenso; do século X ao XV permutaram-se porcelana, tecidos etc. por marfim, madeira, incenso e... "cornos de rinoceronte destinados ao fabrico de afrodisíacos". Do mesmo modo, "aves-truzes, antilopes, zebras e girafas começaram fazendo a sua aparição em parques e painéis de imperadores celestes".

O segundo motivo de desconhecimento e conseqüentemente isolamento do continente é o "uso de uma língua, o português, que no mundo afro-asiático conserva cariz exótico". Sem desprezar as diferenças da organização social nos dois continentes, o poeta observa que a verdadeira linha divisória entre ambos se localiza na divergência entre a escrita, estágio lingüístico no qual culminaram os vários gêneros da expressão oral no Oriente, e a oratura, à que ficou reduzida a África.

Barbeitos não subestima a distância entre as duas expressões: a escrita, que no estágio da reprodução industrial transforma o livro em mercadoria, introduz um distanciamento resultando na separação completa entre o autor e o leitor; por sua vez, as expressões orais não podem exceder o alcance da voz, mas ao mesmo tempo possibilitam uma intensidade de desfrute que as comunidades grandes desconhecem, o que contribui grandemente para a memorização dos textos.

Tal diferença, entretanto, é problematizada ao longo do texto através da condição de "artistas da palavra" que ambos os lados partilham.

Barbeitos sublinha a "escrita da memória" que a oratura significa, a existência de gêneros literários e o papel claramente educativo da tradição oral, fundada na experiência.

Não será inoportuno lembrarmos aqui a conhecida formulação de Walter Benjamin⁴ de uma tipologia da comunicação literária, opondo o narrar uma história ao romance e à informação jornalística do mundo moderno: a verdadeira narração, progressivamente abolida pelo desenvolvimento do capitalismo, origina-se nas comunidades com sua experiência do trabalho e do passado coletivos, com pouco peso para o indivíduo.

Barbeitos tece considerações de interesse sobre o "escritor" da memória nas sociedades sem escrita, que é dono "de uma multidão de sinais que consistem num duplo sentido das coisas, dos animais, das pessoas e acontecimentos. Também esses signos se arrumam, na memória, segundo uma ordem precisa que não corresponde necessariamente à da fala. Aliás, as tatuagens, as máscaras, os desenhos, podem significar manifestações de quase-escrita de uma escrita que ainda só o é interiormente. Talvez que os hieróglifos egípcios hajam sido uma maneira de exteriorizar tal escrita imanente". Aliás, entre a disseminação, o surgimento de um poeta individualizado no canto das epopéias orais e o cronista português da Idade Média, que, escrevendo, fazia o mesmo, "prevalece, unicamente, uma diferença de formalização".

A última parte do ensaio examina os efeitos da dominação europeia que infligiu ao mundo afro-asiático uma tal censura que "o problema da continuidade se coloca, freqüentemente, em termos dramáticos". Com rapidez extraordinária, em comunidades que vão do feudalismo à horda de caçadores-colectores, tudo se transformou: a experiência do tempo, a relação com a natureza e com o mito. O discurso, que deveria abolir o caos, passa a refleti-lo; a recitação de epopéias torna-se impossível, "o canto e os heróis terão de suportar o confronto com a vulgaridade atroz do dilaceramento". No caso africano, ela se manifestará até mesmo na língua que o autor usa. E o que é mais grave: na relação, também temporal, narrar/escrever, a imposição do português inverte a ordem dos termos: "agora, é a escrita, até porque imposta, que deve começar a coser o discurso, a fim de que possamos contar histórias. À noite, os camponeses sentados, em roda junto à fogueira, falam, como se fosse no antigamente, mas as suas palavras entrecam-se com as do transistor dependurado numa árvore".

O equacionamento correto dessas questões e a resposta adequada que o escritor conseguir dar a seu relacio-

⁴ Cf. especialmente *O narrador* - considerações sobre a obra de Nikolai Lesskow. (A tradução brasileira é de Modesto Carone e está em volume da coleção Os Pensadores, da Abril Cultural).

namento com o passado, a comunidade e o público é o problema que se coloca. Um passado que não deve ser idealizado, uma comunidade cindida e um público demasiado restrito, freqüentemente estrangeiro.

Barbeitos sabe que a escrita é só "a parte visível de uma prática transformadora" e que a tarefa imensa do escritor é a de empenhar-se na consolidação do Estado e na construção da nação. Só então poderá ele um dia regressar "à aldeia, entretanto reconstruída, que ele um dia deixou".

Ora, essa lucidez e esse empenho apaixonado estão no cerne da poesia e da ficção de Barbeitos. Para nos aproximarmos delas corretamente devemos rejeitar a idéia de que o sentido de tais manifestações, enfim, da "literatura", se esgota nas explicações estéticas ou no sucesso comercial que porventura possam ter. Barbeitos passa ao largo dessas banalidades, como podemos ver no ritmo das histórias tradicionais que ele recupera, sem o acabamento mecânico das formas narrativas industriais, e nos poemas lacônicos, com muito do molde poético oriental.

Entretanto instalado na "vulgaridade atroz do dilaceramento" que separa palavras e coisas, escritor e comunidade, divisão que corresponde "ao brutal processo civilizatório que o outro arbitrariamente infligiu", que pode o poeta fazer?

Ele se cala para ver e ouvir: vê as formas desconjuntadas, resultado da colonização, as imagens desencontradas, destroços.

Identificar, limpar as imagens será um procedimento contínuo e minucioso.

a identidade
ou
o vôo esquivo
de pássaros nocturnos
em torno da lua
identidade
é cor
de burro fugindo
(Angola Angolê Angolema)

Mesmo assim, no reino infernal das sombras, no qual se engasta a imagem neste momento de Angola (a sul do sonho/ a norte da esperança/ a minha pátria/ é um órgão/ baloiçando de muletas/ ao tambor das bombas/ a sul do sonho/ a norte da esperança - *Fiapos de sonho*), os homens "adormeceram desatentos aos sinais", "empanturrados pelo mel das promessas" e até mesmo os poetas se enganam:

da madeira carcomida das palavras
fizeste um escudo
depois

o pintaste de cores ferozes
tu o brandias ao luar ao sol
como se ao meio-dia
a sombra do imbondeiro
te protegesse da pacaça ferida
(*Fiapos de sonho*)

O trabalho anterior de limpar as imagens com as ferramentas das negativas, raspando a crosta das palavras (planície, planície só / na planície uma lagoa só / na lagoa uma florinha só / na florinha uma abelha só / só.) ganha os tons da afirmação da tragédia e dos corpos despedaçados:

uma florinha
uma pedra

debaixo da pedra um dedo
sobre a pedra uma boca que grita
(*Nzaji*)

Também as histórias, a tradição, a transcendência de nada servem:

... cobra verde de chapéu alto
e cão canhoto jogando cartas...

irmão essa história não é verdade
eu tenho fome
(*Nzaji*)

A estação no Inferno em que se resume *Fiapos de sonhos* - com suas cirandas da morte, suas parcas, seus passageiros ("vagos passageiros do acaso" que vão "a continente de parte alguma/ a terras de lugar nenhum") seus navios, às vezes negreiros, "baloiçando em cataratas de pavor" - retrabalha com o fogo das bombas, os motivos diletos da lírica (flor, pássaro, estrela), nos devolvendo objetos perdidos "que/ a ferrugem do esquecimento ainda não roeu".

"Na encruzilhada/ da lembrança e do esquecimento" é mesmo o ponto cardeal da geografia de *Fiapos de sonho*, cujos pólos estabelecem o jogo dialético dessa poesia, interpretada como "quase música só", jamais se deixando surpreender "como denúncia de algo de trágico acontecido" (1).

Termino com um poeta especial para Barbeitos, Paul Celan, exemplo para ele da resistência da poesia na barbárie contemporânea.

Sendo uma forma de aparição da linguagem e, segundo sua essência, dialógico, o poema pode ser uma garrafa atirada ao mar, abandonada à crença – certamente nem sempre esperançosa – de que poderá dar em qualquer terra, talvez da terra do coração.⁵

⁵ Paul Celan. *Ausgewählte Gedichte, Zwei Reden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1968, citado por Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du Langage*, éd. Verdier, 1982. Ao citar, traduzi.

NOTA

Livros de Arlindo Barbeitos consultados:

Angola angolê angolema: Lisboa: Sá da Costa, 1976.

Nzaji. Lisboa: Sá da Costa, 1979.

O problema do intercâmbio cultural entre as comunidades afro-asiáticas para a compreensão e a solidariedade internacional. In *Teses angolanas*. Lisboa: Edições 70, 1981.

O rio: histórias de regresso. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

Fiapos de sonho. Lisboa: Vega (Co. Palavra Africana), 1992.

Vilma Arêas

Professora do Instituto de Estudos da Linguagem (Unicamp) e escritora. Publicou *Aos trancos e relâmpagos* (1987) e *A terceira perna* (1992), prêmios Jabuti de literatura de 1988 e 1993, respectivamente.

A nossa consciência em Angola

José Aparecido de Oliveira



Se houvesse dúvida quanto à necessidade da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, ela se afastaria de meu espírito ao visitar Angola. O sofrimento daquela nação reclama novos instrumentos de solidariedade internacional que possam dar aos países de independência política mais recente garantias de decidir o seu destino sem interferência das grandes potências mundiais.

Em toda a minha vida pública – e, já no fim da década de 1950, há quase quarenta anos, percorri todo o Brasil, incluindo as regiões mais miseráveis, na campanha presidencial de Jânio Quadros – não vi nada que se compare ao espetáculo de morte e de destruição em Angola.

Em Luanda estão concentrados, em maior número na face da terra, os mutilados de guerra. E as estatísticas acrescentam: é a capital do país do mundo onde morrem mais crianças por minuto.

Se o trágico conflito tem fundamento nas etnias, se confirma a força telúrica que em toda a África se manifesta hoje como se fosse um protesto contra a Conferência de Berlim – que se sobrepôs aos mapas de uma história milenar – o fato

Bombardeio de Avião, xilogravura de M. M. Mzaanhoka.

FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA Y ESLAVA

REVISTA DE FILOLOGÍA ROMÁNICA

Director honorario:
ALONSO ZAMORA VICENTE

Directora:
EUGENIA POPEANGA CHELARU

Secretaria:
M.^a VICTORIA NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ

Consejo de Redacción:
JESÚS BUSTOS TOVAR
JESÚS CANTERA
MANUEL GIL ESTEVE
JUAN MANUEL GONZÁLEZ MARTEL
TOMÁS GONZÁLEZ ROLÁN
COVADONGA LÓPEZ ALONSO
JESÚS MORENO BERNAL
ANTONIO PRIETO
JUAN MIGUEL RIBERA LLOPIS

Consejo Asesor:
MERCEDES BREA (Univ. de Santiago
de Compostela)
IVO CASTRO (Univ. de Lisboa)
JEAN CLAUDE CHEVALIER (Univ. de París IV)
MIHAI MORARU (Univ. de Bucarest)
LORENZO RENZI (Univ. de Padua)
JOAN VENY (Univ. de Barcelona)

Ilustración de la cubierta: Retrato del Rey D. Manuel III. *Diálogos de varia historia*, de Pedro de Mariz (Coimbra, Antonio de Mariz, 1594). Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense.



El Corte Inglés



Edición patrocinada por la Fundación General de la Universidad Complutense, el Departamento de Filología Románica y Eslava de la UCM, el Instituto Camões y el Corte Inglés

REVISTA DE FILOLOGÍA ROMÁNICA. ANEJOS
Serie de sucesivas monografías

La narrativa en lengua portuguesa de los últimos cincuenta años

Estudios dedicados
a José S. Ares Montes
Anejo II

M.^a Josefa Postigo Aldeamil
Coordinadora

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID, 2001

Correspondencia:

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA
Facultad de Filología
Edificio B. Planta 7.^a
Tel. y Fax: 91 394 58 35
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria.
28040 Madrid

Intercambios:

Biblioteca de la Universidad Complutense.
Servicio de Canje.
Ciudad Universitaria. 28040 Madrid
e-mail: buc_canje@buc.ucm.es

Ventas:

LIBRERÍA COMPLUTENSE
Donoso Cortés, 65. 28015 Madrid
Teléfono: 91 543 75 58. Fax: 91 543 74 76

Suscripción:

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
Isaac Peral, s/n. (Pabellón de Gobierno)
Ciudad Universitaria. 28040 Madrid
Tels.: 91 394 65 97 y 91 394 69 34/31
Fax: 91 394 69 78
servicio@publicaciones.ucm.es
www.ucm.es/info/extensio/publicaciones/sepindex.html

Revista de Filología Románica. Anejos
2001, II: 7

ISSN: 0212-999X
ISBN: 84-95215-18-7

Sumario

	Págs.
LA NARRATIVA EN LENGUA PORTUGUESA DE LOS ÚLTIMOS CINCUENTA AÑOS	
<i>Presentación</i> , por M. ^a Josefa Postigo Aldeamil	9
<i>Narrativas de la experiencia (aproximación a A hora da estrela, O motor da luz, A doença, uma experiência y Resumo de Ana)</i> , por Vilma Sant' Anna Arêas	11-48
<i>Ficção ou profecia? Aspectos da prosa contemporânea na Guiné- Bissau</i> , por Moema Parente Augel	49-83
<i>A narrativa cabo-verdiana, nacionalidade e nacionalismo</i> , por Alberto Carvalho	85-114
<i>La novelística de las guerras coloniales portuguesas de 1961 a 1974</i> , por Eduardo Mayone Dias	115-131
<i>El soporte metafísico en la obra de Vergílio Ferreira (1916-1996)</i> , por José Luis Gavilanes Laso	133-160
<i>Para uma breve história da ficção narrativa angolana nos últimos cinquenta anos</i> , por Luís Kandjimbo	161-184
<i>Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa</i> , por José Pires Laranjeira	185-205
<i>A prosa de ficção são-tomense: a presença obsidiante do colonial</i> , por Inocência Mata	207-244
<i>El mundo, los mundos: Novelas fundacionales en la literatura brasileña del siglo XX</i> , por Antonio Maura	245-266
<i>José Saramago y los proverbios</i> , por María Josefa Postigo Aldea- mil	267-299
<i>A escrita da cidade e a narrativa macaense</i> , por María Manuela Vale	301-322

ISBN: 84-95215-18-7
ISSN: 0212-999X
Depósito legal: M. 38.817-1983

Compuesto e impreso por Fernández Ciudad, S. L.
Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid

Presentación

El anejo número II de la *RFR* se dedica al fallecido profesor de Literatura Portuguesa de esta Universidad Complutense D. José S. Ares Montes. El presente número monográfico, *La Narrativa en Lengua Portuguesa de los últimos 50 años*, pretende contribuir al mejor conocimiento y a la difusión de la lengua portuguesa y de las literaturas que utilizan esta lengua como vehículo de expresión. Los estudios, redactados en portugués y en español según la preferencia de los autores, abordan, desde diversas orientaciones y perspectivas, un rico patrimonio literario que, en nuestra opinión, no se conoce suficientemente en España.

En el volumen se han reunido trabajos de índole diversa pero todos con el mismo fin: difundir las literaturas autóctonas de expresión portuguesa. Hubiéramos querido presentar un sumario con un número más elevado de trabajos pero, diversas circunstancias no lo han permitido. La literatura aglutina esta colección de artículos que, teniendo en cuenta la dispersión geográfica de la lengua portuguesa, incluye tres trabajos de literatura de *Portugal*, dos de *Brasil*, uno de *Angola*, uno de *Moçambique*, uno de *Cabo Verde*, uno de *São Tomé e Príncipe*, uno de *Guiné-Bissau* y uno de *Macau*. Trataremos de que los trabajos relativos a la literatura de *Timor* y de *Goa* vean la luz, sin tardanza, en una futura publicación.

Quiero hacer pública la expresión de mi gratitud a los autores que han colaborado y a los patrocinadores —Fundación General y Departamento de Filología Románica y Eslava de la Universidad Complutense, el Corte Inglés y el Instituto Camões— sin cuya ayuda la edición no hubiera sido posible.

M.^a JOSEFA POSTIGO
(Coordinadora del Anejo)

familiar del autor, provenientes de la desarticulación del trabajo en el campo desde la crisis de la Monarquía (proclamación de la República, 1889, golpe de Estado, 1937, que consolidó la República oligárquica en el país), hasta nuestros días; José Almino organiza su ficción en forma de mosaico, tejida con hebras de memoria y literarias, alrededor de las consecuencias del golpe político de 1964, que llevó a los militares al poder, a sus opositores más directos a la muerte, a la cárcel o al exilio y destruyó las esperanzas democráticas en Brasil; finalmente en *A doença, uma experiência*, Jean-Claude Bernardet, al trabajar la relación vida/arte, subraya la circunstancia de tener sida en un país cuyo sistema de salud pública es ineficaz, insuficiente y corrupto.

Junto a esa doble hebra —personal y social— que enlaza a las obras, y a pesar de sus diferencias, éstas poseen rasgos comunes. Por ejemplo, están todas ellas escritas en primera persona, cuya máscara mimética simula reflejar límpidamente el rostro del autor. Esta circunstancia tiene un valor particular en la literatura brasileña, cuya identidad se construyó muchas veces, a partir del siglo XVIII, mediante rasgos autobiográficos, sin que eso le hiciese perder el alcance universal. La observación es de Antonio Candido³ al analizar libros de Carlos Drummond de Andrade (*Boitempo*), Murilo Mendes (*A idade do serrote*) y Pedro Nava (*Bau de ossos*), publicados entre 1968 y 1973. Se trata de tres autores mineros de quienes el crítico analiza sus obras sobre el telón de fondo de la tradición autobiográfica de Minas Gerais.

Repasando la tradición literaria e histórica de ese Estado, vinculadas al desarrollo urbano, Antonio Candido concluye que hubo en esa época una «opción universalizante» que tuvo como consecuencia la incorporación de las normas cultas, «necesarias para nuestra configuración como pueblo». La narrativa confesional, imaginaria o real, desempeñó en ese proyecto un papel importante, haciendo posible traducir lo particular a lo universal. Es decir, el yo inserto en el mundo puede alcanzar la esfera de las generalidades, o de los valores universalizantes. Es eso lo que quiero hacer notar en los cuatro libros que elegí, fieles a tal tradición, a pesar de las diferencias impuestas por el tiempo transcurrido.

En el caso particular de Bernardet, se añade otra circunstancia, que se suma a las nacionales, señalada por Roberto Schwarz cuando alineó su

³ Antonio Candido, «Poesia e ficção na autobiografia», en *A educação pela noite e outros ensaios*, S. Paulo, Ática, 1989.

ficción con «la tradición francesa de la confesión de lo inconfesable, para la cual el valor del arte no se separa del riesgo de la búsqueda de la verdad personal»⁴.

En segundo lugar se trata de narrativas muy breves (el texto de Bernardet tiene sólo 61 páginas en un volumen de dimensiones diminutas), lo que además de concentrar la expresión nos puede causar el mismo encanto que sintió Walter Benjamin frente a los dos granos de trigo expuestos en la sección judía del museo Cluny. Para Benjamin, el tamaño de un objeto era inversamente proporcional a su importancia.

Vale la pena resaltar que en la literatura brasileña actual las narrativas más exigentes son cada vez más breves, marcando su diferencia con la literatura dicharachera de valor nítidamente comercial.

Además de breves, los textos en examen están llenos de hendiduras, discontinuas o fracturadas; aunque este procedimiento fundamental de la modernidad que es la fragmentación, es decir, la negación de un *continuum* histórico y psicológico, según la historiografía y la psicología tradicionales se usa de maneras diferentes. Aquí el fragmento se puede ejercitar desde la escala mínima, fraseológica, como en *A doença, uma experiência*, sin dejar de formar parte de la estructura constructiva de los textos, como en los demás.

Finalmente, a pesar de la diferencia de las elecciones formales, a estos libros se los puede barajar como en un juego de cartas, uniendo o separando los naipes. No sería absurdo, por ejemplo, situar *A hora da estrela* al lado de *A doença, uma experiência* ya que ambos hablan desde la región umbral de la muerte, que amenaza con la desaparición de los protagonistas.

«La muerte» —dice *A hora da estrela*— «que es en esta historia mi personaje predilecto» (p. 111).

Al mismo tiempo los dos textos ubican a los personajes en el escenario fugaz de la teatralización. La expresión «la hora de la estrella» simplemente significa la propia hora de la muerte (Clarice estaba cerca de la agonía cuando lo escribió), momento, según ella, en que «la persona se vuelve una brillante estrella de cine, es el instante de gloria de cada uno y es cuando como en el canto coral se oyen agudos sibilantes» (p. 36). En lo que se refiere al sida, siempre existe la tentación, dice Bernardet, de que el enfermo cree para sí mismo el papel «d'une diva du Sida»⁵ sintiéndose «en un escenario de ópera, haciendo chantaje con la enfermedad» (p. 25).

⁴ Jean-Claude Bernardet nació en Bélgica, vive hace 49 años en Brasil y está naturalizado. El artículo de Roberto Schwarz se titula «Aquele Rapaz» y se publicó en *Folha de S. Paulo*, 6/9/92.

⁵ Está en francés en el texto.

A su vez *Resumo de Ana* y *O motor da luz* no dejan de encontrar un cierto lugar en el espacio abierto por los golpes militares que marcan la historia del país, terreno sobre el cual los autores construyen sus elaboradas representaciones literarias. Además, en «Ciro», segunda parte del libro de Carone, acompañamos la lucha sin gloria del personaje —como sucede en el libro de José Almino— que intenta tener su propio negocio, su «motor da luz», su pequeña empresa, lo que siempre termina fracasando a pesar de los innumerables sacrificios.

La palabra «experiencia» que figura aquí en el título traza un recorrido sinuoso. Alude en primer lugar al sentido especial de *poiésis* y *poietés* (el hacer que produce la obra y a *aquél que la hace*, es decir, a la creación poética, que es el propio vector de este ensayo). Si bien que tal circunstancia tal vez sea factor constitutivo del arte, las cuatro obras desarrollan estrategias originales en esa dialéctica de subjetivación y objetivación, dejando de lado los mecanismos muchas veces seductores —y lucrativos— del mercado o de la esfera administrativa de la sociedad. Van a contrapelo en relación a esta tendencia.

En segundo lugar, la experiencia también significa, según señalé, experiencia social, pues los cuatro textos no esconden su origen contaminado por las desigualdades de nuestra Historia, ya que están vinculados a sus procesos reales.

Por último no hay que olvidar la complicidad autor/lector permitida por la *mimesis* que, según sabemos, implica un *monstrar* que tiene la intención de llevar al lector a mirar, experimentar o *conocer* por su propia cuenta y riesgo, por más difícil o utópico que sea captar el relámpago fugaz de la experiencia estética. Pues no hay ninguna duda sobre la intención de *dar a conocer* que tienen esos textos, que enfrentan como pueden (de la mejor manera, creo) las indecisiones, dudas y una problematización de la experiencia que es posible transmitir al mundo contemporáneo, según teorizó Walter Benjamin en su célebre ensayo⁶.

En la *Dedicatória do Autor* que sirve de introducción a su texto, dice Clarice: «Se trata de un libro inacabado porque le falta la respuesta». En último extremo, esas palabras pueden servir de emblema para las dificultades a las que aludía.

A partir de ahora podemos examinar de cerca y por separado estos textos.

⁶ Walter Benjamin, «O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Neskov», en *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política*, traducción de Sergio Paulo Rouanet, vol. I, S. Paulo, Brasiliense, 1985.

I.

Me elevo hasta alcanzar mi propia apariencia.

Clarice Lispector

A hora da estrela es el último libro que Clarice publicó en vida. Que todos lo saludasen inmediatamente como obra prima, la hizo desconfiar del valor de la obra en el lecho del hospital donde estaba internada. «No debe valer la pena», afirmó preocupada con la unanimidad, que podría sugerir falta de criterio analítico por parte de los lectores o falta de vigor de un texto que habría elegido no correr riesgos. Veremos que *A hora da estrela* está lejos de tal carácter inofensivo.

La crítica subrayó al comienzo una de las caras de la historia, pariente de los relatos directos de cierta tradición de la ficción brasileña. Al aislar el *mythos* de su enmarañado proceso narrativo, es fácil verificar que aquél se organiza alrededor de Macabéa, nordestina pobre viviendo precariamente en Río de Janeiro, donde acaba siendo atropellada y muerta por un Mercedes Benz amarillo «muy lujoso».

Eduardo Portella, crítico que escribe el prefacio al libro, empieza su exposición con una pregunta un tanto cargada de sorpresa: «¿Tenemos que hablar de una nueva Clarice Lispector, “exterior y explícita”, el *corazón salvaje* comprometido nordestinamente con el proyecto brasileño?»

Desde un cierto ángulo de visión la respuesta a la pregunta sólo puede ser *sí*, ya garantizada por el propio texto: «lo que escribiré no puede ser absorbido por mentes que mucho exijan y ávidas de refinamiento. Pues lo que estaré diciendo será sólo desnudo» (p. 20). El enredo efectivamente narra una historia muy repetida entre nosotros, dentro y fuera de la literatura⁷: vida y muerte de una joven semiproletarizada, en una ciudad «toda contra ella». Nos enteramos entonces de su infancia infeliz en Alagoas, los malos tratos de la madrina que la acogió, su llegada a la gran ciudad, su pobreza, su tuberculosis, su sandez, su amor perdido, finalmente su atropello, irónicamente después del vaticinio de una cartomántica augurándole felicidad.

⁷ Clarice Lispector empieza su historia en el punto en que Graciliano Ramos, 40 años antes, en *Vidas Secas*, finalizara la suya, con sus personajes rumbo a la gran ciudad. «Quedarían presos en ella», nos dice el texto, y es eso lo que Clarice nos muestra. (Examiné la cuestión en «Convenção e expressão em Graciliano Ramos e Clarice Lispector», en *Anais*, vol. I del I Congresso de la Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), Porto Alegre, 1988).

Al mismo tiempo, esa historia individual se vuelve ejemplar en la medida en que como la nordestina, «hay millones de muchachas esparcidas en conventillos, vacantes de cama en un cuarto atrás de mostradores, trabajando hasta el agotamiento». De ese *modelo* el texto también nos ofrece una verdadera radiografía centrada en la pobreza urbana: sus vinculaciones con el campo, su mezcla con la esclavitud, su cotidiano saqueo, la alienación programáticamente producida. La subjetividad de Macabéa, por ejemplo, la construyen a pedazos los medios de comunicación y la supuesta cultura radiofónica al alcance de los pobres. En suma, es el retrato de una clase que sólo se puede reflejar en los *Humillados y ofendidos*, libro que en un malévolo suspenso el narrador coloca furtivamente a la vista de Macabéa, pero fuera de su alcance —pues pertenece al patrón, inclinado a la literatura.

Mientras, poco a poco, del lector se va apoderando un cierto malestar creado por la especie de «penumbra atormentada» que borra los contornos y hace estremecer esa historia aparentemente tan sencilla y tan explotada por nuestra tradición. Los catorce títulos, eso mismo, *catorce*, muchos de ellos contradictorios, con que Clarice bautiza la historia, en una exageración cómica de los títulos dobles del melodrama («¿será esta historia un melodrama?», se pregunta en un cierto momento), en principio impresionan y perturban al lector: si hablan de la hora de la muerte —que articula el título principal, *A hora da estrela*, con el título, «Salida discreta por la puerta del fondo»— también aluden a la conciencia pesada del intelectual frente a la pobreza («La culpa es mía»), a la impotencia artística y social («Yo no puedo hacer nada»), al compromiso con formas de arte popular («Historia lacrimogénica (sic) de cordel») y, entre otras alusiones, acaban por resaltar la inmensa melancolía del texto («Lamento de un blue», «Silvido en el viento oscuro»).

Enseguida se percibe que el cimientto del texto está compuesto por un juego móvil de máscaras que se arma para convidar al lector a que participe en el instante exacto en que lo expulsa, deshaciendo la magia. En ese movimiento se percibe que el protagonista de *A hora da estrela* no es Macabéa y sí un narrador llamado Rodrigo S. M. desenmascarado por el propio texto. La *Dedicatória do autor* (p. 7) afirma que es «en realidad Clarice Lispector» (el subrayado es mío). A partir de ahí Macabéa se vuelve protagonista de la historia escrita por ese narrador. Narrador que *no sabe*, que está alejado por razones obvias del universo de su personaje, narrador que es incoherente y parece a primera vista un poco superficial. Rodrigo S. M. se podría preguntar como Carlos Drummond de An-

drade: «¿Adónde va el obrero? Me daría vergüenza llamarlo mi hermano. Él sabe que no lo es, nunca fue mi hermano, que no nos entenderemos nunca»⁸.

Por lo tanto, «decir la verdad», elaborar un «documento», «saber íntimamente», desde ya se muestran como proyectos imposibles de ser llevados a cabo.

Así, si desea producir una narrativa «exterior y explícita», a cada momento el narrador invade el relato, confesándose, encharcado de subjetivismo. Su deseo manifiesto de que se trate de «un relato frío» y de que, por lo tanto, «no va a adornar la palabra», evitando la tentación de usar «términos suculentos» en todo momento es contradictorio. Basta cotejar tal proyecto con la siguiente afirmación de dudoso gusto:

«E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ousa clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contra-ton o baixo grosso da dor» (p. 21)⁹.

Ejemplos como ese, se suceden en todo momento. Aun comprendiendo esa retórica según la intención exasperada de Clarice, a partir de un cierto momento, de escribir «a propósito un libro bien malo para alejar a los profanos que quieren “gustar”»¹⁰, no queda la menor duda de que a primera vista ella coincide con la tradición verborreica y oficial de una cierta literatura brasileña, sólo programáticamente contestada a partir del modernismo de 1922.

Engarzada en el cuerpo de *A hora da estrela* puede funcionar de varias maneras. Una de ellas, para precisar, por ejemplo, la caracterización de Rodrigo S. M.: aunque se considera «rebelde», está comprometido con una de las líneas estética más conservadora, y que además resbala hacia otras es-

⁸ Carlos Drummond de Andrade, *O operário no mar*, en *Sentimento do Mundo* (cf. *Obra completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1977, 4.^a ed.).

⁹ «Y lo que escribo es una neblina húmeda. Las palabras son sonidos transfundidos de sombras que se entrecruzan desiguales, estalactitas, encaje, música transfigurada de órgano. Mal me atrevo a clamar palabras a esa red vibrante y rica, mórbida y oscura teniendo como contra tono el bajo grueso del dolor.»

¹⁰ La afirmación está en la p. 20 de *Um sopro de vida* (Rio, Nova Fronteira, 1978), libro compuesto por fragmentos organizado por Olga Borelli, fragmentos concomitantes a los de *A hora da estrela*. Como se sabe, la base del método de composición de la escritora era el de concatenar fragmentos escritos en los momentos de inspiración.

feras, como en el prejuicio que revela en relación a las mujeres intelectuales, resumido en su discutida afirmación de que escritoras, al contrario de escritores, «siempre pueden lagrimear cursi».

Es la conciencia culpable de ese narrador que se siente obligado a hablar de la pobreza, pero sabe que le pagan las multinacionales, la que provoca sus confesiones e intromisiones que interrumpen la narrativa que se dice «fría». El resultado es ese discurso tartamudo que en ciertos momentos no avanza, o sólo lo hace con visible dificultad.

Ahora bien, es el sentimiento de culpa de ese narrador, impudicamente desnudado por Clarice, y su confesado fracaso literario, lo que nos abre la puerta hacia otra dimensión del texto, que también hay que leer como una especie de testamento artístico, vinculado a los varios elementos biográficos de la escritora. Será, por lo tanto, una confesión más en la ficción, tan común en la literatura brasileña.

Desde ese punto de vista y desde la perspectiva del gran desaliento que destila, *A hora da estrela* se puede aproximar a *Um escritor nasce e morre*, de Carlos Drummond de Andrade, incluido en *Contos de aprendiz*¹¹, libro del 51, y que es una especie de documento de ficción de sus años de formación, hasta su «muerte» literaria. El «sentimiento del mundo»¹² arrastra consigo el sentimiento de culpa y la necesidad de autocrítica, a pesar de que el fósforo encendido por el personaje drummondiano en el momento de la muerte figurada, y la vela que ilumina los últimos instante de Macabéa sean de distinto voltaje.

En ese momento es necesario abandonar el examen de aspectos parciales de la obra para alcanzar su totalidad, lo que sólo podrá hacerse al revelar su estructura. El modelo que sirve de base y que organiza *A hora da estrela* es el universo circense: momerías y caretas, los excesos del narrador —verdadero *metteur-en-scène*—, el discurso pomposo que denuncia su deseo de *hablar difícil*, participar en el universo culto teniendo formación no convencional y vinculado con la cultura popular —todos esos rasgos se ajustan para componer coherentemente el rostro de Rodrigo S. M.—. Sólo a partir de esa óptica, excesos e incogruencias encuentran su lugar en la economía del texto.

Por otro lado, en esa historia llena de comicidad y dolor, o mejor dicho de dolor de dientes, «cosa de dentina expuesta», especie de «punzada pro-

¹¹ Carlos Drummond de Andrade, *Obras completas*, op. cit.

¹² *Sentimento do mundo* abriga los poemas de Drummond escritos entre 1935 y 1940, que marca el compromiso social del poeta.

funda en plena boca nuestra», Macabéa personifica al verdadero *clown*, la estrella del show, aunque ese show sea el de la hora de la muerte. La caracterización del personaje no deja dudas: medio «blanqueada», por la «gruesa capa de polvo blanco» con que disfracaba las manchas del rostro, con la cara deformada por el espejo ordinario que le ponía una «nariz enorme como la de un payaso, una nariz de cartón», los labios finos pintados fuera del contorno, intentando imitar a Marilyn Monroe que, según ella, «era toda rosa», las uñas comidas pintadas con esmalte chillón, dejando ver la suciedad en la raíz de las uñas, todo eso compone una figura al mismo tiempo lastimable y patética. Pariente de los animales humildes, del pasto, dueña de un «cuerpo cariado», «tan joven y ya oxidada», dulce, sin embargo parecida a una «loca mansa», Macabéa tiene, a semejanza de Gelso-mina de Fellini¹³, la iluminación de la idiotez, «la felicidad pura de los idiotas», comparte con ella la misma sensibilidad para la música y el mismo corazón amoroso. Sus sueños también son «deslumbrantes pero vacíos» y es suyo «el vacío que llena el alma de los santos».

Los otros personajes de la novela están cortados con el mismo molde: Olímpico, el «gallito de pelea» con su diente de oro, futuro «representante del pueblo», pues no tenía escrúpulos y le gustaban mucho los discursos (y aquí la tragicomedia es verdadera y bien conocida por los brasileños), Gloria, con su enorme boca rubia y pelo oxigenado (además se oxigenaba las axilas, lo que hacía que Olímpico se preguntase excitado si «allá abajo» también era rubia), la cartomántica aceitosa que se pintaba la boquita (resfregándose bombones rellenos) de rojo vivo, con rodajas de *rouge* brillante las mejillas, lo que la hacía parecerse a «un muñeco de loza medio quebrado», etc.

Por otro lado, la simplicidad del enredo —menos trama a veces que suscitadas direcciones de palco, como en la *Commedia dell'arte* y en cierto teatro del absurdo— funciona como mero soporte a *sacadas* a un paso del *non-sense*.

Obsérvese el siguiente diálogo entre Macabéa y Olímpico:

Ele: —*Pois é.*

Ela: —*Pois é o quê?*

Ele: —*Eu só disse pois é!*

Ela: —*Mas «pois é» o quê?*

¹³ Clarice era cinéfila y admiradora de Fellini, a quien dice parecerse: como él «en la oscuridad y en la ignorancia soy más creativa».

Ele: —Melhor mudar de conversa porque você não me entende.
Ela: —Entender o quê? ¹⁴ (p. 58).

Llegada del seco Noreste, Macabéa sueña con tener un pozo sólo para ella. Le pregunta entonces a Olímpico, creando un verdadero y absurdo *mot d'esprit*:

—Você sabe se a gente pode comprar um buraco?

A lo que Olímpico le retruca furioso:

—Olhe, você não reparou até agora, não desconfiou que tudo o que você pergunta não tem resposta? ¹⁵ (p. 60).

Nos basta también como ejemplo observar a Macabéa que, como no se puede dar el lujo de tener un perro, sueña con amaestrar pulgas —número circense, que como se sabe fue inmortalizado por Charles Chaplin— y que además se imagina lamiendo los potes de crema de belleza en los anuncios que recortaba de las revistas. Así soluciona imaginariamente el hambre y recoloca, para la pobreza, nueva funcionalidad a las inalcanzables mercancías, lo que no deja de constituir una crítica sarcástica a la sociedad de mercado y una redefinición de consumo para los pobres.

A primera vista, las preguntas y respuestas de Macabéa significan, en una lógica del absurdo, el raciocinio basado en la inversión, en el silogismo falso y en lo que Martin Esslin ¹⁶ denominó «poesía de la locura real o fingida», al tratar de Ionesco, Pinter o Beckett. Aquí, sin embargo, por las referencias y peculiaridades del contexto, el silogismo sólo es aparentemente falso y la locura sólo es aparentemente fingida, o meramente locura.

¹⁴ Él: —Así es.

Ela: —Así es ¿qué?

Él: —¡Sólo dije así es!

Ela: —Pero, ¿«así es», qué?

Él: —Mejor cambiemos de charla porque tú no me entiendes.

Ela: —¿Entender qué?

¹⁵ —¿Sabes si uno se puede comprar un agujero?

—Mira, ¿no te has dado cuenta hasta ahora, no has desconfiado, de que todo lo que preguntas no tiene respuesta?

¹⁶ Martin Esslin, *O teatro do absurdo*, Rio de Janeiro, Zahar, 1968. (Traducción de Bárbara Heliodora).

El modelo teatral tiene también otra eficacia: la del alejamiento de la situación, que queda expuesta, desnuda, visible, llevando el sentimentalismo a grado cero, corroído por el artificio circense y por la ironía dramática.

Obsérvese el habla de la cartomántica:

Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! Preste atenção, minha flor, porque é da maior importância o que lhe vou dizer. É uma coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! (...) Um dinheiro grande vai lhe entrar pela porta adentro (sic) em horas da noite trazido por um homem estrangeiro (...) ele é alourado e tem olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos ¹⁷ (p. 92).

«Medio borracha» de felicidad, Macabéa ratiocina: «era demasiada suerte encontrar a un hombre de ojos azules o castaños o negros, no había como equivocarse, era vasto el campo de posibilidades» (p. 94).

Ahora bien, el juego de posibilidades y sus armaduras dramáticas instituyen un meneo complicado girando al ritmo acelerado del redoblar de los tambores en los números mortales circenses (en el texto se entremezcla en los instantes de tensión la rúbrica («explosión») que sugiere tal marcación) al que se le añade el bajo continuo del sonido de los segundos que pasan, a través del Radio Reloj Federal ¹⁸, que Macabéa escucha continuamente. Las dos marcaciones con sus ritmos opuestos —lentitud y regularidad *versus* aceleración— hablan del paso inexorable del tiempo que trae en el vientre sus instantes fatales.

Con el juego de las máscaras —que se ponen y se quitan— Rodrigo S. M. es —en realidad Clarice Lispector— que habla de Macabéa, que también es ella misma.

«Macabéa c'est moi—, podría afirmar la escritora imitando a Flaubert. Allí están las referencias a las circunstancias de su vida, desde los orígenes judíos hasta los dilemas de la ficción, pasando por recuerdos infantiles —donde el circo no está ausente, ni la pobreza—, su amor por la

¹⁷ —¡Macabéa! ¡Tengo grandes noticias para darte! Presta atención, mi flor, porque es muy importante lo que voy a decirte. Es una cosa muy seria y muy alegre: ¡tu vida va a cambiar completamente! (...) Un gran dinero va a entrarte por la puerta adentro (sic) a altas horas de la noche; lo va a traer un hombre extranjero, (...) tirando a rubio con ojos azules o verdes o castaños o negros.

¹⁸ Emisora ya extinguida que trabajaba con pequeños anuncios, informes culturales, noticias curiosas al son de los segundos que pasaban y que funcionaban como sonoplastía del programa.

música, su atracción por la quiromancia, la experiencia amorosa varias veces frustrante.

Si nuestros críticos fueron sensibles a este aspecto confesional del texto, les faltó observar, según pienso, el dato formal y la estructura de la narrativa, condensados en la forma que venimos analizándolos y que es tan tradicional como la pobreza. Es el circo y sus convenciones los que permiten el tratamiento distanciado de la subjetividad a través del cortejo de máscaras al que se le añade la observación del contexto, puesto que «en el circo hay una gramática del gesto externo y colectivo opuesta a los sentimientos internos e individuales»¹⁹. Así es que Clarice se escapa del sentimentalismo apoyándose en esa estructura popular y anti naturalista que tiende a reforzar la acción en detrimento de la auto indulgencia. Al mismo tiempo el tono melodramático está inextricablemente conectado con la farsa y con lo *clownesco*, cosidos con el hilo de la habilidad acrobática: representaciones necesarias, vertiginosas transfiguraciones del dolor individual y colectivo. La escritora sabía que su tiempo estaba agotado:

*Haverá um ano em que haverá um mês em que haverá uma semana em que haverá um dia em que haverá uma hora em que haverá um minuto em que haverá um segundo e dentro do segundo haverá o não-tempo sagrado da morte transfigurada.*²⁰

II.

Un amor al que nos apegamos es un paisaje infantil, insensato.
José Almino

Hay una línea en la literatura brasileña que coincide con cierta tendencia moderna europea volcada hacia la literatura prosaica o sin énfasis, gestada con la madurez de la conciencia política después de las Grandes Guerras (Montale, por ejemplo, que afirmaba que era necesario «quebrarle el cuello a la elocuencia»). Esa tendencia entre nosotros fue poco a poco

¹⁹ Cf. David Bradby, «Meierhold and Eisenstein», en *Performance and politics in popular drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

²⁰ Clarice Lispector, uno de los epígrafes a *Um sopro de vida*.
«Habrà un año en que habrá un mes en que habrá una semana en que habrá un día en que habrá una hora en que habrá un minuto en que habrá un segundo y dentro del segundo habrá un no-tiempo sagrado de la muerte transfigurada».

siendo trabajada a partir de 1922. Por otro lado actualmente hay otra tendencia, más restringida, que se añade a la primera: la translación de los recursos de la prosa a la poesía y viceversa, cuando están en juego escrituras secas, económicas. Seguramente sin las revoluciones del verso libre y del poema en prosa de la modernidad esa tendencia no podría ni siquiera imaginarse, pero pienso que la literatura brasileña la incorporó, transformándola en procedimiento alternativo. Es el uso de la elipsis que asegura ese intercambio y esa convivencia entre los géneros.

Francisco Alvim, por ejemplo, con justicia uno de nuestros más reconocidos poetas contemporáneos, afirma con tranquilidad que el escritor brasileño que más lo influenció y que más lo ayudó a conquistar el propio estilo fue Dalton Trevisan. Dalton Trevisan, es uno de los más sofisticados prosistas de la actualidad, a quien se puede equiparar, tal vez, a Graciliano Ramos debido a la exigencia de sus cuentos elípticos y violentos, afilados como cuchillos.

Pues bien, ahora es el propio Dalton quien se vuelve hacia lo que él denomina *haikais*, en realidad anotaciones radicales extraídas a veces de cuentos escritos anteriormente y que él aísla en la página. La sugerencia es que concentrarían el meollo del relato, o el clima del cuento, con material explosivo, como una granada.

Esa observación inicial es imprescindible al tratarse de José Almino, cuya obra de ficción, *O motor da luz*, se construye con recursos estéticos semejantes a los de su libro de poemas *Maneira de dizer*²¹. Prosa y poesía se entrelazan y se mezclan en el esfuerzo de narrar la subjetividad en confrontación con el mundo.

«La novela *O motor da luz* establece una relación de continuidad con la obra poética del autor, y esa es su mayor calidad», afirma João Moura Jr., otro poeta de interés, al escribir la solapa del libro.

Tal vez sea por eso mismo que se hace difícil encuadrarlo en un género. ¿Será novela? ¿Será realmente ficción? ¿O un mero registro memorialístico? ¿Tal vez cuentos? ¿O crónicas?

«Los fragmentos que lo constituyen», continúa João Moura Jr., «se van reuniendo como en un mosaico, en el cual las diferentes piezas forman un todo, un todo tal que es mayor que la suma de las partes». Seguramente el poeta y crítico se refiere al arco de alusiones contextuales y literarias movidas por Almino.

²¹ José Almino, *Maneira de dizer*, S. Paulo, Brasiliense, 1991.

A su vez, hablando del libro, Francisco Alvim se refiere al «confesionalismo revigorizado y seductor, lleno de elipsis y de fuerza lírica»²². Es justamente el lirismo el que exige el impulso confesional, comprendido no «como simple e irrefrenable deseo de compartir con el lector la circunstancia biográfica», sino como algo «mucho más profundo, que se origina en los embates de un sujeto escindido entre dos pulsiones antagónicas —de adhesión y ruptura— en lo que toca a la propia individualidad, y que puede de verdad expresarse como confidencia, falsa o verdadera»²³.

Ese librito incómodo, de difícil clasificación, también es difícil de describir. Compuesto por veinte capítulos no cronológicamente dispuestos, a los que se les añade un índice de citas, está cortado por espacios en blanco, agujeros, como obligando a la narrativa a acompañar el movimiento circular y obsesivo de las reminiscencias, del juego regido por memoria y olvido.

Aunque hable de su historia personal y de la historia del país, Almino rechaza la pretendida objetividad del narrador realista tradicional, para quien la cuestión de la posibilidad de determinar un sentido externo a la acción narrada era una partida ganada. Sin embargo, a pesar de la neblina de los sentimientos, hay un deseo manifiesto de narrar lo real, de no cortar los lazos entre la literatura y lo literal («la elección entre lo literal y la literatura nos será impuesta, necesariamente, de manera inexorable»), de suministrarle al lector detalles insignificantes porque «realism requires the following of trivial actions»²⁴, sin que en ningún momento se disfracen las reglas y prescripciones del juego literario.

Del mismo modo que la historia, que está cortada por grietas, la voz narrativa también se quiebra, interrumpida por las innumerables citas que la atraviesan, conviviendo democráticamente autores legitimados de varias épocas y nacionalidades, con otros, menores, con relatos familiares y con la producción pop. Entre ellas se recorta la voz del autor.

No se trata, sin embargo, de lo que la convención suele denominar «posmoderno», pues aquí la cita, aunque no esté pauta por criterios de valor literario estricto²⁵, no funciona como pastiche, ese modo de «mimetismo

²² Francisco Alvim, «Doces e falsas reminiscências», en *Jornal do Brasil*, 1994.

²³ *Idem*, *ibid.*

²⁴ «El realismo requiere la compañía de acciones triviales». La cita es de V. S. Naipul y se encuentra en la p. 17 del libro.

²⁵ Frederic Jameson, en su ensayo clásico, «Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo» (en *Novos Estudos*, S. Paulo, Cebrap, núm. 12, 1985) interpreta como uno de los rasgos de la pos-

neutro», según las palabras de Jameson. Funciona, sí, en *O motor da luz* como una especie de película sobre las cosas o los hechos narrados, impidiendo la exposición excesiva que las mercancías exigen (no pretende ser, por lo tanto, mercancía) y atándolas a la curva del universo literario; éste, a su vez, desdobra y profundiza relaciones, y así la cita se transforma en caja de resonancia.

Otra función de la cita es la de retardar el vuelo del texto, ablandar la intensidad cuya pulsación presentimos, pero que jamás se entrega enteramente. Al contrario arma una especie de compás de espera, lleno con las varias voces que prometen y eliden el sentido total del pasado y del presente posible.

Retrasar, pues, las huellas de ese texto, como lo hago aquí, enmendar sus tiempos quebrados, será una violencia exigida por el análisis, amenazando aplastar esa construcción tan volátil.

El recorrido del tiempo comprendido por *O motor da luz* se extiende desde los primeros años del siglo —historias y genealogía familiar— al momento posamnistía en Brasil²⁶.

Los momentos algo distendidos creados por el estrato de citas, sistemáticamente se ven atropellados por tiempos fuertes, que retornan insistentemente en las páginas. Uno de ellos narra los varios intentos de equipar y mantener una fábrica modesta en el interior de Brasil, intentos siempre frustrados por el atraso, la lentitud de los transportes, la precariedad, la presión extranjera. No por casualidad uno de esos momentos está presente en el capítulo titulado *Fogo morto*, obra prima en que José Lins do Rego²⁷ consiguió sintetizar la gran saga de la decadencia de los ingenios y del monocultivo de la caña de azúcar.

La insistencia y retorno de esos episodios seguramente aluden a la reposición de los trazos estructurales del modelo brasileño, caracterizado por la desigualdad, marcado por tiempos contradictorios, lo que ha llevado a los científicos sociales a hablar de «formaciones duales», de «contemporaneidad de lo no coetáneo» o de «vanguardia del atraso y atraso de la vanguardia»²⁸.

modernidad la disolución de fronteras y distinciones fundamentales, «nítidamente la vieja distinción entre cultura erudita y popular (la llamada cultura de masa)».

²⁶ La amnistía en Brasil tuvo lugar en 1979; salvo error, la última fecha mencionada por el narrador es 1983, asesinato de Valdério, personaje del libro.

²⁷ José Lins do Rego (1901-1975), importante novelista del Nordeste brasileño.

²⁸ Cf. Francisco de Oliveira, «Vanguarda do atraso e atraso da vanguarda: globalização e neoliberalismo na América Latina», en *Praga*, núm. 4. S. Paulo, Hucitec, 1997.

En el libro, otro tiempo fuerte lo señala el golpe militar de 1964 y el asesinato de Valdério, dirigente del MR-8, partido revolucionario brasileño que luchaba contra la dictadura.

La muerte violenta, parecida a una ejecución sumaria, ya se había dado en tiempos de la amnistía, en 1983. Valdério era perito estratega y había conseguido escapar de la prisión aun habiendo estado involucrado en misiones muy arriesgadas. Su asesinato, por lo tanto, es tan frustrante y oscuro como el fracaso de las fábricas: ambos señalan la falta de salida para la situación brasileña, los vicios de su historia, la repetición de los modelos de exclusión, la imposibilidad de la luz. Una especie de inmovilidad rige esa historia²⁹, aun habiendo atravesado instantes de movimiento. Es lo que dice la última cita, de Murilo Mendes, que en tono sentencioso finaliza el libro.

*O motor do mundo avança:
Tenso espírito do mundo,
Vai destruir e construir,
até retornar ao princípio*³⁰

En el interior, donde recibió la noticia de la muerte de Valdério, el narrador se pregunta si «valía la pena ver lo que valía aquel pasado». La respuesta nos la da con una carga de violencia tomada como préstamo de los versos de Gregório de Matos, satírico lusobrasileño del siglo XVII:

*O remédio será seguir o imundo
Caminho, onde dos mais vejo as pisadas*³¹

Es el golpe militar de 1964 la palanca del motor de tinieblas que produce la tragedia social y personal según la narra el libro.

²⁹ Se trata de un sentimiento recurrente a partir de un cierto momento en la literatura brasileña. Véase, por ejemplo, el poema *Páginas amarelas I*, de João Moura Jr. (*Páginas amarelas*, S. Paulo, Duas Cidades, 1988, Coleção Claro Enigma): «...poeta atónito/ izando velas uñas y dientes/ a la aridez de un cielo sin simiente/ (ningún viento mueve estas velas/estas páginas amari-llas)».

³⁰ El motor del mundo avanza:
Tenso espíritu del mundo,
Va a destruir y construir
hasta volver al principio

³¹ El remedio será seguir el inundo
Camino, donde de los demás veo las pisadas

Hijo de Miguel Arraes, Gobernador de Pernambuco³², el narrador nos relata una historia ejemplar: en la audiencia pública en los jardines de Palacio, él, como uno de los asesores voluntarios para atender al pueblo, recibe a un sitiador, arrendatario del pedazo de tierra de un ingenio; el dueño de la tierra quería expulsarlo, aunque ilegalmente, pues era permanente en aquel lugar. Dio como prueba los frutales, la vaquita, los cerdos. Los *cabras*³³ del dueño y el propio delegado estaban amenazándolo. La agitación política era grande, eran las vísperas del golpe. No se pudo hacer nada. Cada día el hombre regresaba con quejas progresivas:

«—Doutor, o homem derrubou a minha cerca e botou o gado na minha roça.

—Doutor, o homem cortou as minhas fruteiras.

—Doutor, o homem mandou destelhar a minha casa» (pp. 21-22).

«Ele tinha um cheiro azedo batido e, com o chapéu na mão, via-se que o cabelo meio avermelhado estava emplastrado de suor.

A vergonha não me deixava olhar direito os seus olhos secos»³⁴ (p. 21).

La frase última es uno de los sentimientos que mueven el libro, motor esta vez de las reminiscencias, fuente de la melancolía. Por eso seguramente se justifica que el epígrafe que presenta la narrativa sea de Antônio Nobre, poeta portugués de fines de siglo pasado, autor del extraordinario poema narrativo titulado *Só*. Del exilio en París escribe Nobre el fragmento elegido por nuestro narrador, del cual transcribo dos versos:

³² Miguel Arraes, por su gobierno progresista, fue el único gobernador que estuvo preso durante el golpe. Poco tiempo después salió del país, con su familia, exiliado.

³³ Hombres de confianza del dueño de la tierra; también *capangas*.

³⁴ «—Doctor, el hombre derrumbó mi cerca y metió el ganado en mi roza.

—Doctor, el hombre cortó mis frutales.

—Doctor, el hombre mandó destechar mi casa.»

«Tenía un olor agrio manoseado y, con el sombrero en la mano, se veía que el pelo tirando a rojo estaba pegajoso de sudor.

La vergüenza no me dejaba ver de frente sus ojos secos.»

«Quando eu cheguei aqui, santo Deus! Como eu vinha!
sei de cor e salteado as minhas aflições!»³⁵

Por lo tanto la experiencia personal se transfunde aquí en la experiencia de los otros, haciéndose colectiva y abriéndose al movimiento de la Historia. Las alusiones, citas y epígrafes forman un verdadero sistema superpuesto, según la observación de Francisco Alvim³⁶, sistema que «comenta o finge comentar la materia vivida y ya transformada en literatura por la narración», que señala la dimensión moral del texto, en un movimiento pendular de «abandono y resistencia a lo vivido». El insistente pasar la palabra al otro no deja de atenuar la integridad de la voz del autor, robarle un pedazo entero, sofocar cualquier resultado vistoso. El destierro de esa voz, el exilio, señala el momento de la ruptura. Exilio de la patria, exilio de la página. Tal vez por eso, a pesar de la violencia de la experiencia histórica, *O motor da luz* parece un libro escrito en el agua: en todo momento las palabras van y vienen, los hechos pasaron, pero todavía están allá, están aquí, en este momento en que escribo.

III.

La celebración de la vida por la aceptación de la muerte.
Jean-Claude Bernardet

A doença, uma experiência fácilmente corre el riesgo de ser tomado como pura y simple confesión, a semejanza del engaño producido por la poesía lírica, estructurada alrededor del espacio vacío del pronombre personal *yo*, que los lectores con naturalidad suelen llenar con la figura del autor de los versos.

En principio, la novedad del libro consiste en el tono nuevo de escribir sobre el sida de manera directa y cruda, *normal*, diríamos, sin espectacularidad o sentimentalismo, sin culpas o remordimientos que *empañen* la alegría y el riesgo de la experiencia del deseo. En realidad, eso constituye —y constituyó— su *escándalo*.

³⁵ «Cuando yo llegué aquí, ¡santo Dios! ¡Cómo venía! sé de memoria mis aflicciones. . .»

³⁶ Francisco Alvim, *op. cit.*

Alphonse, Paris 84, ninguém se preocupava muito, ninguém falava em camisinha, virtuoso da foda, não havia como resistir a Alphonse...³⁷ (p. 8).

Por esto lo criticaron como un mal ejemplo de irresponsabilidad sexual frente a posibles contaminaciones.

A medida que la lectura avanza, sin embargo, nos damos cuenta de que el proceso narrativo, al tratarse de Jean-Claude Bernardet, tiene una cierta marca registrada al lidiar con las convenciones del arte, y que *A doença, uma experiência*, retoma ciertos trazos de la estructura de *Aquele rapaz*³⁸, su primer libro de ficción.

En una entrevista concedida a *Leia livros*, revista cultural, en enero del 91, el escritor refuta la desconfianza de que se trate de una novela totalmente autobiográfica, y problematiza las relaciones delicadas:

«... hay un movimiento dentro de la ficción, la autobiografía moviéndose dentro de la ficción».

Crítico de cine y también guionista, afirma en la misma entrevista:

«Incluso cuando trabajo sobre cine, me trabajo...»

En suma, se trata al mismo tiempo de negar y de afirmar la literatura como ficción: negarla garantizando la verdad del relato (la autenticidad de la experiencia), afirmarla prohibiéndole al lector buscar la clave del texto en su posible conocimiento del autor. Además no hay cómo ignorar el artificio, principalmente cinematográfico: los cortes, el montaje, los *flash-back*, la eliminación de lo obvio.

Si el tema en el nivel más aparente es la contaminación de un hombre por el virus VIH, siguiendo el cortejo de enfermedades y su horror, de él no se excluye el contexto de la salud pública en Basil, con su inoperancia, sus laberintos:

*corredores, escadas, elevadores, guichês, protocolos, carimbos e assinaturas que levam aos remédios*³⁹ (p. 41).

³⁷ Alphonse, Paris 84, nadie se preocupaba mucho, nadie hablaba de condones, virtuoso del joder, no había forma de resistirse a Alphonse...

³⁸ Jean-Claude Bernardet, *Aquele rapaz*, S. Paulo, Brasiliense, 1991.

³⁹ Pasillos, escaleras, ascensores, ventanillas, protocolos, sellos y firmas que conducen a los remedios.

No sólo el escenario roza las estructuras kafkianas, sino la violencia de la máquina en cuyo apretado túnel se introducirá al paciente, siendo necesario atarlo para que permanezca «rigurosamente inmóvil».

*Me introduzem num corredor e a enfermeira através do vidro, A máquina é esta. Me introduzem agora numa pequena sala para tirar a roupa e vestir uma blusa. A sala é envidraçada e posso ver a máquina do outro lado, deixam-me um longo tempo, concluo que é para me familiarizar. Não é possível, não posso pifar. O médico me introduz na sala da máquina, diz A máquina é esta*⁴⁰ (p. 43).

A la burocracia en todos los niveles, se añade el contrabando de remedios en los hospitales, las dificultades de conseguir a precio razonable un médico «clase A». (Un especialista de esa categoría le afirmó secamente al personaje: «Usted no tiene condiciones para tratarse conmigo» —p. 41—. Condiciones económicas, claro está.) En suma, una invitación a que se ultrapase la piel del relato, alcanzando lo esencial según la señalización de las metáforas. Así: «No basta ver la fachada de las usinas Krupp para comprender el capitalismo» (p. 50).

Coherente con el proyecto el relato necesariamente será directo, pero astuto, ocultándose en el ritmo acelerado de los trucos de montaje del texto. La intención, más allá de la estética, será lo que Susan Sontag denominó movimiento «contra la interpretación»⁴¹; vaciándose del asunto peligroso, términos y temas cargados social y literariamente, denunciando las implicaciones ideológicas y la explotación moralista en la interpretación de las enfermedades de carácter epidémico.

Además, la intención confesada es la de abolir la espectacularización (no tornarse *une diva du Sida*) y los relatos intencionalmente conmovedores. O mejor dicho, son preferibles los prejuiciosos antes que los falsos ángeles protectores, pues «el piso de los falsos ángeles de la guarda es pantanoso» (p. 47). En suma, descongestionar, limpiar la herida, permitir que el sujeto (el personaje) readquiera la propia estatura lejos de la conmisericordia y del prejuicio.

⁴⁰ Me introducen en un pasillo y la enfermera a través del vidrio, La máquina es ésta. Me introducen ahora en una pequeña sala para que me quite la ropa y me ponga una camisa. La sala es de vidrio y puedo ver la máquina al otro lado, me dejan mucho tiempo, llego a la conclusión de que es para que me familiarice. No es posible, no puedo descomponerme. El médico me introduce en la sala de la máquina, dice, La máquina es ésta.

⁴¹ Susan Sontag, *Aids e suas metáforas*, traducción de Paulo Henriques Britto, S. Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 18.

De ahí la necesidad de una nueva actitud que limita con la falta de tacto (el «tacto» convertido en mera mentira⁴²), la falta de decoro, y el desdén por la estetización literaria, que suele atenuar la materia ingrata. «La dignidad de las letras manda fijar la materia prohibida con la objetividad y el despojo posible, regla servera, de la que la provocación no está ausente. Uno de los maestros de esta línea, Michel Leiris, adopta el símil de la tauromaquia: el trato rayano con el peligro —la realidad en lo que tenga de mortal para el deseo del individuo— otorga distinción humana al movimiento del torero o del literato»⁴³.

Optando por la lucidez, *A doença, uma experiência* discute sus elecciones de estilo; a la «filigrana» le opone la expresión desnuda y resuelve la composición menos por las palabras, visibles al ras de la página, que por los cortes finísimos que abren tajos casi imperceptibles en el relato.

Así, la experiencia vivida se somete al tratamiento de la ficcionalización, no sólo por los recursos de la novela moderna —el juego de los pronombres, los artificios de la cronología, la aporía de las frases («el sida es una fuente de energía, el sida no es una fuente de energía...») —, lo que hace que Zulmira Ribeiro Tavares⁴⁴ hable de *objet trouvé* al referirse a ellas, sino también porque además están desplazadas de su *habitat* o raciocinio natural.

También se puede observar la intención literaria por el desdoblamiento de estructuras paralelas que vuelven la página porosa a otras formas de arte. Las más significativas son las que cruzan cine y texto. No sólo las películas citadas, *Morte em Veneza*, *Noites Felinas* y *O amor à morte* «de mi filósofo preferido, Alain Resnais», sino, por encima de todas las cosas, la película que el protagonista está terminando, luchando con el del laboratorio que no le entrega el material y que hay que «cazarlo» como una buena novela policíaca. La resistencia a la enfermedad y la resistencia a vencer las dificultades para hacer la película tienen igual peso en la prosa, corriendo a la par.

⁴² Cf. Theodor Adorno, «Para uma dialética do tacto», en *Minima Moralia*, traducción de Luiz Eduardo Bicca, S. Paulo, Ática, 1993.

⁴³ La observación es de Roberto Schwarz, *Folha de S. Paulo*, 6/9/1992; aquí es oportuna la referencia de João Cabral de Melo Neto, que coloca el arte de torear de Manolete («el de nervios de madera / de puños secos de fibra / ... / lo que con más precisión / rozaba la muerte en su orilla») como horizonte ejemplar de la perfección poética (cf. «Alguns toureiros», en *Paisagens com figuras - Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994).

⁴⁴ Zulmira Ribeiro Tavares, «Eu digo aids», en *Jornal de resenhas (Folha de S. Paulo)*, 14/6/96.

Veamos: el proceso de la enfermedad en Fernando (un querido personaje) se agrava a medida que la película prosigue y se rehace.

*Reescrevo, jogo toda a minha dor nessa refeitura do filme. A dor da morte de Fernando. Culpabilizo, aproveito Fernando, sua agonia, minha dor pra melhorar o filme. Que se dane o filme. Amo o filme. [...] O filme está feito. Fernando está morto*⁴⁵ (pp. 54-55).

¿«La celebración de la vida por la aceptación de la muerte», según afirma otro personaje? Para eso es necesario el descaro, la entrega.

Seguramente esa idea es la viga maestra del libro, tiene un aire incontestable, algo como la *chanson* al final de *La Nausée*, de Sartre: *Some of these days / You'll miss me honey*. Salvarse por el arte, pero sin el aire de elevación de las «bellas artes», sin nostalgia (principalmente sin nostalgia), el supuesto milagro corriendo al ras del suelo, el trabajo expuesto:

*En la ficción tengo la impresión de estar trabajando la elipsis, corto mucho, creo agujeros, quito frases, pedazos de texto que pueden ser suplidos por la imaginación del lector. Todo lo que me parece lejanamente obvio lo voy eliminando...*⁴⁶

Lucidez e interiorización, pues el instrumento capaz de guiar la mano del artista hacia la tarea necesaria, el remontar, es el auscultar el sentimiento: «En segundos me sumerjo dentro de mí mismo, *tengo que obedecer rigurosamente a mi emoción*» (p. 53). (La cursiva es mía).

Cercanía y distancia, la ironía como procedimiento fundamental para el alejamiento necesario: «Considerar la ironía como un valor superior a cualquier otro», afirma Bernardet en la páginas iniciales de la novela: más allá del *tono* (el humor, que es la elegancia de la desesperación), pormenores: la invitación hecha al protagonista para que participe en un coloquio internacional sobre arte y dolor, por ejemplo.

De la *borderline* esta narrativa, a veces con el color de la farsa, nos lanza a una *llamada* que viene del cuerpo, o del «repugnante yo», según Sollers⁴⁷. Oírlo significa callar los procedimientos formales para aproximarse al *plus* que el erotismo y el deseo prometen.

⁴⁵ Reescribo, arrojo todo mi dolor en el rehacer de la película. El dolor de la muerte de Fernando. Culpabilizo, aprovecho a Fernando, su agonía, mi dolor para mejorar la película. Que se joda la película. Amo la película. [...] La película está hecha. Fernando está muerto.

⁴⁶ *Leia livros*, enero 1991.

⁴⁷ Philippe Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, París, Éditions du Seuil, 1968.

IV.

Este libro nació de la experiencia.

Modesto Carone

Ya sea desde el punto de vista de la literatura o de los estudios sociales⁴⁸ *Resumo de Ana*, por el trato dado al tema, es una narrativa inaugural, y es esto lo que deseo comentar.

Se trata del relato de la vida de Ana Baldochi, nacida Godoy de Almeida, según se lo contó Doña Lazineha (Lázara Edea) al narrador. Hija de sitiadores de Itavuvu, municipio de Sorocaba, Ana nació en 1887 y después de la muerte de los padres, cuando tenía 5 años de edad, pasa a ser hija de cría de Ernestina Pacheco en Sorocaba, donde permanece hasta los 17 años, cuando se muda a S. Pablo como empleada doméstica y después gobernanta en una familia bien acomodada. Pasados ocho años retorna a Sorocaba, donde se casa con un antiguo pretendiente. Siguen los relatos de sus *desventuras*, según subraya el texto, hasta su muerte en 1933, a los 45 años de edad.

Aunque ese parco resumen no revela nada del verdadero sentido del relato, autoriza una primera pregunta: esta historia, ¿será ficción? Pues la aparente retracción de los recursos artísticos parece que hace que la prosa de Carone pase rayano a lo no literario, avanzando hasta sus propios límites. Además, siguiendo las informaciones del narrador, que antes de nada declara que su abuela es la protagonista, podemos cotejar contingencias históricas que aparecen por referencia o alusión y que encuadran la narrativa en el período de transición del régimen esclavista al capitalista. Desde 1888, con la abolición, pasando por el golpe militar de 1889, que derrotó a las fuerzas más progresistas, hasta el golpe de Estado de 1937, marca la crisis de la Monarquía y la consolidación de la República oligárquica en el país —esa es la moldura—. Con la crisis en el campo, a fines del siglo la disputa entre pequeños y grandes propietarios se configura claramente, y poco a poco desaparece el pequeño labrador independiente, que pasa a ser pequeño propietario como los padres de Ana y después arrendatario. Aunque casi no se diga nada de las vicisitudes de la familia Godoy de Almeida, vemos su creciente pauperización, culminando con la desesperación de uno de los hermanos de la protagonista, que incendió la plantación, quemando el dinero guardado en un catre.

⁴⁸ Aunque haya estudios clásicos sobre la historia de la familia en Brasil, como se sabe, sus relaciones con la esclavitud, adopción y padrino, son pocos los ensayos específicos sobre la hija de cría.

Sin embargo, más que datos y fechas, el gran motor de esta historia son las relaciones de trabajo en Brasil.

Caio Prado Jr.⁴⁹ llama la atención sobre la permanencia de las estructuras del pasado colonial hasta los días de hoy; se trata antes de una adaptación más o menos exitosa del trabajo esclavo que de su extinción. La afirmación no constituye una novedad. La propia inmigración y el reclutamiento del hombre pobre y libre, según lo proyectó la oligarquía, transformó al esclavo en modelo permanente de trabajo, extendiendo sus características a todo trabajador, «considerado como máquina humana a disposición integral del señor o del patrón»⁵⁰. Las condiciones del trabajo industrial no se alejaban de esa senda: después de la huelga de 1917, se verificó que el 50% de los obreros fabriles brasileños estaba constituido por menores de edad, el trabajo nocturno se desarrollaba de las 6 hasta las 7 de la tarde y los niños solían ser golpeados⁵¹.

Ahora bien, la hija de cría, que no hay que confundir con agregada⁵², ésta también obedeciendo a varias modalidades, ni como ahijada y otras especies de lazos en la constelación familiar brasileña, se puede entender como una forma maquillada de las relaciones esclavistas. Hasta hace poco tiempo era una verdadera institución, principalmente en el interior, pero la práctica no debe haber desaparecido por ser extremadamente flexible: como la hija de cría no es empleada⁵³, no tiene sueldo, y como no es hija, el

⁴⁹ *Evolução política do Brasil e outros estudos*, S. Paulo, ed. Brasiliense, 1957, 2.^a ed.

⁵⁰ Cf. Antonio Candido, «Radicalismos», en *Varios escritos*. S. Paulo, Liv. Duas Cidades, 1995, 3.^a ed. revisada y ampliada.

⁵¹ Cf. Paula Beiguelman, *A formação do povo no complexo cafeeiro - aspectos políticos*, S. Paulo, Liv. Pioneira Editora, 1978.

⁵² Se puede suponer que la agregada es más común en familias pudientes, y las novelas de Machado Assis dan buenos ejemplos de eso. Pero aquí está la declaración de Pedro Nava, nacido 14 años después de la Abolición: *Hay una especie de sofisma común en Minas: el sujeto ya no podía tener esclavos, pero, para no pagar criados, tomaba chiquilinas negritas huérfanas, e iba llenando la casa. Esas negritas dormían en los rincones, como podían, en esterillas, y trabajaban en régimen de esclavitud, porque no ganaban un centavo. Ganaban comida y ropa vieja.* (Entrevista a *O pasquim*, núm. 635, 2/9/1981). La hija de cría era una pose de familias de clase media o de baja renta, imposibilitada de alimentar muchas bocas. Como en general era sólo una, se la sobrecargaba de trabajo. A ella podemos transferirle la afirmativa de Gilberto Freire con respecto a la máquina de la esclavitud: cuanto más pobres los señores, más impiedosos con el esclavo, *exprimiéndole hasta la última gota de rendimiento*. (*Sobrados y mucamos*, S. Paulo, Cia Editora Nacional, 1936).

⁵³ Su cualidad doble hace que quepa en las descripciones de las «empleadas-niñas», como en ésta, dura, de Dalton Trevisan, incansable denunciador de la prostitución y explotación del trabajo de menores: *Las que ya no son niñas, piensan en el fin que les espera: devuelvas a algún pariente que nos las quiere, esclavas de la patrona que cierra el guarda-comida con llave, las más bonitas disfrutadas por el patrón y por el hijo del patrón.* («O espiao», en *Cemitério de elefantes*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964).

trabajo es sin tregua. Además de toda la faena, una de sus tareas es cuidar al enfermo o al loco de la familia. Empiezan tan temprano, esas niñas pobres, que me acuerdo del cajoncito al cual se tenían que subir para desempeñar las tareas en la cocina o en el fregadero.

Ana es un ejemplo cabal de esa modalidad de esclavitud: empieza a los 5 años, también encima del cajoncito. En casa de Ernestina *se levantaba de madrugada, encendía la cocina de leña, preparaba la mesa del café, barría el patio, enjuagaba la ropa sucia en una vasija de agua, planchaba y almidonaba con plancha de carbón*. Un poco más tarde, *cría más adiestrada*, dice el texto, pasa a cuidar a una sobrina enferma, pequeña, que fue a vivir con la familia, *con los derechos que tiene un pariente de sangre*. Además, a Ana se la puede considerar fuera de serie, pues desempeñaba todavía las funciones de un «negro de ganancia», es decir, el esclavo que trabajaba fuera, para el lucro del señor. Los rendimientos de los servicios de la niña, que no conocían el descanso dominical, iban naturalmente al bolsillo de la madre de cría, que le daba techo, comida, ropa vieja o hecha en casa e instrucción casera, con los medios y los métodos rudimentarios de los cuales Ernestina disponía. Era de esperar que, con el tiempo libre del cual (no) disponía y con la ausencia de escolaridad, Ana fuese mal alfabetizada. El texto aclara que escribía mal el propio nombre y subraya su encanto frente a los hijos de los primeros patrones paulistas, que escribían en la pizarra *con una caligrafía que movilizaba la fantasía de Ana*.

En este momento podemos preguntarnos sobre el sentido que tiene, para el pobre, incorporar la cultura del rico cuando todavía no han sido revolucionadas las circunstancias, tomándose *cultura* en el sentido de perfeccionamiento intelectual y adiestramiento social. Como esa incorporación no es efectiva ni constante, ni puede alcanzar un mínimo razonable; en suma, como no puede utilizarse porque no forma parte de un todo orgánico, y *Resumo de Ana* subraya ese aspecto, acaba transformándose en trazo francamente disfuncional, cuando no avergonzante y eventualmente trágico, según aconteció con la *cría* de Ernestina Pacheco.

Sin embargo, las relaciones entre hija y madre de cría, a pesar de la explotación del trabajo, son complejas y, en el caso de Ana, el fraude familiar no limó todas sus aspiraciones: por intermedio de Ernestina consiguió el empleo en S. Pablo en casa de Mr. Ellis, un inglés alto funcionario de *Light* y, de vuelta a Sorocaba para casarse, fue abrazada con lágrimas en los ojos por quien asumía *aires de madre verdadera*, tal vez porque el novio fuese considerado un buen partido.

Es fácil percibir que el hecho *fatal* para la joven fue el contacto con la prosperidad de los patrones, el estrechamiento de los lazos con Judith, la patrona, que la transformó en confidente, los hábitos culturales de la familia, de los cuales participaba. Las idas a la ópera, las *toilettes*, los accesorios que Judith le prestaba, el contacto, en suma, con la cultura de los ricos se transformó en causa de permanente inestabilidad para Ana: no pertenecía a la familia Ellis, del mismo modo como pasó a no encajarse con naturalidad en su grupo de origen ⁵⁴.

Por su dramaticidad, la literatura no se ha olvidado de este tema. Tal vez el ejemplo más acabado sea *Brooksmith* ⁵⁵, de Henry James, sobre el criado de un *lord* ilustrado. Habiéndose habituado a la conversación culta e inclinado por temperamento a apreciar tal privilegio, Brooksmith se amargó con su pérdida después de la muerte del amo. Fue cruel el retorno al propio medio. En suma, había sido echado a perder (*spoiled*) para siempre, dice el texto, cuyo contraste se hace con los «que tienen la buena fortuna de nunca haber abandonado su estrato (*level*) natural». El drama vivo del pobre Brooksmith era el haberse vuelto instruido («pero ¿para qué se estaba educando este sensible joven de 35 años, de la clase subalterna?»).

No dudaría en alinear a Ana al lado de Brooksmith, jóvenes con grandes potencialidades, pero sumergidos ambos en el juego de la dominación de clase, que es lo que hace mover tanto la narrativa de Henry James como la de Carone, obviamente siguiendo caminos diferentes. La definición clara de las clases en la sociedad inglesa, con sus lugares nítidamente marcados, no se puede comparar con la nuestra. Por otro lado la cercanía consentida, el permiso para acompañar las charlas, evidentemente sin interferir en ellas, o ser llamado «my dear fellow» o «my poor child», todo eso constituía un signo de extravagancia del Sr. Offord, el patrón, que, se apresura a decir el texto, había vivido largos años en el exterior, no pudiendo considerárselo, desde ese punto de vista, *típico*. Bajo tal luz, si el destino de Brooksmith es trágico, al mismo tiempo se hace lógico y natural, cabiendo enteramente y sin sobresaltos en la frase final del cuento: «He had indeed been spoiled».

⁵⁴ Tal situación ambigua, que desdobra contradicciones propias, se conoce muy bien en relación al esclavo denominado *de dentro*, que habitaba la Casa Grande, y que, por una superioridad adquirida, se separaba de su grupo natural. (Cf. entre otros, Emília Viotti da Costa, *Da senzala à colônia*, S. Paulo, Livraria Ciências Humanas Ltda. 1982, 2.^a ed.).

⁵⁵ En *Tales of Henry James*, selected and edited by Christof Wegelin, New York, London, W. W. Norton & Company, Inc., 1984.

El contraste entre esas condiciones y nuestra experiencia social no puede ser mayor. La poca definición, la mezcla (*Lazinha*, la hija de Ana, fue bautizada por parientes del presidente de S. Paulo, por ejemplo ⁵⁶), la intimidad patrones/empleados, las particularidades de la constitución familiar, la flexibilidad cuando no la inexistencia de ley, siempre una cuestión policial y siempre contra los desposeídos, no constituyen novedad y tejen una red de gran complejidad alrededor de las relaciones de clase. En el caso de los esclavos *de dentro*, de las empleadas domésticas, de los agregados, de las hijas de criación (más raro en masculino) esa complejidad corre por incontables y delicados filamentos. En relación a Ana, a todo eso se le añade la infelicidad de la inclinación o del temperamento según pondera Henry James con respecto a *Brooksmith*. En realidad ella tenía ambiciones, amor propio, era vanidosa, demostraba curiosidad por las cosas y por las personas, apreciaba la música y le gustaban las buenas cosas.

Cuando la referencia es la literatura brasileña, pienso en la adorable Laila ⁵⁷, agregada enamorada del hijo de D^a. Antonia, su protectora, y que *tenía el rasgo pueril de encontrar placer en cualquier cosa*. Casi hija de la dueña de la casa, era natural que se confundiese en relación a las propias pretensiones y que no percibiese exactamente que *toda la gente la trataba de un modo afectuoso, pero superior*. Las palabras de D^a. Antonia con respecto a la joven y al noviazgo con el hijo son conclusivas; la lógica es la misma que rige *Brooksmith*, aunque sean otros los incidentes de la trama y el corte del relato: *es muy buena chica, le di la educación que pude, no sé si más de lo que convenía (...). Nosotros no vivimos en la luna, Reverendísimo. Mi hijo es mi hijo, y además de esa razón, que es fuerte, necesita alguna alianza de familia. Esto no es una novela de príncipes que terminan casándose con roceras, o de princesas encantadas*.

El desenlace de *Casa velha*, según sabemos, a pesar del palpitante enredo sentimental, es inevitable.

A espacios, de manera discontinua, Carone fue componiendo los trazos de Ana, al sabor de la historia que le era narrada: *la joven huérfana era lista y recatada, de ojos vivos, cabello negro y piel alba, le gustaba adornarse con los pocos recursos disponibles*. En el camino a la iglesia con los pa-

⁵⁶ Tales relaciones de compadres cimientan fidelidades políticas, como sabemos. Debido a la proximidad de Ana con la familia de Júlio Prestes, Balila, su marido pasa a ser correligionario y participa en las reuniones locales de los conservadores, en la época *animados con el levante de Isidoro*.

⁵⁷ Personaje de *Casa velha*, de Machado de Assis. (S. Paulo, Livraria Martins Ed., 1968)

dres de criación, Ana observaba con atención los transeúntes más solemnes en las calles de Sorocaba, pues lo que admiraba en ellos era el porte y las buenas maneras, que procuraba mimetizar siempre que fuese posible para un día componer su estilo personal. A los diecisiete años parecía una portuguesa del tipo «mignon», vestida con alguna fantasía y trayendo en la mirada una inquietud que la vivencia de orfandad y el trabajo compulsivo no conseguían empañar. Se comportaba en los oficios religiosos adecuadamente pues valorizaba la liturgia y el espectáculo —gusto que más tarde la tornaría sincera apreciadora de la ópera.

Todo indica que, desconforme con la estrechez de horizontes, no corresponde a los dos pretendientes de Sorocaba e intenta la vida en la ciudad grande. Simple empleada, dama de compañía, después gobernanta, se le da a la joven la oportunidad de perfeccionar la educación posible. Por lo menos una vez por mes asistía a las óperas y a los espectáculos musicales del Teatro Municipal con derecho a indumentaria de gala y asiento en el patio de butacas o en palco reservado. Aunque supiese escribir mal el propio nombre Ana ya memorizaba trechos de la Traviata, ópera que siempre la emocionó hasta las lágrimas, pues la historia facilitaba la identificación con la protagonista (...). En público la pericia aumentaba y al salir a dar un paseo formal con la familia suspendía un gesto rápido y natural al dobladillo del vestido mientras evaluaba por el rabillo del ojo la medida del peinado en el espejo de la entrada; una vez en la acera se colocaba a la izquierda de Judith y del marido y entraba por último en el coche que los aguardaba.

Aunque en los aspectos exteriores, Ana discrepase cada vez menos de la familia, nada lleva a pensar que se sintiese *perteneciente* a ella como lo prueba las circunstancias de la ruina económica de los patrones con los cuales no se sintió obligada a solidarizarse. Es lo que la hace volver a Sorocaba y casarse con Balila Baldochi, dueño de una panadería en aquel sitio. Salteando pormenores y elucubraciones con respecto a los motivos del casamiento (cálculo o no), la piedra de la inestabilidad de la vida de Ana se incrusta en el recuerdo de un pasado reciente, querido en su alma: la reivindicación de frecuentar la ópera *vestida con esmero* y la práctica de la etiqueta aprendida e incorporada, que el marido obviamente no comprendía ni valorizaba.

No es difícil percibir que la división interior de Ana, que facilitó las fantasías amorosas por las cuales fue bien castigada, se debió en parte al lugar dividido que ocupaba desde los cinco años de edad, teatralmente ejemplificado en las recepciones que ofrecía: después de pasar horas preparando platos finos, se ponía ella misma a servirlos a los invitados vistiendo

sus trajes de gala, lo que está lejos de ser común en las clases altas por las cuales seguramente se pautaba y que caricaturizaba sin percibir; lo mismo en relación a los conjuntos orquestales de segunda categoría, puesto que el repertorio era de *canciones casi memorizadas*, que ella alquilaba para distraer a los comensales. Desde ese ángulo, uno de los momentos altos de la narrativa sorprende a Ana cediendo a las fantasías románticas, intentando seducir a un dentista —de novio y esquivo— vestida con los trajes de lujo que consiguiera recuperar del empeño de los bienes familiares.

Desde el punto de vista del enredo, a pesar del contacto con las clases altas, y no obstante su deseo de ascensión social y su gusto por los bienes culturales, cuando se mira a través del trazo grueso el destino de Ana no se alejó mucho de la suerte de los esclavos en general, a partir de la dispersión familiar y de la pulverización secular del espacio social —atributo de las clases populares— hasta la autodestrucción por la bebida. *El vicio de la bebida se volvía una calamidad* —afirma Emília Viotti da Costa⁵⁸ en relación a los esclavos— *llegando a preocupar en S. Pablo, a la Asamblea Legislativa que intentó reprimirlo de varias maneras*. Un intento radical fue la obligatoriedad de la máscara de hoja de Flandes, descrita con sarcasmo por Machado de Assis⁵⁹.

No se afirma aquí, claro, que el vicio de la bebida era o es privilegio de esclavos, sino que el desarraigo y falta total de perspectiva, la ausencia de correlación entre necesidades o aspiraciones y su satisfacción, lleva compulsivamente a las personas —y en el caso de la esclavitud cruda o disfrazada el impulso será natural— a desear, con pasión, alienarse del mundo contingente. En relación a Ana se puede añadir la calidad y la fuerza trágica de las ambigüedades, que al final hicieron que cada uno de sus gestos se volviese quebrado o roto.

En este punto volvamos a la indagación inicial: esta historia ¿será ficción? La propia duda, que surgió en algunos lectores, le añade interés al texto. Adelantando conclusiones, diría que es una ficción de corte realista, sin ninguna relación sin embargo con el puro documentario. Tal vez la cualidad del narrador sea una de las claves de diferenciación entre ficción e historia. En la narrativa histórica el sesgo del historiador permanece embutido en el contenido, aunque condicione el relato a partir de su *gesto teórico* y de la formulación de hipótesis; al contrario, uno de los procedi-

⁵⁸ Cf. Emília Viotti da Costa, *op. cit.*

⁵⁹ Machado de Assis, «Pai contra mãe, en *Relíquias de casa velha*. (Obra completa, Río de Janeiro, ed. José Aguilar Ltda. 1959, vol. II).

mientos básicos de la ficción es el modo particular —y variado según la intención del narrador— de deslizamiento del foco narrativo, en la medida en que su materia prima fundamental es la memoria.

A ese respecto la ficción de Natalia Ginzburg es ejemplar. En la *Advertencia* que introduce *Lessico familiare*⁶⁰, afirma que en el libro lugares, hechos, personas y nombres de personas son reales y que no inventó nada. Sin embargo tuvo la libertad para seleccionar lo que quiso. Por eso, aunque *verdadero y extraído de la realidad*, el libro no puede leerse como una crónica, por sus vacíos y lagunas y sí como una novela. *La memoria es lábil* —enseña— *y los libros extraídos de la realidad frecuentemente no pasan de tenues vislumbres y astillazos de todo lo que vimos y escuchamos.*

No es difícil percibir que la comprensión de *Resumo de Ana* se ilumina con esas palabras. A pesar de eso la novelita coloca problemas de orden variado para el análisis literario. En un primer momento se confía en la apariencia lisa del relato, y el rechazo de recursos estilísticos aparentes parece asegurar la ausencia de astucia de lo que se dice. El corte clásico se deja entrever en el compás regular de la voz narrativa y en el tono general de la narración, componiendo un modelo de estilo desnudo y sin ornamentos, en negro y blanco, diría, en la búsqueda de máxima concentración, evitando la palabra rara y poco usual. Esa regularidad se ve reforzada por los bloques narrativos que abren vanos libros en la página. Son diez: cuatro trechos narrativos seguidos por interrupciones del narrador, un trecho que funciona como introducción y otro que puede valer como epílogo. Sin embargo, según sucede en las obras clásicas, sin exclusión de la epopeya, la modulación de la voz al sabor del asunto, peripecias, intromisiones del narrador, etc. contornan el peligro de la monotonía.

En *Resumo de Ana* la variación es al mismo tiempo regular e irregular: el tamaño variable de los trechos cuando se los mira por separado, más concentrados o más diluidos según la dramaticidad del asunto o la necesidad de suministrar datos al lector, componen un diseño armónico. Sin embargo, el interés de la construcción tal vez repose en la manera en que se cruzan las hebras de la composición, obedeciendo pesos variables.

A su vez, las líneas temporales, que se cruzan en el presente, lugar del narrador, empiezan con el nacimiento de Ana, prosiguiendo hasta su muerte, mientras que Lázinha, que cuenta la historia al hijo, entra en escena en la

⁶⁰ Publicado en 1963 por la editora Einaudi, tiene traducción de Homero Freias de Andrade, publicada por Paz e Terra en 1988.

vejez y camina en sentido contrario, y se la sorprende a los 14 años, al final del relato.

«Otros cruces, que son también variaciones de naturaleza distinta, sustentan la narrativa. Una de esas variaciones se refiere a la calidad de lo narrado, de la voz que narra y que nos llega a los oídos en un tono al mismo tiempo familiar y extraño. Lo familiar se debe a la semejanza con las narrativas de la tradición oral en que un narrador quiere transmitir a los oyentes el sentido de la experiencia. Sin embargo hay diferentes voces metidas en la voz que narra en *Resumo de Ana* y que permanecen extrañamente audibles, seguramente por no saberse exactamente cuál es el sentido de la experiencia individual con todas sus particularidades irreductibles. El narrador, por lo menos, no demuestra tal sabiduría más allá de la esfera del deseo de saber.

Así se corta el vínculo con las narrativas ejemplares del pasado, afirmando que el tiempo de este *Resumo* es el de ahora. Como si no bastase, en esa historia que se transmite de boca en boca —de mano en mano— como en un juego de anillos, la voz principal no suena. Es alrededor de ese vacío que gira la narrativa después de haber atravesado sucesivas capas que acaban *enfriando* los hechos y los acontecimientos, manteniendo al mismo tiempo su carácter impregnante, dominio de la ficción. La voz de Ana no suena verdaderamente, es transmitida y retransmitida, eco o vestigio, semejante a la inmovilidad de la mujer un día viva en la fotografía minúscula, sonriente y *con las manos apoyadas en la cintura fina*.

Las interrogaciones confesadamente no respondidas, el mantenerse interesado pero respetuosamente a distancia frente a la complejidad de su personaje compone toda la diferencia de esta narrativa de Carone al confrontarla con otras de tema similar. Cítate *Brooksmith*, cuya nitidez de trazo reasegura los lugares señalados de sus personajes, todos claros, de inestabilidad bajo el control de las explicaciones. Pero la observación vale para nuestra literatura, cuando trata el mismo tema. Vestida según figurines variados, pintorescos, cómicos o folclóricos, siempre más o menos exóticos, esa presencia del humilde subrayada por la distancia y diferencia es rasurada por *Resumo de Ana*, que al hacerlo así, paradójicamente la dignifica. Por lo tanto, las distancias creadas no se deben al escarnio o a la ironía. Existen por una razón técnica de agotamiento formal del asunto según lo trabajó la tradición; en seguida por la situación de alejamiento real que empuja el narrador hacia afuera de la experiencia narrada. Éste también es el problema de Rodrigo S. M. en *A hora da estrela*, como vimos.

En *Resumo de Ana* valen menos los acontecimientos descritos que la relación de éstos con los acontecimientos omitidos, o desconocidos. Diga-

mos que no se percibe muy bien el punto ciego sobre el cual la obra se (des)equilibra en este trabajo de lagunas. Es ése el trazo decisivo que hace explotar cualquier intento de incluir el texto en un «estudio de caso» o «estudio de temperamento» ejecutados por narradores fríos cuyo distanciamiento tiene otra calidad y significa entre otras cosas la seguridad de las soluciones literarias⁶¹. Al contrario, existe empatía e identidad⁶² en este narrador de ahora, seducido por la sombra de Ana. Otra línea cruzada será entonces nitidez *versus* alusión. Existen pequeños pero claros soportes materiales que sustentan la disipación de lo acaecido. Desde el punto de vista de la existencia de Ana, sumergida en el trabajo diario, los acontecimientos históricos o culturales del período significan poco, aunque sean los que la determinan a través de los efectos de la dominación o de las consecuencias de la crisis. Como si para el narrador la degradación, el resumen, no obedeciese sólo a la imposibilidad de penetrar en la espesura de la subjetividad de ese personaje de *lejos* y apuntase antes de más nada a la esencia del sistema —allí se inmoviliza el caleidoscopio de las marcas de lo real.

Todavía desde el punto de vista de la composición, por otro lado, el resumen señalado en el título no cede sólo al impulso de concentración estructural, sino que retiene en sí, de modo alusivo, otras posibilidades de ficción, según la armadura del enredo y el deslizamiento del narrador, que comenta, anticipa, interpreta, justifica la localización estratégica de los episodios más violentos, como la visita a la leprosería y el encuentro con la otrora rica Judith, en un sótano, trabajando como costurera en un circo de los arrabales. La alusión más clara, sin embargo, es a *La Dama de las Camelias* a través de *La Traviata*, ópera que siempre emocionó a Ana hasta las lágrimas, pues la historia facilitaba la identificación con la protagonista.

Como si de una forma atravesada Carone nos dijese que aquella historia de ilusiones de clase, subordinación, hijos separados de los padres, persecución de madres falsas, desventuras y castigos pudiese formar parte del elenco de las narrativas melodramáticas o románticas. Pero no lo hace. Es decir, Carone se decide por no despertar en el lector una respuesta de or-

⁶¹ Incluiría aquí el célebre cuento *Negrinha* de Monteiro Lobato, en el libro homónimo (1920). A pesar del interés del texto, en éste el sadismo de la «bondadosa» doña Ignacia y el terror de la tortura ininterrumpida roban enteramente la escena, deslizándose hacia el «estudio de caso».

⁶² La fina interpretación de Rodrigo Naves en relación a lo que denominó *empeño ético y clasicismo humilde* en el arte de Lasar Segall ayuda, sin forzar ninguna comparación, a comprender trazos de nuestro narrador. (Cf. *A forma difícil*, S. Paulo, Ática, 1996).

den sentimental. Y el gesto de Ana al aplaudir al joven tenor que cantaba las arias más conocidas de la ópera de Verdi, sintiendo las manos arder bajo los guantes, permanece suspendido (no hay pacificación posible entre personaje y contexto) a no ser por la pérdida: la pérdida del abanico color jade *que madame le había prestado*, al final, resumen del resumen de la historia.

A pesar de haberme referido al principio al aspecto inaugural de la ficción de Carone, queda una pregunta: ¿cuál es el interés real o la *diferencia* de esos textos tan trabajados en relación a otros de la literatura contemporánea en Brasil? La respuesta sólo podrá ser precaria y provisoria, pues todos sabemos que es preciso que las potencialidades de la escritura se iluminen frente a la mirada de lectores variados con el correr del tiempo.

Mientras tanto, descartando los textos de diversión lucrativa y sin precisar repetir los trazos de la producción literaria moderna que están presentes en la ficción de Carone, diría que es su obsesión (apasionada) por formalizar la experiencia social salvaje de la sociedad brasileña, en lo que ella tiene de universal y, al mismo tiempo, de rasgo exclusivo. Sin olvidar ni por un minuto esa «incumbencia», que sin duda se origina en la comprensión de la literatura como actividad consecuente, Carone experimenta y reexperimenta sus materiales contornando la estética gratuita, enfrentando el poder de desrealización que el capitalismo imprime a los objetos (el realismo, sabemos, es el del dinero) y forzando la reflexión.

En *Resumo de Ana*, por ejemplo, la impresión de simplicidad esconde una elaboración sofisticada en que entran no sólo decisiones estéticas como fidelidad histórica, en una composición cruzada. La simulación de oralidad —una historia de familia contada por una mujer mayor después de la cena *pasando el dedo encima de un friso del mantel o de una vena sobresaliente del brazo del sillón*—, podría hacernos vincular la narrativa con la fuente de la tradición oral, en que bebieron tantos autores nuestros⁶³. Esa situación armada por el texto, mientras tanto, dice menos de la sabiduría o transmisión de experiencia, según lo señalé, que de la proximidad con el modelo brasileño que encuadra *Resumo*. Es decir, nuestras relaciones esclavistas están presentes, hoy, en el comedor —esta es la *necesidad* de la construcción cruzada en el plano formal. No son por lo tanto asunto relegado al pasado como trazos definidores de nuestra formación familiar y social en sentido amplio.

⁶³ Muchas de esas conclusiones tienen en cuenta las reflexiones de Davi Arrigucci Jr. que están contenidas en diversos textos elucidativos de *Enigma e comentário* (S. Paulo, Companhia das Letras, 1987) y de *Romance e experiência em Guimarães Rosa* (*Novos estudos*, Cebrap, núm. 40, 1994); mi intención es mostrar los aspectos divergentes de Carone.

La comprensión aguda de eso sólo podría conducir a ese tratamiento raro del humilde, abordado en la tradición estética, ora como objeto de compasión, cuando se trata de los pobres diablos, ora tratado con el énfasis de la denuncia social, ora como personaje folclórico o cómico, pero siempre con la distancia de la superioridad, cualquiera que sea el sentido que tome ese sentimiento.

En relación a eso, el alejamiento estratégico de Carone sólo se puede traducir por escrúpulo, seguramente debido a la dificultad de tratamiento de la figura ambigua de la hija de criación, con su condición intrincada⁶⁴, su genealogía, sus aspiraciones, sus desdichas, sin ningún espacio para un tratamiento enfático o romanesco. La forma lisa es la que multiplica la violencia del conflicto.

Si esa mezcla del punto de vista formal no fue inventada por Carone y forma parte de una línea fuerte de la modernidad, cuando se la añade al conjunto de las soluciones propuestas por *Resumo de Ana* caracteriza lo que yo denominaría originalidad y entereza (también integridad) de la obra.

CONCLUSIÓN

Una etapa fundamental en la superación de la dependencia es la capacidad de producir obras de primer orden, influenciadas, no por modelos extranjeros inmediatos, sino por ejemplos nacionales anteriores. Esto significa establecer lo que podría denominarse, un poco mecánicamente, causalidad interna, que incluso hace más fecundos los préstamos tomados a otras culturas.

Antonio Candido

Obcecado con lo esencial, Webern quería reducir la sinfonía romántica a un minuto. Sus piezas, extremadamente cortas, consideradas miniaturas o aforismos musicales, «fórmulas mágicas, misteriosamente murmuradas», están sin embargo rigurosamente encadenadas.

Juzgo no equivocarme cuando afirmo que los libros que aquí comenté, consciente o inconscientemente tienen la misma pretensión a la esencialidad y la misma comprensión del arte como fantasía exacta, por más paradójico

⁶⁴ En una entrevista gravada en video y mostrada en Roma, en 1992, Antonioni declara que en el fascismo es imposible hablar de los pobres, añadiendo que su complejidad psicológica es aún más violenta o mayor que la de los ricos, pues ellos no tienen tiempo ni los recursos necesarios para elaborar sus problemas.

que la expresión parezca. Allí están, por un lado, el compromiso con la Historia, la no separación entre sentimiento y entendimiento, lo que afila la capacidad de juzgar, por otro lado la preocupación con la estructura de la obra, la búsqueda de objetividad en la ejecución, el alto grado de concentración y una economía exenta de trazos romántico-sentimentales. Son obras inteligentes y la inteligencia, aprendimos con Adorno, no poder ser mero ornamento. Si lo fuese serviría sólo para «absolver y beatificar a los imbéciles». La inteligencia es, eso sí, una categoría moral.

Es en esta dirección que los textos nos empujan, exigiéndonos que aceptemos el juego de las formas pasando más allá de las apariencias, y una interpretación que no estribe en la arbitrariedad. Oigamos nuevamente a Bernardet:

No basta ver las fachadas de las usinas de Krupp para comprender al capitalismo (p. 50).

Desde esa perspectiva, estamos a años luz del *arte aplicado*, interesado en evaporar cualquier circunstancia o cualquier objeto que no sean las ventajas en todos los tonos y el empeño en *distraer* el sufrimiento del mundo alienado, incrementado por los abusos de nuestra formación.

A esa materia los autores están atentos y movilizan todos su recursos, madurados con paciencia⁶⁵, para hacer inteligibles o exponer las circunstancias que están en el origen de las obras. Éstas no dejan de formar una especie de sistema, al trabajar problemas semejantes o tangenciales que repercuten en la conciencia individual. Por eso la foto de João Carone utilizada en la carátula de *Resumen de Ana*, representando un equilibrista caminando en un alambre estirado sobre los tejados de la ciudad, puede servir de emblema a las narrativas: *la vida en la cuerda floja*. (No nos olvidemos de la representación circense de *A hora da estrela*).

Por otro lado, esos textos están también incluidos en la idea de *formación* según Antonio Candido⁶⁶ y definida en el epígrafe de esta *conclusión*. Al ser autores sofisticados e informados sobre las inclinaciones estético-literarias del momento, en Brasil y en el exterior, llevan adelante una cierta tendencia de los inicios de nuestra literatura, según observé en la apertura

⁶⁵ No se trata de metáfora. *Resumo de Ana*, por ejemplo, texto de 113 pp., llevé 10 años para que su autor lo considerase listo.

⁶⁶ Cf. *Sentido da Formação - três estudos sobre Antonio Candido*, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa, de Otilia Beatriz Fiori Arantes y Paulo Eduardo Arantes. Río de Janeiro / S. Paulo, Paz e Terra, 1997.

de este texto, además retomando y transformando la marca del memorialismo en la prosa de los años 70 y 80.

Walnice Nogueira Galvão⁶⁷ ejemplifica una línea de esa producción con la monumental obra de Pedro Nava, que significa «el memorialismo a la moda antigua de los mayores». Con el inicio de la apertura postdictadura (años 80) surgen entonces las memorias de los jóvenes, «obligados también por la historia a ya tener memorias terribles a los veinte años». Ese memorialismo narra y discute práctica política y tortura, clandestinidad, guerrilla, prisión, desarraigo.

No deja de causar sorpresa —y encanto— las transformaciones a las que José Almino sometió ese enredo, tejido con las más variadas hebras literarias y refractado por el vidrio transparente y blanco de la experiencia subjetiva. Así como el libro de Clarice, que también es memorialístico, según lo discutido, pero que no deja de retomar el modernismo de 1922, principalmente a Oswald de Andrade, que buscó subvertir el «espectáculo» literario con procedimientos también inspirados en el circo⁶⁸.

Esos autores, por lo tanto (no son los únicos, pero tampoco son muchos más) resolvieron satisfactoriamente el problema de actualizarse sin perder de vista la implantación local, las características nacionales vistas en los aspectos cotidianos, por lo tanto lejos del exotismo y de los retratos postizos.

No está demás repetir el otro aspecto que los une: resisten a la presión a que el mercado y la industria cultural someten el cuadro de la cultura en su conjunto. El resultado todos lo conocemos: el conformismo, la escrita fácil, el abandono de la experimentación formal, la redundancia estética, la búsqueda del impacto aprendido con el periódico y la televisión. Y las fórmulas seguras de vender, que obligan a la repetición y prohíben la aventura de correr el riesgo. Que es exactamente lo que *no hacen* los cuatro textos examinados aquí.

BIBLIOGRAFIA LITERARIA

ADORNO, Theodor (1993): *Minima moralia*. Trad. de Luiz Eduardo Bicca. S. Paulo, Ática.

⁶⁷ Walnice Nogueira Galvão; *Desconversa*, Río de Janeiro, Editora UFRJ, 1998.

⁶⁸ Maria Augusta Fonseca, *Palhaço da burguesia*. S. Paulo, Polis, 1979.

ALMINO, José (1994): *O motor da luz*. Rio de Janeiro, 34 Letras.

ALVIM, Francisco (1994): «Doces e falsas reminiscências» in *Jornal do Brasil*, suplemento «Idéias».

ANDRADE, Carlos DRUMMOND DE (1977): «O operário no mar» in *Sentimento do mundo (Obra completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1977, 4ª. ed.)

ASSIS, MACHADO DE (1968): *Casa velha*. S. Paulo, Livraria Martins Editora.

— (1959): «Pai contra mãe» in *Obra completa*, Río de Janeiro, Aguilar, vol. II.

ARANTES, Otilia B. Fiori e Paulo Eduardo (1997): *Sentido da formação-três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Río de Janeiro/S. Paulo, Paz e Terra.

ARÊAS, Vilma (1998): «Convenção e expressão em Graciliano Ramos e Clarice Lispector» in *Anais*. vol. I do I Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Porto Alegre.

BEIGUELMAN, Paula (1978): *A formação do povo no complexo cafeeiro-aspectos políticos*. S. Paulo, Pioneira Editora.

BENJAMIN, Walter (1985): «O narrador: considerações sobre a obra de Nicolau Nekov» in *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet, vol. I. S. Paulo, Brasiliense.

BERNARDET, Jean-Claude (1996): *A doença, uma experiência*. S. Paulo, Companhia das Letras.

— (1991): *Aquele rapaz*. S. Paulo Brasiliense.

BRADBY, David (1980): «Meyerhold and Eisenstein» in *Performance and politics in popular drama*. Cambridge University Press.

CARONE, Modesto (1998): *Resumo de Ana*. S. Paulo, Companhia das Letras.

COSTA, Emília Viotti da (1982): *Da senzala à colônia*. S. Paulo, Livraria Ciências Humanas Ltda, 2ª ed.

FONSECA, Maria Augusta (1979): *Palhaço da burguesia*. S. Paulo, Polis.

FREIRE, Gilberto (1936): *Sobrados e mucambos*. S. Paulo, Cia Editora Nacional.

GALVÃO, Walnice Nogueira (1998): *Desconversa*. Río de Janeiro, Editora UFRJ.

GINZBURG, Natalia (1963): *Lessico Familiare*. Roma, Einaudi.

JAMES, Henry (1984): «Brooksmith» in *Tales of Henry James*. Selected and edited by Christof Wegelin. New York/London, W. W. Norton & Company Inc.

JAMESON, Frederic (1995): «Pós-modernidade e sociedade de consumo» in *Novos Estudos Cebrap* n. 12, S. Paulo, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento.

- JÚNIOR, Caio Prado (1957): *Evolução política do Brasil e outros estudos*. S. Paulo, Brasiliense, 2ª. ed.
- JUNIOR, Davi Arrigucci (1994): *Enigma e comentário*. S. Paulo, Companhia das Letras.
- (1994): «Romance e experiência em Guimarães Rosa» in *Novos Estudos Cebrap*, n. 40.
- JUNIOR, João Moura (1988): *Páginas amarelas*. S. Paulo, Duas Cidades.
- LISPECTOR, Clarice (1977): *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora.
- (1978): *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- NAVA, Pedro (1981): Entrevista a *O pasquim*, n. 635, 2/ set.
- NAVES, Rodrigo (1996): *A forma difícil*. S. Paulo, Ática.
- OLIVEIRA, Francisco de (1997): «Vanguarda do atraso e atraso da vanguarda: globalização e neo-liberalismo na América Latina» in *Praga-revista de estudos marxistas*, n. 4. S. Paulo, Hucitec.
- SCHWARTZ, Roberto (1992): «Aquele rapaz» in *Folha de S. Paulo*, suplemento, 6/ set..
- SOLLERS, Philippe (1968): *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris. Seuil.
- SONTAG, Susan (1989): *Aids e suas metáforas*. Trad. de Paulo Henriques Britto. S. Paulo, Companhia das Letras.
- SOUZA, Antonio Candido de Mello e (1989): «Poesia e ficção na autobiografia» in *A educação pela noite e outros ensaios*. S. Paulo Ática.
- (1959): *Vários escritos*. 3ª. ed. S. Paulo, Duas Cidades.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro (1996): «Eu digo aids» in *Folha de S. Paulo*, suplemento, 14/jun.
- TREVISAN, Dalton (1964): *Cemitério de elefantes*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Ficção ou profecia? Aspectos da prosa contemporânea na Guiné-Bissau

MOEMA PARENTE AUGEL
Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP). Guiné-Bissau.
Universitt Bielefeld. Alemanha

Dos países africanos de colonização portuguesa, a Guiné-Bissau, situada na costa ocidental africana, com uma população de cerca de um milhão de habitantes espalhados em 36.000 km², pouco mais de um terço de Portugal, é pouco conhecida. Solo de muitas etnias, parte do antigo e poderoso reino do Kaabu, conta hoje entre os mais pobres países do mundo. Ali, entretanto, deu-se uma das mais renhidas guerras anticoloniais, exemplar para muitas outras lutas libertárias. Depois de onze anos de conflito armado (1962-1973) contra o poder colonial portugu s, a Guiné-Bissau declarou unilateralmente sua independência em 24 de setembro de 1973. Em 10 de setembro do ano seguinte, Portugal reconheceu oficialmente a emancipação da Guiné-Bissau.

OS PRIMEIROS PASSOS

No domínio da prosa ficcional, a produção literária na Guiné-Bissau ainda é bastante reduzida. Parece ter sido Jaime Pinto Bull o primeiro guineense a publicar um conto no país: *Amor e trabalho*, no *Boletim Cultural da Guiné Portuguesa*, em 1952 (n.  25, pp. 183-187). Artur Augusto da Silva, nascido em Cabo Verde, mas considerando-se guineense, publicou também contos, tanto em Portugal como na Guiné-Bissau, embora seja discutível inseri-lo, assim como o seu irmão João Augusto da Silva, no rol dos escritores guineenses.

Artur Augusto da Silva (1912-1983) não é nenhum principiante. É autor de muitos ensaios de ordem jurídica e etnográfica e portanto não é de admirar que se tenha exercitado também na prosa de ficção. Ainda em

LEITURAS

Vilma Sant'Anna Arêas

NA TAPERA DE SANTA CRUZ

Uma leitura de Martins Pena



Martins Fontes

COLEÇÃO LEITURAS

- FERNANDO PESSOA — Aquém do eu, além do outro*
— Leila Perrone Moisés
- O OUTRO MODO DE MIRAR — Uma leitura dos contos*
de Julio Cortázar — Cleusa Rios Pinheiro Passos
- FIGURAÇÃO DA INTIMIDADE — Imagens na poesia*
de Mário de Andrade — João Luiz Lafetá
- A REPÚBLICA DO PICAPAU AMARELO — Uma leitura*
de Monteiro Lobato — André Luiz Vieira de Campos
- O IMPÉRIO DA CORTESÃ — Lucíola: um perfil de Alencar*
— Valéria De Marco
- NA TAPERA DE SANTA CRUZ — Uma leitura de Martins Pena*
— Vilma Sant'Anna Arêas

Próximos lançamentos:

- NO ENTRETANTO DOS TEMPOS — Literatura e história em*
João Simões Lopes Neto — Ligia Chiappini M. Leite
- CEM ANOS DE SOLIDÃO — Uma interpretação*
— Josefina Ludmer
- O LABIRINTO DE BORGES E O SERTÃO DE GUIMARÃES ROSA*
— Rosemary Arrojo

Vilma Sant'Anna Arêas

NA TAPERA DE SANTA CRUZ

Uma leitura de Martins Pena

Martins Fontes

© Copyright by Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
São Paulo, 1987

1.^a edição brasileira: outubro de 1987

Preparação do original: Maurício Balthazar Leal

Produção gráfica: Geraldo Alves
Composição: Artestilo
Capa: Alexandre Martins Fontes

Todos os direitos desta edição reservados à
LIVRARIA MARTINS FONTES EDITORA LTDA.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340
01325 — São Paulo — SP — Brasil

ÍNDICE

Agradecimentos	XI
Repensando Martins Pena	XIII
Introdução	1

PRIMEIRA PARTE NOTÍCIA DOS FOLHETINS

CAPÍTULO 1

Caixa de cena	5
---------------------	---

CAPÍTULO 2

A trama	43
---------------	----

CAPÍTULO 3

Variações sobre um tema	63
-------------------------------	----

CAPÍTULO 4

Métodos e princípios	77
----------------------------	----

SEGUNDA PARTE

OS ANOS DE APRENDIZAGEM

CAPÍTULO 1

A incapacidade criativa de copiar	99
---	----

CAPÍTULO 2

Em busca de um teatro vivo	113
----------------------------------	-----

TERCEIRA PARTE

PRESTÍSSIMO SEMPRE VIVACE (AS COMÉDIAS)

CAPÍTULO 1

O espaço, os seres, as instituições	147
---	-----

CAPÍTULO 2

Elaboração do enredo e processo de teatralização	181
--	-----

CAPÍTULO 3

A ilusão teatral	231
------------------------	-----

<i>Conclusão</i>	263
------------------------	-----

<i>Bibliografia citada</i>	273
----------------------------------	-----

... nesta tapera de Santa Cruz.
... nesta terra de ignorância e promessa.
Martins Pena, 8 de setembro de 1847,
in Folhetins

A

Thiers Martins Moreira, in memoriam,
Cleonice Berardinelli e
Décio de Almeida Prado,
recordando Nise da Silveira: "só
aprendemos com quem amamos".

A

Amarito, Nélia e (agora) Janete,
quase pelos mesmos motivos.

Ao

Fausto, grande fã de Martins Pena e
eu, dele.

AGRADECIMENTOS

Materialmente, a elaboração deste trabalho só foi possível através de uma bolsa concedida pela Coordenação Superior das Atividades de Pesquisa e Pós-Graduação (COPP), coordenação do PICD, entidade a que agradeço por intermédio de Georgina do Nascimento Marçal, cuja solicitude mais de uma vez me sustentou.

Correndo embora o risco das omissões, não posso deixar de mencionar Edla van Steen e Sábato Magaldi, que de saída tornaram São Paulo possível; Cleonice Berardinelli que, mesmo de longe, interessou-se por minhas dificuldades; Marlyse Meyer e Cecília de Lara que, de perto, animaram-me com o seu exemplo e sua generosidade; Marlene Soares dos Santos e Jorge Fernandes da Silveira, pela solidariedade mais uma vez comprovada; a família, Maria da Guia incluída, que suportou conviver muito tempo com uma pessoa absolutamente distraída.

Dois nomes não de, por força, figurar à parte: Fausto Guimarães Cupertino, mais que leitor atencioso e revisor paciente, meu verdadeiro colaborador, e Décio de Almeida Prado, em cujo convívio desenhou-se o contorno deste trabalho, que contém, sem aspas, muitas de suas reflexões sobre Martins Pena.

REPENSANDO MARTINS PENA

Martins Pena viveu quase até os nossos dias, do ponto de vista crítico, comprimido entre os elogios calorosos de Sílvio Romero e as severas restrições de José Veríssimo, ambos feitos na virada do século. Pouco antes, em 1898, a Garnier publicara uma seleção de peças suas, sete comédias, julgadas as melhores. O momento, portanto, decorridos já cinquenta anos da morte do escritor, revelava-se propício aos julgamentos definitivos.

Sílvio Romero, na monografia que lhe dedicou em 1900, relativamente pequena mas que cresce de importância se considerarmos que ele não concedeu esse privilégio a muitos autores, salientou de preferência o lado documental de sua obra, que corresponderia exatamente à pequenez moral e econômica da sociedade brasileira nos primeiros decênios da independência nacional.

Tal é, por exemplo, o sentido do levantamento divertido e exato a que ele procedeu das personagens criadas por Martins Pena: "A gente que nos dá a conhecer, a sociedade em que nos introduz, essa multidão onde avultam juizes da roça, vadios dos logarejos, pequenos e grandes lavradores, roceiras namoradas, capitães-mores, estudantes, irmãos das almas, meirinhos, caixeiros traficantes, moças namoradeiras ou sonsas, empregados públicos, guardas nacionais, noviços, frades, compadres mexeriqueiros, mulheres casadas namoradeiras, moedeiros falsos, melomaníacos, mo-

O objetivo deste estudo é, antes de mais nada, rediscutir o lugar ocupado por Martins Pena no teatro e na vida cultural do país.

A pesquisa de documentos da época acrescentou linhas novas ao perfil já conhecido do autor. Assim é que ele nos surge, além de sua interferência — como criador e crítico — em várias esferas da vida cultural, como possuidor de uma avançada postura avaliadora dos problemas brasileiros — e muito longe de sua propalada imparcialidade —, o que lhe valeu não poucos pèrcalços com a censura.

Neste ensaio a abordagem histórica amplia seu contorno costumeiro e tenta esboçar um quadro geral da cena brasileira, sob a perspectiva do espetáculo, condições de encenação, tipo de público, divertimentos populares, etc.

Por outro lado, é ressaltado o sofisticado trabalho cênico de Martins Pena — objeto oposto ao documento etnográfico —, que foi resultado de uma busca paciente, até hoje em geral negligenciado, sem dúvida pelo preconceito de praxe a respeito do gênero cômico.

Ilustração da capa: *Piolim*, de Antônio Paim Vieira.

A CICATRIZ E O VERBO

**ANALISE DA OBRA ROMANESCA DE
AUGUSTO ABELAIRA**



VILMA SANT'ANNA ARÊAS

**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 ARÊAS

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 A 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 voto 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 desejamos 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.

INTRODUÇÃO

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

Gilles Deleuze

Dizemos 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 em 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 Ruinas 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 enfeitá-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 noites 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 *Bólor*, 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 *Bólor*?) 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 menores 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 lingüístico.

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 lingüística 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 estrutura 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 apagarem 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 fun-
ção, /.../ é explicar a sua significação como
pretexto para ocultar o problema de sua pro-
dução. E ocultá-lo coloca como fundamental o
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, "avan-
ça" para a sua descrição."¹⁰

Tais reflexões se fazem pertinentes, na medida em
que faremos uma leitura da obra romanesca de Augusto
Abelaira, distinguindo o nível do enunciado — realizado
pelo desenvolvimento da intriga dos livros — e o *nível
da enunciação, da letra, da linguagem, produtor do primei-
ro*. O enredo ainda comporta uma *leitura oblíqua: sob a
trama amorosa o projeto de denunciar o emparedamento da
classe média, através dos tormentos de sua facção consci-
ente 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 exaure o homem diante da possibilidade de
uma 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 origi-
nal, 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.

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, desequilíbrio 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 será 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 será 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 (casa-

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

...reconocemos, 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 significant 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 (quem 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

$\therefore$ impossibilidade de ler o próprio discurso, porque 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 o

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 ABI 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...”¹⁸ 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 *valor* 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 duplicidade 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 jogo em seu sentido degradado, mas como descrição do comportamento fabulatório do homem. Galgá-lo significa a explicitação de outro discurso, trabalho de linguagem sobre linguagem. Do ponto de vista da psicanálise, o analisando — através e no interior da "parole" — dirá 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 perda 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, quebrou-lhe o colar, 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 palavras, elas vão ficando unidas, não caem no chão, representam uma ordem."²⁴).

2.1 — A CIDADE DAS FLORES

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

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

- a — os *revolucionários* (representantes do *fora* do sistema, na medida em que lutam contra o fascismo e habitam *fora* da cidade)
- b — 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)
- c — os *fascistas* — habitantes da cidade, representantes do dentro do sistema.

No nível do enunciado, são duas as marcações do livro:

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

É a primeira marcação que deflagará todos os núcleos a serem desenvolvidos nos romances posteriores, com 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) catalizador 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, para diante 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."²⁵

- 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 ao turista a coisa confundida com sua *imagem*:

"Nous appellerons arbitrairement théorie du sight-seeing, la théorie selon laquelle le touriste va non pas vers les choses mais vers les images des choses, et donc qui réduit la chose à voir 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* (as 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 des 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 o *cego* como o resultado de uma lógica de leis esvaziada de uma *consciência*, no sentido que sempre lhe emprestamos 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 Vianello; 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 Rosabianca; quando conhece esta última, Soldati apaixonou-se por ela, esquecendo "Flora". Mas, no final, os pares se esclarecem.

Domenico Villani passa-se para o partido facista, por razões económicas, 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 abdicámos ainda de nossa actividade política. Pelo menos directa, activamente, 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 passará pela prova da traição — nega ao grupo tal lisura política:

"Se ele nos não tivesse roubado a consciência, estaríamos todos de armas na mão ou na cadeia/.../ Se aqui estamos a conversar e a tomar café é porque não temos consciência."²⁹

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 domingo, havia um jogo de futebol em Milão e passou, momentos antes, um comboio extraordinário com excursionistas. O atentado foi interpretado, pelo grupo intermediário, como um contragolpe dos fascistas para responsabilizar os terroristas e, conseqüentemente, desmoralizá-los.

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

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 inventaram, por economia, para nos dispensarem do trabalho de olharmos para as coisas."³⁰

ou ainda:

"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 chose".³² Citamos Platão porque, no diálogo citado, a indagação limite dentro de um raciocínio linear "... qui nous pourvoit des noms dont nous nous servons?"³³) impossível de ser respondida, conduziu o diálogo ao célebre impasse e à *noção de descontinuidade*. Tentando preencher a descontinuidade verificada, Platão criou o mito do *Legislador*, fundando uma origem da linguagem. Mas fundou tal origem na linguagem e com elementos dela (como construir um mito sem palavras?) O resultado foi 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* (anulação 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 acaído. Seria um mundo feliz, ao contrário de *Brave New World*, diz ele, e contaria a

estória de um casal que se amava (a propósito, nenhum personagem consegue definir amor; um deles oferecerá 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 no chão em muitos pedacinhos. Rosabianca colocou entre os destroços uma pimpinela azul/.../ deixou a flor precisamente ao centro da palavra partida." ³⁴

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

Mas, da mesma maneira que o narrador é colhido pela trama do discurso, os personagens também o são. A palavra aliena um "real". Mas a palavra é incontornável, 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 AFC. Os personagens são expulsos de um jardim bíblico para dentro do mesmo jardim (cf. Deleuze: "la ressemblance suppose la différence, 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 cena 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."

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 des 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 traspassa e que não é galgado; "subiam a Avenida, continuavam a falar ao acaso e poderia ter acontecido ser 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 de sistema, na medida em que este concretiza seus ele-

mentos endurecendo seus limites pela repetição de traços 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 langue, cependant, ne retient qu'un très petit nombre parmi tous 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 descentrado, a tautologia exhibe 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 que "descer" ou "subir" o Chiado eram palavras equivalentes.)"⁴¹

As possibilidades outras são excluídas, com uma brecha: a *decifração* que, cúmplice do centro, manterá o elemento aprisionado nela (decifração) e nele (centro). (Cf. p. 188, a decifração do "rosto velado" como sendo o de Berenice). Se dissemos que tal *démarche* significa uma passagem, é que ela vislumbra a operação primeira constitutiva de uma possibilidade de linguagem (remetemos 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 — a espera na solidão de um discurso repetido
- b — a busca inútil convertida em decifração
- c — 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 ambos frutos do acaso: o telefonema de Jaime, no cap. 6º, gerador 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:

- a — 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 —; marcação de ACF). Isto os ancora num passado histórico português: "A vista dos barcos de Cacilhas, Ramiro e Gabriel sentiram-se invadidos pela ancestral fúria de navegar que havia 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 de Lisboa a negócios e, em vez disto, inicia uma busca ao passado, tentando reencontrar a amiga morta; em vez da verdadeira, encontra uma mulher parecida e, com isso justifica (com um discurso ideológico dos fins e das essências, decifrando as marcas e conjurando o acaso, cf. pg. 191), o absurdo da busca anterior e o amor que sente pela mulher substituta, que afinal, parte sem deixar traço, levando-o a recomeçar a busca. Estamos na sem-solução da dialética do Desejo, realizando, além disso, o sonho do *renovo*: "... decidiu proceder como Cortez, que, ao chegar à América, queimara os barcos para que ninguém pudesse regressar à pátria."⁴³

c — o epílogo, que repete o capítulo primeiro, tornando mais visível a impossibilidade de se fugir à tautologia, pela própria cegueira das personagens (apesar do discurso "inteligente" de Raul, defasado de seu 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 os ensurdece e cega: o primeiro capítulo se abre com um dos personagens lendo um cartaz publicitário; no último, o mesmo personagem lê o mesmo anúncio de costa, completando a frase de um outro que não enxergava à distância (interiorização da palavra social). Portanto, exibem eles a sintaxe da ideologia, cujos significantes "instauram o palco retórico onde o seu nível semântico realizará valores como efeito de reconhecimento, de redução, e de identificação".⁴⁵

No entanto, a própria narração se encarregará de desmentir o artil ideológico, seu palco, seus valores, atingindo mesmo o clima de uma farsa (no sentido teatral do termo) ao associar o decadentismo de OD a um certo posicionamento histórico de Portugal, na nostalgia da época dos Descobrimentos em tudo e por tudo semelhante à desilusão da não-criação do 5º império: o Sebastianismo. Pois a mulher morta (?) se torna símbolo do mito: — "acharam o carro no fundo do mar, mas não havia ninguém lá dentro. Vermes marinhos dum cemitério vazio: algas apenas, peixes brilhantes como punhais."⁴⁶

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

Esta será a enunciação do livro, em tudo seguindo-se logicamente à de ACF: se neste assitimós ao momento de 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:

- 1 — 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 como 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 imita-se a si própria (pinta-os de louro outra vez: ela, simulacro dela, na medida em que sabe, e os outros também, de uma primitiva ruptura). O livro como 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, ao contrário do que acontece em ACF, não se quebra: cai sem ruído e o intervalo ou densidade da sala atapetada a sustém.

2.3 AS BOAS INTENÇÕES

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

ABI é um romance de encruzilhada: exhibe seu encaideamento 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, às 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 pronunciavam, 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).

peessoas comparadas a "flores de papel"⁵⁴, se inautênticas.

"regar o canteiro — a árvore das laranjas de ouro"⁵⁵ (= a fortuna)

"Tia Clara ir-se-á apenas estragando até que um dia alguém, vendo-a tão desbotada e seca, a atire 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 (em 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 levar no espírito de Vasco."⁶⁰
palavras comparadas a sementes. ⁶¹

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

:"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, além 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..."⁶⁴

:"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 suspensão, 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 — A 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 — A 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 — A janela do quarto de Lória:

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

6 — A 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 receia ser

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 — A 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 — A 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 — e 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 carroça. O velho está a pesar laranjas. Ou maçãs? (Na árvore desenhada inconscientemente na vidraça embaciada por seu próprio hálito, Maria Brenda coloca bolinhas: "Laranjas 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 é a cena vista.

O sinuoso da intriga em ABI não se deve, como em ACF, à noção de que a linguagem se faz lente deturpadora do real, mas de que linguagem = jogo partido e 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 proteger os olhos do sol. Ou da lua? E a cabeça erguida (como a criança, como o homem). Em silêncio e olhando para o céu, Maria Brenda vê: um pássaro de fogo enorme, maior que a estátua de Dom José,

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 apazada; 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 monarquista 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-

mandante da unidade que os republicanos iam atacar. Abel Duarte — que não acreditava na polícia e que pretendia, pois, avisar as forças armadas diretamente — interpreta sua prisão como ato revolucionário da polícia: esta seria ligada aos republicanos e prendiam-no para evitarem que ele espalhasse o segredo.

"Os agentes traíam o regime, eram carbonários — pensou — e por isso mesmo não abriu a boca, apesar de violentamente espancado. Abel Duarte era um homem corajoso."⁷⁷

Bernardo Lória, porém, que se recusou a princípio a dar informações ("achava humilhante prestá-las") não resistiu aos maus tratos e confessou a verdade: Vasco ia assaltar um quartel àquela noite. Os policiais não acreditam. Apanharam um mapa de Lisboa assinalando depósitos de bombas. Queriam informações sobre o fato, Bernardo estaria despistando, com certeza:

"Exausto, Bernardo acabou por responder que sim, por inventar um local, por dizer ao acaso vários nomes, por dizer que o assalto ao quartel era pura fantasia para despistar a polícia."⁷⁸

Ele nega, pois, a realidade, e inventa que inventara a verdade. Daí o serem os personagens colhidos por um jogo determinista, que, em alguns trechos, exclui sua própria abertura de jogo (a hipótese aparece em todos os romances):

"Todavia, agora quando faltam dois meses para que se encontrem os dois, agora que se ignoram ainda ou julgam ignorar-se, ei-los já unidos, pois na

Terra as coisas se dispõem, certos átomos se juntam, se repelem, um complexo xadrez de vontades e de acasos se desenvolve para que nessa hora exacta — às três horas e trinta e dois minutos e vinte segundos da tarde de 5 de Outubro — ambos se encontrem."⁷⁹

Um jogo, todavia, que lhes escapa. Daí estarem permanentemente "em cena", usando suas máscaras conscientemente (Maria Brenda e Bernardo se fingem de Romeu e Julieta, reencenando os amorosos clássicos, embora ela se revele uma Cinderela às avessas: deixa a luva ao invés do sapatinho — de qualquer modo "outra". será importante notar que, tanto *Romeu e Julieta* quanto Cinderela são narrativas que se estruturam na crença de uma essência além das palavras, aquela, eterna; esta, arbitrária: "What's in a name? That which we call a rose By any other name would smell as sweet"⁸⁰

(Ato II - ii)

Por seu turno, *Cinderela* desenha o espaço das máscaras por excelência: magicamente a Gata Borralheira se torna "outra", que é sua face real. Em ABI, máscara e não-máscara se confundem (cf. Desenvolvimento-2):

" — Não sei se deva dizer — há-de ele começar, *fingindo-se tão tímido como de facto é.*"⁸¹

(grifo nosso)

O que ABI frisa é uma sensibilidade ao discurso como um *domínio separado*, uma intuição quanto à linguagem, às suas leis, que não se confundem com o "real" e que colocam em plena discussão a problemática da "sinceridade":

— as palavras são sinceras “pelo menos como palavras (e era através das palavras que o tio Luís, como 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 do Desejos (Apetecia-me...), compreendê-lo, como impossível será vislumbrar 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 giram “à roda das palavras cegas.” São estas que deflagram a ação, à revelia do personagem (que não se lê bem); (cf. o episódio de Vasco, fantasiado de monárquico, com o uniforme de um oficial aprisionado; fun-

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 palavras da morte (um personagem escreve um diário) mas a palavra escrita está sujeita a outras leis: construída na umidade da escritura, a palavra vai "levedar", vai ser "outra", como "outra" já 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 esartejamento do mesmo discurso: é o signifiante que se parte, repara-te, que cria um espaço mostrado em suas partes discretas. 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 conseqüências.

Se em OD estavam as personagens presas no tautológico 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 dilúvio de verbos (o Verbo efetivamente tendo sido banido de um 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 do que ver as cidades famosas é pronunciar-lhes os nomes: Montevecchia, Ramponio Verna, Bardolino, Umbertide, Cortemaggiore, San Gimignano..."⁹¹

"Ouvira as últimas frases enquanto pensava se Amândio seria um bom nome de pronunciar. Era. Mas Osório? Amândio ou Osório, qual destas duas palavras lhe dá maior prazer? Amândio tem a vantagem do "m", uma labial que ao ser pronunciada quase parece — ainda 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, ele próprio vento, numa janela?"⁹²

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

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

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 estória 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 sobredeterminada: "Não tem a 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 — vazado em inumeráveis textos — outros — como o verdadeiro subsolo da cidade — do livro — e como a impossibilidade de uma identidade por parte das personagens, tecidas 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 bípede céptico e desinteressado que eu sou?"⁹⁸

Ou ainda:

"Porque preciso de te mendigar, porque não vou sozinha mesmo sem te prevenir, sabendo para mais que muitas vezes vais sozinho?"⁹⁹ (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-a mil vezes — como a contrária — em bons e maus livros) que a deixa envergonhada."¹⁰¹

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 ar-

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 fui eu quem as inventou"), pois agora não são as palavras apenas, mas os discursos. Esses discursos (sujeitos) 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 porque nessa manhã tinha ouvido aquela área, era a sua memória que como coisa independente, independente permanecia. Também não deu por que deixou de cantar e 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 em 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*, 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 Nau Catarineta*, *A Bela Infanta*.

(*) (descontinuidade que, fisicamente, as personagens ilustram: "Percorre-lhe 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 da memória discursos que detestam:

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

"— Um dia voltarás — Envergonha-se desta 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 disparatados:

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

"Não ser feliz é o único meio de o homem se sentir viver, de se sentir ele mesmo, pois que um homem feliz é levado a ignorar onde começa 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 cidade (concluindo que ela é "uma cemitério de mesquitas árabes, de palácios romanos)" se faz arqueologia dos vários discursos sobre ela, o conhecimento dos quais o valoriza como erudito. A pergunta: "Onde foi que aprendeste tanta coisa? — poderia a personagem responder: "No Oliveira Martins. Tal confissão, porém, desprovida 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 livro sobre ela, projeto que se torna absurdamente dificultoso:

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 ABI 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 cena 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 despia. 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 do 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 VI-
SION 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 galgá-la em seus termos simbólicos (voltamos ainda ao "fort-da" do jogo do carretel) significa o não encontrar o próprio rosto (a obsessão dos personagens em saberem quem são: 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 levados 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 Barri-nha 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 acham que pensam ou como seria "lógico"), na tragédia este 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 sermos 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 amena conversa..."

2.5 — BOLOR

"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 vive em Lisboa, não no Porto.
- b — deslocamento de tempo — a ação do romance não se desenrola nesta data.
- c — deslocamento de pessoa — o encontro não se deu com Alexandre Herculano, mas com uma mulher, na rua Alexandre Herculano, em Lisboa.

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

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

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

Na confissão, o propósito de destruir uma arcaica postura artística, qual seja, a do indivíduo genial e atormentado capaz de, por suas luzes, sensibilizar uma essência das coisas. Ao contrário, o nosso narrador está apenas

apreensivo 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 possível; 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/contestar 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 d'outra maneira: "Receias, sim, a concorrência das mulheres que não conheço — as que conhecerei daqui a 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, qual 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, identificado ao indivíduo, ao gênio pessoal, derivado talvez da má 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 o *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 desabilitação manchada de antigas presenças —: resíduo de um conteúdo.

A própria epígrafe do romance nos leva a uma tal 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:

"...a minha vida própria transformou-se em adivinhar quem és, a minha vida própria, mesmo quando me limito a pensar, mesmo quando não escrevo, *deixou de estar conjugada na minha primeira pessoa*, ou até na terceira pessoa referida a ti — *mas numa primeira pessoa que é a tua.*"¹²⁹

(grifos nossos)

Dissemos que, em B, existe um presente (narrador escreve que escreve) e um passado (o que escreve). Ora, se o passado aparece em termos das dúvidas do narrador acerca do que lhe aconteceu/acontece, o presente é consumido no iluminar a manufatura do texto escrito (o diário) pondo em dúvida sua eficácia, desvendando sua "mentira", revelando a impossibilidade de uma continuidade entre o que se vive e o que se escreve, pois, uma vez com uma caneta nas mãos, o sujeito (?) é envolvido pela corrente de um discurso que pertence a uma outra realidade, que cria o seu próprio objeto, numa ruptura com os sentidos de regra ou os valores usuais:

"Escrever é usar as palavras e não os olhos."¹³⁰

"...escondo-lhe assim que estou a observá-la, embora não com os olhos, mas com uma esferográfica..."¹³¹

"Eis-me de repente a contas com perguntas que nunca teria feito sem uma caneta nas mãos, pois, verdadeiramente, foi a caneta a criadora desta dúvida."¹³²

"Quem ler essas páginas (o único leitor sou eu, é certo) concluirá que a Maria dos Remédios esteve sempre sentada com um livro nos joelhos, deturpação perfeita de tudo quanto se passou..."¹³³

Os exemplos serão inúmeros.

Escrever será a maneira correta de se captar um real? Para falarmos de nossos sentimentos falaremos de nossos sentimentos ou do disco do Carissimi, para nós "uma história muito rica?"¹³⁴ (cf. p. 31)

Ora, se o captar da realidade é posto em jogo e em dúvida, o jogo dos pronomes serve perfeitamente ao projeto (ou à indagação).

"C'est pourtant un fait à la fois original et fondamental que ces formes "pronominales" ne renvoient pas à la 'réalité' ni à des positions "objectives" dans l'espace ou dans le temps, mais à l'énonciation, chaque fois unique, qui les contient, et réfléchissent ainsi leur propre emploi."¹³⁵

Os pronomes têm a função de resolver um problema: o da comunicação intersubjetiva e, para tal, a linguagem criou um conjunto de signos VAZIOS, não referenciais em relação aos objetos da realidade; ao contrário, apresentam-se sempre disponíveis, e se tornam "cheios" assim que um locutor os assume em cada instância de seu discurso.

"Dépourvus de référence matérielle, ils ne peuvent pas être mal employés; n'assertant rien, ils ne sont pas soumis à la condition de vérité et échappent à toute dénégation. Leur rôle est de fournir l'instrument d'une conversion, qu'on peut appeler le conversion du langage en discours."¹³⁶

A esse respeito, podemos conferir várias passagens de B:

"— Peguei na caneta, escrevi *eu*..., mas depois decidi que o sujeito da frase, de todas as frases, deveria ser *nós*.

— 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 descobrir. /.../ O *nós* é elástico, percebes?, como um balão, pode ganhar a amplitude que quisermos, que lhe soubermos dar, ser cheio de vento ou cheio de sentido..."¹³⁷

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

"...neste momento sou o Humberto que sonha ser o Aleixo ou o Aleixo que sonha ser o Humberto? Ou o Humberto que sonha ser a 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 resolvê-lo, 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 é 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 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 dominar as tintas, as palavras (cf. tentativa de Aleixo, de 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 ao 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 a

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 teia, 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 o passado — foi a primeira deste diário a ser escrita, e esta é a terceira.”¹⁴⁵

O sinalzinho preto de Maria dos Remédios (beijado ou não), em correspondência com os joelhos da pretensa 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 os pronomes, “vazios” como outras quaisquer referências do 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 do 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 (a 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-la, ao nível do personagem acompanhamos a nostalgia da plenitude significativa, funcionando como oposição à narrativa, oferecendo mesmo à narração a possibilidade de 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 arma 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 em 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 esferas 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, instaura a continuidade, Proust a "camufla"); B nega que, na fórmula real=representação, a arte seja o sinal(=) e se coloca claramente em termos de descontinuidade, espostejamento. Portanto, o meu futuro (páginas adiante) pode recolher o meu passado (tempo vivido) que será o meu futuro (tempo do "récit") — cf. p. 78.

Se, pois, em nível de enunciado, a marcação do livro gira ao redor de uma convencional estória de amor-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 o

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 nú,

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 un 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

NOTAS

- 1 — TODOROV, Tzvetan. "Os Homens-Narrativas". In: *As Estruturas Narrativas*. São Paulo, ed. Perspectivas. A., 1969, p. 126.
- 2 — BORGES, Jorge Luiz. "Magias Parciais del "Quijote". In: *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé Editores, S. A. 1960, p. 69.
- 3 — ————. "La Rúinas Circulares" In: *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 12a. ed., p. 59.
- 4 — ALTHUSSER, Louis. *Pour Marx*. Paris, F. Maspero, 1971, p. 257.
- 5 — 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.
- 6 — TRUBETZKOY. "La Fonologia Actual". In: *Psicología del Lenguaje*, Buenos Aires, editorial Paidós, 1952.
- 7 — HARNECKER, Marta. *Los Conceptos Elementales del Materialismo Histórico*, México, Siglo XXI editores S.A., 1971, 6a. ed., p. 224.
- 8-9 — MARX e FREUD
apud BAUDRY, Jean-Louis, "Ecriture, Fiction, Idéologie". In: *Théorie d'Ensemble*, Paris, ed. du Seuil, 1963, p. 131.
- 10 — 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. *Enseada 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 Imaginario*, 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 Seuil, n° 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.

- 71 — idem, ibidem, p. 173.
- 72 — idem, ibidem, p. 174.
- 73 — idem, ibidem, p. 194.
- 74 — 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.
- 75 — ABELAIRA, A. *As Boas Intenções*, p. 207.
- 76 — idem, ibidem, p. 72.
- 77 — idem, ibidem, p. 254.
- 78 — idem, ibidem, p. 255.
- 79 — idem, ibidem, p. 127.
- 80 — SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*, Ato II - ii — versos 43/44
- 81 — ABELAIRA, A. *As Boas Intenções*, p. 67.
- 82 — idem, ibidem, p. 22.
- 83 — idem, ibidem, p. 176.
- 84 — idem, ibidem, p. 170.
- 85 — idem, ibidem, p. 42.
- 86 — idem, ibidem, p. 151.
- 87 — idem, ibidem, p. 94.
- 88 — idem, ibidem, p. 52.
- 89 — idem, ibidem, p. 221.
- 90 — idem — *Enseada Amena*, Amadora, Livraria Bertrand ed., 1966, p. 51.
- 91 — idem, ibidem, p. 99.
- 92 — idem, ibidem, p. 107.
- 93 — idem, ibidem, p. 183.
- 94 — idem, ibidem, p. 114.
- 95 — idem, ibidem, p. 102.
- 96 — idem, ibidem, p. 250.
- 97 — 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 Luíza. *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 — *Enseada Amena* - Amadora Liv. Bertrand - 1966
- 5) idem — *Bolor* - Amadora - Livraria Bertrand - 1970
- 6) ALBERÊS, R. M. — *Métamorphoses du Roman* Paris, éd. Albin Michel - 1967
- 7) ALTHUSSER, Louis — *Pour Marx - Paris* - éd. Masperro - 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* - Portugalíia 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. portugalíia éd. - 1968
- 23) FREUD, S. — *Le Rêve et Son Interprétation* - Paris - éd. Gallimard coll. idées, nº 185 - 1971
- 24) idem — *Le Mot D'Esprit et ses Rapports avec L'Inconscient* - coll. idées - nº 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* (Vie. 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 Imaginário* - 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'Expérience 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 "vocaçãõ", 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 "suprimem 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.

*Pensa
e escreve* | "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 alibi, 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 alibi, 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 primeiros contos se enredam nela, em seu sopro, longe do chão. Portanto, o alibi, 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

INDICE

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