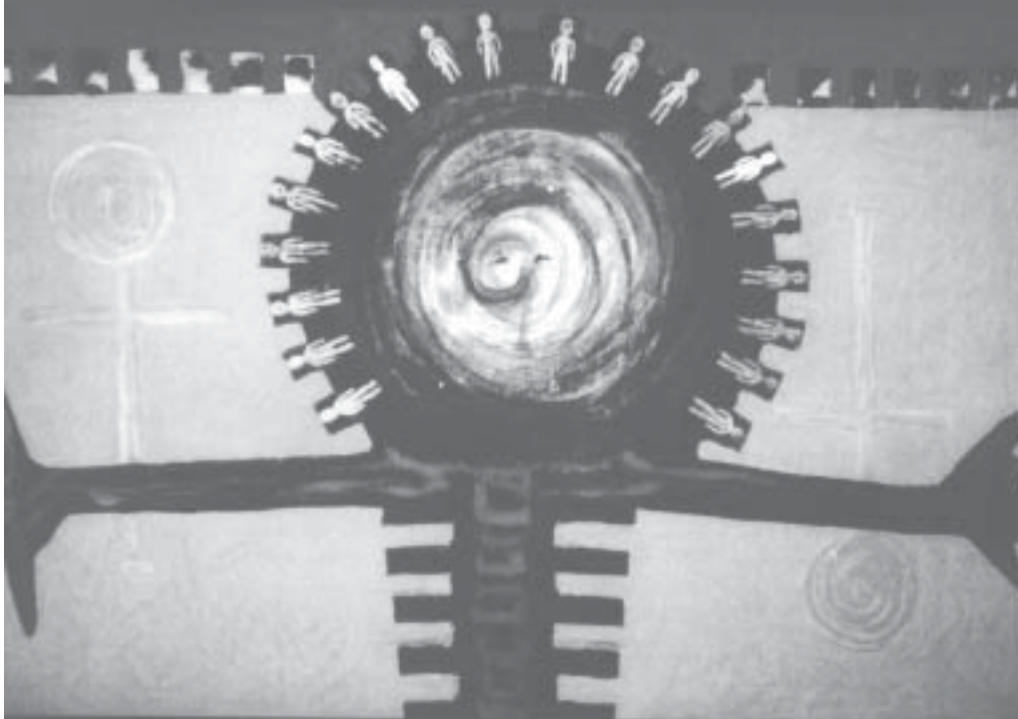


BRASIL AFRO-BRASILEIRO



MARIA NAZARETH SOARES FONSECA
Organizadora

a
Autêntica

PARTE 7
RESENHAS

BUENO, Eduardo. **Coleção Terra Brasilis. Vol. I: A viagem do descobrimento** – a verdadeira história da expedição de Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998, 140p.
_____. Vol. II: **Náufragos, traficantes e degredados** – as primeiras expedições ao Brasil. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998, 200p.
_____. Vol. III: **Capitães do Brasil – 1500-1531** – a saga dos primeiros colonizadores. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999, 288p.

Astrid Masetti Lobo Costa – PUC Minas

“**C**omo tapetes flutuantes, elas surgiram de repente, em ‘muita quantidade’, balançando nas águas translúcidas de um mar que refletia as cores do entardecer”: o primeiro volume dessa série, **A viagem do descobrimento**, principia como um convite ao leitor para singrar os mares de nossa história, e com a sugestão dessas tênues algas nos atrai e nos une à frota portuguesa.

Como a de Cabral, a rota do autor, Eduardo Bueno, dá voltas: a narrativa cronológica entremeia-se com *flash-backs*, informações biográficas, descrição da armada e comentários sobre a comida a bordo, o interior imundo das naus e a árvore genealógica de Cabral. Conta a origem do lema “navegar é preciso, viver não é preciso”, palavras de D. Henrique a Gil Eanes, exigindo deste nova tentativa de vencer o cabo Bojador; a existência da Escola de Sagres apenas no sentido filosófico, pois funcionava em Lagos; e o nome *América*, homenagem ao seu “descobridor”, equívoco resultante da *Lettera a Soderini*, escrita por Américo Vesúpcio após sua viagem ao Brasil.

Mapas das correntes marítimas e do Périplo Africano ilustram a “volta do mar”. E, nesse desvio intencional da narrativa, seguindo o “delírio de Colombo”, vislumbramos, com Bartolomeu Dias, o emocionante contorno da África; exploramos o significado de termos como o inglês *guinea*, associado ao “ouro de Guiné”; “pimenta malagueta” ou “grãos do paraíso”; e “caravela”, diminutivo de “caravo” ou “lagosta”; e vemos o Infante D. Henrique beber água do rio Senegal, comer ovos de avestruz e provar carne de elefante.

No instante do “achamento da nova terra”, com a presença de dois futuros personagens dos *Lusíadas* (obra de um “marujo caolho e temperamental”), Bueno contrapõe a perspectiva da praia à da proa, numa releitura do primeiro contato dos portugueses com os índios, do ponto de vista destes, ao verem chegar aqueles “alienígenas brancos”. Aqui, têm origem os mitos do “bom selvagem” e da incapacidade dos nativos de pronunciarem as letras *f*, *l* e *r* por não terem “fé, lei ou rei”. Vemos as primeiras árvores de pau-brasil serem cortadas com ferramentas que introduzem nativos estupefatos à Idade do Ferro. No primeiro mapa-mundi a representar nosso país, o mapa de Cantino, extraviado e redescoberto, servindo de cortina, num açougue de Módena, araras adornam o litoral da Terra dos Papagaios, nome que substituiu o de Terra de Vera Cruz por algum tempo. E, no mapa do céu austral, o Cruzeiro do Sul é batizado.

O segundo volume, **Náufragos, traficantes e degredados**, tem o mérito de focar o período, ainda obscuro, das “três décadas perdidas”, de 1500 até 1530. Conta a provável

chegada de Vicente Yáñez Pinzón a uma praia deserta, no Ceará, em 26 de janeiro de 1500, quando, pela primeira vez, os europeus experimentam a pororoca ou “estrondo”. Em fevereiro daquele ano, é Diego de Lepe que aqui aporta. Seguindo a costa brasileira, o leitor testemunha o batismo do Rio São Francisco, da Baía de Todos os Santos, do Rio de Janeiro e de Angra dos Reis. Chega às muralhas de pedra de Cabo Frio, vestígio da primeira feitoria de pau-brasil; à Baía de Guanabara, onde outra feitoria deu origem à palavra “carioca” ou “casa de branco”; e à ilha de Cananéia, ponto exato da linha do Tratado de Tordesilhas.

Em seguida, conta como Américo Vespúcio, parente da jovem que serviu de modelo para a Vênus de Botticelli, se torna famoso por seus relatos de viagens, nem sempre fidedignos. A ele, devemos a primeira descrição de antropofagia dos nativos “despedaçando o cristão e, enquanto o assavam numa grande fogueira, mostravam-nos seus membros decepados”. Bueno revela que, por ironia, sua *Lettera* a Piero Soderini vai parar nas mãos de Martin Waldesmüller. Este, revendo a obra de Ptolomeu com base nas “descobertas” de Vespúcio, resolve nomear a quarta parte do mundo de “Amerigem” ou “Terra de Americus” e quando, ciente do engano, sugere o nome de “Colômbia”, em 1513, já é tarde demais. A *Lettera* serve de inspiração para Thomas Morus em sua “Utopia”, ilha que representa, possivelmente, Fernando de Noronha.

Numa espécie de carta ao leitor, Bueno versa sobre o comércio do pau-brasil. Diferentemente de Vespúcio, entretanto, fundamenta sua narrativa em ampla documentação histórica contando, por exemplo, que aquela madeira, denominada “bersil” num registro alfandegário de 1085, na França, passa a ser chamada de “brezil”, “brésil” ou “bois rouge”, e, na Itália, sucessivamente, de “bracire”, “brazili” e “verzino”. Para os índios, que a utilizam para tingir penas brancas, é “arabutan”, “ibirapitanga” ou “pau vermelho”. O termo pode ter vindo do celta “bress”, que originou o inglês “to bless”, com base na lenda da ilha mitológica Hy Brazil, descoberta pelo monge irlandês São Brandão, no mar Tenebroso, em 565. Embora inferior ao oriental, nosso pau-brasil torna-se valioso quando a cor púrpura, até então privilégio dos nobres e do clero, entra na moda. São chamados de “brasileiros” os que atuam nesse tráfico, e a indústria têxtil francesa passa a usá-lo. O banqueiro Jean Ango constrói uma mansão em Dieppe, feita em jacarandá e pau-brasil, e a estalagem *L'Isle du Brésil*, em Rouen, é decorada com cenas da extração. Bueno denuncia esse comércio lucrativo e predador, que exporta 2 milhões de árvores só no primeiro século, com o único cuidado de derrubá-las na lua nova, no inverno, e na crescente, no verão.

As capitâneas hereditárias são o assunto do terceiro volume, *Capitães do Brasil*. Como um donatário que lavra a terra com sua escrita, o autor redige um verdadeiro relatório desse árduo processo de colonização para proteger o território, deflagrado pela captura da nau francesa *A Peregrina*, carregada com pau-brasil, peles de onça e papagaios.

Segundo Bueno, as imensas capitâneas hereditárias revelam-se um mau negócio: os recursos vêm dos próprios donatários, que defendem a terra em meio a ataques dos índios, insetos e febres palustres. Os colonos, meros conquistadores em busca de fortuna, obtêm serviços dos índios com o *escambo*, em troca de bugigangas. Ao território “de couto e homízio” são enviados os degredados, marcados a ferro ou “desorelhados”. O donatário Duarte Coelho escreve ao rei, pedindo “... que, pelo amor de Deus, tal peçonha me cá não mande”. Sem obter resposta, vai a Portugal, deixando a esposa em seu lugar: ela é a primeira a desempenhar uma função política na América. As capitâneas da Bahia, Ilhéus e Porto Seguro

eram as mais próximas de Portugal, mas, nem por isso, mais fáceis de colonizar. Pero de Campo Tourinho, de Porto Seguro, traído pela própria família, é denunciado à Inquisição por desrespeito ao que chamava de “santinhos, bispinhos, cardinalinhos, papinhos...”, e morre na miséria. Francisco Pereira Coutinho, o “Rusticão”, escreve ao rei sobre a Bahia: “A terra dará tudo o que lhe deitarem”. Entretanto, não consegue levar adiante a lavoura canavieira. Numa crítica à brutalidade dos portugueses para com os nativos, o autor conta a guerra com os Tupinambás, ocasião em que Coutinho é morto por um índio de cinco anos e devorado “em um ruidoso banquete antropológico”.

A narrativa seduz o leitor com um clima de suspense ao relatar a descoberta da primeira mina de ouro; a difusão do tabaco brasileiro na corte francesa, pelo embaixador Jean Nicot, origem do nome “nicotina”, embora ele próprio nunca tenha fumado; a conquista do Peru pelo bastardo e guardador de porcos Francisco Pizarro; a execução de Atahualpa apesar do alto resgate pago em ouro e prata; a entrada da majestosa esquadra de Castela no rio da Prata; e a fundação de Assunção e Buenos Aires (“Que buenos aires son los de este sitio”, teria dito de Sancho del Campo, ao desembarcar). Ali, os espanhóis, sitiados pelos índios, chegam a comer o couro fervido dos cintos e botas, e seus cavalos, apreendidos pelos nativos, dão origem aos índios-cavaleiros.

Queriam os portugueses conquistar a lendária “Serra da Prata”, chamada de “Potosí” ou “montanha que troveja”: Bueno relembra a lenda de uma voz, vinda da montanha, que dizia estar aquela riqueza reservada para homens que viriam de outra parte do mundo. Dessa cobiça, nasce a teoria do “Magnus Brasil” ou “Ilha Brasil”, segundo a qual os limites das terras portuguesas aqui eram a foz do Marañón ou Amazonas e o estuário do Prata, que nasciam na Lagoa Dourada. Os lusos tentam atingi-la, associando esse mito ao do Eldorado, chefe indígena que, após o banho matinal em uma lagoa, cobria o corpo nu com pó de ouro. Impelido pela lenda do “rei branco”, Aleixo Garcia empreende uma viagem fantástica até o império inca, de lá trazendo objetos de ouro, prata e estanho. A expedição de Martim Afonso de Sousa resulta na fundação da primeira vila, São Vicente. Francisco de Orellana navega o Amazonas da nascente até a foz pela primeira vez, vislumbrando a floresta amazônica e suas guerreiras, cujo nome deriva de “amazo” ou “sem seio”. Finalmente, são aventureiros espanhóis que descobrem a Serra da Prata, em 1545. Potosí chega a produzir um total de 6.000 m³ do precioso metal, extraídos por escravos, que iluminam o interior da mina com velas presas nos próprios polegares.

A coleção **Terra Brasilis** é recheada de farto material de toda sorte, incluindo mapas, ilustrações interessantíssimas, bibliografia comentada e notas. Sem jamais perder a seriedade da investigação histórica, nem cair no elitismo de um texto maçantemente acadêmico, Eduardo Bueno realiza a engenhosa façanha de transformar o que seria uma leitura obrigatória para quem busca melhor delinear sua identidade nacional, na celebração dos quinhentos anos do Brasil, numa verdadeira fonte de prazer.

A narrativa de Bueno não termina: aguçá a curiosidade do leitor, abrindo caminho para outra etapa de nossa história. O Governo Geral é instalado na Bahia, capitania comprada por 16 mil cruzados, menos do que o preço de uma nau. No desenrolar lento e penoso da colonização, designado para o cargo de primeiro Governador Geral e zarpando em sua frota de 6 navios, com 400 degredados e 200 colonos a bordo, “Tomé de Sousa iria tentar outra vez”.



FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, 358p.

**BRASIL AFRO-BRASILEIRO, DESCONSTRUINDO
MITOS E FRONTEIRAS**

Marcelo José Caetano – PUC Minas

Mesmo sem reservar à cultura um local de total autonomia, quem sabe podemos finalmente dar a ela algum espaço para que dialogue com nossas certezas mais arraigadas. (Lília K. Moritz Schwarcz)

Brasil afro-brasileiro, organizado pela Prof.^a Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca, é, desde logo, uma importante contribuição para os estudiosos da cultura brasileira e, por extensão, para todos aqueles que se interessam por questões que envolvem as raízes profundas que unem países que, como o Brasil, se fizeram através e/ou a partir das contribuições/intervenções socioculturais características do sistema colonial.

As reflexões reunidas em **Brasil afro-brasileiro** respondem a uma enorme, e ainda crescente, demanda de estudos sobre a formação da sociedade brasileira, inserindo-se no debate sobre os traços sociais, políticos, culturais e, por que não dizer, ontológicos que conformam a identidade do país. Dentre os motivos que o provocaram estão os eventos recentes da vida brasileira – as comemorações relativas aos 300 anos de abolição da escravidão, o tricentenário da morte de Zumbi, os 500 anos de Brasil. Além disto, a discussão do fenômeno das diferenças – mais exatamente do apagamento das diferenças – e a invisibilidade dos conflitos sócio-culturais e étnicos motivaram a realização da obra.

Na apresentação, a Prof.^a Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca refere-se às várias perspectivas que conferem ao livro um caráter interdisciplinar. A obra, conforme Fonseca, “é fruto do desejo de congregar numa única publicação a reflexão de pesquisadores sobre o visível fortalecimento do racismo no mundo globalizado, mas também às ações que, em contrapartida, buscam retomar as tradições e rituais reverenciados pelos afro-descendentes”.

O leitor irá encontrar, em **Brasil afro-brasileiro**, sob pontos de vista de teóricos advindos de diferentes lugares, considerações sobre as situações vividas pelos afro-descendentes brasileiros e discussões sobre a visibilidade e a invisibilidade do negro no Brasil. Os artigos avaliam o silenciamento das diferenças, rediscutem as fronteiras identitárias e apresentam novas formas de visibilidade do negro e das tradições herdadas das culturas africanas.

São quinze artigos que, direta ou indiretamente, abordam a problemática racial brasileira, percebida e discutida na obra como mosaico de questões e temas, os quais se contemplam em diferentes textos – objetos de culto, objetos de arte, trabalhos etnográficos e obras literárias.

O primeiro artigo – “Raça como negociação” –, de Lília Moritz Schwarcz, considera

o mito da democracia racial brasileira, relacionando-o à formação do pensamento racista no Brasil, o qual seria fruto das discussões sobre raça e das teorias raciais de finais do século XIX.

Edimilson de Almeida Pereira e Núbia Pereira M. Gomes discutem, em “Inumeráveis cabeças”, as noções de tradição que circulam na cultura afro-brasileira, apresentando possibilidades de ressignificação de conceitos antropológicos e etnográficos na contemporaneidade.

Leda Martins reflete, em “A Oralitura da Memória”, sobre o caráter híbrido da religiosidade brasileira, investigando os movimentos complexos dos Congados, destacando os deslocamentos e as representações religiosas que se instituem no âmbito da religião católica.

Em “Visibilidade e ocultação da diferença”, Maria Nazareth Soares Fonseca explicita o processo de embranquecimento cultural brasileiro e, rastreando imagens do negro em textos literários e em mostras organizadas por Emanuel Araújo, destaca formas de resistência ao apagamento da herança africana no Brasil.

Dalmir Francisco analisa, em “Comunicação, identidade cultural e racismo”, a relação entre identidade nacional e esquecimento das diferenças na sociedade brasileira. O autor denuncia o processo de anulação dos conflitos de classe, de exclusão racial dos negros e dos mestiços e de negação da cidadania aos brasileiros comuns.

No artigo “Exu: verbo devoluto”, Maria José Somerlate Barbosa aborda as performances de Exu em poemas representativos da poesia afro-brasileira moderna, focalizando os poetas Edimilson de Almeida Pereira, Ricardo Aleixo, Cuti e Abdias do Nascimento.

“Orixás”, de Verger, é o objeto da atenção de Vera Casanova no artigo “Pierre Verger, o olhar daquele que ‘nasceu de novo pela graça do Ifá’”. A professora reflete sobre o dizível – os textos que revelam o rito e a força mágica da língua – e o indizível – as fotos que traduzem os sentidos e encenam os ritos –, ressaltando sua importância no registro, na preservação e no culto dos orixás.

O *hip-hop* como experiência participativa popular é o objeto de estudo de Micael Herschmann, em “Mobilização, ritmo e poesia”. O ponto de partida de Herschmann é a ideia de que este estilo musical, assim como o *funk*, tem implicações sócio-políticas relevantes, provocando intenso debate na mídia e na sociedade, oferecendo novo impulso aos movimentos populares das periferias e das favelas.

“Feminino plural” é o artigo de Lídia Avelar Estanislau. A estudiosa ultrapassa os silêncios e sussurros que aprisionam a mulher negra, para explicitar sua presença na formação da sociedade brasileira. Evidencia, ainda, a brutalidade da escravidão, responsável pela condição de objeto sexual, ama-de-leite e saco de pancadas das sinhazinhas a que foi submetida a mulher negra.

Nilma Lino Gomes destaca o pioneirismo de **A cidade das mulheres**, de Ruth Landes, nas discussões sobre raça e gênero que inovaram a pesquisa antropológica brasileira. No artigo “Caminhando com Ruth Landes pelas cidades das mulheres”, valendo-se do livro de Landes para tratar do poder feminino no candomblé, Gomes observa que o mesmo, como relato etnográfico, traz “várias contribuições para a discussão sobre a pesquisa etnográfica e os dilemas do/a pesquisador/a”, levando-o/a a repensar sua própria cultura e a redescobrir-se.

O povo brasileiro, discutido na perspectiva do mistério da desencarnação cultuado pelas religiões africanas, é o objeto do artigo “Viva o povo brasileiro, o mistério da desencarnação”, de Francis Utéza. O autor analisa a obra **Viva o povo brasileiro**, de João Ubaldo

Ribeiro, considerando o lugar preponderante da mulher africana na constituição da identidade brasileira, destacando os rituais da espiritualidade nagô-yorubá.

Luiz Silva (Cutí) analisa, nos **Cadernos Negros**, as diferentes concepções de corpo que perpassam, pelo ângulo do erotismo, o espaço poético. Em seu trabalho, “Poesia erótica nos Cadernos Negros”, o autor fala sobre a importância da leitura da poesia erótica negra para a abolição de preconceitos, principalmente para a liberação do erotismo e da sensualidade “tolhidos pela escravidão e o racismo”.

Os limites e os impasses próprios do registro escrito de investigações etnográficas realizadas em campo constituem a matéria de “Observação participante e escrita etnográfica”, de Vagner Gonçalves da Silva. O autor contempla estudos sobre comunidades religiosas afro-brasileiras, particularmente as de candomblé, analisando os contatos e as (possíveis) alianças entre o universo acadêmico e os terreiros.

Alecsandro J. P. Ratts, no artigo “(Re)Conhecer quilombos no território brasileiro”, refere-se às comunidades negras rurais reconhecidas, no final do século XX, como remanescentes de quilombos, revendo o complexo fenômeno de aquilombamento e enunciando as implicações desse fenômeno em algumas dessas comunidades.

Jussara Santos, no último artigo de **Brasil Afro-Brasileiro** – “Uma tentativa de traçar pistas de vanguarda” –, resgata parte da história do Grupo interdisciplinar de Estudos afro-brasileiros, criado na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, descrevendo a trajetória desenvolvida por alunos de graduação interessados em aprofundar as discussões sobre questões relacionadas aos afro-descendentes. Paralelamente, aborda a invisibilidade dos *corpos negros* no espaço acadêmico e em outros espaços brasileiros de convivência social e cultural.

O conjunto dos artigos que constituem o livro **Brasil afro-brasileiro** propõe, assim, novas perspectivas para a reflexão sobre a identidade brasileira, reacendendo as discussões sobre sua constituição, privilegiando a necessidade de reconhecimento da importância do negro para a sua configuração.

SANTIAGO, Silvano (coordenação, seleção de livros e prefácio). **Intérpretes do Brasil**. 3 volumes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2000, 4.698p.

Maria Consuelo Cunha Campos – UERJ

Desde os idos de 70, quando regressou ao Brasil, uma das preocupações do escritor Silvano Santiago, como ensaísta, crítico e professor universitário, tem sido a de focalizar questões relevantes da cultura e da literatura brasileira. Agora, ao ensejo das comemorações do meio milênio do país, lança seu trabalho mais alentado sobre o tema, a monumental seleção e reunião de 13 dos livros capitais para uma brasileira, com uma bela introdução de sua autoria.

Com o concurso de um elenco de especialistas convidados, a cargo dos quais ficaram

as introduções específicas a cada uma das obras desta compacta biblioteca de assuntos brasileiros de quase 5.000 páginas, **Intérpretes do Brasil** constitui uma súpula do pensamento crítico de nosso país sobre si próprio: **O Abolicionismo**, de Joaquim Nabuco; **Os Sertões**, de Euclides da Cunha; **A América Latina**, de Manuel Bonfim; **Populações meridionais do Brasil**, de Oliveira Viana; **Vida e morte do bandeirante**, de Alcântara Machado; **Retrato do Brasil**, de Paulo Prado; **Vidas secas**, de Graciliano Ramos; **Casa-grande e senzala**, **Sobrados e mucambos**, **Ordem e Progresso**, de Gilberto Freyre; **Raízes do Brasil**, de Sérgio Buarque de Holanda; **Formação do Brasil contemporâneo**, de Caio Prado Jr. e **A revolução burguesa no Brasil**, de Florestan Fernandes.

Relativamente à sua escolha de tais obras, diz Silviano que “o interesse mais profundo e direto que esses livros manifestam não é pelo habitante privilegiado desde a primeira hora. Aquele que, ao se transplantar de lá para cá, recebeu benesses, ou aquele outro que foi alvo de ato de nomeação para ocupar cargo oficial, auferindo altos proventos e jurando obediência irrestrita à Coroa portuguesa. Interessam-se, antes e quase que exclusivamente, pelo habitante que, já nascido nestas terras, buscava construir (ou inventar) um pequeno domínio de que seria proprietário exclusivo, sem reconhecer os limites das amarras políticas e fiscais metropolitanas; interessam-se ainda pelo estrangeiro que, ao adotar a nova pátria, queria colonizá-la à sua própria maneira, dela extraíndo o que havia de mais rentável para si próprio e para os seus descendentes. Todos eles procuravam se autodefinirem e definir as várias regiões do país em palavras, gestos e ordens de independência (sempre relativa, é claro), em relação aos países europeus e, a partir do século XIX, em relação a todo e qualquer país que questionasse a soberania nacional”. (Santiago, 2000)

Saudado pela imprensa por ocasião de seu lançamento como “prodigioso feito editorial” (Alambert, 2000, p. 20), **Intérpretes do Brasil** é, ele próprio, mais um livro sobre o país: o das interpretações das interpretações focalizadas. Como bem acentuou Francisco Alambert, “verdadeira novidade, de utilidade inestimável para o futuro, é o fato de todas as obras contarem com índices onomásticos, facilitando muito o trabalho dos pesquisadores”. (Alambert, 2000, p. 20)

Em termos de gêneros discursivos, nosso coordenador contemplou não apenas o ensaístico, mas também o descritivo e o ficcional, na seleção da brasileira, inovando, mais uma vez.

Com uma antologia escrita por brasileiros sobre o país, após sua independência, define-se um olhar – o nacional, em contraste com o que veriam outros olhares possíveis, como o dos viajantes estrangeiros, o dos colonizadores, etc – como princípio organizador da reflexão sobre o Brasil.

Com um romance entre os ensaios e com ensaístas das mais diversas formações intelectuais, pertencentes a várias gerações, Silviano presenteia o/a leitor/a com um conjunto extremamente rico, do qual o país emerge “como problema que não se deslinda, como incógnita que atordoa, apesar do esforço inédito de apreensão do seu evoluir histórico. (Santiago, 2000)

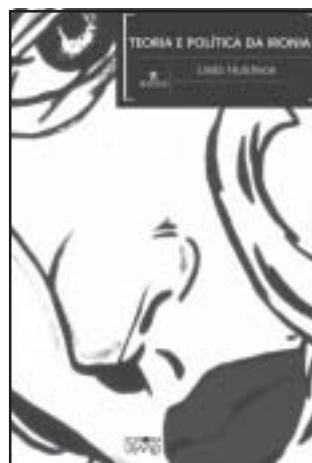
Referências bibliográficas

ALAMBERT, Francisco. “Uma preciosa caixinha de surpresas”. São Paulo, **Folha**, 18 de junho de 2000, p. 20.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. 359p.

Lélia Parreira Duarte – PUC Minas

Em 1994 publicou Linda Hutcheon este livro, intitulado no original *Irony's edge – the theory and politics of irony*, cuja tradução surge agora, pela Editora da UFMG. Atendendo a um público interessado na ironia e ávido de conhecer os seus vários tipos e os seus processos, Hutcheon apresenta como objetivo de seu livro entender como e porque a ironia acontece e quais as conseqüências de se interpretar um texto como irônico. Esclarece que não pretende estudar a ironia socrática ou a romântica (que veriam a ironia como conceito de vida), já que seu estudo não trata dela como uma chave da poética, um paradigma da crítica ou um modo de consciência ou existência que levanta questões sobre o eu e a natureza, nem se organiza em termos de linhas históricas, não sendo este também um estudo da pós-modernidade



O trabalho é notável pela quantidade de referências bibliográficas, com as quais a autora procura acentuar não ser a ironia apenas uma inversão semântica, um instrumento retórico estático, mas um processo comunicativo relacional, inclusivo e diferencial, de características polissêmicas, revelador da relação dinâmica existente entre as palavras e da impossibilidade de existirem discursos apolíticos e neutros. A partir desses aspectos, Linda Hutcheon faz no livro uma longa reflexão sobre a política transideológica da ironia e o que seu tradutor chamou de as suas “arestas”.

Estudando as razões complexas do sucesso da comunicação irônica, Hutcheon apresenta o que é, de certo modo, uma perspectiva nova nos estudos da ironia: a ascensão do que chama de interpretador ao lugar de principal articulador da ironia, por sua possibilidade de atribuir ironia onde o autor não tivera intenção de colocá-la. Isso se torna possível dado o que a autora chama de apropriabilidade da ironia e por levar ela em conta o fato de ser o seu interpretador visto como um agente consciente, cujas intenções podem ser diferentes daquelas previstas pelo ironista.

Outra novidade do estudo é a perspectiva de que a ironia não constrói comunidades, mas é resultado de sua existência: é nessas zonas de contato segundo a autora, que se torna possível a condição semântica que define a ironia e que se resume no poder do não-dito de desafiar o dito. Por isso mesmo, fala do “sotaque avaliador” que acompanha sempre o dito irônico, que é proteico e multivalente e tem “funções plurais”: reforçadora, complicadora, lúdica, distanciadora, auto-protetora, (des)agregadora, provisória (de estimulação condicional) e de oposição (polêmica, transgressiva e subversiva).

A posição de Hutcheon é contrária à de uma tradição poderosa que atribui à ironia mais um equilíbrio de emoções que a sua provocação. Com base numa série de exemplos longamente analisados – de diferentes campos da arte –, a autora alerta para a imprevisibi-

lidade dos resultados da comunicação irônica e para os perigos de sua utilização em determinadas circunstâncias, pois se todo ato de dizer é uma interseção momentânea do dito e do não dito, a interseção particular no espaço comunicativo criado por significado e afeto, que faz a ironia acontecer, é altamente instável e, por vezes, perigosa.

Segundo a autora, nenhum dito será irônico em si mesmo; a ironia nasce da relação entre significados, mas também entre pessoas e emissões e, às vezes, intenções e interpretações, constituindo-se como um complicador da comunicação intersubjetiva: um modo de discurso que tem “peso” e que leva em conta a atitude avaliadora e até mesmo julgadora que provoca e seduz, a partir de suas cargas emotiva e afetiva que envolvem elementos semânticos, comunidades discursivas, intenções, marcadores e contextos.

Por isso mesmo a ironia é então estudada como prática ou estratégia discursiva: focalizam-se as razões de a ironia funcionar na interpretação textual, bem como as conseqüências do malogro ou sucesso da compreensão do dito irônico e, partindo de uma discussão teórica inicial, seguida de detalhada análise textual, estudam-se as controvérsias que se encontram na interpretação de um texto cultural. A autora analisa exemplos retirados da 2ª guerra mundial e da Alemanha nazista (escolhidos porque as pessoas têm pontos de vista bem definidos sobre esses assuntos) e confessa ter sido muito útil para o seu trabalho o estudo da interpretação da ironia em espetáculos, bem como a crítica feminista, gay, lésbica ou pós-colonial.

Hutcheon acentua a complexidade da ironia: a sua política “transideológica” (lembrando que grandes teóricos, de Derrida a Burke, consideram a ironia inerente à comunicação e um fator de complicação da comunicação intersubjetiva); a sua constituição como parte de um processo comunicativo, não sendo assim apenas um processo retórico estético a ser utilizado, mas algo que nasce da relação entre significados, pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações. O verdadeiro ironista pode, na sua perspectiva, ser o destinatário decodificador, revelando a ironia a relação dinâmica existente entre as palavras e não se constituindo a sua leitura apenas em decodificação de algo previamente estabelecido.

Acentuando o fato de a ironia funcionar diferentemente da metáfora, da alegoria e dos trocadilhos, Hutcheon mostra como são importantes a sua sintática, a sua pragmática, as suas circunstâncias textuais e contextuais e suas condições de uso e recepção. Mostra ainda que a ironia remove a certeza de que as palavras significam apenas o que dizem e que, com a ironia, o homem sai do reino do verdadeiro e do falso para entrar no do ditoso e desditoso – através de formas que vão muito além do que sugere o uso desses termos na teoria dos atos da fala. Não seria entretanto correto dizer, segundo ela, que a ironia está ligada à ética emocional, como se costuma afirmar: sua retórica às vezes engaja o intelecto mais que as emoções, mas também pode-se dizer o oposto: a ironia irrita porque nega as nossas certezas, ao desmascarar, mostrando a sua ambigüidade. Só que ela pode também zombar, atacar e ridicularizar, excluir, embaraçar e humilhar, o que irritaria num nível emocional e não intelectual.

Em resumo, segundo a autora, existe uma “carga” afetiva (raiva e deleite) na ironia que não pode ser ignorada, o que confirma a preocupação transideológica de seu estudo, que deixa de lado questões importantes relativas à ironia, como o seu uso na metalinguagem e como artifício que pode resultar no humor.

Pela argumentação bem construída e, especialmente, pela funcional quantidade de

exemplos oferecidos e comentados, o livro traz certamente, entretanto, uma grande contribuição aos estudos da ironia, sendo muito oportuna a publicação de sua tradução pela Editora da UFMG.

ROSENFELD, Kathrin H. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*; por uma filosofia “trágica” de literatura. Porto Alegre: L&PM, 2000. 424p.

HÖLDERLIN E SÓFOCLES

Ronaldes de Melo e Souza – UFRJ

O livro de Kathrin Rosenfield, intitulado *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*, tem por objetivo demonstrar que a tradução hölderliniana da *Antígona* de Sófocles se notabiliza por recriar a forma poética do original. Argumentando que a pertinência da versão hölderliniana não pode ser julgada a partir da significação idiomática de um termo, de um verso ou de qualquer segmento isolado, principalmente porque o poeta alemão bem sabe que lhe compete traduzir a tensão harmônica do todo e das partes, de que resulta a estrutura dinâmica do drama sofocliano, pois o essencial consiste em preservar a dicção concreta, o ritmo de transe e a interação dialética das ambivalências dramáticas. A construção paratática com que Hölderlin se apropria dos “períodos finamente articulados e matizados” de Sófocles permite depreender, no interior de uma frase logicamente cristalina, estruturas oblíquas, lacunas sugestivas ou pontos de indeterminação que dialetizam o sentido no intercâmbio dialógico da palavra e do silêncio, promovendo a proliferação indefinida do colóquio irônico do dito e do não-dito.

Ao evidenciar que a parataxe também comparece como princípio de construção dos fragmentos teóricos ou dos ensaios poetológicos de Hölderlin, Kathrin Rosenfield inscreve o seu nome na cintilante linha dos estudiosos que vinculam as traduções hölderlinianas a um rigoroso projeto de absorção e recriação dos procedimentos poéticos ou princípios artísticos dos textos traduzidos. Assinala-se que a versão hölderliniana é norteadada por uma poética da tradução solidariamente vinculada a uma poética da leitura, que se revela mais expressiva do que a simples transposição filológica. Com N. von Hellingrath comprova que a recriação hölderliniana de Píndaro instaura uma experiência poética moderna, admiravelmente consubstanciada na lírica novíssima de Hölderlin, o poeta da modernidade resultante do diálogo criativo com a antigüidade. Encalçando os passos de Hellingrath e G. Zuntz, F. Beissner demonstra que as traduções hölderlinianas constituem experimentos poéticos destinados à exploração das afinidades estruturais do grego e do alemão, pois isomorficamente sintonizado com a es-



trutura arquitetônica da singularíssima poesia de Sófocles, o poeta tradutor ou o tradutor poeta se compraz em helenizar a sua língua, compelindo o idioma alemão a ir além de si mesmo e, conseqüentemente, enriquecendo-o com novíssimos recursos expressivos. Com A. Hübscher esclarece minuciosamente que as versões hölderlinianas se credenciam como trâmites poéticos indispensáveis à elaboração extraordinariamente complexa dos grandes hinos que compõem o apogeu da lírica de Hölderlin. A en-saísta mostra, enfim, que o vigor hermenêutico das versões hölderlinianas é reconhecido por outros críticos de renome e, sobretudo, pelos ilustres helenistas W Schadewaldt e K. Reinhardt. Convém acrescentar que o famoso ensaio de W Benjamin sobre a natureza e os limites de todas as traduções resulta do estudo benjaminiano sobre as versões hölderlinianas de Pindaro e Sófocles.

No vasto domínio dos estudos relativos às interações entre um texto principal (*Antígona* de Sófocles) e suas recriações literárias e interpretações ao longo dos séculos, especialmente em relação aos clássicos *Le Mythe d'Antigone*, de Simone Fraisse, *Storia di Antigone*, de Cesare Molinari e *Antigones*, de George Steiner, a contribuição crítica do livro de Rosenfield se impõe ao demonstrar que, para além da poética da tradução e da leitura, subage na versão hölderliniana uma nova poética do trágico. Mostra que, com efeito, a definição hölderliniana da tragédia como metáfora de uma intuição intelectual descerra um novo horizonte de compreensão da tragédia sofocliana. De acordo com a nova educação estética do homem, preconizada por Hölderlin como a forma suprema do conhecimento, a intuição da essência da poesia trágica se propõe como limite para que tende um processo lógico-discursivo. Frente ao poema trágico, de súbito o mundo se divide em dois. Aquém da obra de arte trágica, aparece o mundo da experiência habitual do ser humano, que é o mundo circunscrito pelo horizonte aparente. Além, no mundo que a obra de arte trágica nos deixa adivinhar, reside o que sugere uma outra ordem de ser, um outro horizonte ontológico, mais originário, e que, por isso mesmo, pode ser denominado horizonte profundo. Sempre que o poeta trágico defronta, no horizonte aparente, duas noções quaisquer, opostas como pólos antagônicos, ele as concebe como dois aspectos complementares de uma única realidade situada no horizonte profundo. O poema trágico seria assim uma metáfora, porque realiza a transposição do último horizonte que envolve todo o campo da experiência comum, sugerindo um mundo mais sutilmente estruturado do que o universo composto pelas leis clássicas do entendimento. Metáfora de uma intuição intelectual, o poema trágico visa ao sentido originariamente compaginado no horizonte profundo, constituído pela tensão harmônica dos contrários. Compreende-se, portanto, o motivo por que o não-dito suplanta o dito na poematização hölderliniana do trágico. Aquém e além da conexão epistemológica do sujeito e do objeto, o poeta trágico se torna disponível ao silencioso apelo da voz do ser que os contrários não contradizem, porque ele os contém em si mesmo. Na formulação heraclítica, traduzida por Hölderlin, o ser é o uno em si mesmo diverso. O poema trágico, já de si, é a tradução da unidade diversa ou da diversidade una do ser. A tarefa do tradutor não é tão-somente filológica, mas radicalmente ontológica. As versões hölderlinianas são estranhas, porque são extraordinárias invenções de uma nova poética do trágico intimamente associada a uma revolução ontológica, que culmina no reconhecimento de um novo sentido do ser. Fundador de uma poesia ontológica ou de uma ontologia poética, Hölderlin provoca necessariamente a resistência dos pensadores e poetas educados no âmbito familiar da tradição onto-teo-lógica da metafísica.

Uma das contribuições decisivas do livro de Rosenfield é a reinterpretação do conflito trágico entre Antígona e Creonte, que resumo a seguir: na copiosíssima bibliografia “Sobre as diversas interpretações da Antígona de Sófocles”, E. Eberlem distingue duas vertentes críticas conflitantes. Uma vertente, inaugurada por F. Schlegel, concebe Antígona como uma heroína de bondade semelhante à dos deuses. Conseqüentemente, Creonte se define como um ímpio. A outra vertente, instaurada por Hegel, caracteriza os antagonistas como representantes do conflito entre o privado amor familiar e o dever público. A oposição Schlegel-Hegel, que preside à gênese e ao desenvolvimento de uma série de oposições exegéticas, desdobra-se nas posições divergentes de H. Weinstock e K Reinhardt. Entre o conflito de direitos e o castigo de um ímpio, avolumam-se os estudos. U. von Wilamowitz-Moellendorff fala de Antígona como de uma mártir. Apoiando-se em Reinhardt, Eberlem enfatiza que, no decorrer da peça, o conflito da Família e do Estado é absorvido por um imperativo divino que é venerado por Antígona e profanado por Creonte. G. Müller afirma que Antígona está completamente certa, e Creonte, totalmente errado. Lacan surpreende, na decantada santidade da heroína, certos nós obscuros, que denunciam a sua desmedida paixão. Em suma, quem tem razão na disputa que agita a cidade de Tebas? A fim de responder a esta pergunta, Rosenfield reinterpreta o conflito trágico entre Creonte e Antígona mediante apropriação criteriosa dos conceitos teóricos e metodológicos dos recentes estudos relativos às estruturas antropológicas do imaginário grego. Trata-se de uma interpretação genuinamente política do conflito em questão. Argumenta-se que “do ponto de vista de Creonte, Antígona não é apenas fruto de um casamento incestuoso, mas, sobretudo, ela se encontra, depois da morte de seus irmãos, na posição de filha *epicler* de Édipo, o que importa ao seu futuro marido uma dolorosa renúncia. Com efeito, nesse regime de casamento, o marido deve gerar um filho *para o seu sogro morto*, tendo que renunciar a uma descendência própria” (p. 46). Baseando-se no estudo de Pauly-Wissowa acerca do epiclerado e citando a explicação de JeanPierre Vernant, segundo a qual o termo *epi-kleros* significa a filha que segue o *kleros* de seu pai, Rosenfield esclarece que a instituição do epiclerado tem por unção manter, através da filha, a perenidade de um lar. O cerne do conflito trágico na peça é, pois, uma questão política relativa à transmissão do poder. Estando Antígona na posição de filha *epicler* de Édipo, o filho que resultasse de seu casamento perpetuaria, não a linhagem de seu próprio pai (Hémon), mas a de seu avô materno (Édipo). A disputa, portanto, é entre duas estirpes, a de Édipo e a de Creonte, pelo poder político. Fica bem claro que o conflito hegeliano da Família e do Estado se converte no conflito de duas famílias que cobiçam o mesmo Estado. Se é certo que a lei seguida por Creonte proíbe enterrar um traidor em solo pátrio, também é verdade que a lei invocada não proíbe o seu enterro fora do solo pátrio. O fato é que Creonte se preocupa em manter o corpo vigiado o tempo todo, impedindo, deste modo, que ele seja trasladado para ser enterrado em lugar não proibido. Assim se conclui que Creonte compeliu Antígona ao ato transgressivo a fim de neutralizar a possibilidade de lhe escapar das mãos o controle do poder estatal.

O vigor exegético e o rigor metodológico do pensamento crítico de Kathrin Rosenfield se consumam na extraordinária elucidação da amplitude hermenêutica da tradução hölderliniana: “O chefe da cidade reina no palácio, o lugar e a matriz simbólicos de sua linhagem, no qual, depois de sua morte, até uma filha pode tornar-se, enquanto filha *epicler*, a matriz simbólica que perpetuará sua linhagem. Revela assim que o ponto de vista

hölderliniano faz aparecer, mais do que outras traduções, as articulações espaciais e temporais diversas de uma estrutura imaginária que sustenta a instituição ateniense do epiclerado. Ele capta o problema secreto e implícito, não enquanto problema jurídico ou político, mas enquanto *configuração concreta*, disseminada em múltiplos traços diferenciais que articulam a tragédia. As oposições de lugares suscitam a questão: a quem pertence legitimamente o palácio de Tebas? A Creonte, rei de uma *nova* linhagem reinante, ou a um futuro filho de Antígona, que perpetuaria a *antiga* linhagem de Édipo? Segundo a instituição ateniense do epiclerado, Antígona encontra-se numa posição na qual ela representa a continuidade da casa de seu pai; ela ocupa o lugar da filha *epicler* que, no imaginário ateniense clássico, é o próprio lar de seu pai. Sua trajetória trágica, entretanto, a transfere do palácio, que ela pode reivindicar mais do que ninguém como *seu lar*, para um túmulo de pedra, um lugar abandonado, que é reservado, na época clássica, aos cadáveres dos suicidas. É Creonte que administra esta distribuição do espaço e o ponto de vista hölderliniano obriga a relacionar o conflito trágico com as coordenadas do tempo e do espaço. Esta perspectiva faz aparecer o problema da sucessão do tempo (das gerações e dos poderes) e da distribuição do espaço físico e simbólico entre Creonte e Antígona – problema este que suscita a questão: por que Antígona viva deve morrer num lugar reservado aos suicidas, enquanto seus irmãos, dos quais o texto grego diz que eles se ‘entressuicidaram’, recebem, um, a honra do túmulo heróico, o outro, a vergonha de uma mutilação de seu cadáver? O que aconteceria se os dois cadáveres fossem convenientemente enterrados fora da cidade, nos lugares indicados para os suicidas? O ponto de vista estável e explícito de Hölderlin, comenta Rosenfield, permite fazer exercícios imaginários ordenados e coerentes – ele convida a verdadeiros jogos de linguagem, que fazem descobrir as implicações e os *não-ditos* que sustentam as relações entre as proposições explícitas e cujo sentido se revela apenas no equilíbrio do conjunto” (p. 23-24). De acordo com esta ordem de raciocínio, duas passagens célebres da versão hölderliniana se apresentam como notáveis exemplos do *tour de force* hermenêutico do poeta tradutor. A primeira diz respeito ao adjetivo que aglutina as idéias da comunidade e da consangüinidade das irmãs: cabeça *comum-e-fraterna* (*Gemeinsamschwesterliches... Haupt*). Observa-se que a suposta violência da tradução hölderliniana sublinha o problema da comunidade ou o princípio que funda a “coisa comum”. O discurso de Antígona se desdobra na afirmação de duas comunidades: uma comunidade biológica e uma comunidade de ação política. A heroína não raciocina de maneira simples e obstinada a partir da única lei do sangue. O vínculo consangüíneo é invocado quando se trata dos parentes mortos. Em relação a Ismena viva, Antígona solicita um outro tipo de comunidade – *koinon autadelphon Ismenes kara* –, que tem a ver com axiomas de conduta política, transcendendo, portanto, a questão do “sangue”. Já a segunda passagem se refere às expressões *pantoporos aporos* e *hypsipolis apolis*, que constituem o travejamento estrutural do famoso hino ao homem. Embora Hölderlin traduza os termos do texto grego de modo “sempre mais extremo” do que o original, impõe-se o reconhecimento de que assim se acentua uma ironia latente que Sófocles camuflou na superfície equilibrada apenas em aparência. Nota-se que o coro fala muito claramente da caça ardilosa, do ardil, de práticas destinadas à fundação da cultura, mas questionáveis e perigosas para a manutenção da boa ordem civil. Ao traduzir *pantoporos aporos* por *Allbewandert, Unbewandert* ou, na revigorada versão portuguesa, *Pleno de tramas. Preso nas tramas* e *hypsipolis apolis* por *Hochstädtisch-unstädtisch* ou *Todo-urbano-*

urbano, Hölderlin apreende a mente retorcida de Creonte, que se arroga o direito a um ato fundador que, opondo-se à desordem da poluição de Tebas, exercita, todo urbano, um poder inurbano, um poder que nenhum ser humano é capaz de sustentar enquanto humano. “É este excesso de elã visando a urbanidade e a beleza que, paradoxalmente, exclui o herói e o torna “inurbano”, inapto à convivência com os cidadãos comuns” (p. 143). Ao fim e ao cabo, conclui Rosenfield, a cilada que Creonte arma para Antígona se volta contra si mesmo: pleno de tramas, o herói se torna prisioneiro de suas próprias tramas, constituindo essa reviravolta dramática a ironia suprema da *Antígona* de Sófocles.

RUI, Manuel. *Da palma da mão – estórias infantis para adultos*. Lisboa: Cotovia, 1998. 80p.

A CHAVE DA IRONIA PARA ABRIR O PRESENTE

Rita Chaves – USP

Longa e diversificada é a bibliografia de Manuel Rui, expressão, aliás, da própria personalidade do homem e do escritor, cuja área de interesse espalha-se por muitas atividades. Poeta, cronista, ficcionista, é autor de belas páginas da literatura infantil angolana, incursiona pelo mundo da música e assina alguns notáveis textos de caráter ensaístico. Assinale-se ainda a sua participação em projetos para o rádio e o cinema. *Da palma da mão*, livro publicado em 1998, pela Editora Cotovia, é mais uma confirmação do seu talento, manifesto na peculiaridade de uma escrita pronta a acompanhar o ritmo das transformações vividas pela sociedade angolana.

Natural do Huambo, zona central do país, o escritor tem concentrado sua atenção sobre Luanda e seus arredores, onde se projetam de maneira impressionante os sinais do convulsionado movimento porque passa a história do país. Ali se concentra uma enorme parcela da população (em torno de 35%), ali se radicalizam as tensões, ali se está gestando uma sociedade que o instrumental das ciências sociais revela-se despreparado para descrever. Desde o período que antecede a independência até o presente, no qual se acumulam os efeitos de tanta guerra, as narrativas de Manuel Rui procuram dissecar essa realidade multifacetada. Nos enredos que constrói, dispensando a fria objetividade, surge um narrador capaz de percorrer as ruas, penetrar os becos, seguir de muito perto as aventuras que procura captar. É o que encontramos em *Sim camarada!*, de 1977; é o que se nos apresenta em *Da palma da mão*.

Nesse novo volume de narrativas, um dos pontos a nos chamar a atenção é a indefinição do gênero literário apresentado. Diante dos 13 textos, indagamo-nos: serão contos? Serão crônicas? A escolha do subtítulo – “Estórias infantis para adultos” – e a sugestiva ilustração da capa vêm reforçar a dúvida, também alimentada pela epígrafe: “Isso é a reali-

dade e qualquer semelhança com a ficção é mera coincidência”. O aviso está dado, mas frustram-se aqueles que esperam por um registro do tipo jornalístico, reforçado por descrições minuciosas e pela funcionalidade da ilusão referencial. Ao contrário, as narrativas jogam-nos num mundo em que o insólito é o prato do dia, consumido com a tranqüilidade dos que aprenderam a conviver com o imprevisto. Para espelhar esse fenômeno, elementos do lirismo tingem a prosa, trabalhada com alguns recursos mais comuns à linguagem da poesia.

Tal como as personagens, o narrador não hesita diante do inesperado; prossegue na sua viagem por acontecimentos do cotidiano, pequenos incidentes a revelar pontas de uma humanidade resistente. Guiados pelo senso da imprecisão, chegamos à porta de um universo que foi sempre privilegiado por Manuel Rui: o mundo das crianças na sua singular relação com a lógica dos que fazem as leis e impõem as regras.

Por essas estórias, ao lado das crianças surgem os loucos, as mulheres, os deserdados da sorte que no dia a dia precisam combater alguns combates. Incansavelmente. São muitos os adversários que intervêm no jogo diário de quem só pretende “desenrascar” a vida. É a intolerância ou a prepotência dos adultos, é o próprio fracasso do projeto nacional que faz regressar aos anexos aqueles que, por algum tempo, foram os donos das casas, é a polícia – a face visível de uma ordem injusta e brutal. Em historinhas curtas, instantâneos da realidade, condensam-se os dramas de um presente apertado pela dor, pela morte, pela opressão já sem justificativa.

Desbotada a utopia de cores firmes nos tempos próximos à independência, o quadro se compõe de muitas sombras. Mas que não se pense apenas na desagregação como traço desse momento porque, em alguns momentos, interpõem-se franjas de esperança, pontos que saltam de pequenos gestos heróicos num cenário que convida ao medo e à negatividade. Sem apostar na tonalidade edificante de grande parte da produção literária identificada pela atmosfera revolucionária, essas narrativas deixam entrever a corajosa resistência de gente que conta com muito pouco para sobreviver. Das instituições não há nada a esperar, dos símbolos de antigas lutas pouco ou nada sobrou – aprendemos, por exemplo, com a Neliinha de “O caderno”. Em compensação, não podemos barrar a emoção em “O padrinho de Natal”, em que as notas da fantasia se mesclam à generosidade inesperada de quem não perdeu o jeito de sonhar.

Contos ou crônicas, essas estórias têm como ponto alto a encenação dos diálogos. O uso maciço do discurso direto abre-nos o contato com as personagens. O narrador limita-se a indicar os contornos, costurando liricamente os pedaços da vida com que monta o seu mosaico. A realidade está ali, nua e crua, refratária aos cantos moralizantes. Em forma de fábula, algumas vezes, demonstra-se a ilogicidade do código em curso. E contra ele, ergue-se a simplicidade de uma ética que dispensa maiores formulações. Em “O troco” e “A lata e o mercedes” temos dois belos exemplos desse confronto.

Entre as estratégias discursivas utilizadas pelo narrador está a ironia. É ela a responsável pela agilidade da escrita, um dos fortes atrativos desse texto. Procurando representar a realidade, o autor foge à rede da literalidade como índice de verossimilhança. A complexidade das situações exige mais, reivindica sutilezas que a dimensão referencial não sustentaria. Também não cede aos apelos do melodrama que as dificuldades da hora poderiam explicar. Diante do absurdo, a amargura mistura-se ao humor: “Nesse ano a agricultura foi um de-

sastre tal que só faltou importar fome”. Mantém-se viva a possibilidade de escapar às limitações de uma hora tão difícil, enfrentando-se a carência, o desamparo, a sensação de impotência que esterilizaria a vida.

Num jogo de cumplicidade com as gentes cujo universo é alvo de sua atenção, o escritor desrespeita as normas gramaticais e incorpora as contribuições da língua oral, aquela que melhor pode veicular as verdades que se espalham pela cidade de Luanda. A impropriedade do vernáculo na expressão de certos sentimentos é superada pela capacidade inventiva dos falantes, habituados a exercitar a criatividade na arte de desenrascar a vida, um dos temas dessas histórias. Para o autor de *Quem me dera ser onda*, é dali que se pode aprender. E desse mundo em ebulição, em contraste com a rigidez dos dicionários e de certos códigos pré-fixados, vem a riqueza de *Da palma da mão* com que nos brinda Manuel Rui, oferecendo-nos um pouco mais das sinuosas ruas do presente angolano. Nas observações irônicas e na opção por uma linguagem que dinamiza as transgressões impostas à norma culta, reafirmam-se algumas das peculiaridades da prosa de um escritor que na elaboração de seu projeto literário tem sabido combinar fantasia e empenho, numa sábia mistura que explica parte do fascínio dessa obra a que nos entregamos com prazer.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Auto do descobrimento* (o romanceiro de vagas descobertas). Ilhéus: Editus, 1997. 80p.

Maria Theresa Abelha Alves – UEFS

Esta obra da moderna dramaturgia brasileira utiliza um gênero herdado do teatro vicentino e transportado para o Brasil pela didática jesuítica – o *auto* –, e conjuga-o com outra forma quinhentista portuguesa, mas que ainda se mantém viva no nordeste brasileiro – o *romanceiro*. Com esse efeito de citação, propõe uma outra versão para o descobrimento do Brasil, versão que descobre o que a história oficial encobriu, e que ensina o quão efêmeros são os descobrimentos. O cenário do auto é a paisagem de Porto Seguro. Além das personagens históricas, contracenam neste auto portugueses, índios e negros. Espaço e personagens metonimizam o Brasil e sua pluralidade racial.

Composto em 1980, no período final da ditadura militar, este auto rouba dos jesuítas a intenção didática, procurando catequizar os brasileiros (no caso leitores da obra ou público presente à sua representação) para uma outra atitude frente aos fatos e à vida: a reflexão. Sendo assim, o auto é um convite ao pensamento questionador e criativo. No Brasil, durante os anos amordaçados, a literatura se fez a interlocutora social que o autoritarismo não conseguiu silenciar. Se a ditadura fornecia uma história oficial de onde se suprimiam as heterogeneidades, impondo sua lógica social por meio de uma visão ingênua, teleológica, unidirecional, cabia à literatura iluminar a assimetria entre o representado e a representação, e investir no reconhecimento de que a lógica é produto de constructos sócio-culturais. É com semelhante intenção desconstrutora que Jorge de Souza Araujo, simultaneamente à

celebração da chegada das naus de Pedro Álvares Cabral às águas de Porto Seguro, conta, com letra nova, a velha história para servir de exemplo ao presente. Se dúvidas podiam ser lançadas à história oficial da Descoberta do Brasil, fato definido no passado, dúvidas podiam ser lançadas sobre o registro histórico de fatos contemporâneos. Elaborada, assim, teoreticamente, a relação do país com sua temporalidade, fornecendo alternativas problematizadoras do racionalismo e monologismo oficiais. Para tanto, ao se voltar para o emblemático ano de 1500, investe na multitemporalidade, desmontando o tempo cronológico e retilíneo da história, propondo, em contrapartida, a simultaneidade temporal, questionando, por conseguinte, toda a colonização e todo colonialismo. **Auto do descobrimento** pode inserir-se assim na literatura dita “da resistência”, revelando um outro modo de crer na história que consiste em negá-la como verdade única.

De um saber intertextual, dialogante com a cultura européia que os navegantes trouxeram em suas caravelas, com as mandingas e batuques trazidos pelos navios negreiros, e com todo o hibridismo que caracteriza uma cultura de fronteira, como é a brasileira, faz-se o auto, composto de um monólogo inicial e um final e de cinco romances.

Para os monólogos é convocada a figura do CEGO, figura bissêmica: de um lado o ancestral aedo, tal como o concebera a tradição da Grécia antiga; de outro, o cego-cantador que difunde o cordel nas feiras e festas sertanejas. O CEGO, recontextualizando versos de **Os Lusíadas** e de **Mensagem**, apropria-se do discurso do colonizador nas versões poéticas que o celebraram, ao celebrarem a “gente que cruzou a Taprobana” e “o começo involuntário” (p.16-17) para, ao fragmentar o cânone literário português em suas figuras de proa – Camões e Fernando Pessoa –, fomentar uma versão nova para os velhos fatos. O CEGO recusa-se a reproduzir a versão oficial, porque aprendeu, com a linguagem aforística do vulgo, que “brasa ao seio deita/ quem se honra com erro alheio” (p. 18). Confirma, portanto, no seu monólogo, a condição de “livre enredo” (p. 17) da história que se encena. No monólogo final, retoma o “plaudite” das comédias de Plauto e de Terêncio, como fora retomado pelo teatro quinhentista. O pedido de aplauso é, no entanto, assumido como efeito de distanciamento que possibilita a revisão crítica, à maneira do teatro épico de Brecht, por isso o CEGO convoca, imperativamente, a platéia a refletir.

O primeiro “romance” tem como protagonistas os navegadores Cabral, Bartolomeu Dias e Nicolau Coelho. O primeiro apresenta-se destituído da glória com que se pintam os heróis, pois é um desconhecido, não bafejado pelos ares dos fados e dos sucessos, movido pela “mor ventura [de] servir longo ao rei, dar-lhe riqueza” (p. 21), movido, portanto, pela “vã cobiça” que o Velho do Restelo definira como sendo o dínamo das viagens de descobertas. Bartolomeu Dias, num discurso interrogativo, pergunta sobre o Oriente e encena a construção dessa parte do mundo pelo centralismo ocidental. Ele, que foi o descobridor do Cabo da Boa Esperança, da “ponte” para o Oriente, é incapaz de promover o elo entre os dois mundos, pois só reconhece o outro, narcisicamente, a partir de si. Nicolau Coelho se apresenta como aquele a quem só interessa a viagem enquanto aventura. Através dos três emblemáticos nautas, desmonta-se a concepção de uma história centrada em tutelares “barões assinalados”.

No segundo romance, contracenam os marinheiros do Descobrimento. Cabral, não se reconhecendo no perfil de herói, declara “comigo findará meu nome e glória” (p. 26). O auto, que assim prediz o desaparecimento do nome do Capitão, confere o estatuto de desco-

bridor ao anônimo Grumete que emitiu o brado duplo – “Terra à vista! Terra à vista!” (p. 27). Já desembarcados, os nautas tomam posse da nova terra, tecendo-lhe auspiciosos augúrios provenientes da concupiscência de posse de que se investem. Ecos da **Carta de Caminha** se fazem ouvir. Aqui também se ilumina a falácia do projeto missionário face ao projeto econômico dos descobrimentos, quando Frei Henrique, depois de um pronunciamento no latim eclesiástico, convoca “homens de proceder / bom e de boa vista para governá-la e melhor / servi-la ao reino de Deus” (p. 29), ao que Bartolomeu Dias retruca dizendo “que bons homens hoje é má / tarefa de encontrar” (p. 29). O advérbio de tempo – hoje – tanto serve ao tempo do enunciado quanto ao da enunciação. Como se não bastara isso, a oração do capelão da armada, proferida durante a Primeira Missa – “Afastai, Senhor, da nova terra / os homens cobiçosos / as honras vendidas [...] Repeli os malvados/ que por força vierem/ oprimir ou matar/ os nativos tão dados” (p. 35), não obteve o agrado de Deus, pois o desenrolar de nossa história tem mostrado que não lhe faltam cobiçosos, vendidos e malvados.

O terceiro romance retoma a aventura dos Degredados que ficaram na terra recém descoberta, quando a armada prosseguiu viagem para a Índia. Qual esfinge, o Degradado se define como “enigma, verso e adverso” (p. 43) que carece de tradução. Os degredados eram criminosos que estavam fora do sistema valorativo e ideológico de Portugal. O auto desmascara a relatividade das leis ao desvelar que um e outro degredado eram criminosos precisamente por não possuírem “a cega e vã cobiça” ou “o egoísmo e o tenaz pecado do poder” (p. 43). Deles é a paixão que se concretiza nos braços da “bela parda nativa” (p. 45). Deles é o início da miscigenação que caracteriza o povo brasileiro.

O quarto romance, entre os ecos de Sebastianismo, e os da saga da linda Inês de Castro – mitos identitários portugueses que também se recitaram em cantares sertanejos –, coloca no proscênio os tribunais da Inquisição, a colonização mediante o sistema de capitânicas hereditárias, a missionação emergente, a saga bandeirante, a diáspora negra. Muitas são as figuras desse romance. Em primeiro lugar, o Inquisidor Louco e Pero De Campo Tourinho, donatário da capitania de Porto Seguro. Através do interrogatório a que este é submetido por aquele documenta-se a “loucura” do sistema jurídico brasileiro, loucura que não permaneceu só no passado. Em seguida, há um Jesuíta (que ora recupera a figura de Anchieta a tecer loas à Virgem na areia da praia, ora a de Padre Vieira a admoestar os reinóis) que contracena com um índio, Iaponan, que, na sua “incultura” prova o quanto é sábio, e há um Bandeirante, reconhecido pelo índio como o Demônio de cujo mal ouvira falar na catequese. Em lugar de enaltecer a saga bandeirante, o auto registra o rastro de san-gue e destruição deixado pela corrida ao ouro e aos índios de corda. Desse romance fazem parte também os escravos africanos, metonimizadas pelo Negro Zambí e pela Mulher Zambí, e englobados no anônimo Coro de Negros. Com relação à exploração da mão-de-obra africana ou ameríndia, as razões do Bandeirante se chocam com as do Jesuíta. Desvelam-se, assim, as contradições da colonização brasileira entre o sentido religioso de culto e o sentido político de cultura, como domínio de terra para o cultivo e de gente para a fazer produzir, sentidos co-existentes tanto no radical da palavra colonização, quanto no projeto civilizatório e colonialista português. Pontuando esse cadinho de raças, ouve-se o brado do Degradado por uma harmonia racial, urgente desde a colonização, mas que ainda não se fez.

O último romance traz de volta as figuras do primeiro e, com elas, retalhos dos textos canônicos que tanto marcaram a cultura portuguesa. Ouvem-se trechos da **Carta de Cami-**

na que demonstram o incontido desejo dos viajantes de se reconhecerem nos espaços descobertos, desejo, em suma, de apagar as diferenças, o que define a colonização. O auto propõe a vaga descoberta do que está atrás da história, o seu outro lado, e destrona as verdades oficiais que se forjaram ao longo dos séculos. Para servir de metáfora a tal destronamento, a obra se oferece para ser encenada na festa do Divino, quando um rei menino é entronizado para, posteriormente, ser destituído do trono.

Esta é uma obra para ser lida, representada e apreciada, principalmente num tempo em que ao se comemorarem os quinhentos anos do Descobrimento do Brasil, a festa oficial ainda se fez de encobrimentos e exclusões.

ARÊAS, Vilma. *Trouxa frouxa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 82p.

SOBRE O CLARO ENIGMA DE *TROUXA FROUXA*

Fábio Dobashi Furuzato – Unicamp

*Não amei bastante sequer a mim mesmo,
contudo próximo. Não amei ninguém.
Salvo aquele pássaro – vinha azul e doído –
que se esfacelou na asa do avião.*
(Carlos Drummond de Andrade)

Examinar uma bagagem é, em certa medida, conhecer o viajante e a natureza de seu percurso: este, um homem de negócios; aquele, um turista; o outro, um contrabandista; e assim por diante. O jogo pode ser fácil, quando se trata de identificar estereótipos, mas torna-se cada vez mais interessante, na medida em que nos distanciamos dos tipos óbvios e nos aproximamos de figuras humanas complexas. No caso de *Trouxa frouxa* – o quarto livro de ficção de Vilma Arêas –, ao examinarmos cuidadosamente cada uma das trinta e três peças que o compõem, é que nos vamos dando conta do tipo de obra que temos em mãos – a bagagem – e da concepção artística de sua autora – a viajante em seu percurso.

Já se disse, a respeito da obra de Vilma, que ela se aproxima de Dalton Trevisan, Rodrigo Naves, Modesto Carone e também do poeta italiano Eugenio Montale. Os motivos destas aproximações seriam basicamente: sua prosa minimalista, ao mesmo tempo coloquial e poética – pela tensão significativa da linguagem –; a presença constante de uma forte preocupação com a realidade social; e o uso de inúmeras referências não explícitas, que fazem com que os pequenos textos nunca revelem seu sentido por completo, convidando-nos à releitura, à experiência e à reflexão.



De fato, em meio à grande variedade formal e temática dos textos de **Trouxa frouxa**, estas características se destacam, conferindo harmonia aos elementos do conjunto. Os pequenos textos são às vezes descrições de cenas, situações, paisagens, como nos casos de “Furo na Mácula”, alguns dos “Cromos e Praia” – um dos mais belos de todos. Outras vezes são narrativas curtas, como o divertidíssimo “Boquinha” – cujo riso é suspenso pelo lirismo inesperado do final –, “Algaravia” e a trama sofisticada de “Ema”. Há ainda pequenos poemas – “Rol” e algumas “Cartinhas” – e epigramas – “Sonho” e o terceiro “Dudu”. E cada um desses textos exige do leitor uma atitude específica, uma chave diferente.

No conto “Pássaro.doc”, por exemplo, em meio aos devaneios da personagem principal, que parece recordar o enterro de algum parente próximo, surge, como um enigma, “aquele pássaro azul e doido” do poema acima, de Drummond.

E a história é narrada de tal forma que o leitor fica sem saber quem é a personagem principal, pois não se diz nem se se trata de um homem ou uma mulher, nem se explicita sua relação com o episódio do enterro. É como se o narrador nos colocasse diretamente em contato com a consciência da personagem, sem maiores explicações. Os fatos surgem então como fragmentos, misturados às idéias e impressões:

Aqui e ali ecoam os versos de Drummond, adquirindo novas significações: “Do que restou, como compor um homem?”; “Vinha azul e doido e se esfacelou contra a asa do avião”. Do mesmo modo, o conto de Vilma ganha um novo significado ao retermos a “Confissão” do grande poeta de Itabira: “Não amei bastante meu semelhante,/ não catei o verme nem curei a sarna./ Só proferi algumas palavras,/ melodiosas, tarde, ao voltar da festa”.

Em “Pássaro.doc”, o pai e a tia discutem durante o enterro: “Sofriam”. E, no final, há o choque com outra realidade mais ampla que a dor familiar: “De repente começaram a brotar crianças esfarrapadas de trás dos túmulos. Imploravam moedas. Qualquer moedinha servia, iam ajuntar e depois tomar café com pão na esquina, pois estavam com fome”.

À força poética da imagem das “crianças esfarrapadas” que começam a “brotar”, “de trás dos túmulos”, contrapõe-se a crueza da realidade que conhecemos: “estavam com fome”.

Assim, a insuficiência do amor humano, dolorosamente admitida em “Confissão”, encontra ressonância neste conto de Vilma e em outros episódios de **Trouxa frouxa**. Dois desses episódios levam justamente o nome de “Amor”. No primeiro deles, o leitor se vê na intimidade de um casal que se reencontra. Aos poucos, o narrador vai nos fornecendo informações esparsas sobre o encontro: “Você está esquisito, cortou o cabelo, ela disse. Cortei, ele disse, quanto tempo passou?”; e sobre o ambiente em que ele se dá: “Na sala fumavam crack num cachimbo branco como de brinquedo, e jogavam cartas.”

Mas, ao contrário do que ocorre segundo a visão mais corrente relacionada ao uso de drogas como o crack, não há nenhuma associação disso com a idéia de criminalidade ou violência. Toda a situação, aliás, é descrita como um fato cotidiano, com simplicidade e uma elegante economia na linguagem.

“Ela adormeceu vendo estrelas negras sobre cactos batidos de areia. O vazio da ausência de luz”.

O segundo “Amor” nos coloca diante da incompreensão: “Bêbado, o príncipe ataca a bela pela janela do carro, esmaga a cabeça – que importa o pescoço torto? – no abraço contra o peito”.

O que se apresenta aqui são os sentimentos opostos de dois seres vivendo uma mesma situação, de certa forma, “amorosa”:

— *Detesto mulher burra que não compreende a alegria de um homem.
Ela tem nojo do beijo encharcado e do suor do corpo.*

O amor em **Trouxa frouxa** nos remete então a “Amar”, outro célebre poema de **Claro enigma**: “Que pode uma criatura senão,/ entre criaturas, amar?/ amar e esquecer,/ amar e malamar,/ amar, desamar, amar?/ sempre, e até de olhos vidrados, amar?”.

Não se trata aqui de comparar o trabalho de Vilma Arêas à poesia de Drummond, mas apenas de apontar um aspecto na modernidade da autora que encontra correspondências na grande literatura brasileira do século XX: a consciência sobre a insuficiência do amor humano e sobre os limites da compreensão que temos de nossa realidade. Não é à toa que a visão de mundo que se apresenta em **Trouxa frouxa** é sempre fragmentada.

Também não se trata de querer propor uma única chave que abra todos os textos deste livro de Vilma, revelando por completo seus enigmas. Como já se disse, cada um dos textos exige uma atitude diferente por parte do leitor. Em alguns casos, podemos até nos perguntar se de fato os enigmas têm respostas e se de fato eles nos perguntam: “Trouweste a chave?”

É preciso lê-los.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 266p.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 166p.

Ana Martins Marques – Mestranda (UFMG)

Os dois romances de Milton Hatoum, **Relato de um certo Oriente**, publicado em 1989, e **Dois irmãos**, lançado em 2000, trazem, em comum, o fato de construírem-se como relatos da memória e, ao mesmo tempo, como lugares de reflexão sobre a impossibilidade do resgate do passado, espaços de re-construção de um passado que só se pode inventar; e ainda o fato de se configurarem como espaços de constituição de identidades e, ao mesmo tempo, como lugares de constatação de que a identidade só pode ser um lugar de passagem, penetrada já pelo outro que não apenas a habita, mas que de fato a constitui. Narrativas, portanto, que nos dizem que a memória e a identidade são, tão somente, esforços de narrativas de memórias e de identidades, que elas se fundam na escrita e, na escrita, podem ser problematizadas.

Relato de um certo Oriente é a história do retorno de uma mulher, passados longos



anos de ausência, à cidade da infância, Manaus. Estabelecendo um diálogo com o irmão ausente, a narradora procura reconstruir a memória, memória individual que se enlaça à memória do grupo familiar e que se configura, como afirma Davi Arrigucci Jr, na orelha do livro, como uma “busca de si mesmo e do outro”.

Logo no início do livro, ao rever a cidade e a casa da infância, a narradora afirma: “(...) havia uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento” (p. 11). E o que poderia dar movimento a esse “inferno de lembranças” senão o relato, esse gesto em direção ao passado mas que não pode recuperá-lo inteiro, uma vez que, entre o vivido e o revivido pela memória, entre o que foi e o seu relato, há sempre uma lacuna, um atrito de tempos que não podem coincidir.

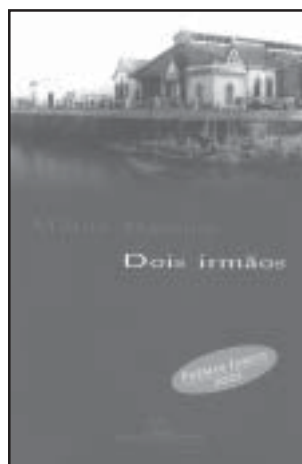
A memória, aqui, só pode se construir através da imbricação ou justaposição de várias vozes. Como as bonecas russas, umas dentro das outras, cada relato coloca em cena outras vozes, umas dentro das outras. No final do livro, a narradora reflete sobre a dificuldade de concatenação das diversas vozes que atravessam o relato:

Como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteador por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado (Relato de um certo oriente, p.165-166).

A dificuldade do relato estaria, portanto, na impossibilidade de transcrição das falas, marcadas pela diferença (o sotaque, que resiste à transcrição pela escrita) e no conflito entre a diversidade de vozes e a necessidade de unificá-las no relato. Recorre então a narradora à sua própria voz, que é, no entanto, hesitante, “pássaro gigantesco e frágil”, para fazer convergir a diversidade de vozes. O relato implica, portanto, um trabalho de ordenação dessas vozes, mas não é possível haver, na construção da narrativa, um controle monológico, unificador das vozes e versões, de modo que o texto emerge como uma colagem, mescla de textos diversos que guardam a memória de sua variada origem.

O segundo romance de Milton Hatoum, **Dois irmãos**, guarda algumas convergências com **Relato de um certo Oriente**. Trata-se, mais uma vez, de uma família de imigrantes libaneses vivendo em Manaus, território cruzado de múltiplas referências e identidades. E, mais uma vez, trata-se da voz de um narrador que se debruça sobre o passado para tentar reconstruir a casa agora desfeita.

Em **Dois irmãos**, Nael, o narrador, filho da empregada de uma família de imigrantes libaneses em Manaus, procura reconstituir seu passado atravessado pelo enigma da identidade desconhecida do pai. Essa busca de adivinhar, no passado, uma origem, acaba levando-o a deparar-se com a tarefa de reconstrução da memória, de recomposição da casa desabitada e das relações de identidade e diferença que aí se desenrolam. Seu relato é dependente, sobretudo, das vozes de Domingas, sua mãe, índia domesticada e empregada da família, e de



Halim, pai dos gêmeos rivais, de suas revelações feitas sempre aos pedaços, cheias de lacunas e silêncios. Lançado no “jogo de lembranças e esquecimentos” (*Dois irmãos*, p. 265), Nael se depara com os espaços de silêncio que esburacam o texto/tecido da memória, com a tarefa de reconstrução de um passado para sempre perdido e que, portanto, só pode ser inventado, narrado.

Em ambos os livros, o desejo de reconquistar o passado, de tomar posse do que foi, acaba se percebendo como o gesto de se debruçar sobre algo inacabado, uma memória por inventar, uma origem a ser narrada e não resgatada do receptáculo estanque do passado.

Durante a sua estadia em uma clínica, a narradora de *Relato de um certo Oriente* conta que deu início a um relato que ela acaba rasgando e, com os pedaços de papel, faz uma colagem: “Pensei em te enviar uma cópia, mas sem saber por que rasguei o original, e fiz do papel picado uma colagem; entre a textura de letras e palavras coleí os lenços com retalhos abstratos: a mistura do papel com o tecido, das cores com o preto da tinta e com o branco do papel não me desagradou” (*Relato de um certo Oriente*, p. 163). A colagem permite incorporar o heterogêneo, tecido, papel, linha e tinta. Permite, ainda, a reordenação dessa ordem heteróclita de coisas por um gesto de justaposição e montagem. É como colagem, também, que esse relato se nos apresenta: colagem de vozes diversas e dispersas.

Além da imagem da colagem, evocada pela narradora, uma outra imagem, que pode ser tomada em sua analogia com o trabalho da memória, emerge no *Relato*. É a imagem do bordado, do gesto de bordar e costurar, paralelo ao gesto de rememorar, e que surge nesse romance pelo menos em dois momentos: na referência às conversas de Emilie e Anastácia, relatadas por Hakim (“Às vezes bordavam e costuravam juntas, na sala; e ambas conversavam sobre um passado e lugar distantes, e essas conversas atraíam minha atenção”), e, na voz da narradora, quando afirma que na clínica aprendeu a bordar e que bordava em retalhos de pano os nomes e apelidos das mulheres com quem convivia, ou ainda formas abstratas.

Essa imagem do bordado, do gesto de bordar aliado ao gesto de rememorar (e, de certa forma, também ao gesto de esquecer), está presente também em *Dois irmãos*, em que o narrador afirma, a respeito dos relatos de Halim: “Ele me fazia revelações em dias esparsos, aos pedaços, “como retalhos de um tecido”. Ouvi esses “retalhos” e o tecido, que era vistoso e forte, foi desfibrando até esgarçar” (*Dois irmãos*, p. 51). Aqui, o tecido da memória é não apenas feito de retalhos, mas é um tecido que se desfibra, que esgarça, tecido de cuja trama também faz parte o esquecimento. Podemos, assim, evocar o belo texto de Walter Benjamin a respeito da memória em Proust, “A imagem de Proust”, em que o trabalho da memória se encontra associado ao trabalho do esquecimento, tecido de rememorações em que “a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura”.

Quando se tenta recuperar o vivido pela linguagem, há sempre zonas de silêncio, lacunas, espaços dissipados pelo tempo ou que não podem ser revelados, brechas que o gesto da memória não pode abarcar. E o que fazer, então, diante dessa memória ao mesmo tempo fragmentada e lacunar, desfeita em pedaços e intercalada por espaços mortos, espécie de quebra-cabeça difícil cujas peças começam a perder sua forma, a perder seu encaixe, a perder-se? Por um lado, aceitar incorporar ao quadro esses buracos, assumir o esquecimento como a urdidura do tecido das rememorações. Por outro, assumir que a memória inventa, que ela não é recuperação do vivido mas uma operação transformadora que recompõe o

passado a partir de um olhar que só pode ser presente. Toda escrita da memória, portanto, é construção/invenção de um passado fundado na escrita, na narração: “Talvez por esquecimento, ele omitiu algumas cenas esquisitas, mas a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado”, diz o narrador de **Dois irmãos** a respeito dos relatos de Halim.

Tanto **Relato** quanto **Dois irmãos** narram a saga de famílias de imigrantes libaneses em Manaus, de modo que se está lidando, a todo momento, com referências cindidas, com memórias cruzadas. O espaço da casa, em **Relato de um certo oriente**, é dividido entre a fé católica de Emilie e a crença do pai e seu apego inseparável ao Corão, entre a memória dos imigrantes libaneses e a memória da empregada Anastácia, vozes que convivem e se contra-põem. Identidades híbridas, transitando em um espaço movediço de línguas, nacionalidades e memórias. Hakim, um dos narradores e personagens principais do **Relato**, está marcado pelo sentimento de exílio que sempre o acompanha. Referências cindidas: Manaus, sua terra natal, e as tradições e memórias de sua família de origem libanesa, cisão acentuada pela vivência de duas línguas, o português e o árabe: “Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com um outro na Parisiense. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas”. (**Relato de um certo Oriente**, p. 52)

Também em **Dois Irmãos**, o cenário é esse lugar movente, em que o vaivém de línguas, de culturas, de memórias, desenha um espaço híbrido, que o Biblos, restaurante do pai de Zana, ponto de encontro de imigrantes, ilustra exemplarmente. Como o narrador, sem raízes, incapaz de situar sua origem, a própria Manaus se desenha como espaço desenraizado, formado por estratos vários, atravessado por várias histórias: cidade flutuante, suspenso sobre o rio e sobre uma memória cambiante, um passado inconcluso, um presente instável, um futuro incerto (“essa falácia que persiste”, diz a certa altura o narrador). Cidade instável, na fronteira indecisa entre a terra e a água, construindo-se incessantemente, mas sobre as ruínas da cidade antiga que ainda persiste, cidade que cresce mas que, ao crescer, mediante um progresso que se quer redentor mas que é sempre desigual, amplia suas beiras, suas margens.

Relato de um certo Oriente e **Dois irmãos** são relatos sensoriais, em que os cheiros, os gostos, as texturas têm papel preponderante. Os sabores dos pratos árabes misturados aos ingredientes amazônicos, o cheiro das frutas e dos peixes, a umidade e o calor, o grito dos peixeiros, o burburinho da cidade: sensualidade das coisas, mas também das palavras. Porque a língua aqui é também material, sensorial, ela é não apenas sentido, significado, mas também sentidos, também sons, melodia, voz, traço, grafia. Segundo Dorner, Emir tinha a habilidade de “narrar e convencer com a voz o interlocutor, com a voz, não exatamente com as palavras, porque muitas frases eram incompreensíveis” (**Relato de um certo Oriente**, p. 62). Em **Dois irmãos**, Halim recita para o narrador, em árabe, versos do gazal com que conquistara Zana:

Eu não compreendia os versos quando ele falava em árabe, mas ainda assim me emocionava: os sons eram fortes e as palavras vibravam com a entonação da voz. Eu gostava de ouvir as histórias. Hoje, a voz me chega aos ouvidos como sons da memória ardente (**Dois irmãos**, p. 51).

A voz, presença marcante nos dois livros de Hatoum, parece revelar não apenas o desejo de se acercar dos significados do passado (interpretá-lo, entendê-lo, buscar nele uma origem), mas também o impulso de reviver o contato com as vozes, ressonâncias dos corpos

do passado – o “grão da voz” (Barthes), o peso material dos sons-significantes, a voz que traz o teatro do corpo daquele que fala. As sombras, os fantasmas do passado são chamados, pela evocação de suas vozes, a reviver no texto. Como se, diante da impossibilidade de resgatar o passado, de atribuir-lhe um sentido, restasse buscar a memória dos sentidos, a memória dos sabores, dos odores e das palavras, a “memória ardente” das vozes e dos corpos.

O narrador de **Dois irmãos** narra a partir de um espaço fronteiro, liminar, do quartinho construído no quintal, nos fundos da casa. Filho de Domingas, a empregada, ele tem que lidar com o segredo da origem paterna:

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem, as origens. (...) Minha infância, sem nenhum sinal de origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens o acolhe. Anos depois, desconfeitei, um dos gêmeos era meu pai. (Dois irmãos, p. 73)

Esse passado desconhecido, essa origem sempre adiada, parece, ao menos inicialmente, ser o motor da escrita. No entanto, uma vez que a origem em nenhum momento se revela, uma vez que permanece sempre uma certa ambigüidade em relação a qual dos gêmeos seria o pai do narrador, uma vez que ele parece mesmo, aos poucos, renunciar à descoberta dessa origem, a narrativa se torna ela mesma não mais o instrumento de desvendamento de um segredo nunca revelado, mas o próprio espaço de constituição do narrador enquanto portador de uma história, de um olhar, de uma voz. A margem que acolhe essa criança é, portanto, a margem da escrita, a margem ambígua e indecisa de uma escrita que sabe que a origem está por inventar, por ser fundada no relato, por originar-se.

A partir do momento em que se põe a narrar, Nael se faz também porta voz de Domingas, dessa mulher “(...) cheia de palavras guardadas, ansiosa por falar” (**Dois irmãos**, p. 67). Assim, é nesse relato que se faz a partir da fronteira que a índia encontra seu lugar, torna-se novamente dona de uma voz e de um corpo. Se Manaus constrói sua praça sobre o cemitério indígena, se a História se faz sobre o apagamento dessas vozes outras, o relato de Nael se propõe a narrar essa outra voz, voz singular, corpo singular, que encontra no relato a sua cena.

É, portanto, pela narrativa do outro, pela constituição desse espaço em que o outro pode falar, que o narrador se constitui, como que reafirmando que a identidade só pode ser pensada enquanto atravessada pela alteridade. Ao se propor a narrar, Nael pode encontrar na escrita (e não pela escrita), não o conforto de uma origem, a tranqüilidade de uma identidade, mas a possibilidade de originar-se, de narrar-se.

OLIVEIRA, Anelito. *Lama*. Belo Horizonte: Orobó Edições, 2000. 28p.

A LUZ NEGRA SE LAMA

Maria Antonieta Pereira – UFMG

A obra poética *Lama*, de Anelito de Oliveira (Orobó Edições, 2000), por meio de sua dedicatória e sua epígrafe, delinea pórticos textuais e sonega chaves de leitura, inquietando o leitor, ao extrair complexidade de uma aparente simplicidade. Assim, a evocação de Valdeir do Rosário “nesta noite escura”, ou os versos de Huidobro – “Caminho dia e noite/ como um parque desolado” – propõem um percurso de recepção interrompido por perplexidades. Embora a característica básica da noite possa ser a cor escura, a reiteração desse fenômeno maximiza a sombra e exacerba a poesia – como se a noite, assim descrita, fosse mais profunda e mais noturna. A mesma idéia é reforçada na citação de Huidobro, que acrescenta, à imagem da noite, as trevas da desolação. Em ambos os textos, pode ser verificada uma remissão imediata à própria capa do livro, em cuja escuridão é preciso quase adivinhar a mancha preta, brilhante e oleosa da palavra LAMA.

Construída a partir do barro da linguagem, a coletânea de poemas inscreve-se na mais antiga tradição ocidental, recordando as narrativas fundadoras em que, através da voz e do sopro divinos, foi criado um ser capaz de gerar novas criaturas verbais: poemas, relatos, imagens, ficções. Contudo, esse processo ininterrupto de criação também está associado a seu reverso, ao tempo/espço em que tudo volta ao pó e, paradoxalmente, fornece de novo à vida sua matéria-prima.

Dessa forma, o sujeito lírico de *Lama* propõe um texto em processo de auto-construção, em estado de indecisão quanto aos caminhos do sentido. Os conflitos desses versos contrapõem as imagens da poesia tradicional a termos que as ironizam e desfazem: “paisagens num abismo/ sóis rachados na janela (...) ossos secos cantando/dentro de mim roendo/ o tempo mais fundo”. Ou: “contra o azul um soco/a noite em fúria nas/entranhas do dia no/meio das coxas desta/tarde partindo a luz”. Assim, embora o verso seja um tipo de linguagem que privilegia o ritmo – questão às vezes resolvida pelo uso de metrificção, cesura e rima – no segundo exemplo acima citado encontramos a partição incomum dos sintagmas, contrariando a organização regular da frase em língua portuguesa. Esse recurso desencadeia algumas sensações incomuns no leitor. Uma delas é a de penetrar num corredor de linguagem que deve ser percorrido sem descanso ou interrupção, já que o sentido de cada verso está irremediavelmente preso ao do verso seguinte. Tal fato lança o leitor num mundo veloz e aflito, levando-o à experimentação concreta daquilo que os poemas tematizam sem cessar: o ar rarefeito da vida cotidiana, o jogo freqüente entre nascer/morrer/nascer, o fluxo infinito do pensamento e as redes em estado potencial que o sujeito deve acessar para nelas se movimentar quase a esmo, perplexo, possuído por uma cruel e desencantada lucidez, sua forma de resistir ao mundo em estado paradoxal de ebulição e mesmice.

O esfacelamento contemporâneo de um ser construído a partir da fragilidade do bar-

ro é tematizado ao longo de toda a coletânea. As imagens de tempo quebrado, cacos e cicatrizes vão compondo um cenário de ruínas, a partir do qual se reedita a poesia e a vida. Assim, se é verdade que os elementos da composição textual se encontram fragmentados e dispersos, é também certo que possuem um movimento circular e recorrente, razão pela qual garantem a fatura de novos textos. Utilizando os rastros de um discurso em estado de suspensão, **Lama** desenvolve a dúvida e interage, às vezes de forma delicada – “toco um dedo ali na/pestanda dessa mulher” –, noutras vezes de forma brusca – “penetrar um espolho/dilacerado onde um/olho derrapa e corta” – com um mundo puramente verbal, inventado e, contraditoriamente, concreto como “pobres/soltos nas ruas bares/e becos encharcados/de cerveja babando”.

Essa linguagem literária e, portanto, artificial e inusitada, tem o curioso poder – e o poético propósito – de nos remeter a cenas tão presentes e quase esquecidas, a certos subterfâneos que brilham na luz do dia, a cores opostas em conluio, a angústias antigas das quais se retira o difícil prazer de recordar. A dicção de **Lama** evoca sensações ancestrais, situadas num tempo em que os homens talvez desfrutassem do poder antitético das palavras e, por isso mesmo, falassem sob a forma de poesia. Essa linguagem primordial e escorregadia – como o barro do qual foi feita – parece ter perdido, ao longo das tragédias humanas, sua elasticidade e seu sabor de terra molhada e fecundante. Contudo, textos poéticos como os de Anelito de Oliveira constroem-se justamente no terreno baldio dessa perda, umedecendo a linguagem rude do cotidiano e obtendo a plasticidade necessária para remodelar os sonhos e os pesares. Os poemas de Anelito – não só os de **Lama** – têm o singular atributo de nos remeter a um tempo imemorial que luta por retornar à cena, a uma linguagem que nunca falamos mas da qual temos uma secreta nostalgia. Através dessa poesia, podemos imaginar como seria o mundo, não fosse o discurso fragmentado, alienado e paranóico de nosso tempo. Através de **Lama**, a linguagem é renovada no ritual sagrado/profano da poesia.

SOUZA, Helton Gonçalves de. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999. 220p.

LER PARA VER

Maria Antonieta Pereira – UFMG

Em sua introdução à obra *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*, de Helton Gonçalves de Souza, o Professor da UFMG Reinaldo Marques desenvolve várias considerações a respeito da fatura e da leitura da poesia contemporânea. Entre todas as reflexões apresentadas por ele, uma das mais pertinentes remete à modificação dos parâmetros de recepção da poesia, fato amplamente contemplado no texto crítico de Helton Gonçalves de Souza.

De fato, a análise proposta em *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto* convoca o leitor a desenvolver certas habilidades de leitura inteiramente novas e, nesse sentido, contribui para a transformação do ato de ler, ao final do século XX. Analisando uma poesia feita “mais para os olhos que para os ouvidos”, a intervenção crítica de Helton indica como o discurso literário está em constante diálogo com o mundo que o cerca. E, embora todos nós saibamos da necessária inserção da literatura em contextos lingüístico-sociais, no caso em questão, o trabalho ensaístico leva às últimas conseqüências essa premissa à medida que mostra como a contaminação da poesia por outros sistemas semióticos, definindo seu estatuto como o de uma rede sígnica verbovisual. Isso quer dizer que a poesia não mais é feita só de palavras, embora essa permaneça sendo sua matéria-prima.

Nesse sentido, uma das contribuições mais importantes de Helton Gonçalves de Souza para a leitura da obra de João Cabral está justamente no fato de revelar as articulações secretas entre sua poesia e outras formas artísticas, especialmente as artes plásticas. Identificando um roteiro de leitura sugerido pela própria construção dos poemas ou pelas declarações de João Cabral acerca de sua obra, o texto analítico aponta importantes trajetos a serem trilhados por uma crítica literária que, ao invés de aprisionar a obra dentro da camisa de força da teoria, busca extrair da própria literatura as metáforas básicas de sua construção, utilizando-as como conceitos capazes de viabilizar a análise dessa mesma obra. Tal postura crítica, no caso em questão, implica uma prática comparatista e intersemiótica do pesquisador a qual, espera-se, acaba interferindo na formação de novos leitores e do próprio cânone literário contemporâneo.

Em *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*, a declaração de que “fizemos o que sabíamos como se o aprendêssemos ainda” na verdade revela não só a estrutura dessa análise mas também seu diálogo com a própria obra à qual ela se dedica. Apropriando-se da dicção cabralina, o texto constrói-se como uma reflexão rigorosa a respeito dos recursos pictóricos que garantem o extrato ótico e antilírico da poesia. Nas palavras do autor, sua intenção foi construir algumas aproximações “entre poesia e artes plásticas (com uma breve mas significativa passagem pela música), buscando correlacionar o plano de expressão matemático-plástico identificado em João Cabral de Melo Neto com os planos de expressão-conteúdo sugeridos pelo ideário estético de Piet Mondrian”. Concentrando o esforço analítico em *Poesia crítica* – antologia preparada pelo próprio João Cabral e editada em 1982 – mas visitando toda a produção do poeta e uma extensa fortuna crítica relativa à mesma, o alentado ensaio de Helton Gonçalves de Souza elege, desde seu título, um ponto de vista eminentemente crítico que, ultrapassando a simples metalinguagem, mostra como a poesia rejeita o espaço cômodo da torre de marfim para correr o risco de estabelecer relações desafiadoras com o lugar estrangeiro de Babel.

Perceber o contato salutar da produção cabralina com as imagens de Piet Mondrian – pintor holandês que explorava um neoplasticismo organizado em torno de cores básicas e linhas nos eixos do vertical/horizontal – ilumina essa escrita com perspectivas inteiramente novas, inclusive permitindo compreender a presença de “austeridade, lucidez, impassividade” como um lema que o autor brasileiro extrai dessa arte plástica, utilizando-o em sua própria poesia. Da mesma forma, os recursos composicionais baseados no número quatro e seus múltiplos, além de garantirem ao texto uma situação de equilíbrio e racionalidade, permitem a instalação do conceito de *quaderna* cuja origem teria um pé também na estética

de Mondrian. Tais elementos, segundo a análise de Helton Gonçalves de Souza, caracterizariam a poesia de Cabral como um artefato lingüístico em permanente luta contra qualquer improvisação: “Assim, portanto, constrói-se o cálculo (número, geometria, decimais, peso e medida) *contra* todo e qualquer imprevisto (tragédia, vertigem, emoção ou susto)”.

Outra importante conclusão a que chega *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto* relaciona-se à opção desse autor por privilegiar a ordem do espaço na estruturação de seus versos. Preferindo a instância da montagem plástica e matemática dos textos, o poeta rejeita as abordagens temporais e memorialísticas do vivido, criando uma permanente presentificação de seu discurso. Fugindo do acaso e desprezando a inspiração emocional e romântica, Cabral investe na criação pautada por uma singular racionalidade que, de certa forma, faz a crítica de outra razão, daquela advinda dos cânones logocêntricos do mundo ocidental. Num momento em que a crítica da razão cartesiana pode gerar inúmeros equívocos e novas formas de fundamentalismos e barbáries, é alentador o fato de encontrarmos uma abordagem ensaística preocupada em refletir sobre a poesia auto-reflexiva, fruto de construtos teórico-formais e de posições críticas. Perceber a poesia como “imaginação raciocinada” – para usar uma expressão de Jorge Luis Borges, em prefácio à obra *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy-Casares – constitui o grande mérito da obra de Helton Gonçalves de Souza. Por essa razão, além das muitas outras nela presentes, *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto* precisa ser lida e passar a compor o *corpus* teórico de todo aquele que pretende investigar as características e as mutações da poética brasileira contemporânea.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio d'Água, 2000. 306p.

Maria de Lourdes Soares – UFRJ

Publicado sob a etiqueta “ficção portuguesa”, *Onde vais, drama-poesia?*, o mais recente livro de Maria Gabriela Llansol, talvez por sugestão do título, aparece catalogado como poesia na informação bibliográfica de uma livraria portuguesa. Esse e outros equívocos permitem-nos refletir sobre as dificuldades de leitura e os embaraços classificatórios que a escrita da autora ainda provoca em boa parte da crítica, quase quarenta anos depois da publicação de seu primeiro livro (*Os pregos na erva*, 1962).

Onde vais, drama-poesia? – na opinião da autora, o seu livro “mais explosivo” – compõe-se de oito partes: I – “Onde vais, drama-poesia?”; II – “Oferendas”; III – “Em busca da troca verdadeira (1982-1992)”; IV – “Oferendas”; V – “Apoptose”; VI – “O poder de decisão (1988-1998)”; VII – “Oferendas”; VIII – “Dioptrias”. Um rápido exame dos títulos já evidencia a sinalização de dois períodos que recobrem dez anos de escrita, só em parte coincidentes, e a inserção de três blocos de “Oferendas”, em que predominam poemas dedicados a diversas figuras significativamente presentes na ficção de Llansol, como Aossê

(nome de Pessoa em *Um falcão no punho*, 1985, e em outras publicações da autora), Hölderlin (a quem Llansol já dedicara o pequeno livro *Hölder, de Hölderlin*, 1993), Emily Dickinson (referida sobretudo em *Um falcão no punho*) e Rimbaud (de quem recentemente a autora traduziu *O rapaz raro*).

Dickinson, Rilke, Musil, Hölderlin, Kafka, Rimbaud, Aossê e outros são os visitantes inesperados e, no entanto, esperados por aquela que escreve e prepara-se para recebê-los no texto. “Eles sabem, sempre o souberam, que o corpo e o poema são chamados a formar um ambo” (p. 25). Esses autores integram a comunidade textual de Llansol e aparecem reunidos numa de suas mais belas *cenar fulgor*, “O Aestheticum convivium”, inserida na Parte I, “Onde vais, drama-poesia?”, cujo nome, como vimos, dá título ao livro. *O fulgor* “é a vibração pelo vivo e pelo novo” (p. 33). Nenhum deles recusa o combate: procuram “reconhecer a fonte da Beleza” e oferecê-la “aos outros humanos” (p. 46). Cada poeta vê o brotar de imagens, de cenas, de paisagens. Mas estas não são nenhum inerte. “A imagem ouve. Sim, ouve Dickinson, o único de nós que as imagens ouvem. Do mesmo modo que apreciam as coreografias de Musil, se inebriam com o sopro de Hölderlin, com a raiva às palavras de Rimbaud. Mas temem Rilke. Dar-lhe-ão rosas para o ferir de morte” (p. 37).

Os mensageiros que chegam à casa do convívio estético têm sua própria maneira de ver a *objecto de beleza*. Hölderlin ou Fiel do Amor, por exemplo, tal como o texto vê-ouve o rumorejar da sua linguagem, é a primeira árvore-poeta a se manifestar, “árvore entre o sentido literal e o sentido interior” (p. 21). O senso comum dirá que Hölder “teria perdido a razão”, mas o texto sabe que o poeta-carvalho ungido pela Poesia “perdera poder de comunicar mas não perdera o senso”, e que vê a *objecto de beleza* através do seu “imenso *insenso*” (p. 63-67).

“Parasceve” é a palavra-revelação que atrai o olhar do legente e incita-o a “percorrer um caminho”: “em Parasceve não há descida aos infernos. Há ritmo, há espaço, há voz” (p. 10-13). Há uma procura e um pôr-se em movimento, em “*busca da troca verdadeira*” (p. 55). O escrevente assume um compromisso: “Fugir ao destino do vate. Fugir à mediocridade das autobiografias. (...) Não se contará, mas também não contará o destino do universo”. O texto diz ao legente que “ler é ser chamado a um combate, a um drama” (p. 18). O “espaço edênico” é o horizonte para o qual escrevente e legente se encaminham. Uma boa nova se anuncia: a mulher, o homem e a paisagem são os três sexos que movimentam a dança do vivo. “Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo” (p. 44). À boa nova anunciada liga-se o “amor ímpar”, lembrando que, nas sutilezas da língua de Llansol, “*ímpar* tanto significa excepcional como um tipo de cardeais, e a sua qualidade cardeal não garante a excepcionalidade de uma relação amorosa” (p. 75).

A dança do vivo conduz-nos a apoptose, o processo de autodestruição celular, “dança frenética da sua redução a lixo orgânico, reciclável”. Apoptose “lembra, como palavra de origem grega, a queda das folhas no outono / e está em consonância harmônica com mitose, outro destino da célula, / dividir-se em duas e proliferar reguladamente”. A escrevente no início do livro assim escreve: “eu nasci em 1931, no decurso da leitura silenciosa de um poema. (...) Eu nasci para acompanhar a voz, fazê-la percorrer um caminho. De um lado a outro do percurso, não sei o que existe, o caminho caminha, / eu deslumbro-me quando o tempo se suspende, / e me permite parar a contemplar o espaço sem tempo” (p. 11). Enquanto cresce em Parasceve, sabe também que, fisiologicamente, envelhece: “Eu vou enve-

lhecer com os cabelos puxados para trás – cabelos grisalhos, corpo cheio, rugas e concentração narrativa / vou envelhecer com os cabelos puxados para trás e sem quebra das minhas escalas musicais, / apenas a sequência dos números se quebrará/uma grande deflagração _____ (...) sou eu tentando segurar no meu peito a minha unidade _____” (p. 164-165). Penetra libidinalmente a paisagem, oferece-lhe o texto que escreve, enquanto se prepara o “grande baile das coisas efêmeras”: “e o texto escreve nas folhas dispersas / ‘apoptose rima com apoptose’” (p. 180).

No texto de Llansol, o “vivo aparece sempre em fluidez, num extremo, à beira de um precipício”. Há muito de catastrófico e de monstruoso na Quimera a atravessar, ser compósito que se forma “no corpo que cresce e evolui, sobretudo quando está prestes a degenerar e a morrer”. A sua Quimera é “uma forma literária que funde a comunidade no fulgor” (p. 263-264).

Eis a pergunta que permite ao texto ver a relação nascente entre a rapariga e o falcão, figura que surge da vontade de mudança, poderosa força propulsora de livros futuros: “que aliança se irá formar entre uma mulher que esconde o seu repto, uma ave de rapina e um texto de rapto?” (p. 248). Aossê, “um pequeno falcão sem sinal corporal de ave de rapina” (p. 241), é o vector da Quimera. Pressentindo que a literatura está a morrer e que os seis hóspedes “aspiram a um futuro sem dor desconhecida”, Aossê toma uma “decisão absolutamente radical _____ transformar o seu poema no receptáculo de vários futuros, um poema que, sendo quimérico, abra o humano para a prática jubilosa do imprevisível”: “decide chocar uma vontade nova e absolutamente surpreendente”. O poeta compreendeu que “o texto tem várias vozes”, o que lhe permite vários futuros possíveis, mas não entendeu que, “no momento da montagem, ele não se cala, pura e simplesmente torna-se inaudível”. Aossê “via nos planos dos livros futuros”, enquanto a escrevente vai “vendo o que o texto quer dizer, alterando a ordem cronológica das folhas, por vezes, escritas com muitos anos de diferença, relacionando e desrelacionando extractos e fragmentos, tentando perceber os seus diversos tons de voz porque o texto não tem uma maneira única de se dizer, / está todo escrito, mas precisa de ser montado” (p. 264-265).

Montagem é, pois, o processo da escrita que propõe ao leitor o contrato da “ordem da compaciência” (p. 185) – avançar por um caminho sem garantia, porque o fulgor nada nos pode prometer (p. 234) e porque, no cruzamento das figuras com os humanos, na troca verdadeira, “trocávamos nada” (p. 202) –, convidando-o a se preparar para, crescendo o olhar em “Parasceve, a cheia de graça” (p. 12), acolher “aqueles que já vieram e ainda não foram recebidos” (p. 204), “por serem, na nossa cultura, as mais evidentes e emblematicamente rejeitadas”, “por as suas figuras indicarem onde o mundo está, de facto, barrado. Onde coloca ele as suas fronteiras e barreiras, ou seja, no exclusivismo do humano, na incompletude da acção, na fragilidade imaginativa, no desastre afectivo e no predomínio avassalador da palavra”: “Quando eu sentir que os leitores aceitam o essencial das fronteiras constitutivas do texto, poderei, se for capaz de o fazer, abordar figuras mais recentes, seres não culturalmente reconhecíveis – animais, plantas, inertes fulgorizados e, por que não?, seres puramente futuros” (p. 207-208).

Se apoptose refere-se à Biologia, dioptria diz respeito à ótica (medida de convergência de uma lente, igual ao inverso da distância focal expressa em metros). A dióptrica (parte da Física que estuda a refração da luz) permite corrigir os efeitos do tempo sobre o cristali-

no, que, endurecido, “não deixa ver com nitidez os objectos próximos” (p. 293). Na oficina de ótica, Gabriela encontra um especialista que experimenta sobre o seu rosto diversas lentes, procurando conjugá-las com as armações, testando as diversas possibilidades do seu olhar. Por fim, entrega-lhe a armação mais bela, aquela para a qual se sentia mais inclinada, apesar de fora do alcance das suas posses. Este breve encontro nos permite ver o desejo que o texto nos mostra ao se escrever: crescer no texto pode ser “um sinal de juvenília e de longa companhia”. Ler o texto que assim se escreve exige os preparativos (parasceve...) para uma “mudança de ótica”: “e o olhar, tendo a sua fonte nos olhos, desliga-se dos olhos, sabe como voltar do *instantâneo deixado pelo entardecer*” (p. 295).

O texto se suspende com a expectativa de que a escrita não mais repouse sobre a “monocultura do humano” e com a manifestação do enunciado que Rembrandt deseja extrair da tela branca – o anjo que “foi, durante muito tempo, a imagem do texto por vir, os olhos de ver o movimento invisível”, cena da anunciação do nascimento que “veio rasgar a imagem da morte” (p. 304-306).

LLANSOL, Maria Gabriela. **Cantileno**. Lisboa: Relógio d'Água, 2000. 194 p.

Maria de Lourdes Soares – UFRJ

Cantileno compõe-se de quatro textos, ordenados em ordem inversa à do tempo da escrita, que recobrem mais de trinta anos de atividade literária: **Cantileno** (2000), **Holder, de Hölderlin** (1993), **Amar um cão** (1990) e **O estorvo** (parte que, por sua vez, reúne 11 contos, 1963). Pode-se dizer que a nova ordenação confere aos três últimos textos, já conhecidos pelos leitores de Llansol, uma nova significação, convidando-os a novamente atravessar, com outro olhar, a sua estranha e inquietante paisagem. Apenas o texto que dá título ao volume, composto também de quatro partes, é inédito. E é precisamente sobre **Cantileno** que nos vamos deter.

“O texto, lugar que viaja”; “O texto é a mais curta distância entre dois pontos” – escreveu a autora em **Um falcão no punho** (Lisboa: Relógio d'Água, 1998, p. 135). Por sua vez, **Cantileno** abre-se com a epígrafe “ ‘Não ireis mais longe sem mim’, diz o texto” (p. 8) e assim se suspende: “estou longe de casa” (IV, p. 21). Entre as palavras de pórtico e as últimas, o deambular entre “essa rua”, situada na Serra de Sintra, e a grande cidade, Lisboa, naturalmente: “É na grande cidade e nessa rua que procuro *onde começa a voz dela a brotar corpo e libido*” (I, p. 11).

Assim como as partes II e IV, a parte I de **Cantileno**, como se pode observar acima, é escrita do ponto de vista do “texto” (tal como “Holder, de Hölderlin” é escrito do ponto de vista da “casa”: “Holderlin sentou-se à minha frente que sou casa”, p. 25): “Estranha, de facto, é a voz que me escreve, / sai para a rua à procura dos seus livros, dos animais deles, das árvores deles, dos prédios deles, cumulados de dias e despossuídos de noites, // não vai a lado algum, todos os lados se equivalem à partida, sai // para o seu passeio solitário, / põe os

brincos de sair, fecha a porta em Sintra e abre a porta em Lisboa, enquanto abre e fecha, muda de corpo, transita para o dissemelhante” (I, p. 13). Note-se, aqui, como em outros livros de Llansol, a densidade de uma sabedoria dos lugares e das viagens, conhecimento que se deve muito mais a um modo de estar na escrita, a uma determinada concepção de texto, do que à herança recebida da vocação marítima da comunidade de origem da autora.

O texto afirma que, passo a passo, vendo e escrevendo, a “voz dela” – “voz que me escreve”, “aquela-que-vê-não-se-vê” – sabe que “rua e caminho / são meras coincidências”, não se confundem: “só há caminho no vasto universo das minhas imagens” (I, p. 12). Como “algures, deve haver um legente ou companhia”, o que interessa à *voz que escreve* não é registrar a vida de um determinado sujeito, mas fazer-se transparência e mediação, lugar de captação do múltiplo. Assim, “não anda de criança ao colo, não traz cabaz de compras ou amante ou amigo ou amiga, / nem procura lugar para arrumar o carro, / (...) não viaja com cartão de crédito ou telemóvel” (I, p. 12). Em qualquer lado que esteja, já que todos os lados se equivalem, pode erguer a cabeça, e “sem precisar de mover o corpo”, voltar-se “para o Largo [da Estrela]” (I, p. 14), lançar-lhe um olhar abrangente, aberto à *sobreimpressão* de paisagens.

O texto vê “este passeio totalmente nu através do pensamento dela, / chama-lhe *Cantileno* _____ à melopéia ausente do raiar do dia presente nos seus pés caminhando, calmos, pela cidade // dificilmente haveria um nome mais adequado para o impacto do dia nas minhas imagens, nessa hora em que / o estridor das casas é perfeitamente audível, / os automóveis passam lentamente, / a contemplação rebenta, / o som esmorece, / a árvore oculta um vulto, mendigo ou amante, pouco importa, e a luz está ainda por decidir, // em suma, o não-dito expressa-se soberanamente e pisa todas as coisas banais que encontra a voz estranha que me escreve” (II, p. 15).

Entre as imagens que seguem “essa voz”, há uma que “segue adiante” – aquela que acordou cedo “a voz estranha que me escreve”, impelindo-a a “ir adiante da rua exterior”, e a convidar os humanos a também, como ela, “viver um novo dia”, “ver o espaço caminhante da noite, sentir o que poderá ser a frase inconcludente do tempo” (II, p. 16-17).

A parte III, escrita do ponto de vista da “voz estranha”, inicia-se com o relato do sonho que desencadeara as partes anteriores: “estou a andarilhar pelas ruas da cidade com uma companheira que me viera despertar propositadamente para o efeito. A cidade é de uma natureza tal que uma segunda natureza extraordinária recobre a primeira, e os modos desgastados de ser, ter e fazer”. Pondo em curso uma prodigiosa *sobreimpressão*, essa “segunda natureza” regeneradora, *extra-ordinária*, derrama uma alegria que transforma o banal, o ordinário, a miserável, o apagado, o caótico, “num jogo inqualificável em que, por mais inconcebível que pareça, nada pode acabar mal”: “Pergunto-me, inquieta, que coisa ou mecanismo me altera sistematicamente a visão. O que vejo não é o que vejo. Critérios e imagens contradizem-se. Penso, de repente, que são as próprias imagens que me alteram os meus critérios habituais de avaliação”. Diante da dificuldade de nomear tal visão, a “rapariga que temia a impostura da língua” – figura presente em outros livros da autora – percebe que, para aceder ao “espaço libidinal saboroso e profundo” e pôr-se serenamente a “escrever o sonho”, é preciso abandonar a segurança dos critérios de avaliação (III, 17-18).

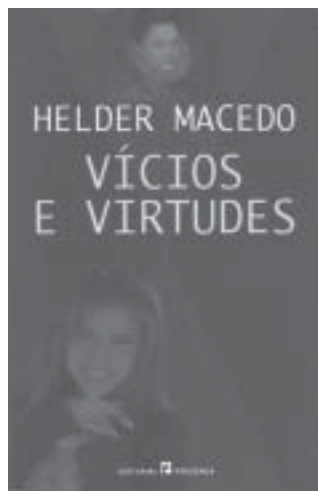
Na parte final, novamente escrita do ponto de vista do texto, a “extrema fragilidade da cenografia das luzes” centra-se no “voo libidinal” da “rapariga real” e da “voz estranha

que (...) escreve”, atraídas ambas pela “fonte luminosa”, numa “busca inconclusiva”, mergulhando “cada vez mais na noite esplêndida que era aquela luz”. A este encontro-dança jubiloso dos três (as duas e o texto, a quem imitam a imagem), em que “quanto mais leves são as volutas, mais explícitos se tornam os corpos” (IV, p. 20), podemos chamar, como o fez Llansol em *Um falcão no punho* (p. 130), nó construtivo do texto, figura ou *cena fulgor*. Ou ainda, de acordo com Cantileno, “noite obscura”, “disposta a realizar a sua obra _____ levar ao rubro a sensualidade do invisível, sem qualquer impostura. Um trabalho real, que não aceita que os corpos imaginem e não se consumam na mutação. Fã-lo a brincar apenas porque, do seu ponto de vista, a noite obscura não é sacrificial. Não faz vítimas, transforma” (IV, p. 21). Estamos muito longe da casa de onde partimos, mas muito perto do “lugar perfeitamente desconhecido” que atraiu a escrita-vôo da “voz estranha que (...) escreve”. Espaço que, através dela, deu corpo à “casa invenção” para que, como a rapariga que vai à frente, o leitor também possa dizer: “Esta é a minha casa” (IV, p. 18-19).

Helder MACEDO. *Vícios e virtudes*. Lisboa: Editorial Presença, 2000. 198p.

DE *VÍCIOS E VIRTUDES* OU DAS ARTES DE LESA-LEITURA

Teresa Cristina Cerdeira da Silva – UFRJ



*Pois vida me não farta de viver
Pois já sei que não mata grande dor*
(Luís de Camões. *Sonetos*)

Antes de tudo, a dor é um afeto, o derradeiro afeto, a última muralha antes da loucura e da morte. Ela é como que um estremecimento final que comprova a vida e o nosso poder de nos recuperarmos. Não se morre de dor. Enquanto há dor, também temos as forças disponíveis para combatê-la e continuar a viver.

(Juan-David Nasio. *O livro da dor e do amor*)

Pois é, diria um certo personagem de Helder Macedo. *Vícios e virtudes*, novo romance do autor, saído em Portugal em clima de fim de século, poderia ser entendido como uma glosa ao título do livro em que fui buscar inesperada epígrafe para esta resenha: ele é também *um livro da dor e do amor*. Alguns poderiam alegar: que romance não o seria? Que outro ingrediente assim fundamental constrói o amor do Ocidente? E, no entanto, é desse conceito especial de que nos fala a leitura de Nasio, que põe em simbiose a experiência da dor e a vivência do amor – não para redundar no óbvio de que o amor gera dor, mas para fazer da dor a experiência extrema do afeto que nos distancia da morte – que esse romance

também trata. De certo modo, contradizendo o *topoi* do amor-paixão, que desde a Idade Média parece orientar Teresas e Marianas e Joaninhas, aqui não se morre de amor, aqui não se morre de dor, aqui a dor é garantia da vida, “muralha antes da loucura e da morte”. O que estou querendo dizer é que este novo romance de Helder Macedo é um romance sobre a dor, sobre os fantasmas na fimbria da morte, mas também – e talvez sobretudo – um romance da terrível possibilidade de sobreviver.

Dor atemporal porque pode ser referida numa história ambientada no século XVI, história de um João e de uma Joana, assinalados por amor e morte em tom maior: ele, ex-futuro rei de Portugal, trono que jamais viria a ocupar por cedo morrer; ela, amante fadada ao luto do amado, e mãe ausente, por opção conscientemente tomada, do mítico rei D. Sebastião. Dor atemporal porque revista em versão do século XX, numa narrativa só aparentemente histórica que parece apostar na possibilidade de uma repetição cíclica do mesmo motivo trágico. O narrador, entretanto, leu Nietzsche, e sabe que a história só se repete como farsa. Ele não é ingênuo, embora jogue com a quimera da repetição, estabelecendo relações viáveis e estrategicamente plausíveis entre a Joana do passado e essa outra Joana do presente, de quem primeiro ouve falar, impressionando-se, então, pelas aparentes coincidências referenciais das duas possíveis histórias, para só depois vir a conhecê-la e a começar a deslindar uma trama ficcional em que ele próprio – narrador – ficaria paradoxalmente envolvido. Inversão perversa em que aquele que teria, em princípio, o poder sobre o narrado, se vê logrado ora por um destino de similitudes inesperadas – que aproxima tempos e espaços descontínuos, incitando-o a começar a escrever um possível romance histórico –, ora pela surpresa de um personagem que, ao invés de comodamente se construir em letra através de alusões mais ou menos coerentes ao mundo referencial, ganha estatuto vivencial, vira, em outras palavras, pessoa com quem seu pretenso criador poderá dialogar, de quem pode ouvir confissões ou – mais perturbador ainda – a quem pode até mesmo ousar confidências próprias.

Desinstalado fica ele e ficamos nós, porque, no nosso caso, esse romance que tem história, narrador, personagem, tempo e espaço, como convém a toda boa narrativa tradicional que se preze, está sempre a roubar-nos o tapete seguro que nos conferem as escritas bem comportadas. Aqui também, diremos nós – em espécie de aparte especulativo que abusivamente se inscreve com a palavra do outro –, não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias por tal modo que, bem o vejo e o sinto, só com muita paciência se pode deslindar e seguir em tão embaraçada meada. Histórias que, nesse caso, pertencem a vários sujeitos, e que se vão somando e ardidamente urdindo, como a afirmar – em metáfora concreta – que todo texto é uma trama de vozes que nem sempre apostam no uníssono, para fazer ressaltar as suas próprias idiossincrasias.

Evitemos, nós ao menos, as digressões descabidas para tornar mais claro a quem quer saber – e com justa razão – de que fala esse romance de Helder Macedo que, como o título bem o sugere, põe lado a lado, e sem priorização ética, os vícios e as virtudes. Temos portanto um narrador, que vem à cena como personagem, já que, estando a escrever o romance de uma Joana de ficção – cujo enredo vai buscar na tradição da história portuguesa – acaba por encontrar-se com ela, e, depois desse mágico encontro à beira-rio, decide enviá-lhe os capítulos que já havia escrito antes de conhecê-la. A este movimento de generosidade narrativa, de uma quase concessão do narrador que assume pôr em teste a lógica do seu

texto, responde a própria Joana com uma espécie de aparte esclarecedor. Assim, fornecendo-lhe ela própria – da altura de sua autoridade vivencial – fontes e documentos, passa a colaborar com a história, até porque o narrador faz do seu texto nada mais nada menos que um capítulo do próprio romance. Que essas fontes e esses documentos não serão ingenuamente tratados, logo verá o leitor, como desde logo concluiu o narrador, até porque induzido a tal evidência do risco pelas artes da própria Joana que insiste em dizer repetidas vezes: “Já te disse, eu minto muito” (p. 176); “Contei-te histórias, é o que faço sempre. Falsas e verdadeiras. Tudo ao mesmo tempo” (p. 175); “Já fica a saber, eu minto muito. Aviso sempre mas nunca ninguém acredita” (p. 75).

Vem daí a idéia de que esse espantoso romance blefa sempre, e nós, pobres incautos, partimos ladeira abaixo com as surpresas de sua construção e, sobretudo, com a sua impiedade de não nos deixar construir uma versão segura da história da dor. É que o romance se estrutura por jogos especulares em que amor e morte, anjos e monstros, cartas negras e vermelhas, filhos e amantes, sonhos e visões, lembranças e esquecimentos, perdas e ganhos, verdades e traições, bem e mal, vícios e virtudes, aparecem – sem contradição – lado a lado, como as necessárias duas faces de uma moeda, ou, mais significativamente para este texto, como o verso e o reverso das cartas do baralho, em que a face visível – e sempre de perfil – da rainha de copas só faz pressentir a existência silenciada do seu reverso em negro.

Texto da dor, esse é um texto de fantasmas: fantasmas maternos – brilhantes mas castradores por seu próprio excesso de luz que pode impedir a construção autônoma da imagem do outro; fantasmas deslizantemente paternos – perversos em seu poder de autoridade sobre as almas e os corpos; fantasmas amorosos, que fazem sucumbir o ser amante, desmunido de suas forças, pelo exílio que o afastamento e a morte são capazes de gerar. Aí estão os outros personagens do livro: Isabel, a mãe; Francisco, o desautorizado pai; João, o amado perdido, de uma paixão perversa por ser demasiadamente grande, quando a imposição arbitrária do casamento com Joana só deveria ter gerado uma mera convivência suportável através dos anos. Aqui, entretanto, nem houve anos, roubado ao tempo que foi este João da sua Joana; nem houve, de outro modo, entendimento afetivo socialmente desejável, ora porque a fúria do desejo excedeu os limites da razão, ora porque a sua perda mergulhou o outro no luto aparentemente irreparável.

Volto ao texto de Juan-David Nasio que se propõe a transformar a dor num conceito psicanalítico. Frente a frente, as figuras do analisado e do analista, confrontados ambos com a experiência da dor, descobrem que, antes de tudo, não se trata de abrandá-la por torná-la insignificante ou menos dolorosa. O único gesto terapêutico viável é o de assimilar essa força brutal – inassimilável como vida ou experiência –, a fim de operar sobre ela, em linguagem, com a finalidade de simbolizá-la. A que vêm aqui essas reflexões? Eu repetiria que, já por princípio, esse é um romance da dor, dor que só pode ser trabalhada porque se desdobra em texto: ficção escrita, cartas enviadas, diários transcritos, intermináveis conversas através de um dia e de duas noites. Esses colóquios se travam, como já é de se imaginar, entre o narrador e a sua Joana, e talvez, quem sabe – se tivéssemos aqui mais tempo para ousar a reflexão de forma menos precária – bernardinianamente “ante mim mesmo e mim”, ou entre a face visível e neutralizada do eu que escreve e aquela sua outra, feita de monstros, parte sombria e calada, que é preciso expor em metáfora para poder escapar ao vazio do desinvestimento amoroso tornado inevitável pela perda irreparável do outro.

Ousemos menos, ou fiquemo-nos pelos debates entre a Joana e seu narrador. Que é que fazem juntos? Falam ou escrevem. Estão sempre em linguagem, e, aliás, nunca vão mesmo além disso, ora porque um se retrai, ora porque cabe ao outro a função de não agir. E é porque falam que a dor que lhes serve de tema se modula de formas várias: nas referências à história – com a Joana do passado; nas referências ao mito feito ópera – Orfeu e Eurídice perversamente glosados em outras tantas possíveis versões. É porque falam e a simbolizam em outras dores já cantadas e contadas que esse romance – que impiedosamente lesa o leitor, carente de reconstruir o *puzzle* que lhe escapa das mãos – acaba por não submergir num drama patético de eus esvaziados, mas pode também ser lido, em vertente menos cruel, na possibilidade que têm os personagens – e, por extensão catártica só brevemente permitida, o seu leitor – de perceberem que a recuperação da força vital não tem necessariamente que se fundar no apagamento da imagem do ser perdido. A Joana que encerra o livro, em cena elípticamente simbólica, está de qualquer modo a caminho de novas escolhas e da ultrapassagem da dolorosa castração que ao longo dos anos havia imposto ao seu próprio corpo martirizado.

Eu diria, enfim, que **Vícios e virtudes** de Helder Macedo, apesar de inscrever na sua escrita o registro da ironia e até do humor – estratégias que frequentemente podem funcionar como meios de neutralizar a perplexidade do eu diante do absurdo do destino –, não é, entretanto um livro fácil. É um texto da dor, cujo efeito sobre o leitor bem poderia ser definido com as palavras de espanto do próprio narrador:

Quais são as expressões mais adequadas? Soco no estômago, pontapé nos tomates, pano encharcado na ventas... Há-de haver outros clichés, estão ali para as ocasiões, deixam de ser clichés e têm de ser inventados de novo, faltam outros que ajudem a descrever o aturdimento zozno em que fiquei quando a revelação me saltou das últimas páginas num arrepio de plausibilidade, quando as coisas clicaram todas e fizeram um nauseado sentido. (p.103)

Bem-vindos sejam todos os *clichés* que nos cabem também. É sinal de que as armadilhas de uma grande escrita ainda nos podem surpreender.

PAIXÃO, Pedro. **Amor portátil**. Lisboa: Cotovia, 1999. 167p.

Cristina Ferreira Laterza – UFMG

“(E)ach drug that numbs alerts another nerve to pain”. A afirmação de Robert Lowell, tomada para epígrafe do livro de Paixão, anuncia com propriedade o tom do romance não-convencional que a segue. A paisagem na qual nos encontramos – e nos desencontramos – é o fim do século XX, fragmentada nos discursos diversos em que a obra se estrutura e nos pequenos textos que a compõem. As personagens do romance



são seguidas muito de perto por uma angústia profunda e constante e pela freqüente tentativa de sedá-la através das “drogas” da contemporaneidade: o fumo, o pó, o álcool, a televisão...

Com efeito, também os objetos de consumo associados à cultura de massa – como a *Playboy*, o horóscopo, a figura da *pop star* – participam deste universo retratado em **Amor portátil** e auxiliam a criar uma imagem do mundo que tanto é mais vazio e sem sentido quanto é polvilhado destes objetos. A idéia da heterogeneidade no romance é completada pela indeterminação de vozes distribuídas pelos seus pequenos episódios componentes. Os episódios contam histórias aparentemente desconectadas umas das outras. A voz é múltipla, por vezes masculina, por vezes feminina, chegando a exclamar, em dado momento, que é “estranho o haver só dois sexos”.

O tema do amor, entretanto, é constante por todo o romance, em quase todos os episódios. Amor e ausência de amor, fissura entre eu e aquele que eu amo, separação que acarreta no sentimento do absurdo do mundo. Saio em busca deste ser amado. Minha procura desagua em várias personagens e, se minha melancolia for portuguesa, ela me flagra em diversos lugares: em Paris, em Barcelona, em Polônia, “ou em qualquer outro lugar.”

O amor não é portátil, entretanto, só porque é conduzido com a dor aonde quer que a personagem vá. No episódio que dá título à obra, o telefone celular, “telemóvel”, é símbolo primeiro do amor. Trata-se da história de um casal de amantes que haviam combinado de nunca se encontrarem, mas só se comunicarem pelo telefone. Um dia, porém, ela deixa de ligar e ele se desespera. Pelo seu caráter de objeto, o telefone celular – mais um sinal da época contemporânea de que falávamos – representa o que acontece com as relações amorosas hoje, nos dias da enormidade de imagens e informações correntes: também o amor se banaliza e um contato que poderia ser íntimo transforma-se em virtual, à distância. O telefone, na verdade, substitui o ser amado, e o amor é portátil na medida em que pode se ligar a diversas pessoas tanto quanto se fazem várias chamadas telefônicas.

Amor portátil, em uma leitura rápida, parece ser composto de divagações aleatórias de uma mente confusa e angustiada que necessita de escrever o “que vier à cabeça” para se livrar da dor. Tal é o discurso da personagem do episódio “O que os dias trazem”, por exemplo. O leitor que se adentrar um pouco mais, entretanto, perceberá que é uma obra que cuida de perto da forma, com o fim de expressar o estilhaçamento do sujeito que percorre a paisagem contemporânea.

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos* (nova edição revista e ampliada). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Cátedra Padre António Vieira; Instituto Camões, 2000, 329p.

Maria Theresa Abelha Alves (UEFS)

Estudos camonianos, da emérita professora Cleonice Berardinelli, em nova edição revista e ampliada, veio para ocupar um lugar de destaque no acervo crítico do grande vate português. A primeira edição, já de há muito esgotada, veio à luz em 1973, ainda no rastro das comemorações do quarto centenário de *Os Lusíadas*. Naquela altura o livro se compunha de apenas sete ensaios. A presente edição contém dezesseis, além de um “Prefácio” da autora e de um “Apêndice” de que constam dois verbetes: “Luís Vaz de Camões” e “*Os Lusíadas*”, compostos para figurarem no *Pequeno dicionário de literatura portuguesa*, e uma bibliografia de “Obras citadas”. Os ensaios, provenientes a maioria de apresentações em congressos, abarcam as três vertentes em que Luís de Camões exercitou seu verbo ímpar. São artigos gerados em várias décadas de leitura, frutos de uma vida inteira dedicada ao estudo e ao magistério da Literatura Portuguesa por universidades brasileiras e estrangeiras, produto de um amor confessado pela obra camoniana. É de lembrar que a autora se apresenta como alguém “ que traz no ‘gesto’ [...] as marcas da idade muitas delas ganhas neste ‘penetra[r] no reino das palavras’ em que vive o Poeta” e é com a “curiosidade inesgotável” e “a emoção nunca perdida” pela obra camoniana que pede vênias para “extravasar sua paixão”. São, pois, ensaios de alguém a quem não falta “na vida honesto estudo/Com longa experiência misturado”, ensaios que traduzem experiências sabidas e saboreadas que, reunidos agora, proporcionam aos leitores o passear com segurança pelas múltiplas faces de uma obra inatingível em sua totalidade e que, por isso mesmo, sempre se constitui como desafio e convite a novas abordagens.

A parte dedicada à épica se abre com um abrangente ensaio sobre “A estrutura d’*Os Lusíadas*”, em que, minuciosamente, são expostos o jogo de narradores e a importância de cada um, o jogo de tempos do enunciado e da enunciação, a celebração e a concomitante contestação da ideologia expansionista portuguesa, e a relativa simplicidade da estória da viagem em que se repetem armadilhas urdidas por inimigos e planos de proteção elaborados pelos amigos, o que lhe confere a estrutura de uma narrativa primitiva em que o herói deve enfrentar oponentes, contando com a ajuda de aliados para, finalmente, qualificar-se. Aspectos que serão desenvolvidos em outros ensaios do livro já se indiciam no primeiro, figurando este como uma abertura sinfônica em que já se deixam ouvir os fios melódicos de sustentação dos diferentes temas a explorar.

Se no primeiro ensaio a autora argumentava que ao lado das partes fixas da epopéia há, na de Camões, “toda uma reflexão sobre a vida, sobre a história, sobre o autor e o poema”, o segundo ensaio, intitulado “Os excursos do poeta n’ *Os Lusíadas*”, desenvolve o ar-



gumento, explorando aqueles versos proferidos pelo “locutor não narrador”, “por sua voz ou pela voz interposta de um de seus personagens”, e que somam mais de 8% de todo o poema. Louvor e dor, sinfonia e réquiem se conjugam em *Os Lusíadas* e os excursos são as partes que bemolizam o canto. Essa concórdia discorde é o que confere modernidade à obra, “como única epopéia representativa do Renascimento europeu”.

O locutor não narrador se apresenta, no canto sétimo, como aquele que traz “Nua mão sempre a espada e noutra a pena”, soldado e poeta, como antes, no canto quinto, apresentara a César: “nua mão a pena, e noutra a lança”. O terceiro ensaio se atém na dimensão bélica da epopéia, focalizando as três batalhas mais importantes da Idade Média portuguesa: Ourique, Salado, Aljubarrota. A eminente camonista, mediante arguta análise comparativa das partes das batalhas (preparação, combate e vitória dos portugueses), e das figuras de estilo mais presentes no relato (comparações descritivas e qualificativas), estabelece homologias com que lê o que o Poeta diz e o que ele cala ao recriar a história e revela o entrelugar em que as forças agonicamente interagem: os soldados no campo bélico e os contrários no campo textual. Com sensibilidade e argúcia explora a luta e a lira.

Voltando a aspectos já prenunciados no ensaio de abertura, a insigne mestra propõe “Uma leitura do Adamastor” que se realiza como a leitura, pela qual resolve a aparente incoerência que consistia em Vasco da Gama, contrariando a verossimilhança, dialogar com o personagem mitológico. Analisando as estrofes do Adamastor, a autora encontra sintonias entre a figura mitológica e o povo português, pois “Ambos são capitães do mar, ambos defendem com bravura o próprio solo, ambos sabem fazer a crua guerra, mas também são ambos sensíveis à beleza feminina, capazes de amar com extremos e contentar-se com enganos de amor”.

O próximo ensaio, intitulado “Por mares tantas vezes navegados”, compreende não só uma viagem pela obra máxima da literatura portuguesa mas também a viagem de encontro de uma leitora com o livro que, ao longo de sua brilhante carreira de professora e ensaísta, jamais haveria de abandonar, jamais deixaria de ver com os mesmos “olhos virginais com que, segundo Miguel Ângelo, Adão olhou a Deus pela primeira vez”. A cada nova leitura uma descoberta. Cleonice lê *Os Lusíadas* experimentando a vivência do novo, tal como o Gama lê o novo com a maravilha de um ver inaugural. É assim que, analisando a adjetivação qualificadora dos personagens, descobre a facúndia atribuída a Vasco da Gama e a Ulisses. É assim que observa as diferentes linguagens – a corporal, a gestual e a falada – do discurso feminino de Vênus, de Maria, de Inês de Castro e das Ninfas, contrapontos líricos ao discurso épico que reduplica o ethos da coragem belicosa. É assim que descobre que a obra que canta “os barões assinalados” é também celebração de Eros. É com esse olhar virginal, mas extremamente perscrutador, que navega pelos versos camonianos, propondo-lhes “microleitururas”. Com arte de filigrana, visita o que chamou de paratextos de *Os Lusíadas* e encontra, ao longo da obra, as passagens em que a morte é chorada pela natureza: seja a de um forte rei, seja a de uma fraca dama, seja a de um mártir de Cristo; reconhece a força crua com que o puro amor obriga os personagens épicos enquanto na épica se abriga, mas sempre desvela as contradições históricas que simultaneamente fazem o poeta afirmar e infirmar o quadro ideológico em que sua obra foi gerada.

O próximo ensaio “De censores e de censura” não só amplifica as notas já emitidas sobre o Alvará de D. Sebastião e sobre o parecer de Frei Bertolameu como estabelece uma

comparação entre a primeira edição da obra e a edição de 1584, a dos Piscos, que apresenta significativas alterações. A uma e a outra Frei Bertalomeu Ferreira licenciou. A professora demonstra como o censor, lendo o texto com a sabedoria de um crítico imparcial, salvou definitivamente o livro de águas mais perigosas que as do bravo mar cantado, pois o salvou das águas turvas do obscurantismo e da incompreensão que ameaçavam tragá-lo.

O último ensaio dedicado à épica é uma análise do jogo intertextual entre *Os Lusíadas* e *Mensagem* que comprova o caráter épico-lírico de ambos, dissonância que dá às duas obras, ao final, acordes mais pertinentes a epicéδιο que à sinfonia.

Objeto de curiosidade científica para uns, de deleite emocional para outros, a obra lírica de Luís de Camões tem sido, ao longo destes mais de quatrocentos anos, repetida pelos amantes, citada e recitada por poetas que não se cansam de nela buscar inspiração, e estudada por críticos literários ávidos por decifrar-lhes os enigmas, sempre outros, sempre novos. Cleonice Berardinelli é uma leitora que associa o deleite emocional com a rigorosa crítica. Os artigos sobre a lírica camoniana ilustram a segurança com que a privilegiada leitora caminha pelos lugares vazios, pelos lugares do interdito, pelos lugares de abertura dos signos onde a interpretação tem morada, enfim, pelos lugares onde, intacto, se guarda o risco invisível do bordado que, em poesia, o mundo visível surpreendeu.

O primeiro ensaio da segunda parte, intitulado “A dimensão tradicional da lírica camoniana”, começa por definir o termo “medida velha”. Para tanto socorre-se da teorização de Juan del Enzina, em *Arte de poesia castellana*. Demonstra como muitos poemas camonianos se enquadram na medida velha do segundo período medieval, mas, recuando ao lirismo trovadoresco, demonstra também como a lírica camoniana apresenta estilizações das cantigas de amor e de amigo. Reconhece nos poemas de dimensão tradicional a arte de agudeza e de engenho que haveria de informar a poética do século XVII. Munida de uma série significativa de exemplos, a ensaísta vai exibindo o virtuosismo com que o poeta joga com os significantes e com os significados, dando a temas comuns do século XVI um tratamento maneirista verdadeiramente pioneiro.

A seguir, o objeto de estudo da ensaísta é aquela redondilha considerada o ponto culminante de quantas o poeta escreveu, trata-se de “Sobre os Rios”, em que se tematiza “a mudança da mudança”. A arguta crítica analisa o poema que reencena o Salmo 136 a partir de dois eixos: o temporal e o espacial e a partir do jogo de oposições que se resolvem pela absorção ou pela substituição de um termo por outro, como, por exemplo, a substituição da memória pela reminiscência. Estuda a polissemia com que se apresenta o vocábulo “pena” e articula “as três vertentes existenciais” que no poema se afirmam: “a do poeta, a do amante e a do crente”. É ainda de dimensão existencial que os dois próximos ensaios tratam: o amor físico, e o amor metafísico. Em “Este amor que vos tenho limpo e puro”, Cleonice ilustra como “Camões raramente busca no amor a correspondência gratificante”, fazendo-o apenas em poucos poemas tematizados pelo *carpe diem* comum ao tempo. Procura nesses raros poemas as “ousadias do amante, o ‘baixo pensamento’, o ‘baixo atrevimento’, o ‘humano desejo’”, esclarecendo que embora o tema amoroso venha, de preferência, pintado com as tintas de um amor inatingível, há poemas em que o sofrimento é reiterado não pelo amor “limpo e puro”, mas pelo ardente desejo. Em “À roda de um soneto de Camões”, a pesquisadora estuda a polémica que se tem travado em torno do soneto “Por que tamanhas penas se oferece”, inserido na edição das Rimas de 1607, e que está no Cancioneiro de Luís Franco

e no Manuscrito de Madrid. Seria de Camões este poema que “se estrutura na tensão dialética entre Deus e o homem”? Ainda que qualitativamente inferior a grande parte dos poemas de Camões, o jogo de opostos da rede significativa do poema lembra a de outros comprovadamente camonianos. A questão permanece.

O objeto do próximo ensaio é a canção “Junto dum seco, fero e estéril monte” que se distingue das demais canções de Camões “por apresentar a descrição do que oprime e esmaga o Poeta”. Analisa os epítetos (adjetivos valorativos e orações adjetivas) que se vão carregando de novas significações mediante efeitos sonoros (fonemas abertos, repetição das tônicas, alterações onomatopéicas) e que ensejam a progressiva associação do estado anímico do eu-lírico à natureza opressora. Analisa a opção temporal pelo presente e a fuga da realidade, por um sujeito apaixonado a quem Desejo e Sonho lhe disputam a alma.

A parte dedicada à lírica se encerra com a “Introdução aos sonetos de Camões” que a autora julgou por bem trazer para este volume “pelo número de informações que contém e por ser o resultado de quatro anos de trabalho contínuo” de que resultou sua edição dos *Sonetos de Camões*. A “Introdução” se divide em: “Edições”, em que se comentam as doze edições que de 1595 a 1953 se fizeram; “Estudos para a fixação do cânone”, em que se discutem os critérios sugeridos por Jorge de Sena, Roger Bismut, Emmanuel Pereira Filho e Elisabeth Naïque-Dessai; e “Cancioneiros quinhentistas e seiscentistas”, em que se estudam os dezesseis cancionários em que figuram obras camonianas.

Os artigos sobre a lírica repousam no equilíbrio do apelo sensório dos versos e da rigorosa pesquisa, da sedução que a palavra poética desperta e daquela que tal palavra gera, convocando a empatia em que obra, crítica e leitor se tornam cúmplices partícipes de um sentir de dentro.

Relegados a um plano secundário na exegese camoniana, as três peças teatrais de Camões recebem de Cleonice Berardinelli o relevo merecido. São os textos dramáticos convidados a um diálogo fecundo com a épica e com a lírica do grande autor seiscentista, mediante seu principal tema: o amor, que, como ninguém, ele soube tão docemente cantar por concertados termos. Reconhecendo a filiação camoniana à Escola Vicentina, a mestra demonstra como os amores impossíveis se tornam possíveis nos três autos. Se os personagens de categoria elevada compreendem o amor através do petrarquismo, outros, como Duriano, têm função antiplatônica, desmistificando o amor cortês das aventuras amorosas aos moldes dos romances de cavalaria e, por conseguinte, provando que também no teatro Camões foi um crítico das ideologias de seu tempo.

Mostrando que a leitura (e não só a escrita) se exercita como prática da intertextualidade, ao pensar Camões a autora também passeia pelas obras de Homero, de Virgílio, de Fernando Pessoa, de Gil Vicente, de Diogo do Couto, de Manuel Bandeira, de Carlos Drummond de Andrade, de Petrarca, de Horácio, de Ausônio, de Ronsard, além de caminhar pelos Salmos e pelos poemas dos cancionários primitivos e do Cancioneiro geral. Este “saber de experiências feito”, saber de quem preza o verso e a rima, de quem sabe da arte e a estima, ela ainda o demonstra na utilização, como suporte teórico, de algumas das tendências críticas que se desenvolveram no século XX. O aparato teórico de que se utiliza, com sutileza e criatividade, vai da estilística às correntes pós-estruturalistas, sempre de maneira original e sábia, numa interação harmoniosa e bem resolvida do sentir e do pensar. Tudo isso não é pouco, mas não é tudo nesse precioso livro. Ele ainda brinda o leitor com notas de

invulgar erudição que indicam a rota segura para outros estudiosos que pretendam se lançar à aventura de ler Camões bafejados por ventos favoráveis.

Alguns pontos são abordados mais de uma vez ao longo desses **Estudos camonianos**, de modo que um ensaio ressoe em outro ou de outro se faça eco, de modo que uma sagaz descoberta sobre um passo da épica encontre modulação na lírica ou se confirme pela obra dramática. Tais repetições adquirem o valor musical de variações a um tema, ora reproduzindo-o, ora amplificando, e ora lhe realimentando o significado.

Pela inovadora perspectivação da volumosa obra de Camões, pelo alto nível teórico dos artigos, pela linguagem clara e objetiva que, sem deixar de ser também poética, é uma garantia da perfeita interação com o leitor, esta reedição ampliada de **Estudos camonianos** não só contenta a muitos, principalmente aos professores e alunos de Literatura Portuguesa, mas também contribui efetivamente para a formação de novos pesquisadores pois se faz astrolábio e bússula para outras lusíadas aventuras. **Estudos camonianos** solicita os neófitos a travarem contato com a antiga e sempre atual obra, convoca os doutos a atravessarem outra vez esse mar poético já arado por muitos lenhos, e vem somar mais um título à fecunda bibliografia da eminente mestra a quem já se atribuiu o merecido título de “aula magna da Literatura Portuguesa”.