



O AMAZONAS DESÁGUA NO TEJO:
ENSAIOS LITERÁRIOS



Otávio Rios
organizador

O AMAZONAS DESÁGUA NO TEJO:
ENSAIOS LITERÁRIOS

UEA Edições
Manaus
2009



Copyright © 2009 Universidade do Estado do Amazonas

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
Marilena Corrêa da Silva Freitas | Reitora
Carlos Eduardo de Souza Gonçalves | Vice-Reitor
José Luiz de Souza Pio | Pró-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa

Revisão:
Aline Neves
Jeiviane Justiniano
Renata Nobre

Capa
Érica Lima
Orlando Filho

Editoração eletrônica
Editora Aram

Todos os Direitos Reservados. Permitida a Reprodução parcial desde que citada a fonte.

Catálogo na Fonte

R586a Rios, Otávio (org.).
O Amazonas deságua no tejo: ensaios literários/Otávio
Rios (Organizador). Manaus: UEA Edições, 2009.
256p.: 22cm

ISBN: 978-85-7883-028-1

1. Ensaio de Literatura 2. Teoria da literatura I.
Título

CDD 869

CDU 82-93(811.3)

ESTA OBRA CONTOU COM APOIO DA
FAPEAM - FUNDAÇÃO DE AMPARO À
PESQUISA DO ESTADO DO AMAZONAS

UEA EDIÇÕES
Av. Djalma Batista, 3578 - Flores
Manaus - AM - Brasil
Cep 69005-010
(92) 3646.7297

Sumário

Apresentação	
<i>Otávio Rios e Juciane Cavalleiro</i>	7
Parte I - Literatura e Imaginário	
O Controle do imaginário e o romance moderno	
<i>Luiz Costa Lima</i>	11
Quando descrever é narrar: a história no céu de Lisboa	
<i>Teresa Cerdeira</i>	20
Camões e o imaginário da malandragem	
<i>Helder Macedo</i>	37
Parte II - Fronteiras literárias: a Amazônia em representação	
Brasil, brasis: insulamento e produção literária no Amazonas	
<i>Gabriel Albuquerque</i>	49
<i>A selva</i> : obra em fronteiras	
<i>Allison Leão</i>	62
O outro lugar: os viajantes descobrem o <i>Paraíso</i>	
<i>Otávio Rios</i>	84
Parte III - Escrita, memória, história	
<i>Ora esguardae</i> ; duas revoluções, dois escritos, um tempo de reavistação	
<i>Luci Ruas</i>	101
Espaço de poética: cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino	
<i>Renata Moreira</i>	113

A epistolografia na Antiguidade Clássica <i>Carlos Renato R. de Jesus</i>	127
--	-----

Parte IV - No subterrâneo da linguagem: o mal na literatura

Ruínas, vestígios e silêncios: <i>Lillias Fraser</i> de Hélia Correia <i>Monica Figueiredo</i>	149
---	-----

Entre a lei e a insubmissão: Kafka pelas lentes do mal <i>Juciane Cavalheiro</i>	166
---	-----

O mal da língua: violência e linguagem em Rubem Fonseca <i>Sarah Diva Ipiranga</i>	189
---	-----

Parte V - História, ficção, criação

Da ironia e da desconstrução (re)criadora: o reverso da história em <i>D. João VI</i> , de Helder Costa <i>Jorge Valentim</i>	211
--	-----

O mundo inexorável do constitucionalismo português. Os desafios maiores do liberalismo sob o olhar de Garrett, A. P. Lopes de Mendonça, Camilo e Eça de Queirós <i>Sérgio Nazar David</i>	224
--	-----

Seco Riacho: a representação da soberania em uma estória de amor (Festa de Manuelzão) de João Guimarães Rosa <i>Fernando Scheibe</i>	241
---	-----

Apresentação

Dizem por aí que os rios são eficazes fertilizadores. Diz-se, também, que nenhum deles consegue fecundar mais que os da Amazônia. Uma escritora que tivemos a felicidade de conhecer retratou nas suas histórias esse tipo de força que certos rios têm: sabem seduzir e sabem deixar-se deliciar nas suas águas. Prova disso é a força quase magnética que exercem na natureza e na literatura. Ao lançar o presente volume de conferências e palestras, não poderíamos, portanto, esquecermo-nos do rio Amazonas. E do Tejo. Sim, pois do outro lado deste oceano que separa a lusofonia, há outro rio, menos caudaloso e extenso, mas nem por isso menos íntimo do imaginário de um povo: do Tejo partiram as naus que descobriram boa parte do mundo; do Tejo, a língua, a cultura e a política portuguesas chegaram a esse país chamado Brasil. Mas se durante algum tempo ficamos remoendo arestas, o sentimento se inverteu, como Eduardo Lourenço na sua ensaística tão bem registrou. As relações entre Portugal e Brasil alteraram o fluxo dos rios. O Amazonas desaguou no Tejo, mas não com um despejo ousado e violento. Tem sido uma troca fecunda, que esta coletânea vem registrar. Antes que retruquem a impossibilidade dessa sinfonia, que asseverem, afinal, que esse encontro hídrico é impossível, dizemos que é preciso sublinhar o significado que este Colóquio Nacional Poéticas do Imaginário assume para a jovem instituição que o sedia e os docentes que a tutelam.

O título que enfeixa os ensaios foi motivado pelas imagens sugeridas pelo “Fado Tropical”, que conhecemos na voz de Chico Buarque: “[...] o rio

Amazonas / Que corre Trás-os-Montes / E numa pororoca / Deságua no Tejo”. E nós, que procurávamos um epíteto que fosse coerente com a proposta do congresso que ora se encerra, acatamos de bom grado a sugestão. É um encontro que se consuma na composição do artista brasileiro e que vem retumbar nesse lado amazônico do Brasil, ecoar nos centros nacionais de excelência em pesquisa na área de Letras.


O Amazonas deságua no Tejo: ensaios literários reúne quinze trabalhos proferidos durante os três dias do Colóquio Nacional Poéticas do Imaginário, dividido em cinco partes, a saber: (1) “Literatura e Imaginário”, com os trabalhos de Luiz Costa Lima, Teresa Cerdeira e Helder Macedo; (2) “Fronteiras literárias: a Amazônia em representação”, com os textos de Gabriel Albuquerque, Allison Leão e Otávio Rios; (3) “Escrita, memória, história”, com os artigos de Luci Ruas, Renata Moreira e Carlos Renato R. de Jesus; (4) “No subterrâneo da linguagem: o mal na literatura”, com os ensaios de Monica Figueiredo, Juciane Cavalheiro e Sarah Diva Ipiranga; (5) “História, ficção, criação”, com os trabalhos de Jorge Valentim, Sérgio Nazar David e Fernando Scheibe. Aos que tiverem o presente volume em suas mãos, que a leitura possa ser útil e que as bases lançadas nesta assembleia de acadêmicos possam ter resultados tão perenes quanto as nossas samaúmas.

Otávio Rios
Juciane Cavalheiro

Parte I

Literatura e Imaginário





O Controle do imaginário e o romance moderno

Luiz Costa Lima
PUC-Rio/CNPq¹

Manifesto de início meu contentamento em haver sido possível fazer coincidir minha primeira vinda a Manaus com a apresentação de livro meu recém-lançado. É verdade que, entre o convite de assim fazer e de fato realizá-lo, houve um hiato, durante o qual cogitei se não seria preferível abordar um tema que, também me interessando, estivesse mais ligado a vocês. A leitura, por exemplo, do último livro de Milton Hatoum, *A Cidade ilhada* (Companhia das Letras, São Paulo, 2009), ou uma reflexão acerca do centro e periferia que nosso capitalismo periférico reduplica. Porém, a hesitação foi pequena, pois, de todo modo, poderemos desenvolver essas questões no momento do debate. O que, portanto, farei será uma apresentação sintética do livro *O Controle do imaginário e a afirmação do romance* (Companhia das Letras, São Paulo, 2009), sendo mais específico, estarei concentrando em dois temas: que é o controle do imaginário; qual sua ligação com a afirmação do romance. Venhamos de imediato ao primeiro.

Comecei a usar a expressão ‘controle do imaginário’ ainda no começo da década de 1980. Ela era o título de um livro que terminaria por constituir uma trilogia, *O Controle do imaginário*, tendo por subtítulo *Razão e imaginação nos tempos modernos*. Havendo sido editado no primeiro trimestre de 1984, quando eu já me encontrava nos Estados Unidos, como professor da Universidade de

¹ Professor Titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq.

Minnesota, não pude evitar um erro no subtítulo: em vez de *razão e imaginação nos tempos modernos*, saíra *no Ocidente*. Mas fosse com essa dimensão temporal incrivelmente ampla, “nos tempos modernos”, fosse com a adequada, o próprio título, “o controle do imaginário”, por si já estranho, tornar-se-ia ainda mais com um subtítulo, que, em ambos os casos, supunha uma temporalidade desproporcional a um texto de menos de 300 páginas. Começo, pois, por me indagar: por que digo que a formulação era estranha e por que, embora já então reconhecendo sua desproporcionalidade, mantivera o subtítulo? Era estranha porque, ao que eu saiba, nunca fora formulada, muito menos quanto ao objeto que escolhera. E desproporcional porque se ocupava apenas de alguns casos, fossem eles complexos, como o objeto do capítulo II “Os Destinos da subjetividade: história e natureza no romantismo” – subentenda-se europeu e brasileiro – ou particulares, como os capítulos dedicados a *Os Ser-tões*, de Euclides da Cunha e *Esau e Jacó*, de Machado de Assis. Ainda que pudesse modificar o subtítulo – o que, do ponto de vista de atração do leitor, não seria aconselhável – a questão não mudaria substancialmente porque, por um lado, queria chamar a atenção para um problema de incidência generalizada no Ocidente, e, de outro, não sabia mais do que o permitido por aquele curto tamanho. Fui entretanto naquele momento ajudado pelas curvas sinuosas que a vida reserva a cada um de nós. Aceitara concorrer para o posto aberto no ano anterior na Universidade de Minnesota porque estava cansado de viver sob uma ditadura que não poderíamos saber que estivesse no fim. Descrente de meu país, resolvera enfrentar o desafio de, para sempre, como então pensava, viver no estrangeiro. Ao assim fazer, não considerei o sacrifício que isso representava para minha mulher, que interrompia sua própria carreira – e esta é a primeira vez que o digo em público – nem tampouco que consequências poderia ter para o nosso filho, então, bem pequeno. A minha decisão, hoje o sei, era, sobretudo, egoísta. Mas, como a história não conhece sentimentos, ela terminou por me ajudar decisivamente. Quando o exemplar do *Controle* me chegou às mãos, eu já estava defronte de uma biblioteca de fato digna de seu nome. Por isso, decidindo em pouco tempo que, terminado o período probatório de dois anos ou dois anos e meio, não solicitaria a per-

manência (*tenure*) que tinha o direito de postular, pude me dedicar, sem nenhuma má consciência, à exploração dos tesouros da Biblioteca Central da Universidade e à leitura, o quanto possível sistemática e exaustiva, do que ali encontrasse e estivesse relacionado à produção intelectual do século XVIII, na Europa Ocidental, na América Hispânica e no Brasil. Desta maneira, ao retornar ao Rio, em meados de 1986, tinha, ou já publicado ou em condições de publicar, dois volumes sobre o tema do controle. Eles vieram a se chamar, respectivamente, *Sociedade e discurso ficcional* (1986) e *O Fingidor e o censor* (1988). A desproporção entre o número de páginas e o subtítulo do primeiro volume deixava de ser espantosa. Contudo, apesar de que mais de mil páginas estivessem então editadas, tinha a precisa sensação de que elas não eram minimamente suficientes.

Só há poucos anos pude compreender que o problema não estava nas áreas não abordadas, pois há muito reconhecia que um pesquisador isolado, que não contasse com a colaboração de uma ampla equipe, nunca seria capaz de dar conta do tema. O problema não era, por conseguinte, tanto de espaço como de explicar, com menor imprecisão, por que os tempos modernos não tinham inaugurado, mas por certo transformado uma característica que quase se confundia com a história das artes plásticas e do que, desde o século XVIII, chamamos de literatura: a permanência do controle do imaginário.

A consciência dessa deficiência mostrou-se efetivamente apenas há poucos anos: recebendo a proposta de reeditar em um só volume os três livros da década de 1980, que agora passarão a ser chamados *Trilogia do controle* (Editora Topbooks, Rio de Janeiro, 2007), mudei frases, cortei parágrafos ou introduzi outros, eliminei capítulos inteiros, formando agora um livro de um pouco mais de 800 páginas. Contudo, mesmo essa drástica revisão ainda não me pareceu satisfatória. Era o próprio planejamento inicial que mostrava sua falha, talvez, inevitável: por mais factualmente bem trabalhada que tenha sido, embora tenha podido contar com a leitura das obras integrais de Diderot, decisivas como são para que se verifiquem os dilemas do pensamento sobre a literatura durante o Iluminismo francês, parecia-me evidente que não conse-

guira me aproximar do fenômeno do controle do imaginário senão pelas beiradas. Noutras palavras, que não conseguira conceituar o controle em sua dupla face: mecanismo associado à própria configuração dos interesses no interior de uma sociedade, cujo alvo incide especificamente sobre a arte verbal e as artes plásticas. Por isso, desde então, até à metade de 2008, trabalhei no livro que agora se lança. É verdade que, constituído de duas partes, só a primeira trata especificamente de uma melhor conceituação do mecanismo do controle, tomando como referência concreta o que se passa entre o Renascimento italiano até a Contra-reforma e sua instalação, sobretudo, na Espanha, enquanto a segunda, abordando alguns dos romances exemplares anteriores ao século XIX (o *Dom Quixote*, *As Relações perigosas*, *Moll Flanders* e *Tristram Shandy*), aborda um desdobramento inexistente no planejamento inicial da *Trilogia*, i.e., como e por que o romance era o gênero mal visto, se não interdito, desde o *Quattrocento* florentino até meados do século XVIII.

O que fiz até agora não responde à primeira pergunta que me propunha: que é o controle do imaginário. Mas o resumo apresentado mostra por que era arbitrário propor a questão antes de chegarmos à elaboração do livro agora editado. De posse dessa reflexão posterior, que só agora começa a circular, creio poder articular a resposta à primeira pergunta – que é “controle do imaginário?” - à afirmação de que a própria expressão soava estranha. Mas antes de fazê-lo, venhamos a uma questão preliminar e mais fácil: por que se fala em imaginário?

Em poucas palavras, falava em imaginário para distingui-lo de imaginação. Se a imaginação é um primeiro motor, a faculdade, como se sabe desde Aristóteles, de tornar presente uma cena ou objeto ausente, o imaginário é o ato mesmo pelo qual aquela faculdade se manifesta. (Parece óbvia a analogia com o par saussuriano de *langue* e *parole*, a primeira tomada como um código e a segunda como resultante de seu uso).

Passemos a uma segunda questão também preliminar e de resolução simples: controle não é sinônimo de censura – se o fosse toda essa discussão seria simplesmente ociosa. A censura não apresenta mistério para ninguém. Ela supõe a realização ou o propósito manifesto de realizar um ato contra o

qual há, previamente, uma norma positiva. Um ponto de contato da censura com o controle está em que ambos não se restringem à expressão artística. Isso que parece de compreensão tão elementar não o era para um dos poucos resenhadores do *Sociedade e discurso ficcional*: ele se mostrava indignado porque o livro sequer se referia à queima dos livros pelos nazistas. Se eu lhe respondesse diria que, para falar da censura, ninguém precisaria de tantos anos de pesquisa. De todo modo, apesar de que ambos os fenômenos não se limitem a produtos do imaginário, o meu interesse é especificamente sobre o controle do imaginário.

Que então entendo pela expressão? Vinte e cinco anos depois da primeira referência a respeito, já não parece difícil declarar: embora o controle do imaginário muito menos se restringe à expressão artística, não tem a extensão absoluta da censura. Seus pressupostos são também diversos: se a censura supõe a infração de uma norma positiva, i.e., juridicamente estabelecida, o controle se restringe a atos de cunho intelectual. Seria, por exemplo, absurdo dizer que não pronuncio esta palestra de *sport* porque a sociedade que conhecemos estabelece o controle contrário a essa prática. A veste própria a uma palestra, assim como a adequada para ir-se a um templo religioso, a um palácio da justiça etc, exige uma certa formalidade, exatamente oposta a do traje como que vamos a uma praça de esportes. Não cumprir tais diversas exigências é sujeitar-se à censura das autoridades ou, no caso dos locais que exigem trajes pouco ou nada formais, sujeitar-se a ser ridicularizado pelos outros frequentadores.

Esse primeiro esclarecimento não teve nada de complicado. Procuramos um que seja mais decisivo. Levantemo-nos a seguinte indagação: não é justo pensar que, não havendo sociedade humana sem normas e leis que estabelecem o que aí se tolera ou não tolera, se permite ou não permite, se considera certo ou errado, então que não há sociedade humana sem uma marca controladora? Sim, não se poderia deixar de pensá-lo. Mas isso não basta para compreendermos o controle do imaginário – do contrário, a reflexão sobre o controle se confundiria com a necessidade humana de ter suas sociedades regulamentadas por leis específicas a cada uma delas. Para levar adiante o

entendimento do controle, ainda será útil voltarmos à distinção já referida com a censura. O controle se distingue da censura por duas razões: se a censura supõe a reação do aparato institucional de uma sociedade que, respaldado em uma norma positiva, reprime um ato que essa norma interdita, a incidência da censura coincide com a extensão do território dentro do qual a norma é positiva e, portanto, dotada de vigência. É isso que se traduz no brocardo jurídico *ignorantia non excusat*. O mesmo raciocínio não cabe quanto ao controle. “Este, sim, supõe um estado de tensão entre uma prática possível, iminente ou mesmo já cumprida e a contrariedade assim efetivada de um valor socialmente reconhecido, embora não necessariamente formulado em uma norma positiva”. Por suas características fundamentais – prática que contraria um valor social não necessariamente expresso em uma norma positiva – o controle não tem a generalidade da censura. Censura e controle ainda se distinguem por seu modo de incidência. O objeto da censura concerne a algo cometido, o objeto do controle, tanto diz respeito à produção de um objeto – no caso do controle do imaginário, de um objeto de arte – quanto à sua recepção. Ainda que o controle da produção incida sobre o da recepção e vice-versa, os dois não se dão automaticamente. É de certo modo frequente que a obra de arte, depois de ser permitida sua circulação, tenha sido depois controlada ou mesmo censurada. Isso sucede, sobretudo, com as obras cuja qualidade ou prestígio perdura bastante tempo depois de sua aparição. A incidência da censura será então mais frequente. Os *Essais* (1580-95) de Montaigne, um século depois de publicados, serão postos no *Índice dos livros proibidos* pela Igreja. Publicado em 1782, *As Relações perigosas* de Laclos será condenado a ser destruído, sob a alegação de haver incitado a Revolução Francesa. Em troca, que melhor exemplo de controle podemos ter senão o fato de que, inaugurador do romance moderno, a obra-prima de Cervantes ao mesmo tempo tenha sido razão para que as autoridades contrarreformistas não favorecessem a permanência do gênero na Espanha, tendo o romance daí desaparecido por séculos?

Muito embora as considerações precedentes pudessem ser continuadas, parece-me mais oportuno insistir sobre o princípio básico do controle:

o desacordo, se não a divergência explícita entre certa manifestação do imaginário e a escala de valores que domina na sociedade em que surgiu. Esse desacordo ou divergência tem com frequência um fundamento ético, sendo menos usual que se baseie em um critério propriamente estético.

Procuro um exemplo bastante anterior aos tempos modernos: supondo que fosse apenas descritiva e não normativa a distinção aristotélica entre o caráter nobre dos personagens trágicos e o vulgar dos personagens da comédia, poderíamos aí verificar a primeira manifestação codificada do controle do imaginário. Qual seria sua razão? Não creio que a exigência de caráter nobre para o personagem trágico ressaltasse que ele devesse pertencer ao estrato nobre da sociedade, senão que supunha ser dotado de um amplo espectro psíquico que lhe permitisse passar do estado da mais alta consideração para o da mais absoluta calamidade – sendo tal mudança tomada por Aristóteles como própria da tragédia. Por que não podemos imaginar um Édipo ridículo ou uma Medéia cômica se não porque a calamidade que se abate sobre ambos não é eticamente passível de provocar o riso do mais néscio dos espectadores?

A maior incidência do fundamento ético, ou mais exatamente, ético-religioso não impede que o controle se cumpra em nome de um valor estético. É precisamente o caso do romance entre os séculos XV e meados do XVIII. Como o humanismo renascentista dera à produção intelectual, em geral, e artística, em particular, a meta de recuperar os tesouros esquecidos da Antiguidade e como a Antiguidade não legitimara suas obras romanescas, – por exemplo, o romance de Luciano ou o *Satiricon* de Petrônio – o romance era considerado um gênero indigno de concorrer com a produção ideal da épica. Daí, como se analisa no livro lançado, o *Orlando furioso* (1532) de Ariosto é muito mais próximo do primeiro romance moderno, o *Dom Quixote* (1605-15), do que uma obra cronologicamente dele mais próxima como o *Jerusalém libertada* (1580) de Torquato Tasso.

Embora a comparação entre o romance e a épica tenha um outro interesse – o romance não é só o primeiro gênero literário favorecido pela descoberta da imprensa, que se dirigia, portanto, para um público anônimo,

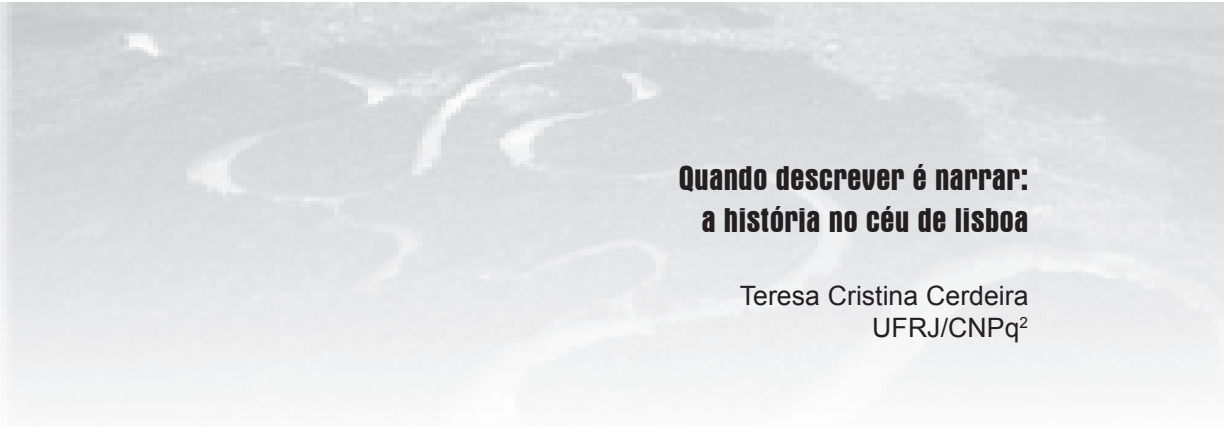
como ainda é aquele em que o protagonista não é um herói, como na épica, ou uma figura excepcional, senão o homem comum – para não me alongar em demasia me concentro na questão das relações entre os fundamentos ético e estético para o exercício do controle.

A diferença que até agora fizemos acima entre os critérios ético e estético é demasiado esquemático. Se é verdade que tanto o *Orlando* como o *Jerusalém* – assim como, em língua portuguesa, *Os Lusíadas* (1972) – respondem à exaltação renascentista da épica, por que o primeiro já parecia ao próprio Cervantes mais próximo de seu *Dom Quixote*? A proximidade entre o *Orlando* e o *Quixote* é por certo de ordem estética – a ausência de uma narrativa rigidamente linear, assim como de uma conduta impavidamente heróica – porém igualmente de ordem ético-religiosa. Ariosto se permite explorar situações indignas de um herói exemplar – como a descrição da conduta do Orlando enlouquecido por ser desprezado por uma Angélica, que, ademais, o pretere por um mísero soldado mouro – assim como Cervantes desenvolve a mistura do trágico com o burlesco, da linguagem elevada do cavaleiro com a proverbialidade chula do castelhano coloquial de Sancho, que, sendo gestos de cunho estético, nem por isso ofendem menos a rigidez hierárquica da sombria Contrarreforma espanhola. Ou seja, segundo os padrões da poetologia renascentista, as impropriedades estéticas do romance e da épica dele aproximadas eram irmãs gêmeas das impropriedades ético-religiosas (que, por extensão, são ainda impropriedades políticas).

Em síntese, podemos dizer que o controle é a prova viva de uma tensão latente entre a organização social dos Estados da Europa ocidental entre os séculos XV até meados do XVIII que, aos poucos, ora mais aqui (Inglaterra e França), ora menos ali (cidades italianas e península ibérica), passa do absolutismo aristocrático para formas burguesas de economia e governo, e sua produção artística. Quando essa tensão deixa de ser latente e se torna explícita, ou o controle se converte em censura ou a produção artística ganha outro contorno. No segundo caso, não é que o controle cesse, senão que ele próprio muda seus critérios. No livro a que nos referimos, isso é especificamente visto no *Moll Flanders* de Daniel Defoe, em que os valores calvinistas

se reúnem à ascensão da ciência para criar um novo modelo de controle. Já no *Quixote*, é bem diverso o resultado do choque entre o valor social dominante – a atitude favorável à manutenção da nobreza e contrária ao desenvolvimento de uma economia de transformação, aliada ao favorecimento do catolicismo hierárquico – e sua sátira romanesca: por um lado, Cervantes é bastante hábil na criação de situações ambíguas ou que parecem favorecer os valores vigentes para que sua obra consiga a aprovação dos censores, por outro, como se as autoridades houvessem se arrependido de seu “liberalismo”, depois dele, a Espanha se torna uma terra arrasada para o romance, que virá a deitar raízes na França e, sobretudo, na Inglaterra, tornando-se, no século XIX, o gênero, por excelência, da modernidade. Isso, entretanto, não significa dizer que passe a estar livre dos mecanismos de controle. Lembrem-se apenas de dois episódios: no começo do século XX, Croce considerava o romance algo excluído da literatura e, em relação à obra de ponta do século, o *Ulysses* (1922) de Joyce, só teve ela sua circulação permitida nos Estados Unidos por decisão judicial de dezembro de 1933.

Em suma, essas considerações nos mostram que a indagação do controle do imaginário, muito mais do que se confundir com uma ferramenta analítica, serve de fundamento para uma análise do texto literário – ou, como prefiro dizer, ficcional – que rejeite tanto o legado determinista – conforme o qual a obra de arte é parte da superestrutura da sociedade, sendo, pois, explicável desde que se conheça sua infraestrutura – quanto sua face antagonista – para o qual o texto artístico seria antirreferencial, por excelência, bastando-se a si próprio com a disseminação que provoca dentro da própria linguagem. A existência do controle do imaginário revela o estado de tensão entre a atualização do imaginário e os valores que irrigam o corpo social. É neste sentido que se diz que a sua presença comprova a vocação crítica inerente às artes. Quando, pois, as tomamos como formas requintadas de divertimento manifestamos, ainda que de forma ingênua, a nossa solidariedade ao dente do controle.



Quando descrever é narrar: a história no céu de Lisboa

Teresa Cristina Cerdeira
UFRJ/CNPq²

Houve um poeta que escreveu um dia que a sua biografia podia ser simplesmente esta: “Vi como um danado”. A questão é que essa ideia não acaba aí, e a citação continua: “Vi como um danado. Amei as coisas sem sentimentalidade nenhuma”. E desse modo já não me serve como epígrafe para o meu Cesário a olhar o céu de Lisboa. Não que Cesário Verde seja exatamente um sentimental, mas porque o *sentimento* deste *Ocidental* não é de modo algum avesso ao comprometimento da afetividade e da consciência da afetividade de que Caeiro fingia ao menos pretender abdicar em nome de uma sensorialidade pura.

Falar da cor do céu de Lisboa implica, é claro, a *evidência do olhar*, sintagmas já por si triplamente tautológicos, porque reúnem várias instâncias do ver – a clareza da luz; o tornar claro, visível, evidente; e o próprio apreender da visão. Ora, para falar desse espectador da cidade de Lisboa que foi Cesário, ora *flâneur* ora observador fixo em situação privilegiada para a contemplação, parece interessante perseguir ao longo do tempo a função do olhar como modo de conhecimento do mundo.

No *Tratado da Pintura* de Leonardo da Vinci lemos: “O olhar é como a janela do corpo humano, por onde a alma contempla e frui a beleza do mundo, e assim se consola de sua prisão corporal, que sem essa beleza lhe seria um tormento” ou ainda “O espírito do pintor deve assemelhar-se a um espelho

² Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro e bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq.

que adota a cor dos objetos e se enche de quantas imagens tem diante de si”: *janela da alma* e *espelho do mundo* são dois dos *topoi* que, para além de atravessarem o discurso intelectual, restam em nosso imaginário coletivo como metáforas identificadoras do olhar. De certo modo, estamos diante de uma dupla crença de que a visão se faz *em nós* através do mundo e se faz *de nós* para o mundo, numa travessia de mão dupla que não cessa de expor o nosso interior como “janela da alma” e de garantir a presença do mundo em nós como “espelho do mundo”.

Se no ato de olhar percebe-se a atividade da alma e o olho se confunde com o lugar de exposição da verdade do sujeito, por outro lado na ação de olhar aparecem necessariamente a vontade do sujeito e a própria ação do mundo de deixar-se ser teatro iluminando-se a si próprio. Já na sua *Dióptrica*, Descartes afirmava: “no que se refere ao homem comum, ele só pode ver através da ação que parte dos objetos: pois a experiência nos mostra que esses objetos devem ser luminosos ou iluminados para serem vistos, e não nossos olhos para vê-los.”³

É, pois, da força desse teatro do mundo que quero tratar muito especialmente no extenso poema que é *O Sentimento dum Ocidental*, porque me parece estar aí, nesse movimento que é antes de tudo de fora para dentro, a viragem pós-romântica do poema, na qual o sujeito lírico transborda de emoção se vê substituído por um olho observador que se deixa impressionar pelo espanto do mundo observado. Estamos no avesso das projeções subjetivas no mundo e diante de um sujeito cujas emoções são “despertadas” pelo espetáculo que lhe invade os olhos tal como lemos naquilo que poderia ser considerado o *incipit* do texto: “Nas nossas ruas, ao anoitecer, / Há tal soturnidade, há tal melancolia, / Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / Despertam-me um desejo absurdo de sofrer”. Já dissera Helder Macedo⁴ que o sentido do adjetivo *absurdo* – e os adjetivos e advérbios são sempre dignos de nota na

³ “Pour l'ordinaire des hommes, ils ne voient que par l'action qui vient des objets: car l'expérience nous montre que ces objets doivent être lumineux ou illuminés pour être vus, et non point nos yeux pour les voir.” DESCARTES, *Traité de la Méthode*. La Dioptrique.

⁴ MACEDO, Helder. *Nós – uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Dom Quixote, 1986. p. 171.

poesia de Cesário – tem a ver com essa espécie irracional de “contágio” da própria cidade. Mas essa irracionalidade, afinal, em termos ópticos, está cientificamente justificada, e esse movimento que vem inopinadamente de fora para dentro continuará a existir em grande parte do poema; alternando-se, no entanto, com irrupções subjetivas que apontam por vezes uma *réverie* ou uma deambulação temporal na noite presente e na noite simbólica do passado, sempre justificada e desencadeada por imagens do presente⁵.

Mas se, como afirmava o *Discurso do Método*, o olhar se confronta com a necessidade de o objeto observado ser luminoso ou iluminado, a questão da luz passa a ser condição fundamental da qualidade do olhar. E o “processo no tempo” que acompanha o “movimento no espaço” (e retomo os sintagmas da referência incontornável sobre Cesário que é o texto de Helder Macedo) é, nesse longo poema, um adentrar-se na escuridão, de tal modo que a Lisboa entrevista é uma Lisboa de *sombras*, com *o céu baixo e de neblina* tão baudelairianamente parisiense, *toldada por uma cor monótona e londrina*, acentuando-se ainda que a fisicalidade dessa atmosfera crepuscular transita com imensa facilidade para um crepúsculo de natureza moral, social e ética que reúne a doença, o aneurisma, a febre, o cólera, mas também o ar fúnebre e funesto, a loucura, a solidão, o aprisionamento, a infecção, a podridão, os corpos enfezados, os espectros, as paixões defuntas, a tristeza da cidade, a exploração dos trabalhadores, a soberba do poder.

De que cor é o céu dessa Lisboa de Cesário? Ele é um lento escurecer melancólico que se vai fundando em metáfora do que há de *nódoa negra* numa civilização de onde se ausentaram os heróis do passado, cuja imagem hierática – “brônzeo, monumental, de proporções guerreiras” – só faz ressaltar o vazio do presente – “um épico *de outrora* ascende num pilar”; de onde se ausentaram também as naus épicas, deixando em seu lugar um “couraçado inglês” e “botes atracados”, a configurarem a desmonumentalização da história nacional. O céu de Lisboa é um “um tecto fundo de oxigênio, de ar”, numa espécie de contradição interna que faz conviver a expansão do oxigênio e o fechamento

⁵ “O seu passeio não é apenas um movimento no espaço das ruas da cidade; é também um processo no tempo, uma viagem para dentro da noite” (ibid., p. 169).

do tecto – já lembrado anteriormente como *baixo e de neblina* – céu em que os astros têm olheiras e lágrimas a justificarem, por um lado, objetivamente a “triste cidade”, e, num estranho limiar entre o fora e o dentro, a exclamação “Dó da miséria!...Compaixão de mim!”, ambigualmente situada entre a estrofe de um observador “cansado” da deambulação noturna e mortificante – “Mas tudo cansa” – e a migração do olhar para um encontro simbólico com o passado reduzido à degradação de um professor de latim a pedir esmolas numa cidade infernal. Sob o céu de Lisboa, *o ar extravasado enjoa e perturba*, os homens vivem *emparedados*, / *Sem árvores, no vale escuro das muralhas*. Sob o céu de Lisboa há *nebulosos corredores*, há *tristes bebedores e dúbios caminantes*, há prostitutas adoecidas e seminuas, *há cães sujos* que, numa imagem digna do mais radical surrealismo de Breton, *amareladamente parecem lobos*; há *prédios sepulcrais* onde mais que homens sofredores há uma Dor alegórica que invade o espaço, alargando-se de modo demoníaco pelos *amplos horizontes* e contaminando com *marés de fel o sinistro mar*, imagem contundente que fecha em fivela um poema começado confessadamente em tom de melancolia psíquica (“desejo absurdo de sofrer”) e que revela, ao final, a sua face etimologicamente física, no sinistro mar de fel (*melan + kbolia*, negra bilis) em que o poeta se vê mergulhar.

Lendo esse poema não há, pois, como herdar o verso de Caetano de Castro. Se Cesário vê como um danado os que ficam e os que partem, os calafates, os lojistas, as varinas, os soldados, as burguesas à montra dos ourives, as costureiras e as floristas que à noite são comparsas ou coristas, os emigrados, o forjador, um ratoneiro imberbe, a velha de bandós, as prostitutas, por outro lado sentimentalmente a eles se une ou deles se afasta, elegendo seus suportes para a utopia possível nas *varinas hercúleas* que *carregam nas canastras os filhos que depois* – camonianamente – *naufragam nas tormentas*, no *forjador* que, numa hipálage já anteriormente apontada por leituras tornadas clássicas do poeta⁶, *maneira um*

⁶ “Estes versos conseguem uma extraordinária concentração de efeitos através da justaposição da imagem dinâmico-visual do forjador com a imagem simultaneamente tátil, olfactiva e moral do pão no forno: o rubro refulgir da forja é transposto para o gesto do forjador (‘maneira um malho’) e o ‘cheiro salutar e honesto’ do pão é fundido com o calor do forno; cada uma destas imagens compósitas reforça a outra, criando uma complexa sensação orgânica que é comunicada como uma visão objectiva de saúde, de calor e de honestidade dinamicamente opostos à doença, à hipocrisia e ao histerismo da sociedade.” (MACEDO, H. op. cit., p.185).

malho, rubramente, ou numa inferível padeira, aliás duplamente inferível, pelos ecos histórico-culturais que desde Fernão Lopes preenchem o imaginário popular com a força positiva da padeira de Aljubarrota, mas sobretudo pela concentração simbólica dos semas da gestação, tais como calor, saúde, corpo, abrigo, perfume, que *exalam* – para confirmar o verbo do poeta – do *cheiro salutar e honesto a pão no forno*, produto do seu trabalho vital. A feminilidade dessa padeira é ainda a justificação simbólica que a faz dividir com o forjador o espaço similar de um fogo vida: ele com sua “imagem dinâmico-visual” claramente fálica de um malho rubro, ela com sua imagem “simultaneamente táctil, olfactiva e moral” de um forno / ventre arredondado que femininamente guarda a saúde crística do pão / vida nova.

Mas para além desses olhos que observam como “espelhos do mundo”, há também aquela outra dimensão em que eles se tornam cada vez mais as “janelas da alma” de um poeta deambulante, que sofre, que sonha com viagens libertadoras, que erra pela cidade triste, que duvida de uma neutralidade que o deixe são em meio à doença geral, que se confessa mórbido, enlutado ao evocar uma paixão defunta, esmagado pelo peso da noite, nauseado e atônito diante das cenas de violência, de opressão e de miséria a que assiste na Lisboa infernal em que se desloca pela noite afora.

A Lisboa de Cesário é, pois, uma cidade habitada, e é esse cenário social degradado que a insere de forma canhestra no contexto das primeiras metrópoles modernas do fim do século XIX. O poeta que deambula por Lisboa é certamente um *flâneur* baudelairiano que nos permitiria ler “O Sentimento dum Ocidental” como uma espécie de *Spleen de Lisboa*⁷, em que o “desejo absurdo de sofrer” seria a tradução não literal, mas literária do *ennui*, do *spleen* do poeta francês. Cesário atravessa Lisboa sob o peso de um confinamento que evoca nele, por momentos, o desejo de evasão, como uma certa “invitation au voyage”⁸ que também a Paris do auge do capitalismo provocara no poeta das *Flores do mal*. Se o “pays de Cocagne”⁹ sonhado por ele, “que se

⁷ Por analogia aos *Petits poèmes en prose: Le Spleen de Paris*. Paris, Ed. Garnier Frères, 1968.

⁸ “Invitation au voyage”. In: *Le Spleen de Paris*, nº XVIII, p. 83.

⁹ *Ibid.*

poderia chamar o Oriente do Ocidente, a China da Europa”, toma contornos mais precisos na enumeração de Cesário – “Madrid, Paris, Berlim, S.Petersburgo, o mundo!” – o desejo de partir para um infinito – a “quimera azul de transmigrar” –, que alargasse o horizonte emparedado da paisagem urbana, está presente nos dois. Entretanto Cesário talvez acabe por abrir maior espaço ao social do que ao metafísico e ao porto baudelairiano – “espaço sedutor para uma alma cansada das lutas da vida” –, ao porto como espaço de quem nem sequer espera uma partida e se contenta com um voyeurismo nostálgico voltado para “aqueles que ainda têm a força de querer, o desejo de viajar ou de enriquecer”, o poeta português, apesar de lembrar também os “felizes que partem”, sabe contrapor a imagem contundente das vendedoras de peixe sobrevivendo *hercúleas e galbofeiras* às margens de um Tejo sem glórias.

Cesário é, enfim, um homem do seu século, um observador realista, não pela possivelmente demasiada cantada objetividade do seu olhar, não por uma inexistente neutralidade, mas porque sabe que há uma ciência que poderia, ao menos, ser capaz de melhorar a percepção da vida e conseqüentemente a própria vida. Volto à *Dióptrica* e a Descartes, quando fala do aperfeiçoamento da visão através de um instrumental tecnológico como o telescópio, que muda os conceitos de distância, luminosidade, movimento e grandeza. Porque afinal, como sugere Descartes, o telescópio não faz apenas aumentar o tamanho dos objetos, ele corrige a visão, ele diminui o erro da percepção: é a razão corrigindo o olhar. E é ainda o poeta Cesário que não descuida, nessa sua *flânerie* de olhar interessado sobre o mundo, nessa sua deambulação comprometida com a vida dos homens, do uso de um instrumento da tecnologia – a “luneta¹⁰ de uma lente só” – que o ajuda a tornar mais precisas, mais *evidentes* porque mais *visíveis*, as cenas da cidade que ele transcreve poeticamen-

¹⁰ A definição dicionarizada de “luneta” como “óculo” (logo uma só lente), telescópio refrator de pequena abertura, leva-me a pensar que não haveria qualquer espécie de redução qualitativa na referência “luneta de uma lente só”, mas no máximo uma tautologia que insiste antes num aprimoramento e não numa desqualificação do objeto como instrumento privilegiado do olhar. Para além dos barracões do cais começa a *cidade sombria, recolhida* em frontarias e muros (RR,130). *A tarde escurece* e ainda são quatro horas. (RR,14). *A chuva rareia*, só algumas *gotas dispersas caíam*, mas no espaço *não se abria* nem uma frincha de azul, as *nuvens não se soltaram* umas das outras, *fazem um extenso e único tecto cor de chumbo. Tem chovido muito*, perguntou um passageiro, *É um dilúvio*, há dois meses que *o céu anda a desfazer-se em água* (RR,17).

te por aí encontrar *assuntos a quadros revoltados*. Afinal, Cesário viu, sim, como um danado e amou Lisboa porque se empenhou afetivamente nela.

A herança do trânsito desse deambular pelas ruas de Lisboa obrigamos a passar por um romance que só o pudor crítico, numa assembleia de acadêmicos, me impediria de considerar perfeito. O título? *O Ano da morte de Ricardo Reis*, publicado em 1984, por José Saramago. A ausência dessa referência obrigatória num outro livro sedutor escrito por outro grande escritor português – *Lisboa: Livro de bordo*, publicado em 1998, por José Cardoso Pires – é quase imperdoável. Porque na senda de Camões, Garrett, Cesário e Pessoa, esse romance de Saramago insere justamente o seu personagem numa deambulação de nove meses pelo labirinto das ruas de Lisboa.

Desde a abertura do romance vemo-lo fazer sua entrada na cidade através de um desconcertante descaminho marítimo. Ao inverter os versos camonianos “onde a terra se acaba e o mar começa” – que definem Portugal como cais de partida de um projeto expansionista que alimentaria fantasmaticamente ao longo de séculos a glória portuguesa – em duas citações memoráveis – “Aqui o mar acaba e a terra principia”, “Aqui onde o mar se acabou e a terra espera” –, o concerto épico chegava definitivamente ao seu fim, assinalando a mudança do olhar do mar para a terra, numa saudável herança oitocentista. Afinal, o estereótipo de cidade gloriosa de onde partiam as naus do Império começa a ser pervertido / diluído no século XIX por uma escrita – não mais épica, mas romanesca – que propõe um novo ideário para o projeto de reconstrução nacional. Falo de Garrett e das suas *Viagens na minha terra* que inauguram uma proposta de releitura de Portugal no avesso das viagens portuguesas. E a este coro, que altera o tom laudatório da épica, se junta evidentemente Cesário Verde, para quem o Tejo do presente já não abre a cidade ao desconhecido, como o fizera três séculos antes, mas, ao contrário, tornou-se o espaço do confinamento e da internação (“embrenho-me a cismar por boqueirões”), da errância (“erro pelos cais”), da impossibilidade de partir, ora porque o barco fundeado é estrangeiro ora porque o barco nacional ficou reduzido à dimensão de um bote atracado que nem sequer é capaz de navegar: “Embrenho-me a cismar por boqueirões por becos / Ou erro pelos cais a que se atracam botes”.

Corroendo a tradição de uma literatura de heróicas viagens, o retorno de Ricardo Reis a Portugal é uma viagem em eclipse, referida tão somente pelo fato de ser feita no Highland Brigade, um vapor inglês da Mala Real Britânica, que recupera evidentemente aquele *couraçado inglês* fundeado no Tejo de Cesário. Para além disso, ficamos sabendo que esse barco atravessou mares longamente navegados – “entre Londres e Buenos Aires, [...] para lá, para cá, escalando sempre os mesmos portos”(RR, 11), viagem portanto sem qualquer sombra de prestígio épico, que traz de volta a Portugal, em cabines de terceira classe, o seu percentual de emigrantes falidos, para além do senhor doutor chegado do Brasil a quem restarão a partir de então os caminhos de Lisboa: a rua do Alecrim, o Largo Luís de Camões, o Alto de Santa Catarina com o seu Adamastor, que funcionarão como cenários simbólicos do romance.

Sabemos que hoje já faz parte do acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa, ao lado dos manuscritos de *O Ano da morte de Ricardo Reis*, uma agenda restaurada do ano de 1936, que Saramago completou com dados dos jornais portugueses da época, selecionados para reconstituírem o espaço-tempo da sua ficção. Para além das referências históricas, estão anotadas ali algumas informações de caráter aparentemente anódino, como a meteorologia, por exemplo, que aparece referida no romance como ponto de partida para a simbolização que o contexto ficcional logra atribuir aos dados, em princípio, meramente referenciais. Se estamos falando da cor do céu de Lisboa, podemos ficar sabendo que 1936 foi realmente um ano úmido, cinzento, chuvoso, fato facilmente constatável pelas notícias diárias do jornal. Entretanto na passagem de tal referencialidade para a sequência narrativa, um dado qualitativo se soma a essa informação temporal que passa a ter ali caráter indicial.¹¹ É que às referências à chuva se somam outros sintagmas, tais

¹¹ Concentradas nas seis primeiras páginas do romance estão essas referências obsessivas ao tempo: *Chove sobre a cidade pálida*, as águas do rio correm turvas de barro, há cheias nas lezírias. Um *barco escuro* sobe o *fluxo soturno* (RR, 11). Por trás dos *vidros embaciados* de sal, os meninos espreitam a *cidade cinzenta* (RR,12). [...]mas é a *cidade silenciosa* que os assusta, porventura *morreu* a gente nela e a *chuva* só está caindo para *diluir em lama* o que ainda ficou de pé (RR,13). Descem os primeiros passageiros. De *ombros encurvados* sob a *chuva monótona* (RR,13). Para além dos barracões do cais começa a *cidade sombria*, *recolhida* em fronteiras e muros (RR,130). A *tarde escurece* e ainda são quatro horas (RR,14). A *chuva* rareara, só algumas *gotas dispersas caíam*, mas no espaço *não se abria* nem uma frincha de azul, as *nuvens não se soltaram* umas das outras, fazem *um extenso e único tecto cor de chumbo*. *Tem chovido muito*, perguntou um passageiro, É um *dilúvio*, há dois meses que *o céu anda a desfazer-se em água* (RR,17).

como “cidade pálida”, “cidade sombria”, “cidade silenciosa”, “barco escuro”, “fluxo soturno”, “ombros encurvados”, “tecto cor de chumbo”, de modo a construir-se um cenário em que se aliam o frio, a noite, a morte, a opressão, o silêncio, num contexto de medo, recolhimento, diluição de vontades, censura, perseguição política, e privação da liberdade. É, portanto, a ficção que transforma o dado aleatório, circunstancial ou contingente, em construção ressimbolizada, motivada e necessária.

A Lisboa de 1936 tem “um extenso e único tecto cor de chumbo”, que não exigiria grande esforço para recuperarmos da memória o “céu baixo e de neblina” ou o “tecto fundo de oxigênio, de ar” do poema de Cesário. A Lisboa de 1936 é também, nesse sentido, a Lisboa de Cesário no seu desalento finissecular, cidade fundeada, cidade murada (“Muram-me as construções rectas, iguais, crescidas”) que não abre espaço para o sonho, cidade sem horizontes, esmagada por um *sinistro mar* cuja amplitude falece no *fel* secretado pelas *marés* interiores da melancolia agônica, cidade de medo, de polícias, de censura, e, já agora, de revoltas abortadas. O tempo percorrido por esse outro olhar comprometido com uma visão nova do fazer histórico não é uma escolha aleatória. Se por um lado há uma coerência interna com a história narrada – Pessoa morre em 30 de novembro de 1935 e, contando-se o tempo da viagem de barco, Ricardo Reis só chegaria a Portugal em fins de dezembro, às portas do ano de 1936 – há, certamente, outros motivos que fascinam Saramago no momento dessa opção temporal: experimentar uma trama artilosa capaz de obrigar o epicurista Ricardo Reis a deparar-se com a turbulência da política europeia naquele ano decisivo para o desencadear dos acontecimentos fatais da Segunda Guerra Mundial. A aposta do romance é a de que esse tempo novo, que o destino roubara ao heterônimo pessoano, operaria no personagem, que lhe herda o nome para lhe continuar a vida, aquele mal-estar fecundo de uma possível transformação que o enraizasse, enfim, no tempo em que vivia. Essa seria a trajetória do personagem Ricardo Reis, escrita, já agora, sob a rubrica de José Saramago.

Ei-lo, portanto, perdido nessa Lisboa revisitada, debatendo-se por nove meses num país de marinheiros naufragados em ondas de silêncio e corrupção,

buscando angustiadamente uma saída para o labirinto. O projeto do romance é mesmo esse: colocar, face a face, a alienação, a situação de crise e o projeto revolucionário. E se o romance finda com a opção de Ricardo Reis por acompanhar Pessoa ao Cemitério dos Prazeres; se o céu de Lisboa não se abre em luz solar numa incongruente desalienação do personagem, não esqueçamos que há também aqui um final em fivela da narrativa com a retomada da frase / verso inicial na sua variante – “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera”. No nível do narrado ela apontava, já em 1935, uma terra expectante que o seu autor – escrevendo dez anos depois de Abril de 74 – sabia já que acordaria para aprender a inventar de modo novo o seu presente.

Essa leitura de Lisboa por uma ótica pessoal – de Cesário a Saramago até agora eleitos – pode-nos trazer ainda uma outra Lisboa de imagens inesperadas que um diretor de cinema alemão consegue recortar. Quero continuar esse passeio pelas ficções de Lisboa com o filme de Win Wenders: *Lisbon Story*, que no Brasil se chamou justamente *O céu de Lisboa*. Aí parece que entramos em plena crise do sentido – ético?, político?, estético? – da representação. Porque se trata de um filme que parece caminhar em duas vias indicadas, cada uma, por um dos seus idealizadores: o diretor do filme e o engenheiro de som.

Por um lado, a tentativa de um olhar estrangeiro de aproximar-se da cidade, aproximação que se configura concretamente na viagem de automóvel de um dos personagens feita da Alemanha até Portugal – mais precisamente até Lisboa –, atravessando a França e a Espanha de uma Europa unificada e sem fronteiras, onde a identidade dos países se resume à diferenciação linguística das placas de trânsito na autoestrada e às emissões radiofônicas nas ainda diferentes línguas. O que se percebe é que a história dessa aproximação da cidade se cumpre no sentido inverso da concretização do estereótipo fornecido pelo cartão postal de Lisboa que o especialista de som – Winter – recebe do amigo, diretor de filmes e, especialmente, de um sobre a cidade de Lisboa. Na sua chegada, o desencontro com o amigo, o alojamento em sua casa, que congrega a tradição e a decadência, o contato não ortodoxo com os hábitos, os livros, e os amigos do amigo desaparecido, tudo parece conduzir a um conhecimento da cidade pelo veio de uma intimidade que revela antes o

seu avesso do que a sua face oficialmente retratada pelos documentos turísticos de que o cartão postal havia sido o portador irônico. O único monumento que parece sobreviver é o rio, que é antes um som entre outros colhidos pelo personagem para o filme que o amigo deixara em rolos ainda não montados. O som para o Tejo é feito de instrumentos e vozes do conjunto Madredeus reunido em ambiente de quase ficção sugerido pelo predomínio do azul feérico na quase totalidade de suas aparições. O Tejo passa a ser música, como Lisboa é toda imagens e sons: o amolador de facas, as lavadeiras, o elétrico que sobe as ladeiras, os pombos em revoada. A intimidade com a cidade, com as pessoas na cidade, é uma relação amorosa, como é amorosa a relação com a música que a diz, como é amorosa a relação com os poemas de Pessoa transcritos em *graffitis* na parede da casa ou lidos por Winter na perseguição das pistas de reconhecimento da trajetória do amigo por Lisboa, relação amorosa ainda na sugestão de um idílio não consumado que ele mantém com a jovem Teresa do grupo Madredeus. Conhecer Lisboa é amá-la como imagem e como música da vida.

Por outro lado, há a via do diretor que ultrapassara uma primeira relação de idílio com a cidade – que o teria levado a um primeiro impulso de guardá-la em imagens fílmicas que o olho do sujeito captara –, por uma crise teórica sobre a questão da representação na obra de arte. Partindo da ideia de imagem como simulacro do real, teria ele chegado à radicalização platônica do conceito de imagem como reflexo, logo, ilusão, falsificação ou manipulação do real. Recusando uma estética contemporânea em que a cópia se sobrepõe ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser, a imagem à coisa, o personagem opta por negar o seu primeiro investimento de elaboração fílmica, em nome de um puro arquivo da cidade, filmada agora não mais por um olho que vê, observa, recorta, escolhe ou manipula o real, mas por uma câmara sem olho humano, colocada nas suas costas, captando a perspectiva jamais vista, na qual a lacuna entre o referente e a imagem tendesse a zero. Imagem na sua pureza referencial, que estaria sendo coletada para o arquivo da posteridade como as imagens mais verdadeiramente realistas. Contra o lixo tecnológico, contra as imagens da mídia vendidas pelo poder cultural e que

invadem a nossa privacidade, ele optava pelo desespero da abdicação da própria arte, o silêncio do cinema de ficção em nome do cinema documentário: a autenticação se sobrepondo à representação.

Essas duas apostas cinematográficas, essas duas concepções filmicas lembram-nos que o olho observador de Cesário no *O Sentimento dum Ocidental* é, já então, o olho de um cineasta, que se move, que deambula, que transita com a sua máquina de olhar na mão, porque é ainda em versos de um “livro que exacerbe” que ele pode deixar o saldo positivo da sua *análise do real*.

No filme de Win Wenders defrontam-se dois projetos. Os tempos pós-modernos não poderiam ter mais dilacerante resposta, falência mais desesperançada, que a de um diretor de cinema em profundo desabrigo, vivendo no lixo em que a crise conceitual e filosófica o lançara, e cujo niilismo só é revertido quando esse discurso do desencanto é acordado pelo engenheiro de som que, num movimento contrário, descobrira o sentido da arte no amor da cidade, no amor na cidade. O filme estava feito e era preciso terminá-lo, era preciso inovar ignorando cem anos de técnicas cinematográficas acumuladas para ir buscar com os meios mais precários, com as tomadas dos *cameramen* despedidos de técnica – as crianças de um bairro simples de onde se vê o rio –, com o avesso da técnica, os recantos do avesso da cidade, a gente do povo, as casas que seriam destruídas pela modernidade das novas estradas e de que só restariam as memórias que delas se fizessem. É essa a proposta de *Winter*, que tem nome de inverno, mas que descobre a magia do céu azul de Lisboa, no filme sempre magicamente azul, expandindo-se por um rio azul, uma sala de música em azul, ele que é estrangeiro, mas que penetra a cidade tendo as crianças como guias, que se esforça para saber a língua, e que lê Pessoa para aprender Lisboa.

O olhar estrangeiro sobre Lisboa não é, no entanto, sempre azul. Há também o olhar em preto e branco, como as cores do filme de Walter Salles que traz no título – *Terra Estrangeira* – esse duplo terrível da xenofobia e do chauvinismo que impedem a integração, que recusam o acolhimento, que impõem definitivamente o outro como estranho, estrangeiro, bárbaro, marginal. A grande ironia do título está, no entanto, no fato de ela se referir justamente

a Portugal, e muito especialmente a Lisboa, a partir da ótica de personagens imigrantes – brasileiros e africanos –, que por longo tempo foram parte do grande império colonial português, que falam a mesma língua portuguesa, sem que isso venha a abrandar a entropia de um sistema que, tendo vivido do contato com outros povos por via da colonização, não suporta paradoxalmente o estrangeiro, ou só o suporta como lixo social, marginalia fadada à exploração, ao trabalho periférico, às atividades ilícitas para lucro do próprio sistema explorador: contrabando, drogas, criminalidade.

Como denúncia do que há de perverso num projeto socioeconômico que se fundou na emigração de portugueses para longes terras, impondo-lhes o fado de terem ainda hoje a alma pelo mundo em pedaços repartida, mas que reproduz na mesma escala a segregação do outro quando se inverte a posição de quem parte e de quem fica, escolho duas cenas de *Terra Estrangeira* que me parecem emblemáticas e especialmente construídas para desmontar o mito da viagem épica da tradição de um país de marinheiros. A primeira delas é a da conversa entre o personagem principal – Paco – imigrante brasileiro de origem basca, e um angolano, ambos apoiados na varanda do simbólico Hotel dos Viajantes, de onde se avista a ponte sobre o Tejo. A trajetória desses dois personagens reverte, desde já, a direção das viagens colonizadoras portuguesa e espanhola a partir do século XVI: o brasileiro, ao querer buscar na Europa – via Lisboa – a saída para a falência econômica que, no Brasil, atingia o seu clímax com a confiscação efetuada pelo Plano Collor; o angolano, nesses mesmos anos 90, herdeiro de uma geração pós-independência, que se viu à mercê de uma guerra civil quiçá mais sangrenta que a guerra colonial chegada ao seu termo com o fim da ditadura portuguesa na Revolução de 25 de abril de 1974. O diálogo desmitificador a que me refiro nem carece de grande comentário, a não ser para insistir na ironia da desmontagem da épica colonizadora que é a vingança do oprimido:

- Mas estavas à espera de quê em Lisboa, brasileiro?
- Sei lá, no mínimo descobrir alguma coisa. Não foi daqui

que eles saíram para conhecer o mundo inteiro?
– (*rindo, apontando para a ponte*) Portugal? Eles demoram três horas para cruzar a puta da ponte, meu. Tás a brincar?¹²

A segunda cena – ambigualmente idílica – situa Paco e Alex, outra imigrante brasileira que trabalha numa tasca de Lisboa, numa praia do norte de Portugal para onde tinham conseguido escapar com vistas a ultrapassarem a fronteira da Espanha. Depois de uma noite dormida dentro do carro, numa estrada marginal, para escapar ao sono, os dois personagens se encontram pela manhã numa falésia, diante de uma imensa praia, inteiramente virgem, cuja única marca civilizatória é a de um enorme barco cargueiro encalhado, uma carcaça velha de navio abandonado. Para esses dois perdidos numa noite suja, para evocar Plínio Marcos, a cena deslumbrante do amanhecer naquela praia tem qualquer coisa de cenário ideal, de um quase retorno tranquilo ao inanimado, onde não há gente, nem perseguição, nem necessidade de fuga.

(Paco) – Você viu?
(Alex) – Lindo, né?
(Paco) – Parece uma baleia que veio morrer na praia.
(Alex) – A gente podia encalhar aqui [...] que nem ela
(*Paco sorri, abraça e dá um longo beijo em Alex*).¹³

A leitura de tradução algo bucólica de uma paisagem de onde se evadiu a civilização, a própria imagem do barco como “uma baleia que veio morrer na praia”, e o desejo idílico de “encalhar” como o barco têm qualquer coisa de contraditório, que é desejo de vida – na busca de um lugar para abandonar a peregrinação – e de morte – nesse quase deixar-se estar em excessiva tranquilidade que a comparação com a baleia não consegue elidir. Mas esse barco encalhado diz algo mais para uma tradição de viagens portuguesas: fala da falência épica, fala da incongruência de ter ido além e de recusar agora os que chegam, fala da lição não aprendida por um povo que foi obrigado, ele próprio, a emigrar e que devolve, de modo análogo, a exclusão aos que ousam

¹² SALLES, W. et al. *Terra Estrangeira* (roteiro). Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p. 75.

¹³ *Ibid.*, p. 100.

penetrar suas fronteiras “europeias”, impondo aos que chegam a condição de eternos estrangeiros:

(Alex) – Eu queria tanto voltar para casa.

(Paco) – E onde é que é a tua casa?

(Alex) – Boa pergunta. Sei que aqui é que não é, né? Sei lá, viu? Moema, Duque de Caxias, Mooca [...] Acho que eu ficava feliz até se eu morasse debaixo do Minhocão, viu?

(Paco) – Eu morava de frente pro Minhocão.

(Alex) – Jura? Desculpa, eu não falei por mal.¹⁴

Imigrante não tem casa, não é acolhido, só sabe, pela negativa, o que não é casa. Lisboa, no filme de Walter Salles e Daniela Thomas, é desde o início uma “cidade branca” como no filme de Alain Tanner. Mas essa cor de Lisboa, que é de beleza, também é de medo, porque é uma cidade que não abriga, criando um impasse para o peregrino: já não ter casa em casa, num Brasil que não abriga, não encontrar abrigo no lugar para onde emigrou:

(Alex) – Tanto faz o lugar. Quanto mais o tempo passa, mais me sinto estrangeira [...] cada vez eu tenho mais consciência do meu sotaque, de que a minha voz é uma ofensa para os ouvidos deles. Acho que eu estou ficando velha.

(Miguel) – Você está é ficando doido, Alex. Você só tem vinte e oito anos!

(Alex) – 28, 30, 40, 50, 60 [...] tá passando cada vez mais depressa. Eu morro de medo de ficar velha aqui fora. Mas também, quando eu penso em voltar para o Brasil, me dá um frio na espinha [...]

Por isso a escolha da película em preto e branco no filme de Walter Salles, passado nessa Lisboa-terra-estrangeira, não é de modo algum aleatória. O céu da Lisboa cidade branca é muitas vezes cinza, os becos não têm saída, os peregrinos não têm repouso, porque estão longe de casa, porque estão sem casa. Triste imagem de um neoliberalismo monetarista, que exclui, que segre-



¹⁴ *Idid.*, p. 96-97.

ga, em que os sonhos ficam encalhados como uma baleia que busca a praia para morrer.


Comecei em cinza, quero terminar em azul, seja ele nascido mais da ficção que da própria realidade. E vou buscar, ao fim, o *Livro de Bordo* de José Cardoso Pires, esse outro caminhante em festa de olhar pela cidade, que ali fala não de Lisboa, mas com Lisboa, num tu que a aproxima, que faz dela íntima companheira, num trânsito às avessas das escolhas dos turistas, num olhar que não desmerece certamente os belos planos panorâmicos que garantem o sucesso dos cartões postais e das fotos digitais, tão descartáveis quanto excessivas, mas que opta por aproximar-se do seu objeto de sedução, que opta pelos grandes *closets* da intimidade amorosa:

Logo a abrir, apareces-me pousada sobre o Tejo como uma cidade de navegar. [...] em poucos lugares como este de tantas cores cada cor é feita. Azul de azuis? Branco áspero de pérola e cinza? Ocre de pardacentos e vermelhos lisos? Bem, pelos tons desta foto é verão de agosto, ia jurar. Mas também podia ser um daqueles meios-dias de abril em que de repente se apaga a chuva e se abre sobre ti um sol carregado de andorinhas. Nós, tanto quanto me apercebo, estamos os dois em mais ou menos: tu, cidade desfocada pela luz mundana dos videoturistas que te vieram espreitar do miradouro, eu um pouco à margem porque, para mim, panorâmicas e vistas gerais são quase sempre frases feitas ou cenários de catálogos. (*LLB*, p. 7-10).

Essa navegação pelo mar interior da cidade, que merece por isso mesmo um “livro de bordo”, cidade só aberta ao rio como espetáculo de luz e cor e som, é feita por um escritor apaixonado por Lisboa que há de deambular por todos os seus caminhos, que evocará as suas referências históricas e culturais, que nomeará seus escritores e poetas, e que até, em determinado momento, evocará um certo “paquete da Mala Real” britânica (*LLB*, p.66), sintagma que refere certamente Cesário e que não consegue impedir a sombra retornada de Ricardo Reis pelas vias de um romance obliterado. Quanto a Cesário, ele é nomeadamente lembrado como “raro entre raros que tiveram a sua Lisboa e um olhar único sobre ela” (*LLB*, p.35).



Esse céu de *Lisboa – Livro de Bordo* é encontrado por quem sabe que olhar a cidade por dentro é deixar nela impregnada uma parte de si: e de volta estamos à *janela da alma* e ao *espelho do mundo*, que desta vez, na voz de Cardoso Pires, surge como uma arte poética do ato de conhecer. E eu findo com ele numa espécie de voz simbólica que contamina todos os olhares que ficaram aqui registrados: “Ninguém poderá conhecer uma cidade se não a souber interrogar, interrogando-se a si mesmo. Ou seja, se não tentar por conta própria os acasos que a tornam imprevisível e lhe dão o mistério da unidade mais dela” (*LLB*, p.11).



Camões e o Imaginário da Malandragem

Helder Macedo
King's College, Londres¹⁵

Ao aceitar, com muito gosto, participar deste Colóquio sobre “Poéticas do Imaginário” – e creio não haver cenário mais apropriado para tal tema do que Manaus – rapidamente decidi que teria, mais uma vez, de recorrer ao nosso Luís de Camões, o poeta do imaginário de todos nós que escrevemos, falamos, pensamos e sonhamos em português. E não apenas porque o tema que me foi proposto é “Literatura, história e memória” e porque Camões representa a memória da história de que partimos para chegarmos ao que somos agora nas nossas diferenciadas mas complementares identidades de portugueses e de brasileiros, sem esquecer as outras nações que partilham da sua língua, que é a nossa. Como disse uma vez o poeta José Craveirinha, Camões também era moçambicano. E não foi necessário ter Camões vivido no Brasil, como viveu em Moçambique, para também ser brasileiro.

Aliás, o Camões de que vos vou falar é um Camões bem brasileiro, é o boémio da “malandragem”, mais Macunaíma do que herói épico com uma coroa de louros na cabeça. Até porque malandragem, como bem ensinou Antonio Cândido, é uma coisa muito séria. Afinal o picaresco é a outra face do épico. E se, como Dante, Camões se encontrou, a meio do caminho da sua vida, numa selva escura, também percebeu, como Drummond, que a meio do

¹⁵ Professor Titular do King's College, Universidade de Londres.

caminho havia uma pedra. Muitas pedras. Ou seja, que o caminho, mesmo para o divino, é feito de experiências humanas, que o riso e o choro são expressões complementares do mesmo rosto.

Escrevi recentemente alguns textos sobre as Cartas de Camões, que é a parte da sua obra que a crítica tradicional mais tem evitado por considerá-las repreensivamente reveladoras de comportamentos reprováveis. Volto aqui a falar delas, inclusivamente reproduzindo parte do que já escrevi, para acentuar de novo o que é preciso acentuar: que sem o prosaico não há poesia, que sem o ridículo não há o sublime, que sem o picaresco não há o épico. O que também significa que sem a experiência do que geralmente é entendido como “malandragem” dificilmente poderá haver o conhecimento de um sentido ético que nos reja a vida. O facto é que Camões sempre soube tudo isso e é isso que nos continua a ensinar. Essa é a lição da sua vida. Camões é a nossa memória de nós próprios.

Considero, portanto, que poucos poetas mereceriam menos o destino póstumo de monumento nacional do que Camões. Fixá-lo numa imagem de grandeza esteriotipada é neutralizar a grandeza real de quem preferiu ao conforto das ideias recebidas a precária demanda de experiências ainda sem nome. Ao dignificar a experiência como base do conhecimento, Camões é um poeta moderno. Como os outros grandes perenes da literatura renascentista (Cervantes na prosa, Shakespeare no teatro, poucos mais), quando fala do seu tempo e para o seu tempo, está também a falar do nosso tempo e para o nosso tempo. Disto resulta que possa haver um Camões diferente (ou um Shakespeare, ou um Cervantes) de cada renovada perspectiva de leitura, muitas delas legítimas, nenhuma delas definitiva. Mas também significa que há sempre nas multifacetadas complexidades da obra de Camões alguma coisa que escapa a qualquer discurso crítico.

Camões viveu num mundo em transição. Foi o primeiro poeta europeu com prolongada experiência directa de culturas tão diferentes da sua quanto eram então as da África, da Índia, da Indochina. A sua poesia insere-se, é claro, na tradição ocidental que inclui Virgílio, Ovídio, Dante, Petrarca e, em termos mais amplos, o neoplatonismo renascentista. Afinal toda a linguagem

é feita de passados e não de futuros. Mas a profunda originalidade de Camões manifesta-se nos subtis deslocamentos semânticos que impôs a essa tradição, modulando a linguagem do passado de modo a poder significar uma nova visão do mundo para a qual ainda não havia linguagem feita. Usou a temática tradicional do exílio metafísico para registar os passos concretos de uma “vida pelo mundo em pedaços repartida” e, ao fazê-lo, deu expressão a um novo entendimento que contrapõe ao absoluto da ordem divina o relativismo da ordem – ou desordem – humana.

A peregrinação registada na sua obra aponta para qualquer coisa de tão indefinível, mas revolucionariamente tão moderna, quanto é o direito à felicidade na terra. “Contentei-me com pouco” – disse este “homem de natureza terrível” para quem até o excesso sempre foi pouco – “só por ver que cousa era viver ledó”. A utopia da nossa contemporaneidade é ainda o sempre tão traído direito à felicidade na terra. O Camões nosso contemporâneo foi, assim, um poeta mais da dúvida do que da convicção, da rotura mais do que da continuidade, da experiência mais do que da fé, da imanência mais do que da transcendência, de uma sexualidade indissociável da espiritualidade do amor. E foi também, no fim da sua utópica demanda de felicidade na terra, o poeta da fragmentação que encontrou no lugar da totalidade que desejara. Não haveria, para ele, a final contemplação harmoniosa d’*il sole e l’altre stelle* porque a sua poesia inaugurou a percepção do mundo moderno, o mundo da diversidade, o nosso mundo de incertezas.

Tem-se escrito que Camões é um poeta petrarquista. É e não é. O petrarquismo foi para ele a base do antipetrarquismo. Tem-se escrito que *Os Lusíadas* são uma épica virgiliana. Também são e não são. A celebração épica da *Eneida* foi para ele a base de uma crítica antiépica. Tem-se tentado separar o Camões mal comportado dos bordeis lisboetas do sublime Camões da espiritualidade do amor. Mas ele próprio o não faz quando, na Ilha do Amor – esse vasto bordel de marinheiros e de ninfas – a iluminação espiritual é entendida como um corolário da satisfação do desejo sexual.

De muito do que se tem escrito resulta, portanto, ou um Camões truncado ou um Camões contraditório, não o Camões para quem a contradi-

ção é a norma, não o Camões que harmoniza as aparentes contradições, não o multifacetado poeta que ao mesmo tempo é capaz de ironizar o sublime e de dignificar o efêmero. O estudo do humor na obra de Camões – que é patente até n’*Os Lusíadas* – ainda não foi feito. Nem sequer o do cáustico humor das Cartas.

Três das quatro cartas que dele sobreviveram são testemunhos preciosos sobre usos e costumes reveladores da sociedade portuguesa do seu tempo. Mas há sempre um véu de pudicícia lançado sobre elas, como se não reflectissem a realidade social de onde o génio poético de Camões emergiu. Um dos mais competentes comentadores das Cartas, Clive Willis, tem o cuidado de minimizar o previsível escândalo do leitor desprevenido desde logo avisando que *the two Lisbon letters do not reveal Camões in a good light* (“as duas cartas de Lisboa não dão uma boa imagem de Camões”); e o mestre camoniano Hernani Cidade, referindo-se a pessoas mencionadas numa delas, escreve o seguinte: “[...] como outros nomes que nesta carta ocorrem não têm sido identificados, nem valeria muito a pena o esforço que o tentasse. Seria pormenorizar a vida boémia do poeta, que não é certamente a que mais pode interessar”. Não? E por que não? Ignorar a chamada “vida boémia” de Camões é também ignorar que o Portugal dos seus anos formativos foi um feixe dinâmico de tensões contraditórias, que a Lisboa da sua estúrdia juventude era um vasto mercado para tudo, inclusive para o comércio do bem e do mal.

Recordemos, portanto, alguns factos significativos das complexidades inerentes à sociedade portuguesa desse tempo. Já um poeta da geração anterior, Francisco de Sá de Miranda, havia mencionado a entrada no porto de Lisboa da “peçonha branca” que fazia que homens andassem sonhando ao meio dia pelas ruas da cidade. A prostituição masculina rivalizava com a feminina. Judeus e mouros coexistiam e traficavam lado a lado com cristãos vindos de toda a Europa. Mais de 10% da população lisboeta era negra. A violência pública abrangia todas as classes sociais. Mas questões de fé entre as diferentes religiões eram debatidas em termos filosóficos, como por exemplo na *Rópica Pnefma* de João de Barros. Os marinheiros contavam as suas inverossímeis experiências factuais com gentes e em mundos até então desconhecidos pelos

outros povos europeus. Na tecnologia, no pensamento e nas artes, Portugal estava na vanguarda do Renascimento europeu. Mas tudo estava em vias de mudar, o bom e o mau. Camões tinha cerca de dezoito anos quando o primeiro Auto de Fé se celebrou em Portugal. Cerca de vinte e três anos quando foi criado em Coimbra um dos mais progressivos colégios da Europa, o Colégio das Artes cujos lentes (já ele estava em Goa) iriam ser investigados pela Inquisição. E tinha cerca de vinte e oito anos quando escreveu as cartas que revelam a tal vida que, na censória palavra de um camoniano tão ilustre como Hernani Cidade, “não é certamente o que mais pode interessar”. No entanto Camões já não era então um imaturo adolescente, era um adulto com obra feita e uma não desprezível reputação de poeta.

Revisitemos portanto agora esse Camões que “não pode interessar”, o Camões que faz o testemunho directo da sociedade portuguesa em que viveu. Foram encontradas apenas quatro cartas que tudo indica serem suas, embora se ignore quem são os destinatários. Há quem considere que a primeira foi escrita de Ceuta, a despeito de não haver nela qualquer referência que o comprove. É a menos especificamente localizada de todas elas e literariamente a mais elaborada, entremeando composições poéticas próprias, versos de Jorge Manrique, de Garcilaso e de Boscán, da écloga *Crisfal*, baladas populares e glosas bíblicas. As outras, duas escritas em Lisboa (provavelmente em 1552) e uma de Goa (certamente em 1553), são textos fundamentais para caracterizar não só os aspectos menos regrados do seu comportamento social mas também os desconcertos (para usar uma palavra muito sua) da própria sociedade em que esse comportamento se inseria.

Na primeira carta de Lisboa, depois de ironicamente saudar os beatíficos deleites de um bucolismo literariamente inspirado por Bernardim Ribeiro, contrasta-os com as mais imediatamente apetecíveis promiscuidades da vida citadina, fazendo um vivíssimo retrato de comportamentos, que não se limita – como a crítica tradicional tem querido presumir – a gente mais ou menos marginalizada, mas que inclui representantes de todas as classes sociais. Darei alguns exemplos.

A primeira referência é a uma

dama tão dama que, pelo ser de muitos, se a um mostra bom rosto, porque lhe quer bem, aos outros não mostra ruim, porque não lhe quer mal. Em comparação desta, digo que criou Nosso Senhor o camaleão na arte de tomar a cor de qualquer lugar onde o põem.

Depois fala dos narcisos do amor enamorados das suas próprias sombras:

Uns vereis encostados sobre as espadas, os chapéus até aos olhos e a parvoíce até os artelhos, cabeça sobre os ombros, capa curta, pernas compridas. Nunca lhes falta uma coneteira dourada, que luz ao longe. Estes, quando vão pelo sol, miram-se à sombra e, se se vêem bem dispostos, dizem que teve muita razão Narciso de se enamorar de si mesmo.

A seguir vêm os amorosos melancólicos, vítimas naturais das celestinescas intrigas:

Estes, no andar, carregam as pernas para fora, torcem os sapatos para dentro, trazem sempre Boscão na manga, falam pouco e tudo saudades, enfadonhos na conversação pelo que cumpre à gravidade do amor. Nestes fazem as alcoviteiras seus ofícios, como são: palavras doces, esperanças longas, recados falsos. Hoje vos falam pela greta da porta: como vos não falou ‘estava mal disposta’, ‘sentiu-a sua mãe’. Porque esta é a isca com que Celestina apanhava *las cien monedas* a Calisto [...].

Mas há também as virtuosas senhoras que substituíam a sexualidade pela religião:

Outras damas há cá que, ainda que não sejam tão formosas como Helena, são altivas, como são as beatas de São Domingos e outras que conversam os apóstolos.” [“Apóstolos” era a designação corrente dos recentemente estabelecidos, e crescentemente influentes, jesuítas].

“Estas” – prossegue –

se geraram de viúvas honestas e de casadas que têm os maridos no Cabo Verde, assim que, as por casar e outras por lhes Deus trazer os maridos, de cuja vinda elas fogem, nunca lhes escapam as quartas-feiras em Santa Bárbara, as sextas em Nossa Senhora do Monte, os sábados em Nossa Senhora da Graça, dias do Espírito Santo.

Ou ainda umas respeitabilíssimas senhoras, ostensivamente modestas, penitentes e até (os tempos não mudaram) ecologicamente correctas vegetarianas:

Umaz dizem que jejuam a pão e água, outras que não comem cousa que padeça morte. E destas há algumas de estofos que fazem ir uma nau à Índia em três dias: grandes capelos e hábitos de sarja, contas na mão e o cu ladrão, e haja eu perdão, porque debaixo lhe achareis mantéus debruados, gravins lavrados, jubões de holanda, alvos e justos.

De tudo isto se pode concluir, se não estou muito errado, que não é apenas a “vida boémia” do poeta – a tal que “não pode interessar” – que foi retratada nesta carta, mas que esse aspecto da sua vida é parte e sintoma de uma mais generalizada atitude moral e social que, necessariamente, tem de interessar a quem queira entender as complexidades – e, conseqüentemente, a actualidade – da obra de Camões. Note-se, aliás, que é na sequência e como parte de tão vasto panorama social que Camões vai dar ao seu bucólico amigo algumas novidades sobre as “brandas” e artisticamente proficientes prostitutas de “rostos novos e canos velhos” que ambos obviamente conheciam e gostosamente haviam partilhado. Essas, as “damas de aluguer” que eram capazes de cantar e dançar tão bem quanto os artistas que “El-Rei mandou chamar” para a Corte, não representavam portanto uma anomalia “boémia”, mas um facto tão significativo daquela sociedade quanto todos os outros mencionados na carta. Conta assim, por exemplo, que depois de uma prestimosa anfitriã de bordel (que “reparava muitas órfãs e adubava os pago-

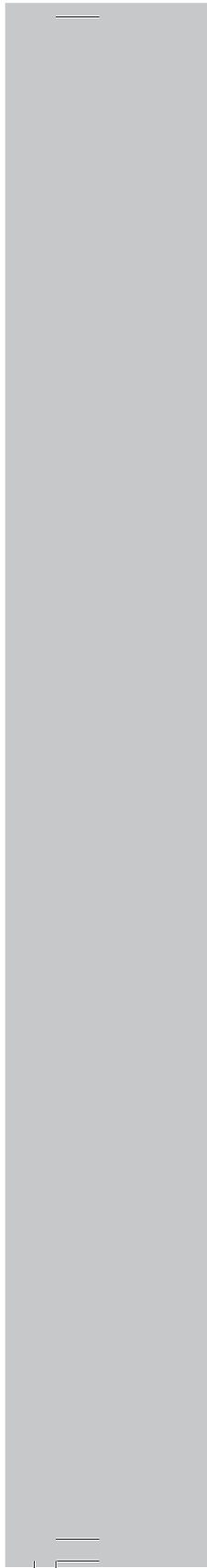
des de Lisboa, afora outras obras de grandes respeitos”) ter sido assassinada pelo marido ciumento (“grande perda para o povo”). As outras tiveram medo, mas logo se reorganizaram, com merecido sucesso, numa nova “forte torre de Babel” em que “as línguas são tantas que cedo cairá, porque ali vereis Mouros, Judeus, Castelhanos, Leoneses, frades, clérigos, casados, solteiros, moços, velhos”. Não é isto um amplo retrato da sociedade?

A outra carta de Lisboa também está recheada de significativas notícias. Ilustra, por exemplo, a perene mistura de corrupção e de violência ao falar de um senhor que “paga soldo aos maiores matadores desta terra, os quais já *in illo tempore* lhe tinham cozinhado a morte” e que consegue assegurar a corrupta convivência das autoridades não só também pagando “soldo” ao Tesouro, mas propiciando os favores sexuais da irmã já que, “ainda que esta mercadoria seja defesa pelo senhor da Fortaleza, nestas viagens da China mais se ganha no furtado que no ordenado”; comenta alguns assaltos recentes a conhecidos comuns; e, é claro, dá informações pormenorizadas sobre os comportamentos das inevitáveis “ninfas de água doce”. Mas o principal propósito da carta é avisar o amigo a quem a dirige de que “é passado nesta terra um mandado para prenderem a uns dezoito de nós” por causa do espancamento de um fidalgo “em noite de São João”. Aliás logo no primeiro parágrafo, caracteristicamente brincando com coisas sérias, havia previsto os maus tratos que contra ele próprio já se estavam a preparar: “grandes mãos de ferro, capuzes de lâminas, maças de Hércules e golpes de Amadis, tudo contra o pobre de Camões”. Não foi, no entanto, por essa celebração da “noite de São João” que Camões veio a ser preso e que pouco depois embarcou para a Índia com um ambíguo perdão do Rei. Mas foi, como se sabe, por uma equivalente celebração noutra dia do calendário religioso – o “dia de Corpus Christi” – quando feriu com a espada um funcionário do Paço.

Na carta que escreveu pouco depois de ter chegado a Goa (que caracteriza como “mãe de vilões ruins e madrasta de homens honrados”), Camões queixa-se amargamente das injustiças e traições de que teria sido vítima. Mas creio que é um testemunho particularmente notável pelo que revela dos surpreendentes, e nada convencionais, usos erógenos do petrarquismo

nos bordéis de Lisboa. Comparando nostalgicamente a intragável “carne de salmoura” das prostitutas locais com as irresistíveis “falsidades” das suas literariamente sofisticadas congêneres lisboetas, “que chamam como pucarinho novo com água”, promete ir recebê-las pessoalmente, como um Patriarca, de procição e pálio, “se não recearem sofrer seis meses de má vida por esse mar”, porque às prostitutas locais “faça-me mercê que lhes faleis alguns amores de Petrarca ou de Boscán, respondem-vos numa língua meada de ervilhaca, que trava na garganta do entendimento, a qual vos lança água na fervura da maior quentura do mundo”.

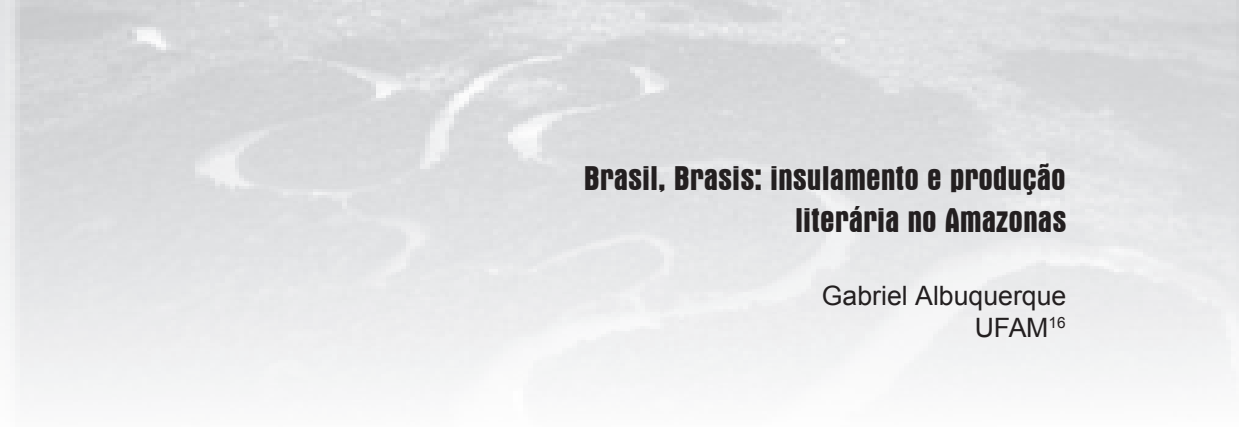
Tais comentários sobre os efeitos erógenos da poesia de amor contemplativo fazem, no mínimo, ponderar se a tão frequentemente proclamada ortodoxia neoplatonista de Camões teria podido ser assim tão ortodoxa. E, por extensão, muitas das outras ortodoxias que lhe têm sido impostas. A crítica tradicional sempre se escandalizou com os comportamentos sociais do cidadão, sistematicamente dissociando-os da sua escrita poética. É como se Camões, seguindo o seu puritânico exemplo, tivesse podido funcionar em compartimentos estanques: à direita o sublime poeta, à esquerda o malandro mal comportado. Mas creio que a espantosa modernidade da sua obra reside precisamente no facto de Camões só poder ser entendido como um desconfortável todo. E creio por isso também que quanto menos os estudiosos da obra de Camões insistirem em mostrar quão parecido ele é com os seus assumidos mestres – Virgílio, Ovídio, Dante, Petrarca.... – e melhor acentuarem quanto deles se diferencia, mais evidente se tornará a relevância actual da sua obra. O mundo de valores em transição que foi o seu é ainda o nosso. A nossa contraditória diversidade já era a dele. Ele é porventura o mais velho mas, por isso, também o mais sábio dos nossos contemporâneos. Como já disse há pouco e digo de novo para terminar, quando Camões fala do seu tempo e para o seu tempo, está também a falar do nosso tempo e para o nosso tempo.



Parte II

**Fronteiras literárias:
a Amazônia em representação**





Brasil, Brasis: insulamento e produção literária no Amazonas

Gabriel Albuquerque
UFAM¹⁶

Não raro, a postura dos que se envolvem com a produção literária no Norte do Brasil tende a cair num solipsismo: o que aqui se produz tem mérito local, sendo desconhecido ou ignorado pelo resto do país. Nessa postura há, decerto, uma tendência ao autoelogio além de uma velada marginalidade explicada inicialmente pela distância que geográfica e historicamente nos separa de um Brasil culto onde se produz conhecimento chancelado pela grande mídia e pela inteligência acadêmica. A partir dessa constatação, nasce um primeiro questionamento: como se construiu esse arrecife de conceitos e preconceitos?

Se prevalecer o conceito de gosto, a explicação possível para a questão cai por terra, afinal, a moldagem do gosto é parte do trabalho midiático e da academia. Mas se for outro o ponto de partida para a construção de uma resposta, vislumbra-se que o isolamento é mal estudado e mal pensado. Nesse ponto, não é difícil desconstruir a irônica ideia de que o Brasil não é longe daqui. É longe, sim. Mais do que se possa imaginar.

A formação da cultura brasileira obedece a um intrincado painel histórico e político que só recentemente começou a ser pensado. Sabe-se que “o governo da Amazônia Portuguesa permaneceu separado do governo do Estado do Brasil por um período de 200 anos.”¹⁷ Esse processo de separação

¹⁶ Professor Adjunto da Universidade Federal do Amazonas.

¹⁷ SAMPAIO, Patrícia. Administração Colonial e Legislação Indigenista na Amazônia Portuguesa. In: *Os Senhores dos Rios*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

toma forma definitiva na administração pombalina quando “em 1751, extinguiu-se o Estado do Maranhão e Grão-Pará e, em seu lugar, foi instalado o Estado do Grão-Pará e Maranhão, sediado em Belém [...]. Em 1755, a capitania de São José do Rio Negro é anexada ao Estado do Grão-Pará e Maranhão [...] e, em 1772, uma outra intervenção criaria duas novas unidades na área: o Estado do Maranhão e Piauí e o Estado do Grão-Pará e Rio Negro cuja sede manteve-se em Belém.”¹⁸ Somente em 1850, passados 28 anos da proclamação da independência, viria a acontecer a elevação do Amazonas à categoria de província. O fato é que o processo administrativo do Brasil colonial traz em sua base a distinção entre o Brasil e a Amazônia, coisa que a passagem do tempo viria a confirmar. O sentimento de isolamento e desconhecimento, que já se dava no período colonial, só recrudescer à medida que o passado ilumina o presente: a trajetória que se desenha do período colonial aos dias de hoje explica grande parte do que, a partir desse ponto, se denomina *insulamento*. No século XX, as condições geográficas atestam o afastamento entre o Brasil culto e moderno e o Brasil que sofria de impaludismo, mas não explicam a formação do insulamento como distinção e exclusão cultural. Mesmo quando o Amazonas fez parte da modernidade tecnológica, no período áureo da borracha, essa modernidade não correspondia ao Modernismo, isto é, à produção de um ideário que confirmasse a inserção dessa porção do Brasil ao mundo das letras. Se durante longa data o Brasil sofria a agonia de constituir uma identidade cultural letrada a fim de se separar, em primeiro lugar, de sua matriz lusitana e, depois, de sua influência francesa, no Norte do país essa agonia duplicava porque se tomava como influência (e com atraso) o gosto estético predominante no Rio de Janeiro que se inspirava na última moda das revistas francesas. Assim, a elevação à categoria de província corresponde a um provincianismo.

O surgimento de nomes que alcançassem reconhecimento literário fora do Amazonas foi demorado, e ainda demora, se acreditamos ser necessária a construção de um discurso literário com um tom e uma perspectiva

¹⁸ Ibid., p. 10.

amazônica. Mais que a consolidação de nomes dignos do reconhecimento da grande mídia e das academias, a construção de uma inteligência que se irradie pelas Letras se faz necessária. Porém, assim como o processo de separação e posterior anexação da Amazônia portuguesa ao reino do Brasil não resultou necessariamente em um encontro de interesses e no diálogo possível entre as diversas vozes que compõem o painel das Letras brasileiras, não se deu o fomento nem as condições necessárias à criação de um sistema literário próprio ao Amazonas.

O que prevaleceu e prevalece é o insulamento, cujos movimentos de ir e vir ordenarão que os leitores elejam aqui e acolá seus autores. Diga-se também que, nessa ilha de cultura em que o Amazonas e mais especificamente Manaus se constitui, tão válido quanto o segmento dos leitores, há um outro, o dos autores que leem autores, criando assim um núcleo de seletos que ora se reconhecem, ora se abespinham. Nesse ponto, percebe-se que o insulamento pode ser cruel a ponto de isolar ainda mais a figura do escritor cuja vontade seria sempre, por força do ato da escrita, a de ir ao encontro do outro (o que não significa que escritores sejam criaturas afáveis).

Há momentos, contudo, que esse isolamento aparentemente se desfaz e o diálogo possível começa a assumir contornos críveis. Ao escrever o prefácio ao *Inferno Verde*, de Alberto Rangel, Euclides da Cunha declara:

Matas a caminharem, vagarosamente, viajando nas planuras, ou estacando, cautas, à borda das barreiras a pique, a refletirem, na desordem dos ramalhos estorcidos, a estupenda conflagração imóvel de uma luta perpétua e formidável; lagos que nascem, crescem, se articulam, se avolumam no expandir-se de uma existência tumultuária, e se retraem, definham, deperecem, sucumbem, extinguem-se e apodrecem feito extraordinários organismos, sujeitos às leis de uma fisiologia monstruosa; rios pervagando nas solidões encharcadas, à maneira de caminhantes precavidos, temendo a inconsistência do terreno, seguindo ‘com a disposição cautelosa das antenas dos ‘furos’ [...]’ são a realidade, ainda não vista a despontar com as formas de um incorrigível idealismo, no claro-escuro do desconhecido.¹⁹

¹⁹ CUNHA, Euclides da. Preâmbulo. In: *Inferno Verde*. Manaus: Valer, 2008. p. 24-25.

É essa impressão que os cenários amazônicos criados por Alberto Rangel causam a um leitor forte e a esse leitor, a quem prós e contras de *Inferno Verde* não escapam, não escapa também a figura humana aí inserida:

Ora entre as magias daqueles cenários vivos, há um ator agonizante, o homem. O livro é, todo ele, este contraste. [...] No Amazonas acontece, de feito, hoje esta cruel antilogia: sobre a terra farta e a crescer na plenitude risonha da sua vida, agita-se, miseravelmente, uma sociedade que está morrendo [...].²⁰

Essa percepção que faz do homem que vive na Amazônia um sujeito submetido a forças contra as quais não consegue se opor é, ainda hoje, uma constante. As tensões constatadas entre indígenas e posseiros, a resistência dos povos da floresta às madeireiras e a tentativa por parte de cientistas e organizações não-governamentais para preservar os bens produzidos pela floresta comprovam a agonia em que nos debatemos. Contudo qual sociedade está morrendo? Em *Inferno Verde*, tudo indica que seja aquela que resultou da exploração do trabalho nos seringais e da dizimação de indígenas.

No que diz respeito à inflexibilidade da natureza amazônica, o embaite entre ela e os seus ocupantes é acontecimento que parece se dar com a chegada de portugueses e espanhóis por essas paragens, pois, antes dos colonizadores, existiam os índios que não confrontam a natureza, mas se adaptam a ela e ao seu ritmo.

Sabe-se pouco sobre os índios que por aqui viviam antes de portugueses e espanhóis chegarem, pois, distantes 500 anos daquele momento, dependemos de estudos arqueológicos e demográficos que ainda estão por ser feitos. Sabemos, contudo, que havia um sistema de convivência entre os povos que habitavam as áreas que hoje perfazem a Amazônia, sabemos ainda que essa convivência passava necessariamente pela produção de alimentos para milhões de indivíduos. Como saímos da condição de milhões de indi-

²⁰ Ibid., p 26.

víduos para essa captação literária de seres isolados, ilhados nas paisagens entrecortadas por rios pervagando nas solidões encharcadas?

Do vocabulário requintado de Euclides da Cunha, essas *solidões encharcadas* emergem como imagem da derrelição. Sim, do genocídio de milhares de índios que aqui viviam, nasce essa solidão encharcada de rios e de impossibilidades. No início do século XX, quando Euclides escreve as passagens citadas, imperam ainda as categorias que definem relações sociais por meio da raça, de uma explicação do fenômeno social por meio das ciências da natureza, da arte e da linguagem por meio de comparações com o que essa mesma natureza nos permite ver de si.

Sabe-se da importância de se entender qual a perspectiva adotada pelo leitor Euclides da Cunha. Trata-se de perspectiva cientificista que faz com que a obra apreciada lembre a epífita recentemente descoberta por um botânico. Para que o diálogo que começa a derrubar o arrecife do insulamento tenha efeito, é necessário considerar a técnica autoral e Euclides da Cunha não fugirá a esse dever, esclarecendo sobre o estilo:

Vê-se bem: é entrecortado, sacudido, inquieto, impaciente. Não se desafoga, distenso em toda a amplitude das ondas sonoras da palavra, permitindo a máxima expansão aos pensamentos tranqüilos. Constringe-se entre as pautas, cinde-se numa pontuação inopinada, estaca em súbitas reticências [...].²¹

E mais adiante:

O que se diz escritor, entre nós, não é um espírito a robustecer-se ante a sugestão vivificante dos materiais objetivos, que o rodeiam, senão a inteligência, que desnatura numa dissimulação sistematizada. Institui-se uma sorte de mimetismo psíquico nessa covardia de nos forrarmos, pela semelhança externa, aos povos que nos intimidam e nos encantam. De modo que, versando as nossas coisas, nos salteia o preconceito de sermos o menos brasileiros que nos for possível. E

²¹ Ibid., p. 29.

traduzimo-nos eruditamente, em português, deslembrando-nos que o nosso orgulho máximo deverá consistir em que ao português lhe custasse a traduzir-nos, lendo-nos na mesma língua.²²

É curiosa a atitude de Euclides, ainda aferrada à necessária distinção entre a cultura lusitana e a cultura brasileira, ao defender uma expressão brasileira e possivelmente amazônica. O problema não está aí, contudo, e vai além da velha distinção entre centro e periferia. O problema reside no insulamento que comporta em uma única braçada a identidade, o reconhecimento e a aceitabilidade.

De certo modo, ao tecer as considerações possíveis ao trabalho de Alberto Rangel, Euclides da Cunha sabe que a Amazônia é um mundo perdido nas distâncias a que poucos brasileiros, ainda hoje, se arriscariam. Porém ele é um homem que se desloca para o Nordeste a fim de registrar o massacre de Canudos, viaja pelo Sudeste e vem ao Amazonas em uma missão de reconhecimento tendo supostamente os meios para designar o que vem a se constituir como uma matriz identitária. Para ele, tal matriz, pelo menos no que diz respeito à narrativa de Alberto Rangel, mostra-se por meio da língua materna. No entanto, essa matriz se contorce em um vocabulário estranho àqueles que jamais pisaram em solo amazônico e que, jamais estendendo os olhos para a alteridade, poderiam considerar como exótico ou *regionalista* o que não lhes nasce no próprio quintal ou na própria cidade. Que adviria daí?

Em um primeiro momento, daí advém o fato de que a língua materna não é suficiente para dar unidade a que quer que seja e sua imposição não parece ter minorado o efeito da separação e do conflito. Para Ribamar Bessa, no seu *Rio Babel*, “a língua portuguesa entrou no Grão-Pará levada por missionários, soldados e funcionários, determinando um novo ordenamento lingüístico em toda a Amazônia. [...] Durante todo o período colonial, no entanto, a língua portuguesa [...] permaneceu minoritária, como língua exclu-

²² Ibid., p. 30-31.

siva da administração, mas não da população. Essa situação só mudou a partir da segunda metade do século XIX.²³ Existe, nesse contexto, uma separação geográfica e linguística que faz do Brasil ao Sul um outro em relação ao Brasil das solidões encharcadas. O posterior sufocamento de várias línguas indígenas e da língua geral, aqui denominada *nbeengatu*, demonstra o quanto a unidade linguística é resultado de um genocídio. No Amazonas, a última flor do Lácio demorou a se situar, produto que foi de uma imposição feroz. Ao lado disso, no século XIX, quase um ano depois de proclamada a independência do Estado do Brasil, o Estado do Grão-Pará adere, em agosto de 1823, ao Brasil independente e o quadro que se forma é assim definido por Ribamar Bessa Freire:

Entretanto, os paraenses, estimados em 180 mil pessoas, embora chamados a assumir a identidade brasileira, não podiam interagir com o resto do país, cuja população era aproximadamente quatro milhões de indivíduos. E isto porque esses novos brasileiros, usuários em sua maioria da língua geral, não falavam a língua nacional - o português - como língua materna, criando assim uma dissonância com o resto do Brasil.²⁴

No século XX, no que diz respeito à produção literária, o que se reportou como um momento no qual o insulamento começa a diminuir (a leitura que Euclides da Cunha faz da obra de Alberto Rangel) sinaliza uma fundação moderna da produção literária no Amazonas. Esse movimento de idas e vindas na busca do diálogo e do reconhecimento alcança um novo patamar quando, em 1959, o poeta Luiz Bacellar é laureado com o Prêmio Olavo Bilac, conferido pela Prefeitura do antigo Distrito Federal (RJ). Fizeram parte da comissão julgadora Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e José Paulo Moreira da Fonseca. O livro em questão é um livro de estreia, *Frauta de Barro*, que só foi editado em 1963.

²³ FREIRE, José Ribamar Bessa. *Rio Babel – a história das línguas na Amazônia*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004. p 16.

²⁴ *Ibid.*, p. 171.

Diferentemente do que acontece com o livro de Alberto Rangel, não temos acesso às impressões que a leitura de *Frauta de Barro* causou naqueles três leitores, mas uma vez criadas as condições necessárias à elaboração da crítica, construiu-se uma reflexão sobre o fazer literário no Amazonas. Entre os que se dispuseram a refletir sobre a poesia de Luiz Bacellar estão Márcio Souza, Marcos Frederico Krüger Aleixo, Antônio Paulo Graça e Renan Freitas Pinto. É Márcio Souza que dará os passos iniciais na busca de conhecer os limites dessa poesia e o fazer desse poeta sobre o qual diz ser possivelmente “o primeiro poeta a perceber nessa pretensa comisseração provinciana a terrível evidência de um constante naufrágio.”²⁵

Identifica-se, portanto, no primeiro livro de Bacellar um elemento novo em relação à poesia que se fazia até então no Amazonas. É necessário, porém, esclarecer que o poeta está inserido em um grupo de escritores, o Clube da Madrugada, responsável por uma renovação literária à espera da qual a província estava. E uma das vozes que melhor encarna essa renovação é o próprio Bacellar porque não busca outra coisa senão a justa medida poética daquilo que lhe cerca. É possível que a busca da palavra poética se transforme em estilema, mas convém lembrar ainda Euclides da Cunha ao falar da obra de Alberto Rangel: “quem penetrou tão fundo o âmago mais obscuro da nossa gens primitiva e rude, não pode reaparecer à tona sem vir da vasa dos abismos...”. Se o abismo para Alberto Rangel é a floresta amazônica, para Bacellar é Manaus como retratada em *Frauta de Barro*, uma cidade plena de fantasmas.

Trata-se de um confronto com uma Manaus arruinada após o ciclo da borracha e esquecida entre um mercado, uma praça e um teatro. O que poderia ser apenas ironia transforma-se nas mãos do poeta:

Noturno do Bairro dos Tocos

²⁵ SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense – do colonialismo ao neocolonialismo*. Manaus: Valer, 2003.

Há tanta angústia antiga em cada prédio!
Em cada pedra nua e gasta. E agora
em necessário pranto que demora
o amargo verso vem como remédio

pelos sonhos frustrados em cada hora
da ingaia infância. Madurando o tédio
nos becos turvos, porque exige e pede-o
inquieta solidão que assiste e mora

em cada tronco e raiz, calçada e muro:
Chora-Vintém, O-Pau-Não-Cessa*. Impuro
se derrama um palor de lua morta

nas crinas tristes, anguloso flanco:
memória e angústia fundem-se num branco
cavalo manco numa rua torta.

* nomes de becos

O “Noturno do Bairro dos Tocos” faz parte de um conjunto de três sonetos denominado “Três noturnos municipais”. Nesse conjunto aparecem a Praça da Saudade, a rampa do mercado municipal Adolpho Lisboa e o Bairro dos Tocos, hoje denominado Bairro de Aparecida. Essa triangulação segue a geografia da parte velha de Manaus cuja ordem os sonetos seguem rigorosamente. Nesse rigor, a atitude lírica é claramente a gravitas, ou seja, considerada a forma e o assunto do poema, percebe-se a lamentação que revela o passado e com ele um mundo que está em frente.²⁶

Esse sentimento severo de perda já estava presente desde os poemas iniciais de *Fruta de Barro*, em especial na ‘Balada das 13 casas’ cuja falta de graça, reconhecida na conclusão do poema, é uma alternativa estética mais próxima de um gosto realmente moderno na medida em que, naquele poema, Bacellar se desprende dos estilemas que vez ou outra querem despontar nos seus livros. Mas é o sentimento de perda que nos interessa.

²⁶ KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. S. l.: [s. n., s. d.], p. 383.

No que diz respeito ao ‘Noturno do Bairro dos Tocos’, o leitor se move por um campo semântico muito próprio: angústia, pranto, amargo verso, ingaia infância, tédio, solidão, memória e, mais uma vez, angústia. Nesse conjunto, a parte final do poema faz a síntese do que realmente conta. Memória e angústia se constituem como o fulcro do poema tendo de permeio, o tédio.

A memória que se apresenta no “Noturno do Bairro dos Tocos” é evidentemente a da recordação. Força que lança os afetos do poeta para o passado, a recordação põe em evidência mais do que o espaço urbano de Manaus, pois materializa para o poeta, e para o leitor, a imagem da ruína que monumentos e eu-lírico testemunham. O ritmo é severo e o verso amargo. Não poderia ser diferente: o anúncio grave e a repetição dos fonemas que martelam, no primeiro verso, essa constatação confirmam-se nas pausas expressivas do segundo, sexto, nono e décimo segundo versos.

Esse conjunto de pausas reverbera em todo o poema e sinaliza esse momento estacionário que Manaus vivia até antes de que os prédios antigos cedessem à azáfama da Zona Franca. Da angústia, irmã dos sonhos frustrados na “ingaia infância”, surge a memória que molda o poema e está impressa em pedras nuas e gastas, nos becos e na imagem final desse cavalo manco numa rua torta.

O tédio é nesse intermédio entre a angústia e a memória mais que um termo de ligação. Seja como antípoda do prazer ou como singular indiferença a tudo que nos rodeia, o tédio, que invade essa experiência lírica em que o ‘Noturno do Bairro dos Tocos’ se constitui, imobiliza a memória e presentifica a angústia como sinal da nulidade. O fundamento para essa questão no que tange à lírica de Bacellar e seu objeto, a cidade arruinada, parece se colocar na necessária exumação de figuras humanas (Chiquinho das Alvarengas, a lavadeira Neca, Santa Etelvina), de paisagens e espaços (as paróquias de Manaus, os quintais, as casas, as praças e monumentos urbanos) e, por último, na trajetória que o eu-lírico traça ao longo de *Fruta de Barro*. Trata-se de uma trajetória cheia de impossibilidades entre as quais as mais fortes são a recu-

peração de um estado de aparente bem estar e a conciliação do eu lírico com o tempo presente em que se situa.

Considerado o insulamento, a ruína que a poesia de Bacellar testemunha se mostra na fatura dos poemas que compõem seu primeiro livro como também na ordem que tais poemas compõem. Da fatura dos poemas de *Frauta de Barro*, tratou-se em outro trabalho,²⁷ interessa, nesse momento, a ordem de apresentação dos poemas, pois os “Três Noturnos Municipais” fazem a passagem da primeira para a segunda parte do livro cuja estrutura era claramente dividida na edição *princeps*. Em outras palavras, os noturnos fecham a passagem que representa liricamente a Manaus anterior à Zona Franca, essa constatação amarga da perda e da impossibilidade de recuperação mostra-se como consciência lírica do insulamento.

Se for possível pensar em uma reação à poética da ruína na obra de Bacellar é o segundo livro, *Sol de Feira*, que aparece como tal. Enquanto no primeiro livro a gravitas é o tom predominante, no segundo a harmonia parece predominar seja no apuro formal do poema, seja no complexo equilíbrio entre os elementos míticos, históricos e científicos presentes desde as epígrafes.

O elemento potencialmente moderno da lírica em *Sol de Feira* é a relação que se estabelece entre linguagem poética e linguagem científica. Ao final de sua segunda edição, encontra-se um glossário com os nomes dos frutos poetizados com suas respectivas origens e denominações científicas. Em tempos nos quais ciência e tecnologia são constitutivas dos vários discursos sobre a Amazônia, a poesia de Bacellar antecipa esse movimento no qual a Amazônia e o Amazonas ganham visibilidade, sem que, contudo, diminua o insulamento.

O ‘Anúncio’, primeiro poema do livro, diz:

²⁷ ALBUQUERQUE, Gabriel. *Tradição e Memória: a poesia de Luiz Bacellar em três movimentos*. São Paulo, 1997. 133p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – FFLCH – Universidade de São Paulo.



Nos tabuleiros do mercado
o sol de feira amadurece
este poema proclamado
por mil pregões quando amanhece
mal surge o dia sobre as bancas
eis o Menino que aparece
para trazer lá das barrancas
frutos só que o rio conhece.

É o rio que conhece os frutos, não os homens. É um *Menino* quem traz os frutos e os apresenta ao leitor, não o poeta. Entre o rio e o portador desses frutos (o menino), existe uma proximidade e cada um cumpre na faina da vida ribeirinha o papel que lhe cabe. O rio sabe e o Menino revela.

É possível ignorar, mas o fato é que temos aqui uma espécie de outramento no qual as vozes que compõem o livro são a dispersão de atitudes líricas, de histórias e lugares de fala. Esse conhecer/saber do rio não é o saber dos homens que trabalham nos mercados e moram nas barrancas? A fala do poeta ao se dirigir à Dona Pomona no 'Prólogo' não mimetiza a um só tempo a tradição lírica e a curiosidade científica?


Havendo fundamento nesse questionamento, o pomulário amazônico poetizado por Bacellar alcança outras culturas (o rondel do cacau) e funde mitos (o rondel do taperebá e o do maracujá) para marcar a presença de diferentes origens que compõem o pomulário amazônico (cacau, maracujá e pitanga não são frutos tipicamente amazônicos).

Diante desse grande e diverso painel que *Sol de Feira* compõe, o poeta parece dizer que a Amazônia é maior e mais ampla do que querem os que sonham com a natureza intocada pela mão humana. Há um lugar para o homem na poesia de Bacellar, esse lugar é o de um homem desenraizado em *Fruta de Barro* e o do homem integrado ao mundo que o cerca em *Sol de Feira*. A Amazônia comporta esses dois homens porque são frutos dos processos históricos que matam e criam culturas, que impõem uma língua e exterminam os falantes de outras, que fazem de cada um de nós criaturas nascidas das contradições e que devem fazer suas escolhas.



Então, nesse necessário situar-se no mundo, qual seria o lugar do homem que produz literatura no Amazonas? O de um ilhado reconhecido apenas pelos seus pares imediatos? O de um autocentrado entediado pela busca constante do diálogo? O de quem ignora a linhagem a que se filia? O do vitimado por políticas culturais que o isolam da grande mídia? O daquele cujo olhar não vislumbra além de beiradões e paranás? Todos esses lugares e outros mais são possíveis, pois os lugares de fala e as situações que os engendram não são imediatamente apreensíveis. Se, contudo, não se considerar os reparos necessários à nossa condição histórica e à construção de um diálogo possível com os outros quer estejam ao Sul, a Nordeste ou Centro-Oeste assume-se o insulamento como um dado irreversível.

Por fim, cabe esclarecer que os dois autores sobre os quais se ensaiou constituem, no século XX, dois casos específicos e iniciais. Há outros casos a estudar e diferentes discursos na lírica e na narrativa se fazendo nesse exato momento. Que lugares ocupam e como serão lidos é matéria para uma reflexão posterior.



***A selva*: uma obra em fronteiras**

Allison Leão
UEA²⁸

1 De fronteiras

Imaginemos estar a bordo do Justo Chermont, embarcação em que Alberto, protagonista de *A selva*, romance publicado por José Maria Ferreira de Castro em 1930, passa vários dias, numa demorada viagem, entre Belém, na foz do rio Amazonas, e o seringal Paraíso, no alto rio Madeira. Mas até chegar lá, Alberto tem um longo caminho (físico e metafísico) a seguir. Por isso, voltemos a observá-lo na terceira classe do Justo Chermont. Já são decorridos vários dias desde a partida em Belém. Logo a embarcação fará escala de uma noite em Manaus. Até aqui, Alberto remoeu seu incômodo por estar tão mal instalado. Excluído de onde acredita que deveria estar – isto é, a primeira classe, lugar talvez mais adequado ao jovem português quase bacharel – e completamente inadaptado ao lugar em que se encontra, Alberto ainda está longe de suspeitar haver muito mais complexidade nas formas de as coisas se apresentarem do que ele supõe: civilizado x incivilizado; portugueses x não-portugueses; monarquistas x republicanos.

Por isso, ser-lhe-á difícil compreender quando o comendador J. B. de Aragão, comerciante português muito rico e dono de casa aviadora, não lhe prestar a menor atenção no momento em que o jovem desembarca em

²⁸ Professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas.

Manaus e vai lhe pedir ocupação: permanecendo na cidade, Alberto se livraria de ter de subir mais ainda o rio, para trabalhar no seringal. A indignação certamente se dará, em parte, pelos excelentes qualificativos de Alberto, sumariamente ignorados pelo comendador, mas também pela pouca ou nenhuma importância que o comerciante dará ao fato de Alberto ser um exilado português. Indiferente ao pendor político do jovem, o comendador arre-mata: “Ora! Ora! Tanto faz uma coisa como outra. O que cada um devia era tratar de si, pois todos são portugueses!” ([1930] 1989, p. 60).²⁹ Até encontrar J. B. de Aragão, Alberto estará convencido de que seus problemas serão facilmente compreendidos e remediados pelo negociante. Ao andar pela rua comercial onde estão instaladas as grandes casas aviadoras, uma linguagem familiar o conforta e lhe desperta alguma coragem para sua solicitação: “Em amos e subalternos ele identificava muitas expressões patricias, pois no tráfico e no lucro daquela negra riqueza só turcos e judeus faziam concorrência aos portugueses” (AS, p. 56). Além disso, endossa-lhe o ânimo para o pedido ao comendador a própria história deste, que, tendo emigrado de Portugal nas piores condições, constituíra mesmo assim grande fortuna na Amazônia.

Para Alberto, a nacionalidade e a adversidade em comum aproximam a biografia de J. B. de Aragão à sua; tanto que nas reflexões que vai urdindo até chegar ao escritório do comendador, ele recorta os poucos traços que são semelhantes às duas vidas e simplesmente silencia as inúmeras diferenças existentes entre a trajetória do analfabeto e a do quase bacharel. Fazer parte da mesma comunidade – parece crer Alberto –, ter uma história semelhante, partilhar uma origem e estar distante da pátria em comum são argumentos mais do que decisivos para o sucesso de sua empreitada. Dadas todas as “semelhanças”, J. B. de Aragão, indubitavelmente, deverá ser atencioso e prestativo a Alberto. Por isso, a indiferença do comendador será tão dolorosa para o jovem português. Ele não compreenderá, a princípio, o que a J. B.

²⁹ As referências ao romance *A selva* serão anotadas com as iniciais AS, e dizem respeito à ed. 37, Lisboa: Guimarães Editores, 1989.

de Aragão parece estar absolutamente claro: que nomenclaturas de inspiração comunitária, como pátria e patricio, pouca ou nenhuma importância têm para os princípios anticomunitários do capital.

Os traços de identificação que Alberto acreditava haver entre ele e o comendador repentinamente tornam-se poeira no ar, renunciando assim a inquietação na qual se debaterá o jovem lusitano: haveria alguma relação de alteridade estável suficiente em que se pudessem pôr os pés com segurança? Alberto inicialmente resiste ao esfumamento da nitidez dos limites da alteridade reafirmando para si mesmo uma série de noções estereotípicas, tanto a seu respeito quanto sobre os homens com os quais ele dividirá espaço no seringal: civilizado x selvagem; sensível x rude; sofisticado x bruto; industrialso x letárgico. No entanto, a vivência que se anuncia imporá limitações a tais dicotomias, quando o jovem exilado passar por experiências que antes reportara apenas a um seu outro.

Ainda na tentativa de redefinir limites, Alberto recorre, a princípio, ao que lhe parece ser mais patente como seu extremo-outro: o mundo natural. A natureza amazônica como brutal, agressiva e exuberante (já que assim Alberto a toma) o atordoia. Para adjetivá-la assim, Alberto frequentemente estabelece comparações com o *locus amoenus* europeu:

A árvore solitária, que borda melancolicamente campos e regatos na Europa, perdia ali a sua graça e romântica sugestão e, surgindo em brenha inquietante, impunha-se como um inimigo. Dir-se-ia que a selva tinha, como os monstros fabulosos, mil olhos ameaçadores, que espiavam de todos os lados. Nada a assemelhava às últimas florestas do velho mundo, onde o espírito busca enlevo e o corpo frescura. (AS, p. 84).

Mas também essas estratégias discernidoras não resistirão ao acúmulo de experiências a que Alberto será submetido. As comparações entre os meios naturais tenderão a se dissolver em um curioso sincretismo, em que uma atitude respeitosa para com a floresta mescla-se com imagens de conotação sacra: “Erguia-se agora, à margem do ‘varador’, alta gruta de raízes, que uma só árvore lançava. Templo imaginário de povo que inspirasse a sua estética

arquitectónica em esquisitos monumentos orientais [...]” (AS, p. 78). Quanto ao esforço delimitador entre si e a natureza, Alberto se verá surpreso várias vezes por diminuir tal distância com atitudes por ele mesmo julgadas como primitivas e essencialmente instintivas, em especial aquelas de impulso sexual.

A exacerbação do instinto e o retorno ao primitivo, verificáveis, no exemplo de Alberto, na perda de espaço da moral para o desejo em alguns momentos, têm sido ideias muito presentes nas representações sobre as periferias do mundo moderno e sugerem uma das noções mais difundidas a respeito das fronteiras: de que se trata de um espaço onde “as regras da lei e as boas maneiras sociais tendem a levar o homem de volta a um estado de natureza [ao estado natural]. A fronteira se torna, assim, um lugar de selvageria”, conforme explica Bill Ashcroft (2000, p. 109). Sem dúvida, encarar a fronteira sob este prisma forneceria um suporte razoável para se ler *A selva*, já que esta parece ser uma das bases do romance, além de se poder constatar, pelo discurso de alguns personagens, a força de tal ideia em relação ao espaço amazônico, como o seringueiro Juca Tristão a justificar, como reflexo do ambiente rude, a brutalidade da escravidão em que consiste o aviamento; ou Alberto a refletir sobre a animalização de sua aparência: “Afirmava a si mesmo que a responsabilidade não era dele, era do meio, era essencialmente da Natureza [...]. [...] a selva impunha o progresso à negligência, o retrocesso dos civilizados, como se estivesse empenhada em reincorporá-los na selvageria de onde se tinham evadido” (AS, p. 177). Assim também, Alberto se admira com as atitudes polidas do seringueiro Firmino, como se elas não fossem possíveis a um homem semelhantemente inculto.

Todavia – sem deixar de ter em mente que sempre há distinções entre os espaços, valiosas para nós comparatistas –, convém assinalar que imaginar a fronteira como o espaço da barbárie e da degradação do civilizado implica o risco de incorrer numa duvidosa polaridade. A realidade específica da fronteira pode fazer dela um *alter* do núcleo de poder, mas, vistos de maneira abrangente, tanto um espaço como o outro fazem parte de um mesmo e complexo universo com faces diferentes. Ou seja, o aviamento, com todos os horrores e brutalidades que o constituem, não é uma anomalia ou um simples

arranjo local resultante da aparente condição pré-capitalista da região; trata-se de um procedimento periférico e um comportamento perfeitamente operacional do capital industrial. De tabela e de igual forma equivocadamente, mitifica-se o centro como se ele não comportasse também brutalismo e desumanidade.

Há, porém, uma noção de fronteira que melhor abarca a complexidade da relação entre o espaço periférico e o centro hegemônico, cuja primeira preocupação é diferenciar-se da ideia de limite. “O limite parece constituir uma linha abstrata [...]. A fronteira, por sua vez, parece ser feita de um espaço abstrato, areal, por onde passa o limite. [...] O limite estimula a ideia sobre a distância e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração”, segundo Cássio Eduardo Viana Hissa (2002, p. 34). Ambas as noções (de fronteira e de limite), no entanto, pela própria maneira como estão pensadas, tendem a se confundir ou, no mínimo, entrar em interface, como se elas próprias encenassem os conceitos a que se referem. A ideia de fronteira, ainda nas palavras de Hissa, “parece reunir requisitos para se colocar entre o vago e o preciso. O limite almeja a precisão e se insinua como muro, mas contraditoriamente, através da fronteira, apresenta-se como transição, como mundo do permanente vir-a-ser e da ausência pulsante” (2002, p. 35). Isto é, por um processo de contaminação mútua, o próprio limite se enfraquece em sua rigidez, pois, se a fronteira está aquém e além do limite, todavia a imprecisa identificação do espaço onde esta começa ou termina não possibilita contornos mais nítidos entre ambos.

Partindo desses pressupostos, ler *A selva* a partir do fundamento da fronteira, ao mesmo tempo em que se afigura como uma perspectiva espacial de leitura – dada a força da marca geográfica do objeto –, trata-se também de uma escolha epistemológica que dá especial atenção aos espaços de transição, às interpenetrações, às interseções (HISSA, 2002, p. 35). Alberto, por exemplo, é um personagem *borderline* que inicialmente representa e depois passa a refletir sobre a fronteiridade de sua condição. Seja muito antes do tempo do enunciado no romance, por volta de 1919, ou quando Ferreira de Castro o escreve, em 1929, Portugal vive uma realidade bem menos gloriosa que aquela

de seu já remoto período expansionista. Mesmo assim, ao se encontrar num espaço cuja realidade ele julga inferior à sua, Alberto reacende para si mesmo velhas estereotípias colonialistas. Elas, no entanto, entram em choque com a experiência de uma realidade que até então Alberto reportava a um outro, configurando-se no aprendizado a partir de uma nova experiência: em vez de colonizador, imigrante.

Alberto já se distancia em muito dos primeiros cronistas e também dos viajantes naturalistas; suas expectativas são outras e ele não pretende simplesmente extrair as riquezas naturais da antiga colônia portuguesa. O fato de ser um imigrante desempenhando papel tão humilde como qualquer outro seringueiro, sendo inclusive humilhado nessa condição, o distingue ainda mais dos europeus autorizados que dois ou três séculos antes detinham o poder de nomear este mundo novo. Apesar disso, Alberto revela várias vezes que seu imaginário está impregnado de noções que, de uma forma ou de outra, permanecem arraigadas à mente de um europeu do início do século XX: superioridade intelectual, sofisticação cultural, disposição para transformar a natureza em progresso, contra a inconveniente proximidade do homem amazônico com a natureza, a letargia deste causada possivelmente pelo clima, o desânimo para acumular riquezas etc. – o importante é a avaliação, por parte do protagonista, se positiva ou negativa, que deriva de tais estereótipos. É o que passaremos a examinar.

2 Eu, o outros

Partimos, portanto, de uma tese: da posição fronteiriça de *A selva*, que faz o romance se movimentar entre a exotização e o esforço de ultrapassá-la. O primeiro movimento do romance, a exotização, tenta engessar os limites, delinear-los através da reafirmação de um cabedal do imaginário que se tem a respeito do outro. O meio e o homem da Amazônia são reiteradamente avaliados de maneira negativa por Alberto. Os rios são “assombrosa trama fluvi-al”, “monstro líquido” (*AS*, p. 49). As pessoas, longe de serem civilizadas, eram “alheias a tudo quanto não fossem imposições do corpo e aderindo,

resignadas, a todas as contingências” (*AS*, p. 41). Se de fato o eram, não importa. O importante é que, no olhar de Alberto, a percepção da diferença significa a constatação de sua superioridade, na condição de europeu – e ainda mais: monarquista, como se lê no seguinte excerto:

Possuíam alma essas gentes rudes e inexpressivas, que atravancavam o Mundo com sua ignorância, que tiravam à vida colectiva a beleza e a elevação que ela podia ter? Se a possuíssem, se tivessem sensibilidade, não estariam adaptados como estavam àquele curral flutuante. [...] Só as seleções e as castas, com direitos hereditários, tesouro das famílias privilegiadas, longamente evoluídas, poderiam levar o povo a um mais alto estádio. Mas tudo isso só se faria com autoridade inquebrantável – um rei e os seus ministros a mandarem e todos os demais a obedecer. (*AS*, p. 41-42).

Mas o caminho de Alberto mal está começando: sua postura ainda será significativamente alterada no decorrer do livro. O projeto do romance de Ferreira de Castro parece querer encenar essa transposição do pensamento, algo que ultrapasse a pura e simples exotização. Ou, em vez de ultrapassagem, um retorno: retorno a um estágio que antecederia às representações nas quais se funda a exotização – um momento zero, anterior à representação do encontro e de todas as representações que daí advêm, um instante em que a diferença não passou a significar exotização e se ressalta somente a impressão de estranhamento.

À primeira vista, “exótico” e “estranho” são termos que se aproximam, vinculados à ideia de algo fora de um eu referencial. Assim, a realidade amazônica, estranha a Alberto, só poderia despertar-lhe a sensação de estar se deparando com o exótico. Entretanto, o termo exótico pode ter sua significação desdobrada, dependendo exatamente do referencial geoistórico de sua enunciação. Sendo uma questão de referencial, o uso do termo “exótico”, no contexto da colonização do Novo Mundo, tornou-se também uma questão de poder: quem decide o que é exótico? É claro que, aos olhos dos nativos da América, por exemplo, os europeus eram exóticos, se nos guiássemos apenas por etimologias. Mas Ashcroft dá um exemplo de como conceitos que seriam

meramente referenciais podem ser potencializados (no sentido de *revestidos de poder*):

Quando a língua inglesa e os conceitos que ela significava na cultura imperial foram levados para os lugares colonizados através, por exemplo, da educação inglesa, mantinha-se inalterada a atribuição de exotismo àqueles lugares, povos ou fenômenos. Assim, estudantes em escolas do Caribe ou de North Queensland, por exemplo, eram levados a julgar e a descrever as vegetações dos lugares que habitavam como ‘exótica’, em lugar de considerar assim árvores como o carvalho ou o teixo, que eram ‘naturalizados’ para eles como árvores domésticas pelos textos ingleses que liam. (2000, p. 94-95).

Por isso, é possível falar numa “geografia do exótico”, como sugere Renan Freitas Pinto, ou seja, o exótico ou a exotização – creio que sejam níveis: objeto e ato, respectivamente – devem ser analisados à luz de suas espacialidades: quem os enuncia e de onde? Daí não haver um só sentido para *exótico*. Por exemplo, como bem lembra Freitas Pinto, na Antiguidade e na Idade Média o conceito de exótico era definidor de lugares e povos diferentes; no entanto é com o desenvolvimento dos modernos Estados europeus, nos séculos XIX e XX, que o conceito passa a ser definidor das fronteiras entre Ocidente e Oriente (2006, p. 77-78). É nesse longo período que *exótico* ganha diversos matizes, tais como o nascimento de mitos modernos, a autoexotização, a incorporação como traços culturais daquilo que muitas vezes foi externamente atribuído ou que não tinha o peso de tradição etc.

A exotização presente em *A selva* está intimamente ligada à prática de monumentalização da natureza: o deslumbre, o excesso descritivo da paisagem e o núcleo narrativo que se detém, em mais da metade do romance, na impressão que Alberto tem da paisagem natural. A prática de monumentalização da natureza foi um suporte discursivo muito útil ao fomento de essencialidades como o “espírito da nação”: o mundo natural como signo vazio onde se escreveriam as comunidades em formação, além de poder ser o espaço para onde se pode retornar discursivamente reiteradas vezes, sempre que for necessário reafirmar tais essencialidades. No caso de *A selva*, a

monumentalização da natureza, forte em boa parte do romance, funciona principalmente como anulação da história, preparação do terreno para autorizar o narrador a monopolizar a representação daquela realidade. Esse esforço apagador do humano corresponde à tentativa de alcançar, pela via da natureza, aquilo que Doris Sommer denominou de “pré-história legitimadora” no discurso das ficções de fundação latino-americanas (2004, p. 76), tempo em que o espaço nacional seria apenas espaço natural, onde se encontraria a genuinidade da nação.

O discurso da monumentalização da natureza vê-se desconcertado com a presença humana nativa, porque mais facilmente pode-se imaginar a natureza como fora da história, e assim começar de um marco zero a nova história dos povos vitoriosos, livrando-se da incômoda mácula “pré-histórica” dos antigos povos que ocupavam o Novo Mundo. A reação se dá através de um movimento duplo ou de uma combinação de movimentos, como que para equacionar o “problema” do humano: trata-se, sob duas óticas, do que podemos denominar de presentificação do índio.

De um lado, o mecanismo ficcional da presentificação dá-se em tom lamentoso ou de louvação, e retrata o índio como aquele que já não está, aquele que foi exterminado. Nenhum senão histórico, dados os fatos do violento processo de colonização. Entretanto a lembrança do extermínio trabalha também como mote para a tentativa de reavivamento do índio, na busca da originalidade e da pureza histórica e cultural supostamente existentes entre os nativos pré-coloniais. Talvez seja possível dizer que esse discurso, à sua maneira, dá prosseguimento ao extermínio que ele mesmo lamenta ter acontecido, uma vez que, ao representar idealisticamente o índio, esse discurso lhe paralisa a identidade, como se esta pudesse ser apriorística; e, no entanto, é esta paralisia que o mata simbolicamente. Assim, tal forma de representação se alimenta da tragédia histórica para transformá-la num épico das tradições.

De outra parte, a presentificação se configura como uma exaltação dos traços que o caboclo supostamente teria herdado do índio: a nobreza, a coragem, a lealdade, a paciência, a parcimônia e toda uma série de essencialidades. Ou seja, tenta-se presentificar o índio através do caboclo. O

valor deste estaria em não ser um índio decaído, mas sim o honroso herdeiro de toda uma tradição. Vejamos, como exemplo, o seguinte destaque de *A selva*:

Atreito a vida sedentária, o caboclo não conhecia as ambições que agitavam os outros homens, já Alberto o soubera em Belém. A mata era sua. A terra enorme pertencia-lhe, senão de direito, por moral, por ancestralidade, da foz dos grandes rios às cabeceiras longínquas. Mas ele não a cultivava e quase desconhecia o sentimento de posse. Generoso na sua pobreza, magnífico na humildade, entregava esse solo fecundo, plétórico de riquezas, à voracidade dos estranhos – e deixava-se ficar, pachorrento e sempre paupérrimo, a ver decorrer, indiferentemente, o friso dos séculos. (*AS*, p. 46).

Aí está uma tentação a que Ferreira de Castro não resistiu – quanto à forma de retratar o caboclo. Notemos que, apesar de o caboclo, em conformidade com sua possível ancestralidade indígena, adequar-se ao meio natural que o narrador toma por hostil e de ser frequentemente louvado por isso, sua inaptidão para as novas formas de existência e de produção trazidas pelo progresso tende a limitar seus méritos. Talvez por isso, em geral, seu papel seja de coadjuvante ou de objeto de curiosidade – e não de sujeito. Em *A selva*, o personagem que mais corresponde a essa simultânea louvação e depreciação é Lourenço. Há um segundo trecho, em que o narrador volta a discorrer sobre o que ele percebe como características do caboclo, no qual se pode notar um cruzamento de estereótipos de culturas marginalizadas pelo Ocidente, pois o termo “pária” (logo no início do excerto), na sociedade indiana, se refere ao indivíduo sem casta, inferior. Tanto numa periferia como a Índia quanto noutra região periférica como a Amazônia, a noção de que suas populações são indolentes e desapegadas aos bens materiais vem acompanhada de avaliação negativa, como se, ainda não tendo evoluído aos padrões acumuladores ocidentais, esses povos necessitassem da tutela do colonizador.

A sua condição de caboclo dava a Lourenço privilégios ímpares em todo o seringal. Dos párias masculinos e válidos só ele não se entregava à extracção da goma elástica. Era uma regalia muito antiga, que sua raça conquistara, não por força activa,

mas por indolência inata. O mundo cifrava-se, para ele, numa barraca, numa mulher e numa canoa; e mereciam-lhe sorrisos de piedade os homens que vinham do Ceará, do Maranhão, mesmo de Pernambuco, desbravar a selva virgem, sofrer todas as vicissitudes, tormentos sem conta, apenas pela ânsia de uns tostões a mais.

[...] A selva não perdoava a quem pretendia abrir os seus arcanos e somente este homem bronzeado, de cabelo liso e negro, que nascera já renunciando a tudo e se comprazia numa existência letárgica, junto de copiosas riquezas, encontrava nela vida fácil. (*AS*, p. 116).

Mas se de fato as populações indígenas foram ou têm sido exterminadas, e se realmente o caboclo tem no índio um ancestral, qual seria o problema da presentificação? Além do que já apontei – da busca por algo que remanesça a uma longínqua pureza histórica e cultural –, penso que o equívoco histórico está em separar diacronicamente o índio do caboclo, apesar de que, aparentemente, a presentificação se configure como um esforço de unilós. Mas a separação diacrônica se mostra quando a tragédia de um não é vista como o trauma do outro, ou seja, quando não se percebe a dominação sofrida por povos mestiços contemporâneos como parte de um mesmo e longo processo histórico de subjugação que vem se efetivando remotamente na história. Fica apenas a fraca ideia de que o maior e mais significativo traço que une tais histórias é a mística posse da terra, e não a violência que ambos sofreram ou sofrem.

Por outro lado, sincronizar o trauma e a tragédia, diferentemente da presentificação, estaria mais próximo da *atualização* a que se refere Homi Bhabha, aquela que emerge da tensão entre o passado pedagógico e o presente performático, o “tempo-duplo” como o denomina o próprio Bhabha (1998, p. 206-207). Atualizar seria abrir espaços para que falemos os fantasmas, os “passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico” (BHABHA, 1998, p. 34).

Em *A selva* há algo de não aproveitado quanto a essa forma de fantasmagoria. Quando Alberto chega ao seringal Paraíso, Firmino, um de seus companheiros de lida, logo o adverte de que o centro de coleta em que trabalhará é frequentemente visitado pelos índios parintintins.

A estrada que você vai cortar era do Feliciano. O mês passado os índios vieram ao centro e levaram a cabeça dele. É por isso que a estrada está sem freguês e você vai para ela. E aqui há uns quinze dias foi um estrago em Popunhas. Os parintintins chegaram e, como não tinha cabeça para cortar, foram à roça e quebraram tudo. (AS, p. 78).

A partir dessa conversa, o pensamento de Alberto é constantemente assaltado pela preocupação com a possível chegada dos parintintins, e então os ruídos da selva parecem-lhe esconder esses seres brutais que o tocaiam. Suas preocupações são reforçadas com as palavras nada animadoras de seu companheiro: “Eles levam sempre a cabeça dos civilizados. É para espetar num pau e dançar em volta dela” (AS, p. 86). Logo adiante, Firmino prossegue em suas recomendações: “Quando não há cabeça de homem, levam de criança, de cachorro e de gato, de tudo que aparece. Deitam fogo à barraca e arrasam a mandioca e o canavial. Não podem ver um civilizado [...]” (AS, p. 88).

Não me deterei em digressões sobre as opiniões de Firmino sobre os índios, de que “aquilo é bicho que só deixará de ser ruim quando desaparecer. Eu, se encontro algum, mato-o logo!” (AS, p. 88). Quero apenas lembrar que, apesar de Alberto estar sempre às voltas com inquietações a respeito da vinda ou não dos índios cortadores de cabeça, o que gera um arremedo de suspense no romance, não há o desenvolvimento de uma proposta de fantasmagoria que a eleve para além do nível da insinuação de sombras, estalos ou tão-somente as elucubrações advindas do estado de nervos do protagonista de *A selva*. O único parintintim que de fato se mostra no romance já aparece morto.

Impossível não fazer alusão a *O coração das trevas*, magistral novela de Joseph Conrad, especialmente a certas figuras fantasmagóricas que em algo se assemelham a esses índios-sombra, vistas por Marlow durante a subida do rio. Em certa altura, elas são apenas um mistério para o narrador-personagem: “Às vezes, à noite, o som de tambores por trás da cortina de árvores subia o rio e ficava reboando debilmente lá no alto, como se pairasse acima de nossas cabeças, até o dia clarear. O que significava aquele som – se guerra, paz ou

prece – não sabíamos dizer” (CONRAD, 1984, p. 47-48). Entretanto, logo adiante a expectativa fantasmagórica se converte em experiência fantasmagórica, quando os viajantes avistam na margem do rio:

[...] um turbilhão de braços negros, de pernas negras, um punhado de mãos batendo palmas, de pés batendo no chão, de corpos gingando, de olhos rolando nas órbitas, em meio a uma algazarra infernal. [...] O homem pré-histórico nos estaria lançando maldições, preces, boas-vindas?... Quem saberia dizer? [...]; deslizávamos diante deles como fantasmas, perplexos e intimamente horrorizados. (p. 48).

Há algo de mobilizador nesse contato, e não apenas entre culturas ou compreensão entre culturas. Na verdade, aí há muito pouco de compreensão; a palavra-chave é a *perplexidade* a que se refere Marlow. Essa perplexidade advém tanto de uma espacialidade diferenciadora quanto de uma temporalidade disjuntiva. No entanto, a perplexidade, aí, é, sobretudo, atualizadora. Conjunção e disjunção temporal passam a se confundir.

Era algo extraterreno, e os homens eram... não, não eram inumanos. E para falar com franqueza, essa era a parte pior... a suspeita de que eles não eram inumanos. [...] Eles uivavam, saltavam, rodopiavam, faziam caretas medonhas [...] mas o que impressionava a gente era precisamente a idéia de que eram criaturas humanas [...] como nós, a idéia de que havia um remoto parentesco entre nós e aquele selvagem e delirante tumulto. (CONRAD, 1984, p. 48).

Ficar de frente para o fantasma ou para o fantasmagórico, sentir o medo e a fascinação que provêm de tal visão, ouvir não sua voz – que ela já não existe –, mas o que ainda ecoa daquilo que um dia fora sua voz: esse é o passo que inexiste em *A selva*.

Assim, o caráter de revisão do processo colonial, também presente em *A selva*, esbarra numa ótica a tal ponto arraigada que o narrador³⁰ não consegue

³⁰ Digo *narrador* porque sua voz se confunde com o pensamento de Alberto, e não somente pelo discurso indireto livre algeures utilizado, mas pelo narrador se afigurar como uma consciência do protagonista, já avançada no tempo.

enxergar a conexão entre a “inexistência” de representações do colonizado e a violência do processo ao qual este foi ou estava sendo submetido.

Isso explica por que os parintintins são do mais absoluto silêncio, e por que sua existência, no romance, depende unicamente do medo de Alberto. O protagonista de *A selva*, aliás, frequentemente encarna a postura da referência autodefinidora do mundo. Seu patético discurso no final do romance, quando ensaia mentalmente uma defesa para o negro Tiago, que acabara de pôr fogo no barracão, matando assim o dono do seringal, mostra seu empenho em conservar a preponderância de sua voz. Alberto transita entre o ódio e a compaixão para com o outro sem jamais sair do epicentro discursivo da narrativa. Essa narrativa, por assim dizer, egocêntrica seria o que Edward Said critica em obras que, mesmo anti-imperialistas, “sustentam que a fonte da ação e da vida significativa do mundo se encontra no Ocidente, cujos representantes parecem estar à vontade para impor suas fantasias e filantropias num Terceiro Mundo retardado mental” (1995, p. 20).

O conservadorismo relativo de *A selva* também se permite entrever na sensação que o romance nos deixa de que, fora do foco narrativo, tudo é um imenso espaço desabitado, lembrando bastante o que no século XX se intensificou como a ideologia do “vazio demográfico”. Os personagens “externos”, os parintintins, sequer insinuam uma existência concreta, e quando enfim podemos saber de um, ele já está morto. Pensar que regiões como a Amazônia se configuram em vazios demográficos acaba por significar a tentativa de convertê-las em vazios discursivos, signos vazios a serem preenchidos livremente por um eu-referencial dominante. O resultado é aquilo que Mary Louise Pratt chama de “senso colonizado de que a realidade está em outro lugar” (1999, p. 52). Nessa perspectiva, a “afasia” de personagens como Firmino, Agostinho e Tiago representa, na verdade, o espaço discursivamente monopolizado por Alberto. Por isso, cada uma dessas figuras ondula no sobe e desce conceitual do protagonista: Firmino ora é grosso, ora é gentil; o assassinato cometido por Tiago foi crueldade ou justiça? Felizmente, apesar da monopolização discursiva, Alberto insinua uma perspectiva menos unilateral das percepções (apesar de isso ainda não significar uma abertura no

espaço discursivo): “Era certo que os homens são bons ou maus conforme a posição em que se encontram perante nós e nós perante eles” (*AS*, p. 197; grifo nosso). A percepção de Alberto parece, nesse ponto, estar infiltrada por certa relativização, embora ele continue a, além de ser a referência de seu julgamento pseudouniversal, estender esse juízo aos outros personagens.

3 Eu: outro

Mas, conforme afirmei, *A selva* está em fronteiras, e por isso resta saber dos pontos em que o livro ultrapassa uma grande parte das tradições narrativas que o precedem, calcadas na exotização e no determinismo. O primeiro deles se nota por um progressivo afastamento do interesse narrativo sobre o meio natural. A respeito disso, José Maria Rodrigues Filho vê no romance a existência do choque entre a nomeação e o espanto silencioso, a “perplexidade nos meandros da efabulação” (2004, p. 319). Por um lado, o narrador – uma voz onisciente que conduz a narrativa como um eu-reflexivo de Alberto – não escapa de um ímpeto de linguagem, uma vontade de significação da natureza circundante. E isso seria um promissor campo de análise do romance, visto que, à semelhança do que então se tinha como tradição narrativa sobre a Amazônia, Ferreira de Castro compõe um narrador que busca dar uma moldura de significado ao caos que lhe parece ser aquele meio natural. No entanto, há, ao menos no nível da encenação, a estupefação que não vai além da perplexidade, se pensarmos exclusivamente no personagem Alberto. É assim que o silêncio se infiltra na narrativa de Ferreira de Castro: através de certa “significação retórica da paisagem”, feliz expressão de Rodrigues Filho (2004, p. 318). Em *A selva*, a “significação retórica da paisagem” se destacaria como uma linguagem do silêncio, que, nomeado como uma “massa envolvente” (RODRIGUES FILHO, 2004, p. 318), assume caráter de espacialidade. O silêncio-massa envolvente, no entanto, não é o silêncio em si, a ausência de sons. Ao contrário, e como bem lembra o crítico nas passagens do romance, o silêncio é “sinfônico”, “efeito de milhões de gorjeios longínquos”, “murmúrio suavíssimo de folhagens” (p. 318). Talvez caiba

afirmar que o silêncio de *A selva* seria mais o *silenciar* ou o *causar silêncio*. Para Alberto, a realidade amazônica se apresenta tão brutal quanto imensurável. Daí sua posterior perplexidade e silenciamento. É possível, então, notar-se uma mudança importante em curso, pois nesse diálogo o homem é o interlocutor que busca dar sentido ao silêncio. Como parece que essa tarefa será sempre malograda, o sentido passa a ser mais importante que o silêncio. E o sentido é humano. Ou seja, é o silêncio do meio natural, estupendo para o observador, que começa a humanizar a narrativa, deslocando-a da mera descrição hiperbólica da natureza.

Talvez seja por isso que se note em *A selva* um progressivo afastamento da narrativa em relação ao mundo natural – lentamente o narrador se distancia da tentação verborrágica frente ao natural, para centrar sua atenção no drama do homem escravizado naqueles sertões. Não por acaso, essa mudança se efetua na altura do romance em que Alberto vai trabalhar no escritório do barracão, onde não estará tão dramaticamente cercado pela floresta. A partir de então, as “reflexões” sobre a natureza, em geral, só entram em cena para acentuar os anseios de Alberto, especialmente os sexuais, como quando ele e o senhor Guerreiro, marido de Dona Yáyá, atocaiam uma onça que vinha fazendo muitas baixas no rebanho do patrão. Enquanto Alberto cogita matar Guerreiro para ficar com Yáyá, vai consigo mesmo tecendo comentários sobre as onças – “ladras incorrigíveis, sem pudor e audaciosas” (*AS*, p. 163) – e sobre si mesmo: “Que animal feroz crescia, assim, dentro do seu próprio cérebro, para lhe alucinar a razão?” (*AS*, p. 164).

É neste ponto de transição do romance, de deslocamento do olhar da natureza para o homem (ou para o que o homem tem de “fera” em si mesmo), que se completa o movimento que se vinha desenhando e que de certa forma representa o contato do europeu com o Novo Mundo. O primeiro momento, o contato inicial, que suscita em Alberto o silenciamento, a admiração, o espanto e o enlevo, assemelha-se ao maravilhamento, o sublime, presente desde o encontro inicial de Colombo com as “Índias Ocidentais”. Com efeito, a retórica das grandes viagens e descobertas está impregnada do maravilhamento, herança tanto das narrativas heróicas clássicas quanto cristãs,

como ressalta Stephen Greenblatt, (1996, p. 101). Porém não há apenas um nível em que o maravilhamento se apresenta; quando elemento de retórica ou representação, um nível anterior já estaria sendo capitalizado pelo discurso. É desse nível anterior que se aproxima a sensação de Alberto em seus primeiros contatos com os rios e a floresta. Algo fora da representação está acontecendo com o personagem quando ele se depara com o assombroso da paisagem: “Ali tudo perdia as proporções normais. Os olhos que enfiassem, pela primeira vez, no vasto panorama, recuavam logo sob a sensação pesada do absoluto, que dir-se-ia haver presidido à formação daquele mundo estranho” (*AS*, p. 62). Tal é a impressão de Alberto, preenchida pelo desconhecido. Aqui, a moral ainda não entrou. O desconhecido só pode fornecer uma experiência estética. “Quando nos maravilhamos, não sabemos ainda se amamos ou odiamos o objeto que nos afeta; não sabemos se devemos beijá-lo ou fugir dele.” (GREENBLATT, 1996, p. 37). Daí as palavras vacilantes e contraditórias de Alberto a respeito da floresta: “[...] contemplada por fora, sugeria vida liberta num mundo virgem, *ainda não tocado pelos conceitos humanos*; vista por dentro, oprimia e fazia anelar a morte” (*AS*, p. 85, grifo nosso).

Mas qual seria o gesto narrativo presente no romance de Ferreira de Castro que faz o outro movimento, ou seja, que o distancia do discurso colonialista? Ora, no caso da empresa colonizadora primeira, o maravilhamento se direcionava especialmente às características naturais do Novo Mundo. Seria necessário algo que fosse extremamente outro para Colombo, por exemplo, ser despertado pela maravilha, no primeiro momento, e para que depois fosse convincente, quando de sua representação. A natureza encerrava o predicado da estranheza; um pouco porque era diversa da natureza europeia e um pouco porque podia ser vista como o outro do homem. Não é possível dizer que a natureza amazônica deixe de ser estranha a Alberto, já que o duplo movimento percebido no discurso de Colombo é, em certo grau, perceptível também em *A selva*, seja no protagonista, seja no narrador. E o desconforto de Alberto com a natureza não se esgota. Mas, com o avançar do romance, a sua atenção vai gradativamente sendo tomada pelo drama social, pelas questões humanas daquele meio. Alberto passa a se perceber não mais coloniza-

dor, ou pelo menos abandona a excessiva atenção dada aos motivos naturais; o imigrante Alberto, se quiser fazer da Amazônia um lar, terá de concentrar-se também no que há de comum entre ele e esse novo lugar. A realidade precisa deixar de ser somente a natureza a eclodir aos seus olhos para inaugurar possibilidades de convergências entre o novo e o conhecido. Por isso, o drama do trabalho escravo nos seringais torna-se, no último terço do romance, a preocupação central do jovem português, dando margem para extensas digressões sobre o Direito universal, a liberdade e as mais íntimas contradições de personagens como Juca Tristão, o dono do seringal. Apesar de ter repetido certos motes coloniais, é esse movimento de humanização e de busca por interações entre os mundos, especialmente configurado na denúncia social, que abre no romance de Ferreira de Castro a possibilidade de um passo além da exotização.

O segundo aspecto que acentua o esforço de descolamento de *A selva* em relação aos textos essencialmente exotizadores é o pensamento irrequieto do protagonista no que tange a sua autoimagem: na obra o referencial se desloca, se pensarmos naquilo em que o romance é mais profícuo – certa revisitação do europeu sobre si mesmo, isto é, um europeu a reviver, em diferença, a experiência de estar num outro espaço, significativamente um espaço onde outrora seu país estabelecera colônia. A experiência de Alberto como seringueiro, a escravidão a que é submetido, a dissolução dos vínculos nacionais – conforme vimos no caso do comendador J. B. de Aragão – são eventos que lhe promovem a necessidade de repensar seus preceitos, especialmente aqueles que tinha a respeito de si mesmo. O maior estranhamento do romance é o de Alberto sobre si próprio.

Para isso, um mecanismo de alteridade é posto em ação: Alberto ensaia ser um seu outro. A princípio, o fato de o jovem português se diferenciar por seus altos estudos, por seus modos e por sua condição de europeu dá a impressão de que a distância entre ele e os seringueiros é abismal e insuperável. Mas é essa distância que dá o tom de gravidade às experiências que Alberto vive enquanto seringueiro.

O que temos, então, é a narrativa da condição diferenciada do europeu na antiga colônia. Agora a condição é marginal. É claro que a coloniza-

ção se deu em diversas gamas de experiências entre os colonizadores – do mais aristocrático ao menos abastado. Entretanto, as narrativas coloniais privilegiaram as experiências gloriosas, ou, sobretudo, tidas e narradas como gloriosas.

É importante ressaltar que o que dá a medida diferenciadora para Alberto é a distância que ele adquire de si mesmo – distância cultural, moral e fundamentalmente espacial. “Quando estamos fora da nossa terra, perdemos, quase sempre, a paixão política” (*AS*, p. 197-198), diz ele em relação ao que fora o motivo de seu exílio, seu posicionamento monárquico. As experiências espacialmente diferenciadas, em choque com suas concepções pré-estabelecidas, acabam por gerar instabilidade em seu pensamento e nas suas ações.

Outra forma de instabilidade discursiva presente no romance pode ser resumida na seguinte pergunta: em *A selva*, temos a visão do vencido ou do vencedor? Na verdade, há muito que ser desconstruído nessa dicotomia. Entretanto a afirmação de Bernard Emery (1999) – de onde retirei a pergunta para fins retóricos –, de que o romance de Ferreira de Castro inverte o paradigma do exotismo ao expor o objeto exótico através da visão do vencido, instiga a pensar que relação haveria entre o exótico e a visão do vencido. Os argumentos de Emery se baseiam na experiência dolorosa por que passaram tanto Alberto quanto seu criador, sob o jugo do sistema de aviação e vivendo em condições extremamente precárias no interior da floresta. Emery utiliza-se do conceito de “ulissismo”, cunhado por Gilberto Freyre, para mostrar como, no universo português e luso-tropical, a aventura rumo ao gigantesco e perigoso desconhecido provoca uma inversão de perspectiva nas suas observações referentes a esse novo mundo: “a força pertinaz desses ‘homens fracos’ de que fala Gilberto Freyre, e que os levou a descortinar os recantos mais longínquos do mundo inteiro, nos dá a chave desta inversão total da perspectiva” (1999, p. 95). E adiante arremata: “É preciso para o leitor ver com os olhos da dor e da incerteza, e não apenas como o curioso, mesmo quando ele se sente apiedado ou horrorizado pelo quadro proposto” (p. 95).

O que está na base dessa argumentação é certa impressão de impotência – ela seria a causadora da mudança de perspectiva. Mas Alberto sente-se fraco e diminuído em relação a quê? À primeira vista, a selva é o que o desnor-teia, o que lhe imprime horror, medo, impotência. Quanto aos homens, aqueles que poderíamos chamar – acompanhando a nomenclatura de Bernard Emery – de “não-vencidos” ou “vencedores” são os responsáveis pela revolta contida de Alberto perante as injustiças vivenciadas pelos seringueiros. No romance, esses personagens “fortes”, injustos e cruéis teriam em Juca Tristão seu maior representante e na inalcançável Dona Yáyá, sua mais sensual e provocativa configuração.

Mas será isso suficiente para afirmar que temos a “visão do vencido”? Não há dúvidas de que a experiência de Alberto é subalterna – quem poderia dizer o contrário ao pobre quase bacharel enfiado nas brenhas amazônicas? O meio e os homens, como acabamos de ver, dão-lhe a sensação de impotência. Mas não *todos* os homens. E se deslocássemos nosso olhar para as relações de Alberto com os *outros* “vencidos” existentes no romance?

Os caboclos, os índios, os negros e os seringueiros são os outros vencidos. Os vencidos são, portanto, os oprimidos e escravizados. Assim, é possível dizer, numa primeira análise, que Alberto se identifica com eles – sobretudo com os últimos, quer pela atividade que exercem, a mesma na qual ele trabalha, quer pelo convívio com Firmino e Agostinho, seus colegas seringueiros. Não se pode questionar que daí nasça a “solidariedade dos pobres” a que se refere Emery, indo novamente inspirar-se num conceito Freyreano. A própria atitude de Alberto, de ceder uma lima para que os seringueiros em fuga desacomrentem uma canoa, seria a explicitação gestual dessa solidariedade.

A “empatia” – terceiro elemento da análise de Emery – é o que pode dar uma medida do que vem a ser o olhar de Alberto. Qual seria o lugar desse olhar? Sustentando-se novamente em Gilberto Freyre, Emery entende por “empatia” do homem luso-tropical a sua “capacidade [...] para entrar em contato com o Outro, e mesmo, gradualmente, aproximar-se do gênio dele numa forma de simbiose” (1999, p. 96). Esta é a ideia mais preciosa, se

olhada de perto e desdobrada. Em relação a *A selva*, seu valor não está exatamente em “entrar em contato com o Outro”, ou tornar-se “irmão do Outro” (EMERY, 1999, p. 98). Mas, se pudermos pensar a empatia sob o prisma do espacial, veremos Alberto como aquele que ocupa o *lugar*, o *espaço* de um outro. A riqueza disso se ressalta ao percebermos que, apesar de toda a solidariedade, Alberto não se torna esse outro. Entretanto ocupar-lhe o lugar gera o melhor movimento do romance, sobre o qual me referi parágrafos acima: o distanciamento e o concomitante estranhamento de Alberto em relação a si mesmo. Não se tornar esse outro impossibilita o protagonista de nos dar a visão do vencido, mas, por outro lado, possibilita-o estar distante de ambas as margens do rio. O determinismo que se afigura na obra do início ao fim não dá chances para que se afirme haver, via Alberto, a “visão do vencido”. No entanto, se deslocarmos nosso foco para o modo como o jovem português vê a si mesmo e sua condição de europeu, as possibilidades de se ter em *A selva*, sob essa perspectiva, uma obra crítica serão bem mais generosas.

Referências

ASHCROFT, Bill et al. *Post-colonial studies: the key concepts*. London and New York: Routledge, 2000.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CASTRO, José Maria Ferreira de. *A selva*. 37. ed. Lisboa: Guimarães, 1989.

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Trad. Regina Régis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

EMERY, Bernard. A Amazônia e a (re) invenção do luso-tropicalismo: o caso de *A selva*. *Leituras da Amazônia: Revista internacional de arte e cultura*, Ano I, n. 1, Manaus: Universidade do Amazonas; Universidade Stendhal-Grenoble 3; Valer, 1999. p. 91-103.

GREENBLATT, Stephen. *Possessões maravilhosas: o deslumbramento do Novo Mundo*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 1996.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

PINTO, Renan Freitas. *Viagem das idéias*. Manaus: Valer; Prefeitura de Manaus, 2006.

PRATT, Mary Louise. Pós-colonialidade: projeto incompleto ou irrelevante. In: VÉSCIO, Luiz Eugênio; SANTOS, Pedro Brum (Org.). *Literatura e história: perspectivas e convergências*. Bauru: EDUSC, 1999. p. 17-54.

RODRIGUES FILHO, José Maria. Representações literárias em fronteiras amazônicas: *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, e *A selva*, de Ferreira de Castro. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin; SCARPELLI, Marli Fantini (Org.). *Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 315-323.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.



O outro lugar: os viajantes descobrem o *Paraíso*

Otávio Rios
UEA/UFRJ³¹

Penso num dos mitos mais antigos da cultura ocidental e que Homero nos fixou. A viagem. Ele não é naturalmente só nossa. (Vergílio Ferreira, 1995).

Poderíamos afirmar que a imagem do viajante, que parte de sua terra e a leva resguardada na memória, funde-se com o aparecimento da literatura ocidental? Parece-nos que desde as páginas da *Odisséia*, escrita em tempos longínquos por um Homero que “mesmo sem existindo nos criou”, passando pelos mais bem sucedidos poemas épico-nacionais da literatura portuguesa até a produção literária do século XX, a viagem é tema recorrente, continuamente evocado e cultuado por aqueles que, além de escritores, são viajantes do olhar.

Para além de mera motivação literária artificialmente construída – e a afirmação não busca diminuir a importância da ficção autobiográfica no contexto autoral – a viagem inseriu-se na história da civilização ocidental como possibilidade de metamorfose do mundo e da experiência humana; sobretudo desde que a aventura lusitana das navegações dos séculos XV e XVI alargou o espaço conhecido, tornou certo o que era incerto. O périplo africano, a chegada às terras ameríndias, a viagem de circunavegação em 1519, todas essas experiências náuticas, de um povo que se lançou ao mar e que se aven-

³¹ Professor Assistente da Universidade do Estado do Amazonas e Doutorando em Literaturas Portuguesa e Africanas (Letras Vernáculas) na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Goza de Bolsa de Investigação da Fundação Calouste Gulbenkian/Cátedra Jorge de Sena.

turou por enlarguecer o mundo como única possibilidade de enfreteamento do seu baixo desenvolvimento interno e da sempre constante presença ameaçadora de Castela, está retratada no texto camoniano de 1572; logo reeditado, com emendas e rasuras motivadas pela censura inquisitorial, em 1581. Depois, ao largo de outros textos que, no decurso da configuração do cânone literário luso perderam em importância, mas não em qualidade, deparamo-nos, outra vez, com um dos mais significativos textos da literatura de deslocamento que são as *Viagens na minha terra*. Narrativa que problematiza a questão dos gêneros – seria romance, narrativa de viagens, diário ou novela? –, que inaugura a autorreferenciação discursiva e o diálogo sempre provocador com o leitor, o texto de Almeida Garrett aparece como mais uma experiência, ficcional ou não, de um viajante que partiu, desta vez não em direção ao mar como outrora, mas agora por dentro de sua própria terra, em busca do Portugal histórico que, àquela época, necessitava ser resgatado e idealizado dentro dos preceitos estético-culturais do romantismo. Juntos, *Os Lusíadas* e as *Viagens* entraram para a mentalidade cultural portuguesa como dois textos paradigmáticos da temática das aventuras e deslocamentos lusitanos, e foram, sobretudo a partir do movimento romântico, elevados ao patamar de textos de fundação da pátria e de rediscussão sobre o que é ser cidadão português no contexto europeu.

É, portanto, ciente da proeminência do tema das viagens na literatura portuguesa, lembrando que a própria história da nação brasileira remonta e inicia-se com uma partida e uma chegada – a que fez Cabral pelos “mares nunca dantes navegados” –, que este trabalho se assenta e se justifica como proposição analítica de um diálogo cultural entre duas realidades captadas pelo olhar de Ferreira de Castro e expostas no pensamento, nas ações e nas falas de Alberto, protagonista de *A selva*: texto de descrição e de experimentação de uma viagem empreendida pelo protagonista, que sai de Lisboa rumo a Belém, e desta em direção ao interior da floresta para trabalhar nos seringais do Alto Purus. Essa narrativa encena o deslocamento sobre a água, a exploração do desconhecido, do espaço que exerce um fascínio sobre o viajante, e nos apresenta a uma personagem que trilha o caminho da construção e da

descoberta de um conhecimento pessoal, forjado no seio da experiência vivida pelo choque (BENJAMIN, 1994).

Sendo parte da tradição literária portuguesa, os textos que retratam viagens já são nossos conhecidos. Contudo, o crítico português Eduardo Lourenço, em volume de ensaios publicado por ocasião dos cinco séculos de chegada dos portugueses às terras brasileiras, afirma que pouco se tomou “em conta a figura do emigrante” (2001, p. 48) e, por conseguinte, pouco se teria estudado o discurso da emigração, fenômeno de que se utilizou, largamente, o Estado português, na transformação de uma “navegação tateante” (LOURENÇO, 2001, p. 45) em vocação; contribuição significativa e duradoura com o fito de levar a cabo a construção de uma “aura mítica que envolveu o povo português ao longo de sua História, História esta nem sempre tão heróica como por muito tempo se acreditou” (FIGUEIREDO, 1990, p. 190). A análise que é feita neste artigo visa a observar o fenômeno da emigração não como um galardão do espírito desbravador português – forjado ao longo dos séculos –, mas como possibilidade de contato entre culturas, possibilidade de experimentação pessoal e coletiva em que o conhecimento original é alargado e uma nova identidade inicia seu processo de elaboração. Desta feita, propõe-se um deslocamento do olhar, que deverá buscar não as causas e motivações da “aventura histórica expansionista”, mas centrar-se na condição do emigrante, sujeito de uma experiência radical, de que a mentalidade portuguesa é, apesar das ressalvas, devedora (LOURENÇO, 1988, p. 124).

Explicitado o romance que será investigado, finalizamos a explanação inicial destacando a organização do presente artigo e apontando os principais suportes teórico-conceituais de nossa leitura crítica. Quanto à primeira, divide-se, a partir deste passo, em três momentos, a saber: 1. Sobre as condições de criação da obra; 2. O outro lugar; 3. A perspectiva do fascínio e o espaço selvático como labirinto. Quanto ao segundo, desejamos pôr em relevo os ensaios de Eduardo Lourenço (1988, 2001), nos quais expõe a relação da cultura portuguesa com seu passado de viagens ultramarinas; o texto de Silviano Santiago (1982), fundamental para pensar a relação identidade/alteridade; e,

por fim, o artigo de Etorre Finazzi-Agrò (1995), que nos possibilitou a reflexão a respeito das idiossincrasias do contato homem europeu/homem ameríndio.

1 Sobre as condições de criação da obra

A história do processo de escrita do romance de Ferreira de Castro dá-nos pistas de que modo age o papel do autor textual e como se comporta o olhar do narrador durante os deslocamentos empreendidos por Alberto ao longo do romance. Considerada uma obra autobiográfica, posto que Castro viveu, em sua juventude, a experiência de seringueiro no coração da floresta amazônica, o texto anuncia uma temática neorrealista que será, posteriormente, abraçada por Alves Redol a partir da publicação de *Gaibéus*. Talvez não fosse prudente sugerir aqui, pelas particularidades da história da literatura, que Castro poderia ter influenciado, de algum modo, o delineamento de uma estética neorrealista. Contudo, outras vozes, certamente muito mais autorizadas, já haviam sugerido a questão, tempos antes que houvéssimos lido *A selva* ou conhecido a escritura de seu criador: é o caso do crítico Fernando Cristóvão, que em fundamental artigo traça um paralelo entre Ferreira de Castro e a literatura brasileira da década de 1930 e afirma:

E não deixa de ser oportuno lembrar que o romance [...] é anterior, em data, à explosão do romance nordestino, que, embora historicamente iniciado em 1928 com a publicação de **A Bagaceira** [...], só na década de 30 se desenvolverá de maneira significativa, e precede as obras de José Lins do Rego, Graciliano ou Jorge Amado. (1974, p. 21).

Evocando uma origem biográfica, o autor do romance confere a seu texto literário uma tentativa de caracterização como verdade histórica, realmente acontecida, embora, ao narrar o drama social, perca parte dessa pretensa objetividade e transforme, a nosso ver, o livro em uma ficção, fruto parcial da experimentação, bem como da absorção de uma ideologia portuguesa de

construção do discurso do emigrante, como nos lembra Eduardo Lourenço em seu texto “A emigração como mito e os mitos da emigração”. Neste, o crítico julga ser paradoxal “enegrecer para fins de exaltação íntima o quadro das dificuldades do emigrante no Estrangeiro” (1988, p. 126). Eis um fragmento do livro em que o autor relata sua experiência traumática e a relaciona à produção do romance, embora não solucione anacronismos entre os planos real e literário, assim como expõe detalhes do processo genético da obra, afirmando que o material levado do seringal como memória do tempo vivido se tratava de um “manuscrito ingênuo”, portanto difícil de ser encarado e considerado como um diário fidedigno de viagem ou ainda como relatório dos dias transcorridos na selva:

Eu tinha, então, dezesseis anos. E dos quatro que passara ali, não houve um só dia em que não desejasse evadir-me para a cidade, libertar-me da selva, tomar um barco e fugir, fugir de qualquer forma, mas fugir[...] Assim, da minha longa estada ali, trazia apenas, como saldo, esse novo conflito sentimental, doloroso e cheio de perplexidades, como é o das paixões na adolescência, e um pobre saque de cinqüenta mil réis sobre uma casa de Manaus. É certo que levava também, no fundo do baú, o manuscrito ingênuo que escrevinhara dois anos antes; na cabeça um tropel de idéias para outros que nunca cheguei a redigir e, na carne e no sangue, este roteiro do drama social dos cearenses e maranhenses, do meu próprio drama, que tanta influência ia ter na minha vida de escritor; mas eu, nessa noite, descendo o rio metido em trevas, não podia saber que isso aconteceria. (CASTRO, 1972, p. 24- 25).

Assim, nossa opção é, portanto, a de ler o romance como um relato construído a partir de uma colcha formada pela experiência pessoal, “pelo tropel de idéias” de que nos informa o escritor em sua “Pequena história de *A selva*”, pelo conhecimento transmitido pelo olhar do outro, e pelos saberes que se fundam no não-saber, no espaço mítico-imaginário que a exuberância equatorial desperta naqueles que a observam como objeto estranho, mundo novo a ser desvendado. Deixa-se, portanto, de aceitar o romance castriano como espaço literário em que o autor torna pública sua experiência legítima; livrando-se, desse modo, de sua capacidade de criação e assumindo-se como

um transmissor objetivo de uma experiência concreta e biográfica.

A saga de Alberto pelos corredores hídricos imutáveis da Amazônia brasileira ganhou o mundo, fez girar os saberes do desconhecido, transformando o livro de Ferreira de Castro em um dos textos portugueses mais traduzidos e possibilitando forte contato com a literatura brasileira, de que o prefácio escrito por Jorge Amado, intitulado “Um clássico do nosso tempo”, é prova documental. Deste escrito, o que mais nos chama a atenção é que a obra de Castro foi vista pelos olhos do brasileiro como uma literatura singular, ao mesmo tempo portuguesa e brasileira, que elevava o drama dos povos que migravam para a Amazônia à condição de literatura universal. Universal ou não, o importante talvez seja o fato de que *A selva* contribuiu para “aprofundar a amizade luso-brasileira”, produzindo “o grande romance brasileiro da Amazônia escrito pelo grande romancista português” (1972, p. 18), nas palavras do escritor baiano.

Se o caráter de relato biográfico pode ser problematizado – quanto mais se pensarmos na possibilidade de que o escritor pode ter maquiado o seu drama, aprofundando-o e dando-lhe, por isso mesmo, necessidade de ser narrado –, passaremos ao largo dessa discussão, pois o que nos importa é ver que a onisciência do narrador do romance permite-nos a ciência de como o olhar europeu viu – e, em certa medida, ainda vê – o contato com terras até hoje pouco povoadas, pouco sujeitadas às vontades do homem, e em que o espaço natural ainda é preponderante.

2 O outro lugar

Iniciando a narração da saga de Alberto a partir de Belém, que havia sido exilado de Portugal em decorrência de seu envolvimento com questões monárquicas, o protagonista é impelido por seu tio – o comerciante Macedo, que o sustentava nos períodos de desemprego –, a enveredar pelas brenhas da floresta e, como se espalhava pelo mundo citadino e ganhava forma no imaginário de tantos brasileiros e mesmo estrangeiros, fazer fortuna extraindo o leite da seringueira. Na hospedaria do parente, o jovem português pôde

ouvir experiências narradas por homens de todo o mundo, que afluíam para a região buscando o enriquecimento repentino. Se a possibilidade de levantar fortuna poderia despertar interesse em Alberto, mais forte se fazia sentir o medo das febres tropicais que matavam aos milhares e, sobretudo, o receio de sair de seu *espaço civilizado*, que ainda era, apesar da distância, um espaço da pátria, em que a língua portuguesa era compartilhada com os falantes locais e a origem lusa era comungada com seu tio.

Faz-se preciso que explicitemos algumas ideias que serão utilizadas no decorrer desta fala e sobre as quais poderemos pensar uma conceituação de literatura de viagens e, sobretudo, qual a relação que se estabelece entre o viajante e o novo espaço que o envolve. A primeira ideia que se impõe é a de qual tipo de viagem é retratada no romance: se pensarmos, fundamentalmente, em deslocamentos turísticos e deslocamentos de aventura, considerando que o primeiro pressupõe o planejamento das ações e a formatação de uma segurança que garanta o retorno dentro do período determinado do viajante à sua terra natal e que o segundo é caracterizado pela ausência da sensação de segurança e de planejamento, perceberemos que o drama de Alberto escrito por Ferreira de Castro figura como um exemplo representativo de viagem que se inscreve no avesso do turismo e na face da aventura. No entanto, em virtude do uso corrente que o termo poderia evocar, somos levados a associar aventura a turismo, ao lazer e ao gozo, inerentes à artificialização da experiência autêntica (BENJAMIN, 1994) propiciada pela experiência turística. Não é assim que pensamos: aqui se deve ver a aventura como um momento e uma ação arriscada, de não-ventura, cujo término é imprevisível e o trajeto nebuloso.

A aventura que se conta no romance em questão, embora seja protagonizada por um português, é reiteradamente destacada como o drama dos cearenses e maranhenses, populações que migram “com a esperança de uma nova pátria, [com] o sentimento ou a certeza do não regresso ao lugar de origem”, como esclarece Eduardo Lourenço (2001, p. 47). Por essa via, pensando-os como povos continuamente em trânsito, que partilham “a eterna miséria que se esconde sob todas as emigrações que as empurra” (p. 46), portugueses e brasileiros constituem-se povos expulsos de suas terras e que se misturam no espaço selvático, território do imaginário que transcende

as barreiras de nacionalidade e de soberania nacional: a floresta retratada não é nem brasileira, nem portuguesa, é, tão-somente, o espaço *outro*, o espaço desconhecido, que difere em tudo das culturas maternas dos atores do drama encenado n'*A selva*. Ao misturarem-se novamente, retornando à origem comum, o romance apresenta-nos uma narrativa que, como bem disse Jorge Amado, ganha *status* de universal, pois não são brasileiros que se diferem dos portugueses, representados metonimicamente por Alberto, mas todos que foram expulsos das terras pátrias, todos que precisam tentar reconquistar um novo espaço próprio, transformando, na possibilidade do sonho e na impossibilidade do concreto, o desconhecido em cenário de contemplação, de trabalho e, por fim de apropriação. É a execução dessa gradação (contemplar fascinado, modificar pelo trabalho o espaço natural, apropriar-se do espaço natural e o reconstruí-lo como casa) que se apresenta como impossível no romance de Ferreira de Castro. A floresta não aceita ser dobrada pelo trabalho do homem ocidental, independente da nacionalidade, e para viver em suas entranhas é necessário abdicar do desejo de exercer um poder sobre o desconhecido, como o fazem os indígenas evocados como agentes de um mal que se distende pelas brenhas da floresta, que ganham forma ao longo da ficção como povos bárbaros em oposição aos povos civilizados.

Se pensarmos com o texto de Silviano Santiago, em que o crítico nos expõe o confronto entre o olhar do europeu e o olhar das populações originais durante o processo de colonização da América, a saga de Alberto compartilha de processo semelhante de dicotomização conhecido/desconhecido, e também se faz como uma operação narcísica (1982, p. 15), posto que seja etnocêntrica ao representar o confronto entre duas culturas tão distintas quanto a europeia e a amazônica. Ferreira de Castro dá-nos a medida do olhar daquele que se julga civilizado sobre o incivilizado, do emigrante sobre o autóctone; olhar que poderia ser solucionado pela assimilação do índio pela cultura recém-chegada ou pela barbárie e destruição do *topos* de contato, sedimentando a impossibilidade de união cultural:

Quanto mais diferente o índio, menos civilizado; quanto menos civilizado, mais nega o narciso europeu; quanto mais

nega o narciso europeu, mais exigente e premente a força para torná-lo semelhante; quanto mais semelhante ao europeu, menor a força de sua própria alteridade. (SANTIAGO, 1982, p. 16).

Se houve no primeiro contato entre europeus e ameríndios, por meio da operação narcísica do descobridor, uma tendência a desconsiderar a cultura do outro e a querer dobrá-la, torná-la mais do mesmo aventureiro, por sua vez, a nova onda de emigração encabeçada pelas nações europeias que dispersaram pelo mundo “seus pobres para que se torn[ass]em ricos (ou menos pobres) algures” (LOUREÇO, 2001 p. 50), exposta no romance de Ferreira de Castro, deixa entrever o desejo de aniquilar a cultura do outro, dando continuidade ao processo histórico (e narcísico) de anular a cultura alheia. Isso se deve, em parte, ao fato de não se perceber a cultura do outro como valorativa e de julgar a sua própria como sempre superior às demais. Em *A selva* percebe-se que o *outro*, o indígena que não tenta dobrar a natureza a si, convive melhor com o espaço ao seu redor, adapta-se melhor que os civilizados e possui uma organização social menos injusta.

O *topos* em que o contato entre a cultura ocidental e a cultura indígena se realiza, possibilitando que desconhecido e conhecido se confrontem, é um espaço híbrido de si, posto que sustente durante toda a narrativa o palco para que o confronto (virtual) se desenrole, apresentando-se como lugar “que não pode ser identificado, de modo pleno, [...] nem na categoria do Desconhecido nem naquela do Conhecido, [...] sendo, enfim, o espaço circunscrito de um compromisso em que todas as categorias se confundem e/ou se anulam dentro de um lugar definido” (FINAZZI-AGRÒ, 1995, p. 57). O crítico italiano, em seu texto “A ilha maravilhosa”, apresenta-nos ao *topos* de contato entre portugueses e ameríndios por ocasião da chegada dos primeiros ao Brasil, em 1500, que pode ser relido, pelas lentes do início do século XX – momento em que se forja uma nova emigração (LOURENÇO, 2001, p. 52) –, como um instante atemporalizado de tentativa de alternância cultural (os mesmos processos sucedem de modo semelhante, embora separados por quatro séculos) em que ambas as ocasiões se constituem como oportunidades de achar o desconhecido e de tentar aniquilá-lo ou alterá-lo.

3 A perspectiva do fascínio e o espaço selvático como labirinto

Tenta-se, aqui, acompanhar o olhar de Alberto, viajante que se desloca por um *outro lugar* e que, ao encarar o desconhecido, embrenha-se em um halo de espaço-tempo que lhe induz a uma distorção dos sentidos, criando a sensação de estar dentro de um extenso e intransponível labirinto, que a grande teia hidrográfica da bacia, a monotonia do ambiente selvático e os perigos naturais e antrópicos que se interpõem no decurso ajudam a forjar. Mas, se a aventura de viagem do protagonista é labirinto, é-o, também, porque desperta fascínio e temor e representa um desafio àquele que é, por excelência, um desafiante. Vejamos trecho do romance em que Ferreira de Castro expõe de que forma o espaço da floresta atraiu hordas de emigrantes, transformando-os em seres para os quais as recompensas materiais advindas da exploração do espaço indomável se sobrepunham às dificuldades da empreitada:

Era, então, a Amazônia um ímã [sic] na terra brasileira e para ela convergiam copiosas ambições dos quatro pontos cardeais, porque a riqueza se apresentava de fácil posse, desde que a audácia se antepusesse aos escrúpulos. [...] Fora assim que seu tio enriquecera e tinha já duas quintas em Portugal; fora assim que pobretões sem eira nem beira se transformavam, dum instante para o outro, em donos de “casas aviadoras”, tão poderosas que sustentavam no Dédalo fluvial grande frota de “gaiolas”. (CASTRO, 1972, p. 41).

A história de *A selva* mostra-nos o período da decadência da extração da borracha, em que a terra selvática já negava ao desbravador a tão sonhada recompensa obtida por meio da troca do látex por dinheiro nas casas aviadoras de Manaus e de Belém. No mesmo trecho, expõe-se, de forma sumária, a estrutura econômica e laboral dessa sociedade itinerante, uma população de emigrantes que, embora não enriquecessem e pudessem retornar à pátria, não formam nova sociedade, pois estavam sempre desejosos do regresso e sempre cientes da impossibilidade de se dobrar a selva à vontade dos homens *civilizados*, transformando, por isso, o espaço natural em espaço de evocação da antiga casa. E, para Alberto, a viagem que se realiza rumo ao interior

do desconhecido sujeitava-o à verdadeira emigração, uma vez que em Belém, espaço dominado pelo modelo civilizatório ocidental, o protagonista, como dissemos, recriava, pela língua e pelos traços de parentalidade, a casa portuguesa e reavivava seus laços de pertencimento. Eduardo Lourenço vai além e, pensando na situação do português no Brasil, afirma-nos que esta emigração “nunca foi vivida como uma ferida, mesmo inconfessada, mas como uma saída providencial” (2001, p. 51); o que é, em certa medida, o caso de Alberto, que, levado pelos pendores políticos ao exílio, fez com que o lar que se extinguísse do lado europeu do Atlântico renascesse deste lado (2001, p. 51), como oportunidade de refúgio e segurança, como uma “hemorragia, a meio caminho entre a sangria salvadora e a sangria mortal” (LOURENÇO, 2001, p. 49). Expulso, mais uma vez, de sua segurança, o protagonista do romance inicia sua viagem pelo Rio Amazonas, saindo de Belém, percorrendo a foz da Ilha de Marajó, embrenhando-se na selva invencível, e parando, vez por outra, em pequenas cidadelas e vilas que, por oportunidade do nome, ajudavam a lembrar a terra natal esquecida do outro lado do Atlântico e agora evocada na memória. É nesse primeiro momento da aventura de Alberto que se pode perceber, com clareza, um olhar determinado pelo fascínio, sentir uma viagem que se delinea pela contemplação e reconhecimento de um novo espaço que, embora às vistas, estava mentalmente ainda muito distante de se poder experimentar:

Depois de saber que toda aquela água não era pertença do oceano, mas sim o corpo da imensurável aranha hidrográfica da Amazônia, vinha-lhe o assombro da vastidão, do que pesa e esmaga pormenores e, pela sua grandeza, se recusa de começo à fria análise. [...] Cobria-a densa vegetação, que se entrelaçava, dir-se-ia com frenesi, numa ciclópica muralha de troncos, ramos e folhas. Eram miríades de variedades, roubando-se mutuamente o caráter, confundindo-se, fraternizando em abracadabrante luxúria vegetal. (CASTRO, 1972, p. 57).

Em sua experiência ocular com o bioma equatorial, o protagonista de *A selva* saboreia um duplo sentimento em relação à grandiosidade da

natureza, posto que percebe a floresta, monstro ciclópico composto de ramos e folhas, como a provedora e a castradora da vida naquele espaço primitivo, *incivilizado* e despovoado. Semelhante ao Éden genesíaco, o romance de Ferreira de Castro permite-nos ler, pelos olhos de Alberto, um espaço atemporal em que se desenrola “uma nova origem do mundo”, com uma engenharia natural perfeita, em que o homem ocidental é o elemento estranho e indesejado pelas forças da criação (NOVAES, 1998, p. 7-8). Daí que a selva seja, ao mesmo tempo, a geradora da vida e a devoradora desta, agindo soberanamente sobre os seres que nela habitam ou venham a tentar habitar. Quando o protagonista tiver percorrido todo o Amazonas, entrado pelo Rio Madeira e, finalmente, se instalado no seringal Paraíso, poder-se-á perceber que a relação que se firma com a natureza selvática é ambivalente, misto de desejo de saber (contemplação) e de medo do conhecer (vivência). Alberto deixa, assim, de realizar uma viagem de contemplação e reconhecimento, nos moldes de uma expedição – em que não haveria envolvimento significativo com o espaço que se observa –, e passa a interagir com a selva, fazendo com que esta lhe seja provedora e devoradora, trilha do saber e caminho da perdição, imagem do labirinto, do qual que só poderá sair após ter crescido e partilhado dos segredos do desconhecido:

E então, se os olhos se dirigiam para a frente, a saída tornava-se tão misteriosa como o fora a entrada – tudo selva, selva por toda a parte, fechando o horizonte na primeira curva do monstro líquido. As suas pequenas veias, que davam passagem a grandes transatlânticos e na geografia européia figurariam como rios primordiais, só se revelavam plenamente às pupilas mestras dos “práticos” – [...] olhos inexperientes não encontravam referência nessas margens aparentemente sempre iguais, na vegetação que se repetia, senão na espécie, no entrançado, despersonalizando o indivíduo em prol do conjunto que ali se impunha. Cada curva se parecia outra curva, cada reta com a reta antecedente; onde não existia barraca ou cidade, o espírito quedava-se, perplexo, a formular a pergunta íntima: “Já passei aqui ou é a primeira vez que passo aqui?”. Contudo os “práticos” do labirinto, humildes na profissão exercida naquele princípio de mundo, conheciam o curso enorme em todas as direções e pormenores. (CASTRO, 1972, p. 65-66).

A citação anterior permite-nos verificar as sensações de fascínio e de medo que a floresta equatorial exerce sobre o protagonista do romance: ao mesmo tempo em que Alberto vê-se extasiado pela largueza do rio, que é capaz de suportar as maiores quilhas do mundo conhecido, vê-se intimidado pela rede de canais sinuosos e indistintos que a bacia hidrográfica fornece à selva. Veias e artérias desse *outro lugar*, o emaranhado de rios que o compõem exige um saber especial para que nele se possa percorrer, saber que só aqueles que adaptaram o olhar podem se apropriar. Não é o caso de Alberto, a quem, na impossibilidade de transformar o olhar de emigrante em olhar de nativo, a fim de poder dominar o espaço primordial e dele extrair o látex e a riqueza que foi buscar, resta voltar a si o próprio olhar e, percorrendo o labirinto que lhe foi imposto, crescer durante a narrativa, transformar-se por meio do conhecimento de si e do drama social dos homens que compartilham com ele a dor de ser um seringueiro nas brenhas do mundo. Julgamos procedente a afirmação do crítico António Franco que, no texto “O significado da selva na obra de Ferreira de Castro”, afirma não ser o protagonista do romance uma personagem “estática, que se move sem se transformar”. Ao contrário, Alberto é “uma figura que progride em função de seu encontro com o desconhecido” (FRANCO, 1988, p. 63). Vejamos uma passagem da obra em que Alberto se olha no espelho e, talvez metaforicamente, percebe as mudanças que nele foram ocorrendo ao longo de seu tempo de estada no seringal Paraíso; tempo dos homens calculado pelo tempo da natureza, pelas cheias e vazantes dos rios que compõem o labirinto:

Humilhado, a carne vencida por aquele desfecho, Alberto começou a transitar duma parede à outra do quarto. Um confuso desejo de contradição, de desvalorizar-se ainda mais a seus olhos, como se daí lhe pudesse advir algum alívio, fê-lo deter-se em frente do pequeno espelho que brilhava, suspenso dum prego, ao lado da janela. Viu o seu rosto magro e comprido, o olhar perturbado, o cabelo em ondas, farto e negro, e pareceu-lhe repugnante que essa imagem tão familiar fosse a do mesmo homem que ele havia sido pouco antes, que já tinha sido outra vez e voltaria porventura a ser mais vezes ainda se não partisse dali. [...] a selva impunha o regresso à negligência, o retrocesso dos civilizados, como se estivesse empenhada em reincorporá-los na selvageria de onde se tinham evadido. (CASTRO, 1972, p. 249).

Ao submergir para o campo da sondagem psicológica, refutando a contabilização ocidental do tempo e o conhecimento prático-contemplativo do mundo natural, a escritura de *A selva* permite-nos mergulhar no labirinto de Alberto, do qual o protagonista só poderá sair após ter aprendido, crescido por meio da dor, estando pronto para retornar ao seu espaço natal e percebê-lo com o olhar da maturidade e do saber. Modificado pela experiência no labirinto selvático, escreve à mãe, estabelecida na segurança da terra *civilizada*, contando-lhe as dificuldades da sobrevivência na selva e sobre a necessidade de ajuda para o retorno à pátria. Côncio de si, e por si mesmo dos outros – cearenses e maranhenses – com quem partilha o sofrimento, Alberto está pronto para retornar ao lar, e o *topos* de contato entre culturas, o seringal Paraíso, é destruído por meio do fogo propositalmente atirado ao barracão por um escravo, aniquilando-se, dessa forma, o *locus* da espoliação social e a imagem do labirinto, espaço catalisador da metamorfose pessoal da personagem:

Tenho aprendido muito nos últimos tempos. Sobretudo depois que vim para aqui. [...] Quando estamos fora da nossa terra, perdemos quase sempre paixão política. Eu, hoje, sou diferente do que fui... Sinto que mudei bastante. Há muitas coisas que eu não dava por ela e agora dou. (CASTRO, 1972, p. 278).

A experiência de Alberto finda; a narrativa não mostra o retorno ao *espaço civilizado*, deixando-nos a sensação de que o *outro lugar*, o desconhecido, é uma imagem alegórica da própria personagem como ser ficcional, que agora tem conhecimento sobre si conseguido à custa do que aprendeu durante seu deslocamento, viagem de emigração rumo ao seio do próprio ser. E com a aventura de Alberto, o presente texto também se encerra, julgando termos cumprido a proposta inicialmente traçada: a de nos conduzir em busca do sabor da narrativa literária de Ferreira de Castro, a de propor um deslocamento junto a Alberto rumo ao coração da floresta amazônica.

Referências

AMADO, Jorge. Um clássico de nosso tempo. In: CASTRO, Ferreira. *A selva*. São Paulo: Verbo, 1972. p. 17-20.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119. (Obras escolhidas; v.1).

CASTRO, Ferreira. *A selva*. São Paulo: Verbo, 1972.

CRISTÓVAO, Fernando. Ferreira de Castro e a literatura brasileira. *Revista Colóquio/ Letras*. Ensaio, n. 21, Lisboa, p. 20-22, set. 1974.

FERREIRA, Vergílio. Do impossível repouso. In: COLÓQUIO INTERDISCIPLINAR de Homenagem a Vergílio Ferreira, 1995, Porto. *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação António de Almeida, 1995.

FIGUEIREDO, Monica. Emigrantes, a última nau do império. Um estudo sobre Olga Gonçalves. *Boletim do SEPESP*, v. 1, n. 1, Rio de Janeiro, p. 44-52, 1990.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A ilha maravilhosa: a invenção do Brasil pelos portugueses. In: *Convergência Lusitana*, n. 12, Rio de Janeiro, 1995. p. 53-62.

FRANCO, António C. O significado da selva a obra de Ferreira de Castro. *Revista Colóquio/ Letras*. Ensaio, n.104/105, Lisboa, jul. 1988. p. 62-68.

LOURENÇO, Eduardo. A nau de Ícaro ou o fim da emigração. In: *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 44-54.

_____. A emigração como mito e os mitos da emigração. In: *O labirinto da saudade*. Psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988. p. 119-128.

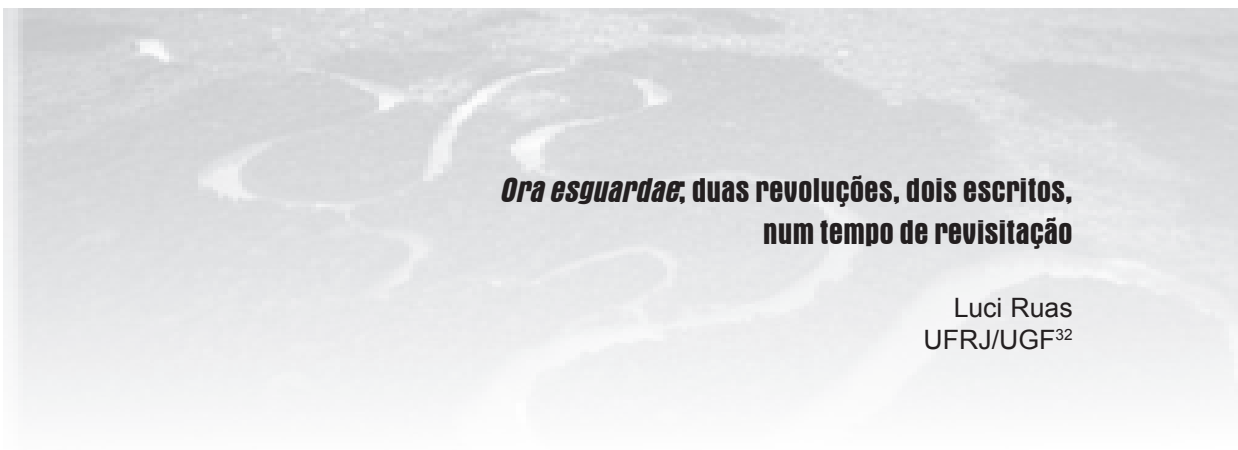
NOVAES, Adauto. Experiência e destino. In: _____ (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.7-16.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 13-24.

Parte III

Escrita, memória e história





***Ora esguardae*, duas revoluções, dois escritos,
num tempo de revisão**

Luci Ruas
UFRJ/UGF³²

Para Cleonice Bernadinelli, pela mão de quem gostaria de ter conhecido os escritos de Fernão Lopes.

Para Silvio Renato Jorge que, há bastante tempo, me ensinou o caminho para chegar ao romance de Olga Gonçalves.

Grande licença deu a afeição a muitos que tiveram cârrego d'ordenar estorias, moormente dos senhores em cuja mercee e terra viviam e u foram nados seus antigos avoos, seendolhes muito favoráveis no recontamento de seus feitos [...] Assi que a terra em que os homees per longo costume e tempo foron criados geera ua tal conformidade antre o seu entendimento e ela que, avendo de julgar algua sua coisa, assim em louvor como per contrairo, nunca per eles é diretamente recontada; porque louvando-a, dizem sempre mais daquelo que é; e, se doutro modo, nom escrevem suas perdas tam mingudadamente como acontecerom.(LOPES, Fernão. *Crônica de D. João*. Prólogo).

E eis que subitamente (da noite para o dia, foi o caso) retomamos a voz pátria, essa que nos era natural e que desde os muitos antepassados nos tinha sido negada. Retomámo-la em insurreição, em autêntica primavera popular: flores, como se diz, na boca do canhão.

[...]

A partir dessa data o escritor não era mais o animal à margem ou o ornamento tolerado que uma Política dita do Espírito pretendia estrangular durante meio século.

³² Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Universidade Gama Filho.

[...]
Escrita livre, escrita livre, não nasceis mais a palavra torturada nem o agretto do pensar (PIRES, José Cardoso. *E agora José?*).

Viver não é apenas viver, é sobretudo contar repetidamente o que vivemos.(ABELAIRA, Augusto. *Deste modo ou de outro*).

Se as duas primeiras epígrafes escolhidas como apresentação e síntese de ideias que se pretendem discutir neste trabalho – a primeira, da *Crônica de D. João I*, levanta o problema da interferência do sujeito encarregado de ordenar a história sobre a matéria a ser ordenada e a segunda aponta para o momento de desrepressão que o 25 de abril de 1974 provocou –, a terceira epígrafe associa o viver e o contar como ações intimamente ligadas e tão fundamentais que viver e contar não bastam; há que repetidamente recontar. Ou melhor, atualizar no tempo a experiência vivida. Para não esquecer. Para manter ativa a memória. Para reler, visitar. Recorrer ao étimo torna-se aqui nada despiciendo, sobretudo, quando aproximamos o verbo *visitare* a um outro, *revisere*, para o qual o dicionário reserva os seguintes significados: *tornar a ver, tornar a visitar, reviver, inspecionar*.³³

Creio que chegamos à proposta deste trabalho; a de visitar e, portanto, reviver a experiência de duas revoluções, já revividas por dois escritores distantes entre si no tempo, mas aproximados não apenas pelo tema de que tratam, - a que levou ao poder o Mestre de Avis, entre 1383-1385, e a Revolução dos Cravos, de 25 de Abril de 1974.

Durante o governo D. Duarte, Fernão Lopes recebeu do rei duas tarefas: a primeira, escrever as crônicas dos reis de Portugal até D. Fernando e a crônica de D. João I. Para isto, o cronista recorreu a variadas fontes, nacionais e estrangeiras, que lhe exigiram esforço e inúmeros deslocamentos em busca de informações fidedignas. Não pôde concluir a Crônica de D. João, que mais de perto me interessa. “Tarefa morosa” – afirma Joel Serrão – quer pela “deficiência de notícias portuguesas que lhe pudessem servir de apoio” – “quer pelas

³³ LEITE, 1958, p. 416-518.

preocupações de veracidade que a norteavam.”³⁴ Esta última observação levamos ao prólogo da crônica de D. João I, em que se definem os propósitos do cronista, bem como suas convicções quanto ao modo de narrar.

Atento à necessidade de ser imparcial quanto aos feitos que pretende relatar – feitos de guerra, vitórias insofismáveis que levaram D. João ao poder e selaram a independência de Portugal em Aljubarrota, – o cronista inicia seu relato chamando a atenção para a “Grande licença” que tiveram os encarregados de ordenar histórias, de tal modo larga e permissiva, que os fez “desviar da direita estrada e correr por semideiros escuros”, dizendo sempre “mais daquilo que é” ou “se doutro modo, não escrevendo suas perdas tam mingudadamente como aconteceram.”

Seu propósito era pôr de lado toda a “afeiçom” para escrever verdade, “sem outra mestura”, pedindo a Deus que lhe outorgasse “clara certidom de verdade”. Acresce a este compromisso uma advertência àqueles que porventura buscam “fremosura e novidade de palavras”, a quem “desprazer-lhe-á” o arrazoado: “ante poemos a semprez verdade que a afremosentada falsidade”. E acrescenta: “Que logar nos ficaria pera a fremosura e afeitamento das palavras, pois todo nosso cuidado em esto despes nom baste pera ordenar a nua verdade? Porém, apegando-nos a ela firme, os claros feitos, dignos de grande renembrancha, de meu formoso Rei Dom Joan, sendo Meestre.”

Ao se pronunciar assim, Fernão Lopes define o lugar de onde ordenará as “renembranchas”: o do compromisso com a verdade, a preocupação com o juízo isento, com a objetividade do texto, que recusa a experiência pessoal e as inclinações do afeto.

Luiz Costa Lima, ao estudar o processo de reconhecimento de subjetividade, elege Fernão Lopes para fundamentar esse processo na Idade Média, momento em que, para o crítico, “já não se assiste ao mandato divino que, instaurador da ordem cósmica e terrena, estabelecia as provas unívocas da verdade”³⁵. Ao analisar o discurso do cronista, o crítico percebe um pro-

³⁴ SERRÃO, 1985, p. 57, v. IV.

³⁵ LIMA, 1984, p. 20.

cesso de hierarquização que busca determinar o estabelecimento do lugar do historiador, quando insinua uma possível interpretação para os fatos ou a sua recusa, preterindo-a em favor da transcrição neutra das fontes. Para Costa Lima, a primeira possibilidade encontra respaldo em senso comum; a segunda define o lugar do historiador. A hierarquia se completa quando o cronista se refere ao “buscador de cantos” que, segundo a percepção que tem de sua tarefa, utiliza-se da subjetividade para promover o fascínio e o engano, o que atesta a desconfiança de que os poetas eram alvo. Àquela altura, a subjetividade, ou se deixava levar pelo fascínio do canto, ao buscar “fremosura ou novidade de palavras” prestando um “desserviço à verdade”, ou permitia o “choque de opiniões”, ou ainda (e aí reside a proposta do cronista) ou optava por se submeter à verdade, a que se chega através da razão. “A subjetividade”, portanto, “admite” três caminhos: o da opção pelo poético, o da opinião e o da razão. O prólogo da Crônica de D. João assim prevê: “O lugar da razão é o posto solar”, daí que o cronista não se possa deixar levar pela “afeição”. Contrariamente, o lugar de opinião é “instável”. Como defender o poético sem pôr em risco o edifício da razão? Só como sujeito que pertence a uma “elite social”, capaz de conferir à razão o seu posto solar, é que Fernão Lopes pode salvar o seu discurso.

Entretanto, contemporaneamente, José Serrão sublinha, em relação à crônica de Fernão Lopes, que “os relatos dos principais acontecimentos e a caracterização das mais importantes figuras não podem ser tomados como a verdade intocável que a grande massa de historiadores portugueses lhes tem conferido”. E acrescenta o historiador: “Muitos dos episódios afamados da crônica de D. João I (sobretudo na 1ª parte) valem antes como romance histórico de alto nível literário (pela movimentação das massas, pela psicologia dos homens, pelo desenrolar dos actos) do que como testemunhas de uma realidade passada”. E, contrariando a postura do próprio cronista, que não quis ou não pôde ver e avaliar a dimensão do seu trabalho, conclui: “Do valor literário de Fernão Lopes não cabe aqui falar. O seu poder evocativo e descritivo, o seu sentido do movimento, sobretudo quando individualiza as

massas ou personaliza uma cidade como Lisboa, tornam-no um dos maiores escritores de todo os tempos”.³⁶

Homem do povo, o cronista, que, entretanto, gozava do privilégio de ocupar um posto de destaque no reino, percebeu a dimensão exata do momento histórico vivido e a gravidade da hora que antecede a subida ao trono da Dinastia que construiria o edifício do Império, para, ela mesma, mais tarde viver o que Oliveira Martins chamou de “catástrofe”, que culmina com a passagem de Portugal ao domínio espanhol. Daí que Fernão Lopes tenha registrado com refinada sensibilidade as tribulações passadas pela cidade de Lisboa e, conseqüentemente, pelo povo, ao mesmo tempo em que defendia a justiça como “principal suporte do poder temporal”.

Ainda que a razão lhe exigisse a neutralidade e garantisse a superioridade de uma elite que bem sabia ler e escrever, a sobriedade do cronista cede inúmeras vezes ao impulso emotivo resultante do acúmulo de tensão gerado pelo relato das tribulações por que passava o povo de Lisboa frente ao cerco que lhe impunha D. João I, de Castela. Amesquinhada pela impossibilidade de nutrir seus filhos, a cidade de Lisboa vai metonicamente assumindo o perfil de sua população: “gente minguada”, que era preciso “deitar fora”, porque faltavam provimentos para a alimentação. “Toda a cidade era dada a nojo”, afirma, “cheia de mezquinhas querelas”. Gradativamente o discurso do cronista se vai deixando contaminar pela emoção que o relato lhe provoca, passando a vê-lo “de dentro”, o que justifica a interpelação, o acúmulo de interjeições, as seqüências de frases exclamativas, reveladoras de uma subjetividade que o narrador não consegue conter.

Como nom queeres que maldissessem as vida e desejassem
morrer alguñs homees e molheres que tanta deferença he
dovir estas coisas, aaqueles que as enton passaron, como ha
da vida ou morte?

[...]

Para que he dizer mais de taaes falecimentos?

[...]

³⁶ SERRÃO, 1985, p. 58, v. IV.

Hora esguardae como se fossees presentes, hua tal cidade assi desconfortada e sem nenhua certa feúza de seu livramento, como veviriam em desvairados cuidados, quem sofria ondas de taaes aflições? O geeraçon que depois veo, poboo bem aventuirado, que nom soube parte de tantos males, nem foi quinhoeiro de taaes padecimentos! os quais a Deus por sua mercee prougue de cedo abreviar doutra guisa, como acerca ouvireis.³⁷

A neutralidade aparente do cronista cede ao apelo, o tempo passado se impõe sobre o presente sob o seu olhar comovido. Se o discurso marcado pela “opinião” torna-se inevitável e se, como quer Costa Lima, constituiu-se no Purgatório – instituição da Idade Média –, lugar de provação, estágio intermediário entre a perdição e a salvação, o trabalho de seleção e de combinação dos elementos do discurso constrói um sólido tecido, testemunho não apenas do fato passado, mas também lugar do canto e da beleza, lugar do poético. O apelo ao leitor implica o desejo de co-participação, como nova testemunha de uma história que é preciso repetidamente visitar, para contar e recontar, e fazê-la permanecer.

Escrito à distância de mais de cinco séculos, o romance *Ora esguardae*, de Olga Gonçalves, revisitará, pela eficácia da intertextualidade, o escrito de Fernão Lopes. Como obra de ficção que é, seu discurso manifesta-se como uma transgressão aos limites impostos pelo discurso da história, ao tornar como tema os episódios que marcaram a revolução de Abril de 1974. Transitando sem qualquer reverência entre a história e a ficção, o romance de Olga Gonçalves opera uma revolução na própria linguagem com a qual se constrói, pondo em cena os diversos momentos por que passou a Revolução: a euforia inicial, o fim da censura, o apelo à realização de uma reforma agrária, a conquista de um novo status pelas mulheres, o fim da luta pela independência das colônias da África, promovendo uma “abertura política” cujos efeitos se fazem sentir nas obras publicadas a partir de então, como afirma Carlos Reis.

[...] a liberdade de expressão e a descolonização permitiram

³⁷ LOPES, 1967, p. 85.

rever funcionalmente os dramas individuais e coletivos da guerra colonial; paralelamente foi tomando corpo uma cada vez mais evidente consciência colonial; do mesmo modo o redesenho das fronteiras nacionais estimulou uma reflexão identitária (incluindo-se nela a velha questão da relação com a Europa) a que a literatura, naturalmente, não ficou alheia.³⁸

Ora esguardae conta-nos histórias que marcam – ao contrário do relato de Fernão Lopes, que assinala o tempo em que sobe ao poder a Dinastia que se aventurará no mar, dando início a um período de conquista e expansão territorial – a Revolução que encerrará, com a independência das colônias, o período do Império do Ultramar, sustentado (apenas como simulacro, vale dizer) pelo governo de Salazar. Como na crônica de Fernão Lopes, no romance de Olga Gonçalves tudo se desenrola aos olhos do leitor como acontecimento vivo; os relatos distanciam-se um do outro, porém na intenção: ao cronista interessava a construção do edifício histórico, daí que o compromisso com a verdade fosse um dos fundamentos do seu narrar; para Olga Gonçalves, os fatos históricos são fundamentos para a construção do edifício ficcional, exercício de atualização, pela memória e/ou pela recordação lírica, dos eventos que marcaram a Revolução de Abril.

Para se construir como ficção, o romance de Olga Gonçalves cede ao apelo do dramático, nos diálogos plenos ou naqueles em que as lacunas, ou os silêncios – intencionalmente marcados, sugerem a impossibilidade desse diálogo, suspenso pela tensão demasiada, ao mesmo tempo em que abre espaço para a intervenção do leitor. Assim como cede ao dramático, também abre espaço à intervenção lírica quando a interferência de um *eu* exige o afrouxamento da lógica da frase. A recordação lírica alia-se inexoravelmente à memória e à reminiscência, na construção do relato ficcional, dando força ao jogo inter e intratextual. Daí que Eugênio de Andrade e Sophia de Melo Breyner compareçam e convivam no espaço narrativo, ao lado de outros versos que povoam o relato, dando relevo a essa memória da infância que

³⁸ REIS, 2004, p. 16.

convive com a imagem arquetípica do mar: “A idéia do mar regular-te a população/ O mar a personagem mais densa da tua infância/ Como para Neruda a chuva”. O mar, ou a água, que, na literatura portuguesa, forma com os seus maiores textos um nó, “um paradigma frontalmente inatacável”, no dizer de Maria Gabriela Llansol.³⁹ Só no desvio, ou na subversão do discurso, esta façanha seria possível.

Mas o *eu* também cede ao coletivo, alarido de vozes, frenesis, sorrisos, palavras de ordem, figuras evocadas pela memória, palavras libertas que encenam o desimpedimento do gesto criador, deflagrador da construção de um outro texto, escrito entre vozes e silêncios, sem ilusões. A palavra “esplendorosa” que permite ao narrador indagar: “Sem isso de notícias com as palavras todas?” Afinal “a palavra era a palavra, que esplendorosa sempre foi a palavra”.

Fragmentado, quebrando o tradicional enquadramento de cenas e de personagens numa linearidade narrativa, o romance de Olga Gonçalves revela uma espécie de subjetividade deslizante, ou uma intersubjetividade, por meio da qual cada personagem se constrói por meio de seu próprio discurso, assim como a história se vai erigindo a partir de falas anônimas, ou de descrições feitas pelas personagens, numa sequência não ordenada, lacunar mesmo, que exige a intervenção do leitor, instado que é a construir ou refletir sobre a construção romanesca. Mesmo o autor transforma-se em discurso na fala das personagens: “O autor nem sempre tem cuidado com os nossos gestos, carrega-os em demasia de ilusão, a ilusão que ele necessita”.

Ao discutir a criação como um todo, num jogo através do qual o fazer literário é posto em questão, em que o autor “ignora ainda se irá imolar-se no laço efectivo entre o seu ego e aquilo a que poderá chamar realidade” (OE, p.169), o romance ultrapassa as exigências do discurso histórico, de sua autoridade, para dar lugar ao que pensa o homem comum. Posicionando-se politicamente como nítido discurso à esquerda (prefiro a posição espacial ao possessivo que se inscreve na expressão discurso de esquerda), recorre à descrição – Lisboa e suas ladeiras, o Tejo, o Castelo de São Jorge, o povo que atravessa as

³⁹ LLANSOL, 1985, p. 32.

ruas de casa para o trabalho, o lugar do trabalho numa sociedade que se transforma. Fragmentada no seu tempo de enunciação, a narrativa lança mão de alguns localizadores que facilitam a progressão temporal: “é julho, mais de um ano de revolução; ano de 80 e há gente que ainda dorme na palha com os animais”. Em *Ora esguardae*, em vez de se subordinarem uns aos outros, os acontecimentos somam-se, num vaivém a fontes variadas, entre elas *Os Lusíadas* e a *Crónica de D. João I*, a que se associam as múltiplas vozes do povo e seu clamor. O foco narrativo desloca-se: ao falar do narrador sobrepõe-se o ver, que implica, em suas nuances semânticas, o *viver*, o *visitar*, o *reviver*, o *revisitar*: “Falaria do júbilo, do frenesim, da glória e da coragem de acontecer. Mas calome. Ante, olhai?”. Suspensa no silêncio que se impõe, a voz cede ao *ver*, não ao que se vê unicamente pela mão ou pelo *falar* do narrador, mas num ver que implica a participação ativa do leitor, aquele que, pelo exercício do olhar, pela revisitação do acontecido, deve perceber que um novo país está em processo de construção. Daí deve tirar sua lição. Lição aprendida com Fernão Lopes, que convoca a “geração que depois veio” a ler o seu testemunho. Lição dada/aprendida pelo narrador-viajante garrettiano, ele mesmo leitor que pode *ver* – ação privilegiada – ouvir, pensar e sentir, que convida o leitor a participar de eventos que narra, mas com a intenção pedagógica de guiá-lo, advertindo-o para que não seja pateta, nem cuide que o seja o narrador, numa prova incontestada que afirma Eduardo Lourenço a respeito do grande escritor dos oitocentos: a de que é Garrett “o primeiro de uma longa e ainda não acabada linhagem de Ulisses intelectual em busca de uma pátria que todos [os portugueses têm] sem poder ajustar nela o sonho plausível que [lhes] cabe e a realidade amarga que [os] decepciona.”

Em *Ora esguardae*, porém, o narrador convida ao ver, num texto em que se faz “agente da narração e fonte do evento a ser rememorado.”⁴⁰ Cabe ao leitor estabelecer a sintaxe que o reordenará o tempo, como o enunciador de uma nova era. Assim, num relato que lhe confere uma aura mística, sem Messias que venha a redimir o homem, esse homem – o leitor também – passa a ser responsável pelo seu próprio futuro. É o Ano Um – diz-nos o texto.

⁴⁰ JORGE, 1993, p. 57.

Nesse romance, a afirmação categórica abre espaço ao constante interrogar. Afirmando-se como “contraponto da revolução de 1383”, o romance também se afirma como o lugar onde o tempo se faz em progressão. Superar o passado, investir no presente para construir os alicerces de um futuro por vir. A memória do narrador alia-se à das personagens na tentativa de resguardar “a prevalência do vivido de qualquer tentativa de uniformização”. Afloram os vestígios históricos, abrindo o caminho para a reflexão. Para Sílvio Renato Jorge,

Ora esguardae é verdadeiramente um texto de revolução, não apenas por tematizá-la, mas por produzi-la. Perturbando a escrita, ele busca também abalar a pátria e a história. Ao evitar o fechamento, abre-se à diversidade e realiza-se como negação das forças centralizadoras; a partir daí, se afirma como linguagem produtora, como diálogo... como um novo abril de 74.⁴¹

Pela voz dos personagens chegam ao leitor informações sobre o efeito que a Revolução provoca nas diversas classes sociais, não apenas numa elite que sempre deitou as normas e oficializou a história. Pela voz de Elza vêm as informações sobre as colônias africanas. O saber se afirma como saber de experiências feito para ser visto, ouvido, pensado e sentido. A experiência política torna-se fruto de observação crítica a que se soma a prática de cada um.

A autoridade, as certezas, o fechamento, a hierarquia, a tentativa de homogeneização que fundamenta e evidencia o discurso ditatorial português se esgarçam na narrativa de Olga Gonçalves. Termina a aventura ultramarina: “Hora coalhada de um só grito, de lágrimas e de segredos humanos, tempo velho a ruir, a aventura absurda terminada, frio em pés que se suspendem ainda emparedados contra os mitos”. O Portugal Imperial – ou simulacro do que foi o império, sustentada pelo discurso ditatorial – naufraga no “mar de ruínas”.

Os postos à margem – negros, retornados, mulheres, dizem o seu alijamento, a sua subalternidade, a perda da identidade resultante de não ser, nem da metrópole, nem da colônia. “Cai o pano: nem as colônias são – nem

⁴¹ JORGE, 1993, p. 95

nunca foram – Portugal, nem seus habitantes nunca fizeram parte daquilo a que chamam Pátria”, afirma Silvio Renato Jorge. Gracinda, que não sabe ler e ainda é posse de um marido que “lê pelos dois” já é capaz de reconhecer-se outra. A multiplicação dos partidos políticos afirma, mais do que o desejo, a necessidade de um pensar múltiplo. Cada personagem busca construir a sua própria face, num país cuja identidade deixa de ser uma supraidentidade para ser formar entre todas as classes e grupos sociais.

Herdeiro do neorealismo, o texto, entretanto, dele se afasta: não se constitui mais numa escrita para o povo, mas num texto em que o povo escreve sua história por fragmentos recolhidos por um narrador cuja onisciência é posta em questão – nisto também se afasta do cronista medieval –, compondo um caleidoscópio matizado de tons e reflexões diversificadas.

O final nos propõe o retorno à epígrafe: “Para o Rodrigo, a última figura deste mural. E para um Amanhã mais longínquo”. O sujeito a quem se dedica o romance, última figura a ser construída no corpo textual é Rodrigo, cujo discurso é entremeado pela voz de Eugênio de Andrade e pela advertência do adulto, que lembra que esse mesmo menino tem prova de português no dia seguinte – Um país cresce em liberdade “Aureolado em trigo e alegria”. Ao mesmo tempo – e em contraponto – uma pobre mulher tem a sua mercadoria roubada na Praça da Ribeira e uma cliente entra na padaria com o neto vestido de cravo para festejar o 25 de Abril, fantasia a que se contrapõem os versos finais do poema, despidos de fantasia, “sem véu de alegoria”:

Eu falo do jardim
Onde começa um dia claro.
Não do jardim pura e simplesmente a beira-mar plantada.
Mas em jardim onde se plantam cravos, sem véu de alegoria.

A fala final cabe ao menino Rodrigo: “– Mãe?...Aqui...aqui não percebo...Pai?...O que é um filho de algo?”

“Oo geeraçon que depois veo, poboo bem aventuirado, que nom soube parte de tantos males, nem foi quinhoeiro de taaes padecimentos!”, clamaria Fernão Lopes, se pudesse ver a cena. Mas a geração que depois veio – a de Rodrigo – o narrador pretende que esteja longe desses males. A histó-

ria, entretanto, insiste no seu interrogar. É preciso dar respostas. Qual, ou quais, o texto não sabe. Mas o apelo contido na interrogação afirma o desejo de saber e o de recontar, vivendo, que “Era uma vez um pequeno condado/ o condado portugalense”. Vestígios de um passado, reminiscências de eventos vividos “in illo tempore” que “in haec hora” é preciso revisitar, relendo e transgredindo o transgredido para que a revolução não se esgote no tempo.

“E, se viver não é apenas viver; é, sobretudo, contar repetidamente o que vivemos”, como afirma o saudoso Augusto Abelaira, creio cumprir-se aqui este ritual de revisitação.

Uma pergunta, porém, insiste em não querer calar: Portugal mudou? Os indivíduos do momento presente dizem que sim. Prefiro, porém, pedir licença a Garrett para me apropriar de sua fala e dar por concluída a minha. Se Portugal não é de há muito o que foi um dia, se as naus do Império não se verão jamais, como afirmou Cesário, o clamor de *Ora esguardae*, ouvido desde Fernão Lopes, ecoa no tempo presente, como um sinal de alerta, a preparar o que há de vir, lembrança de um passado próximo, que pôs fim a um período de poder autoritário que não há de retornar, se os homens souberem agir. Sem dúvida, os escritores continuam a escrever essa história. A recontar para contá-la de outro modo, em busca de novos sentidos, que escapem ao poder que controla o imaginário.

Referências

GONÇALVES, Olga. *Ora esguardae*. Lisboa: Bertrand, 1983.

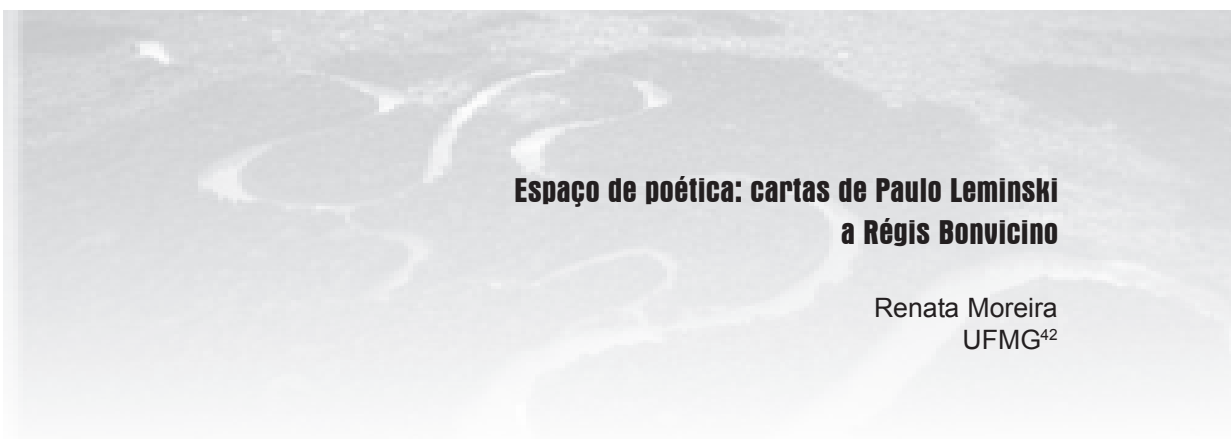
LEITE, J. F. Marques; JORDÃO, A. J. Novaes. *Dicionário latino vernáculo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lux, 1958.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

SERRÃO, Joel. *Dicionário de História de Portugal*. Porto: Figueirinhas [1985]. V. I-VI.



**Espaço de poética: cartas de Paulo Leminski
a Régis Bonvicino**

Renata Moreira
UFMG⁴²

“Tua carta me acordou me tirou o apetite me deu fome”
Paulo Leminski

Em coletânea lançada pela editora da UFMG, no ano de 2008, em que o texto do “pacto autobiográfico” é revisitado, Philippe Lejeune, conhecido nome das discussões acerca das *escritas do eu*, conta-nos uma pequena anedota. Nela, imagina escrever uma carta a um amigo, dizendo-lhe algumas verdades não muito polidas. Escreve a carta e, devido ao seu conteúdo nada pacífico, interroga-se quanto à postagem da missiva. Escrita e não enviada, a correspondência tem dono certo: pertence àquele que a concebeu. Porém, o destino das cartas é outro, e o “personagem Lejeune” resolve postá-la, perdendo, com isso, o direito de posse exclusiva sobre aquele objeto.

O fictício amigo, ao receber a missiva, sente-se magoado com seu conteúdo e decide, por vingança, publicar todas as cartas já recebidas daquele remetente, com um agravado prefácio irônico. Surge, então, um impasse: ao querer proibir a publicação de material tão íntimo, o remetente coloca-se e coloca-nos numa encruzilhada, que é o título do texto de Philippe Lejeune: “A quem pertence uma carta?” (2008, p. 251-254).

Tal questão, que, na anedota ganha proporções inimagináveis, alcançando os herdeiros, as bibliotecas e a Justiça; pode, porém, ser transposta

⁴² Bolsista de doutorado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

para o plano da realidade. Pensemos no palco íntimo de nossas correspondências: a quem pertence as cartas que enviamos? Lembro, a propósito, um fragmento de Jacques Derrida:

Quem escreve? Para quem? E para enviar, destinar, expedir o quê? Para que endereço? Sem nenhum desejo de surpreender, e com isso de captar a atenção por meio da obscuridade, devo, pelo que me resta de honestidade, dizer que finalmente não sei. Sobretudo eu não teria tido o menor interesse nesta correspondência e neste recorte, quero dizer, nesta publicação, se alguma certeza tivesse me satisfeito quanto a isso. (2007, p. 11).

A provocação contida no excerto acima nos serve para iniciar o texto que, por ora, pretende pensar a escrita das cartas de Paulo Leminski como um laboratório de crítica e um espaço de teoria – ou poética. Para tanto, gostaria de fazer um pequeno relato, com intuito de situar brevemente o leitor/ouvinte acerca das cartas do autor-alvo aqui discutido.

Não sei se todos sabem, mas neste ano de 2009, completam-se 20 anos da morte de Paulo Leminski – fato lembrado por este Colóquio. Escritor cuja produção efetiva se deu de 1964 a 1989, produziu para veículos diversos, praticamente até os últimos dias de vida. Sua morte prematura, aos 44 anos, embaralha-nos numa difícil categorização: é nosso contemporâneo? Tal discussão, importante para situar o contexto de sua obra, fica, momentaneamente suspensa. Continuemos o diálogo sobre suas cartas.

Leminski, não tão voraz quanto um Mário de Andrade – cuja ânsia missivista é quase *violenta* – foi, ao longo de sua vida, aquilo que chamou de “o epistoleiro mais rápido do Oeste”⁴³ (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.42), ou melhor, do Sul. O curitibano, como nos conta sua acidentada biografia, escrita por Toninho Vaz,⁴⁴ via nas cartas excelente veículo expressional.

⁴³ Alcinha dada por Paulo Leminski ao amigo Régis Bonvicino, mas que pode, sem sombra de dúvidas, ser atribuída ao próprio Leminski.

⁴⁴ Cf. VAZ, Toninho. *O Bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Desde aquelas enviadas à sua mãe, com saudação em latim, quando da permanência no seminário, até as remetidas às autoridades eclesiásticas que foram seus professores, Leminski-garoto usava o texto epistolar como espaço de discussão e também de revelação dos seus aprendizados recentes. Tal atitude será mantida, em certa medida, nas “cartas de adulto”, porém outros usos se mostrarão mais importantes à nossa análise.

Das cartas escritas por Paulo Leminski, poucas chegaram completas, por meio de publicação em livro, ao conhecimento mais vasto do público leitor: aquelas enviadas ao poeta Régis Bonvicino e lançadas primeiramente com o nome de *Uma carta uma brasa através*, em evocação ao primeiro verso de um poema de Leminski. Em tal volume, entretanto, as cartas foram editadas e transcritas, desprivilegiando, de certo modo, a maneira alinear com que Leminski as produzia. Edições no material epistolar, todavia, se fizeram necessárias por se tratar de época muito recente. Como instrumento de troca entre amigos, é comum às cartas a citação de nomes e fatos nem sempre passíveis de serem divulgados – ainda mais quando a família e os amigos estão vivos e produzindo. A esse respeito, é sabido que o já citado Mário de Andrade deixou documento em que só permitia a publicação de suas cartas após 50 anos de sua morte (e alguns volumes, ainda com ressalvas) – forma de cortesia com aqueles com quem se relacionou ou mesmo só se referiu. É exemplar desse tipo de atitude a menção que faz Manuel Bandeira após publicar um volume de Mário, em que cita o amigo:

Tudo o que acabo de dizer será também para me absolver de não ter obedecido à vontade do amigo, que, mais de uma vez, me recomendou a não divulgação desta correspondência. ‘As cartas que mando pra você são suas. Se eu morrer amanhã não quero que você as publique. Essas coisas podem ser importantes, não duvido, quando se trata de um Wagner, ou dum Liszt, que fizeram também arte para se eternizarem. Eu amo a morte que acaba tudo. O que não acaba é a alma e essa que vá viver contemplando Deus.’ (BANDEIRA, s/d, p.14).

Paulo Leminski não deixou aos amigos nenhum direcionamento similar. Entretanto, o próprio contexto se encarregou de fazer necessários à

edição de 1992, ou seja, três anos após a morte do poeta, cortes nas cartas de memória ainda tão recente.

Dez anos após a partida de Leminski, o que equivale a dizer dez anos atrás, outra edição, porém, foi lançada. Trata-se de *Envie meu dicionário*: cartas e alguma crítica, pela Editora 34. Nesse tomo, duas novidades: cartas completas, sem recortes que pudessem limitar a compreensão, e uma estrutura em fac-símile, privilegiando, dessa vez, a forma de escrita tão peculiar de Paulo Leminski, cuja correspondência é, em sua maioria, datilografada em linhas curtas que *lembram* versos, com desenhos e inserções a lápis por vários lugares da página.

O leitor/ouvinte atento há de se perguntar: se Leminski era tão voraz na escrita, chegando a condenar àqueles que estavam em seu entorno quando não produziam, por que apenas 68 cartas estão publicadas e chegaram ao conhecimento do público? Para responder a essa pergunta, algumas considerações são necessárias.

Nos idos dos anos 70 e 80, período de maior produção de Leminski, trocas as mais diversas foram estabelecidas pelo autor. Através de sua biografia e mesmo das cartas lançadas, podemos entrever o grande elenco de nomes famosos que ocupam as considerações do biógrafo e mesmo de Leminski, ao relatar sobre seus contatos para o amigo Régis Bonvicino. Tais nomes deslindam uma rede de sociabilidade interessante para a configuração de um perfil do escritor Paulo Leminski. Perfilam-se pelas páginas citadas nomes como Duda Machado, Antonio Risério, Arnaldo Antunes, Caetano Veloso, Moraes Moreira, Gilberto Gil, Walter Franco, Waly Salomão, a própria – e óbvia, nesse caso – Alice Ruiz, entre diversos outros. É de se imaginar que o contato epistolar não se dê com todos os citados, porém, por que só um deles – Régis Bonvicino – publicou tal material?

A isso, é possível atribuir um detalhe que, se é totalmente realista, não o é muito animador: cartas – assim como diversos outros materiais importantes e de foro íntimo – se extraviam, se perdem, são jogadas fora. Podem ser consideradas, em última análise, vítimas do tempo. Como recorda Philippe Artières, “a correspondência [...] é por natureza uma escrita perdida” (1998,

p.1). Duda Machado, por exemplo, um dos breves correspondentes de Leminski, disse-me por e-mail, ter trocado cartas com o autor. Mudanças de casa e de estado, todavia, fizeram com que tal material se perdesse, restando apenas a lembrança de que tenham sido, segundo Machado, “apenas quatro ou cinco” o total da correspondência. Já Antonio Risério, em *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*, livro-comemoração aos 60 anos de nascimento do autor, lançado em 2004, publicou trechos escolhidos de algumas missivas trocadas com Leminski. Por que não as publicou completamente? Possui ainda as várias cartas trocadas com o curitibano? Quase indiscriminadamente, voltamos ao problema: a quem pertence uma carta? Não se pode ter certeza da resposta. Mesmo o acervo de Paulo Leminski, doado em 2007 para a PUC-PR, não parece ser capaz de nos dar estas diretrizes. As razões de tais descaminhos são diversas.

Uma delas é que a estabilização física do acervo, passado dois anos de sua doação, ainda não se deu. Mudanças de funcionários responsáveis, alegada falta de verba, inexistência de um lugar adequado tornam a inauguração do *Espaço Paulo Leminski* um projeto ainda sem data efetiva para consolidação. No arquivo, pelo que pude obter de relatos, há material dos mais variados: desde documentos, cartas, escritos inéditos, rabiscos, até estatuetas e faixas de judô. À dispersão natural de qualquer acervo, soma-se a impossibilidade no trato com os mais diversos materiais que o compõem: afetados pela conservação precária, necessitam ainda de catalogação e tratamento.

Todavia, mesmo que o acervo estivesse a pleno funcionamento, algumas características, próprias do trabalho com fontes primárias, fazem muito quando se pensa em *mapear* determinada história de vida. Sobre tal impossibilidade, fala-nos o já citado Philippe Artières:

não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, colocamos em exergo certas passagens. (1998, p. 3).

É a partir de tal percepção que o trabalho com as cartas de Paulo Leminski pode se desenvolver: em meu trabalho, parto do material consolidado, efetivamente publicado em livro, agindo, porém, em conjunto com excertos diversos que surgem, com ensaios dispersos, com textos de jornais e revistas, promovendo uma articulação de sua lírica com o movimento mais intelectual,⁴⁵ digamos, de sua produção.

Dessa forma, no presente texto, há a intenção de se buscar avaliar brevemente as cartas do volume *Envie meu dicionário*. Sobre o livro, algumas afirmações devem ser feitas. Contendo, como já foi dito, 68 cartas, datadas de 1976 a 1981, o volume possui também, como pode ser percebido pelo título, “alguma crítica”. Com isso, quero dizer que foi acoplado às cartas determinado excerto teórico-avaliativo, recolhido da fortuna crítica mais popular de Leminski: textos assinados por Boris Schnaiderman, Carlos Ávila, Tarso M. de Melo, Júlio Castañon Guimarães, além da apresentação de Caetano Veloso e de contribuições diversas do próprio Régis Bonvicino, na forma de resenhas, entrevistas e comentários gerais. Tal crítica, ao mesmo tempo em que passeia por boa parte da obra do autor, dialoga com as cartas ali dispostas, e faz com que o leitor perceba, com mais propriedade, os interstícios da produção de Paulo Leminski.

Mais conhecido como poeta, é natural que os estudos sobre a sua obra recaiam, em sua maioria, numa problematização acerca da poesia do autor. Há, porém, alguns trabalhos que tendem a considerar outros aspectos de sua produção. É o caso do texto de Solange Rebuszi, *Leminski, guerreiro da linguagem* (2003), interessante para a presente discussão.

No livro, o primeiro a voltar-se para a correspondência de Paulo Leminski, Solange Rebuszi tende a encarar as cartas como elemento poético. Para tanto, baseada numa discursividade *a la* Blanchot, toma as missivas como

⁴⁵ Tal termo necessita, obviamente, de problematização. Em nenhum momento quero advogar uma ideia de que a produção poética é isenta de uma postura intelectual – pelo contrário. Uso aqui o termo “intelectual” de forma um tanto indiscriminada, querendo comunicar, através dele, a postura percebida nos textos que estão para além do poético, como as cartas, os ensaios, as entrevistas, entre outros.

exemplo de poesia *lato sensu*. Com intuito de amparar sua argumentação, Rebuzzi elenca algumas características do material epistolográfico, que o inscreveriam no território do poético. Os instrumentos de caracterização mais fortemente apontados são a apresentação fragmentada do texto e os jogos de linguagem. Tal ideia, penso, está ligada à fala de Régis Bonvicino, retomada por Júlio Castañon Guimarães, em seu texto “Cartas: interseções”, que figura como um dos antecedentes ao volume de correspondências de Leminski. Guimarães afirma: “Régis Bonvicino chama a atenção para o fato de as cartas serem escritas numa forma que *visualmente* lembra a distribuição de um poema, ou seja, com linhas que não se estendem completas até a margem direita, mas se cortam como versos” (1999, p.13. Grifo nosso).

É importante lembrar que a estrutura de um verso, mesmo na modernidade, em que a dissolução dos limites se deu de forma irreprimível, não se caracteriza apenas pela quebra de linha. A esse respeito, o próprio Leminski estabelece uma crítica:

senso é apenas prosa empilhada em versinhos, como está cheio o Brasil. Há figuras, pessoas que passam por grandes poetas, não apenas prosadores, que colocam sua prosa e a dividem, arbitrária e farsisticamente, no papel como um verso. Mas verso é uma unidade artística. (1987, p. 294).

Penso, dessa forma, que deve haver certo cuidado ao se nomear qualquer produção – principalmente aquela de um poeta que tanto rigor teve em definir e trabalhar o verso – como sendo poema, apenas por estar configurada *imagisticamente* como tal. Mais à frente em seu texto, Solange Rebuzzi evoca a importância do fragmento para a formulação da poesia romântica, cujos ecos podem remontar a Schlegel. Ora, até onde posso perceber, a poesia romântica e sua técnica do fragmento apenas dialoga com a escritura de Leminski de forma indireta, como influência inescapável de todo e qualquer escritor que se situe depois de sua existência e utilize o fragmento. Logo, talvez seja um pouco forçado acreditar em um elo passivo entre essas duas instâncias, movidos por um pendor historicista. Tal recusa, obviamente, não

compromete a visão das cartas de Leminski como uma espécie de jogo de linguagem muito voltado ao poético, porém, creio, é preciso certo cuidado nas categorizações e ligações “filiais”. Outra menção a ser feita acerca do estatuto de “carta-poema” para os textos epistolares de Leminski se relaciona ao uso que costumeiramente se dá a esse termo. Nas palavras de Michel Riaudel, seria uma carta “de vocação ao mesmo tempo lírica e autobiográfica, intransitiva” (2000, p.98). Ora, não posso nem quero negar às cartas de Leminski certo componente lírico, que é possível entrever em trechos como o que figura na epígrafe do presente texto. Entretanto, a existência de uma lírica *stricto sensu* nas cartas se dá de forma um tanto bissexta ou, melhor dizendo, se vista de forma tradicional, rebaixada a um segundo plano. O valor de uma lírica nas cartas de Paulo Leminski pode ser confirmado, desde que se estabeleça a princípio o que se entende por lírica no contexto específico de sua obra, configurando uma espécie de beleza relaxada e marginal, ou para citar o subtítulo de seu livro mais famoso, *Caprichos e Relaxos*, cheia de “saques, piques, toques & baques” (LEMINSKI, 1983, p. 09), sem deixar de atentar para o caráter transitivo que tais cartas mantêm, fato que, por si só, já iria contra a tão operacional conceituação de Riaudel. A problematização do gênero *carta*, todavia, não pode ser desconsiderada, visto que se trata de parte da obra de um escritor plural e afeito às margens e rupturas dos gêneros consolidados.

A favor de Solange Rebuzzi, devo citar a ressalva feita no terceiro capítulo do livro, que anteriormente fora sua dissertação de mestrado: “Há, nas cartas de Leminski, um certo testemunho de seu tempo, para além do factual. Suas cartas podem ser lidas de muitas formas” (2003, p. 38). Essa abertura, dada pelo material epistolográfico, talvez seja o índice mais potente de uma possível ligação entre a produção de cunho poético e as missivas. Outra importante percepção é o citado “lugar de fronteira” ocupado pelos textos de Leminski. Para Rebuzzi, as cartas “lembravam um poema e abriam uma poética” (2003, p. 15).

É esse termo – poética – o que mais me interessa para a avaliação das cartas do curitibano. Sem desautorizar a leitura de Rebuzzi como válida e/ou potente para uma compreensão do fazer *literário* de Leminski, gostaria,

entretanto, de me afastar de seu eixo central e percebê-las sob outro aspecto: como laboratório de escrita, espaço de discussão e troca teórica, além de palco de uma crítica pouco ortodoxa, porém, de grande vitalidade.

Penso dessa forma porque creio que a poesia de Leminski, às vezes tida como fruto de um relaxo completo, por ser oriunda dos anos 70, próxima à conhecida geração marginal, possui uma pecha de desbunde e desregramento que não pode, de forma isenta, ser atribuída nem mesmo aos cariocas da citada geração. Advogo para a poesia de Leminski, sem pretender que ela perca seu caráter de jogo e brincadeira, o estatuto de texto de forte constructo teórico e com elevada preocupação criativa. Dessa forma, os textos ditos *não literários*, como os ensaios, as cartas, os prefácios, podem ser vistos como elementos que dão suporte teórico ao fazer estético e situam-se, ao mesmo tempo, como espaço de crítica, de troca, de construção em relação aos pares do autor.

Exaustivo seria o trabalho de separar por temáticas o volume das cartas publicadas. Na crítica adjunta ao livro, feita pelos nomes já citados, é comum o levantamento de certos problemas e/ou temas recorrentes na correspondência. Um deles, é a tentativa de desleitura e/ou autoafirmação de Paulo Leminski frente àqueles que considerava “patriarcas”: o grupo concretista de São Paulo, nas pessoas de Haroldo, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Exemplar, nesse sentido, são os seguintes trechos:

penso que o plano piloto
virou plano pirata (carta 2, 03/12/1976, p.36⁴⁶)

cheguei a me sentir
um fóssil vivo por ainda me preocupar com poesia concreta
plano piloto e quejandos (carta 8, 11/07/1977, p.42)

é preciso acabar com o concretismo (carta 8, 11/07/1977,
p.43)

passei muitos anos de olhos voltados para S. Paulo
para o grupo Noigandres

⁴⁶ Todas as referências às cartas são oriundas do livro *Envie meu dicionário*, de 1999.

para Augusto, principalmente
escrevendo para eles
preocupado em saber O QUE ELES IAM ACHAR
nessa época eu era “concretista”
mas eu era uma porção de outras coisas também (carta 8, 11/
07/1977, p.44).

Régis Bonvicino evoca Harold Bloom e o conceito de *clinamen* para pensar o movimento de aproximação e negação que Leminski efetua em relação ao movimento concretista e aos seus autores-pais (1999, p. 19). Mais próximo a nós é pensar tal movimento a partir das falas do próprio Paulo Leminski. Ao insinuar que o plano piloto havia se transmutado em plano pirata, Leminski, malandramente, enxerta alguma mobilidade no racional programa concretista. Assim, ao se intitular concretista e “uma porção de outras coisas também”, Leminski admite incorporar os ganhos formais daquele movimento, sem perder a liberdade da própria manifestação poética, como ficará claro em outros trechos de cartas diversas, em entrevistas e mesmo em sua poesia. A busca por liberdade formal pode ser percebida em produções como o poema que se segue:

LIMITES AO LÉU

POESIA: “words set to music” (Dante
Via Pound), “uma viagem ao
Desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e
Medulas” (Ezra Pound), “a fala do
Infalável” (Goethe), “linguagem
Voltada para a sua própria
Materialidade” (Jákovson),
“permanente hesitação entre som e
sentido” (Paul Valéry), “fundação do
ser mediante a palavra” (Heidegger),
“a religião original da humanidade”
(Novalis), “as melhores palavras
na melhor ordem” (Coleridge), “emoção
relembrada na tranquilidade”
(Wordsworth), “ciência e paixão”
(Alfred de Vigny), “se faz com
palavras, não com idéias” (Mallarmé),
“música que se faz com idéias”
(Ricardo Reis/ Fernando Pessoa), “um

fingimento de veras” (Fernando Pessoa), “criticism of life” (Mathew Arnold), “palavra-coisa” (Sartre), “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octavio Paz), “poetry is to inspire” (Bob Dylan), “design de linguagem” (Décio Pignatari), “lo imposible hecho posible” (García Lorca), “aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost), “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski) [...] (2004, p.10).

A enumeração dos mais díspares nomes da literatura, poesia e mesmo da música, confinados em um mesmo poema, parece ser uma espécie de libelo pela autonomia poética, interpretação confirmada pelo título da composição. Figuram, num mesmo espaço, menções ao *paideuma* concretista, como Paul Valéry, em pé de igualdade com Fernando Pessoa ou mesmo Bob Dylan, referências distantes do mundo da poesia tida como exclusivamente cerebral. Tal atitude faz eco ao citado movimento de libertação e configuração de uma postura própria frente àqueles que formaram, em certa medida, a personalidade poética do jovem Leminski.⁴⁷ As cartas a Régis, próximo que este se encontrava dos pais do movimento, por residir em São Paulo e também por compartilhar com Leminski muito da inquietação quanto a uma voz própria, são indubitável espaço para que tal ânsia se forme, amplie-se e se resolva posteriormente, contendo, em certos momentos, trechos de falas de Alice Ruiz, réplicas e trélicas de Leminski e, provavelmente, mesmo de Bonvicino, fato que é possível apenas entrever pelas respostas, já que a presente análise está centrada somente na correspondência ativa de Paulo Leminski.⁴⁸

⁴⁷ A esse propósito, é interessante lembrar que a primeira publicação dos poemas de Paulo Leminski se deu em 1964, na revista *Invenção*, idealizada e mantida pelos concretistas.

⁴⁸ Segundo Régis Bonvicino, em informação dada por correio eletrônico, a correspondência passiva de Leminski estava guardada, em parte, na Fundação Cultural de Curitiba. Quando pesquisei textos do autor na Fundação, as cartas, porém, não foram localizadas. Uma das possibilidades é terem sido enviadas para a Pedreira Paulo Leminski, que possui um modesto memorial do autor – desativado por conta do mau uso do espaço. Outra via é terem sido as cartas acopladas ao acervo doado à PUC-PR. Tais considerações, de todo modo, são apenas possibilidades, das quais não posso excluir a ação do tempo, da conservação, das perdas, entre outros tantos infortúnios.

Outros temas são presentes e muito discutidos nas cartas, tendo, alguns deles, forte relação entre si. É comum, na busca pela citada voz própria, entrevermos o poeta de formação erudita⁴⁹ se debatendo entre a manutenção de um rigor para a formulação de sua poesia e uma influência cada vez maior dos *massmídias*. Pode-se acompanhar a evolução de seu trabalho mais artesanal, desde a publicação de *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*, até projetos irrealizados, não-acabados, abortados. Como a publicação nacional de seu livro mais conhecido só se deu em 1983, quando Leminski, de posse de um aparelho telefônico, já havia rareado o hábito de escrever cartas, ficamos com uma visão um tanto parcial da produção do autor, como algo que beira o marginal. As inquietações contidas nas cartas são profícuas para que se entenda o poeta em formação, na busca por uma amplitude de reconhecimento, que, felizmente, ainda se daria em vida, mas não mais seria flagrada como instantâneos do movimento da vida em suas cartas.

Não cabe a mim, no espaço desse texto, elencar e comentar os diversos e interligados temas que compõem a longa e caudalosa discussão contida no material epistolar de Paulo Leminski a Régis Bonvicino, ocorrida ao longo de cinco anos de amizade e troca intelectual. O objetivo ao expor a desleitura concretista e mesmo a dupla postura entre o rigor e certo acaso na obra do poeta curitibano foi, brevemente, mostrar que tipos de discussões podem ser encontradas pelas saborosas páginas escritas ao amigo por Paulo Leminski. Penso ser importante direcionar para esse material um olhar que o perceba para além de uma mera troca entre amigos, mas como um espaço para a formulação de uma poética do autor, em que uma atitude frente à literatura pode ser facilmente desenhada, em consonância com tudo o mais que produziu, tanto na esfera artística, como em suas produções de fundo ensaístico.

⁴⁹ Cabe lembrar que a formação de Paulo Leminski no seminário dos monges beneditinos o amparou com leituras dos clássicos e conhecimento rudimentar de latim, grego e hebraico. Tal formação, porém, foi complementada por ele de forma autodidata, buscando no estudo de diversas línguas modernas a consolidação de seu interesse por variadas literaturas vernáculas. O resultado de tal aprendizagem pode ser avaliado em diversas traduções realizadas por ele, dos mais díspares autores: desde Petrónio, a John Lennon, passando por Mishima, Ferlinghetti, entre outros.

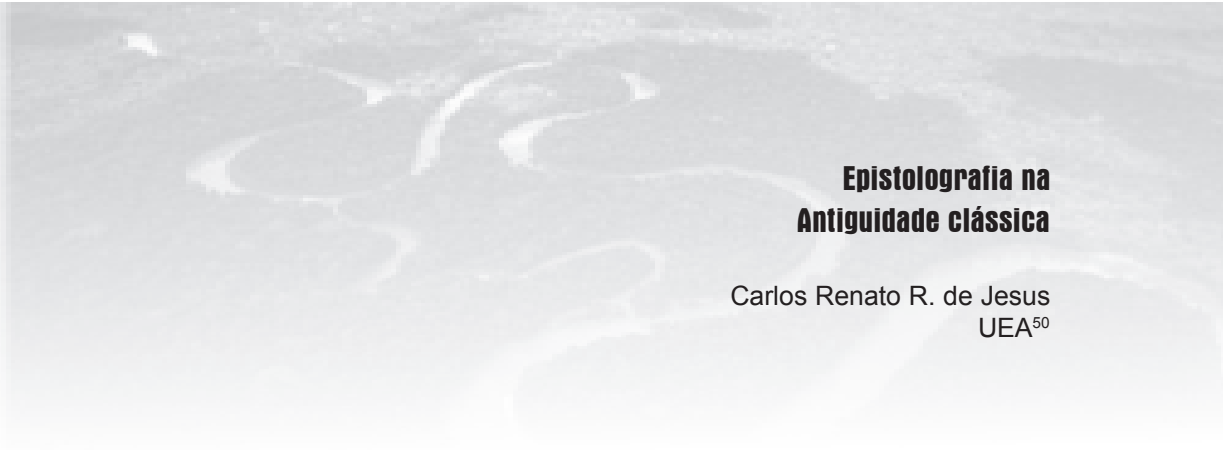
Tudo isso posto, é lícito lembrar que, por mais que o trabalho com cartas, entrevistas e textos outros em que a voz do produtor de literatura seja vista fora do contexto poético traga a impressão de que ali se situa uma autoridade sobre a vida e a obra do pesquisado, deve-se tomar todo o cuidado para não crer demais, ou seja, não se deve outorgar ao material epistolar índice indubitável de verdade. Se é certo que as missivas são documentos, também se há de notar que são documentos de um poeta escrevendo para outro. Como qualquer material escrito, a construção de um *ethos* está fortemente marcada pelas escolhas realizadas para a confecção do discurso e pela própria caracterização que o enunciador atribui a si mesmo, de forma explícita ou não. Segundo Ruth Amossy, “o enunciador deve se conferir, e conferir a seu destinatário, certo *status* para legitimar seu dizer: ele se outorga no discurso uma posição institucional e marca sua relação com um saber” (2005, p.16). O poeta se assume: filho de uma tradição construtiva de poesia, aparentado com as novas formas de fazer arte e questionador dos limites impostos à sua produção.

Como poeta que se percebe enquanto tal, deve-se sempre ter em mente a possibilidade nunca tão remota de uma publicação das correspondências, o que sempre influenciará em maior ou menor medida a troca de impressões, a formulação de imagens, o autodesenho exposto nas páginas escritas. No trato com cartas, é prudente sempre perguntar: que imagem esse autor desenha? Para quem ele escreve e em que contexto? De que assuntos trata e de que maneira se debruça sobre eles? Qual a importância da rede de sociabilidade que atravessa o material que tenho em mãos?

Tais questões são vitais para um trato não tão ingênuo com um tipo de texto fortemente encantatório como as cartas. Portador de um estatuto diferenciado em relação aos textos literários, posto que é, de certa forma, “retrato” de um lado praticamente inalcançável dos autores, sua vida íntima e as relações de amizade e troca intelectual, a aura desses textos é desenhada para nós através do “duplo efeito de duração e distância”, como recorda Michel Ríaudel ao evocar Walter Benjamin (2000, p. 98) e fica-nos, sub-repticiamente, como a posse ilícita da intimidade de outrem: intimidade que nos abre mundos, segredos, poéticas.

Referências

- AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: _____ (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz et al. São Paulo: Contexto, 2005.
- ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. In: Arquivos pessoais – *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, v. 11, n. 21, 1998. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/234.pdf>>. Acesso em: 03 de abril de 2009.
- BANDEIRA, Manuel. Prefácio. In: ANDRADE, Mário. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BONVICINO, Régis. Introdução à primeira edição. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. Cartas: interseções. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LEJEUNE, Philippe. A quem pertence uma carta?. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos: saques, piques, toques & baques*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. Poesia: a paixão da linguagem. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem: uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- RIAUDEL, Michel. Correspondência secreta (Ana Cristina Cesar). In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (org.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.



Epistolografia na Antiguidade clássica

Carlos Renato R. de Jesus
UEA⁵⁰

1 Origens e vinculações da Epístola

Até a metade do século XIX, a carta era quase que exclusivamente o único meio de comunicação entre as nações e entre os indivíduos. Até o surgimento da imprensa, era, por assim dizer, o instrumento de disseminação do que passaríamos a chamar de “notícia” (MACGUIRE, 1960, p. 158). Tão antiga quanto a civilização, a carta adquiriu distinto valor e foi cultivada como gênero literário nas escolas retóricas e filosóficas gregas na idade clássica e nos períodos alexandrinos e romanos, chegando mesmo à Idade Média com pleno vigor e estabelecida como modalidade de escrita. Dado, portanto, o seu valor como documento historiográfico e literário, optamos por investigar, ainda que panoramicamente, suas vinculações e procedimentos a fim de destacar suas características marcantes ao ser utilizada por escritores importantes do período clássico latino até sua recepção pelo período medieval, sem, no entanto, proceder a análises sobre o conteúdo das cartas porventura mencionadas. Limitar-nos-emos, por força dos propósitos deste artigo e da necessidade de brevidade acerca do tema, a uma inserção um tanto objetiva e bastante sucinta ao universo da epistolografia antiga.

⁵⁰ Professor Assistente da Universidade do Estado do Amazonas.

A palavra “epístola” significa, comumente, qualquer composição datada e escrita por um indivíduo ou grupo enviada a um destinatário geralmente específico ou a um grupo não determinado. Do grego (ἑπιστολή, com o significado de “aviso”, “ordem”, “mensagem”, “incumbência”, do verbo ἑπι-στέλλω, “mandar”, “enviar”), designava, a princípio, a remessa de uma carta: *Litterae, quas pluribus epistolis accepi* (“as cartas que recebi em muitas remessas”, Cíc., *Ad Quintum Fratrem* 3, 1, 3). Por metonímia, assume o significado de “carta”. Também em Ovídio e Marcial encontramos essa acepção para a palavra *littera*, mas também o termo *charta* (do grego, χάρτη), nesse mesmo sentido. Tanto para os gregos quanto para os romanos, a estrutura formal da carta obedecia às seguintes partes: *salutatio* (saudação), *exordium* ou *captatio benevolentiae* (introdução em que se procura chamar a atenção do leitor), *narratio* (assunto propriamente dito), *petitio* (súplica ao leitor para que proceda à solicitação feita) e *conclusio* (conclusão).

Na Antiguidade, as cartas eram ditadas a um secretário; costumava-se ditar, inclusive, todos os escritos de estilo elevado, de modo que *dictare* estendeu seu sentido para “escrever” e “redigir” e, a partir do séc. XI d.C., estabelece-se a *ars dictaminis* ou *ars dictandi*, com o sentido de “escrever obras poéticas”, e passa a ser uma arte subsidiária da Retórica⁵¹ (CURTIUS, 1996, p. 116). Não obstante, a definição clássica entre os gregos era a de “metade” de uma conversa, uma ῥομιλία ou συνουσία sem a presença de um dos interlocutores. Para Hout (1949, p. 23), essa definição parece ser conveniente para o século IV a.C. e mesmo até os nossos dias, mas há que se considerar o fato de que mesmo a mais primitiva das cartas originou-se de uma mensagem oral. Com efeito, os antigos tinham consciência de que mesmo as cartas de caráter privado seriam lidas em voz alta por outros e de que forneciam uma imagem do autor, o que explica, em parte, a necessidade do cuidado quanto ao estilo. E mais, essa prática ajudou a tornar a carta endereçada a um

⁵¹ Isso não é de se estranhar se lembrarmos que a mais antiga coleção epistolográfica, entre os gregos, de que se tem notícia são as cartas perdidas de Lísias (séc. IV a.C.), que era retórico. Logo, não é absurdo pensar que a carta, como modalidade literária, absorvesse as matizes retóricas (cf. HOUT, 1949, p. 21-22). Sobre a *ars dictaminis* na Idade Média, trataremos mais adiante.

indivíduo ou a grupo um instrumento simples e natural para a exposição ou discussão filosófica ou religiosa (MCGUIRE, 1960, p. 150). De fato, o tema das epístolas era, em grande medida, de natureza moral, provavelmente devido à herança da epistolografia filosófica grega em prosa, como no caso das coletâneas de cartas de Platão a Epicuro.⁵²

Ainda sobre os primórdios da carta, Hout (1949) traça um aprofundado panorama sobre as fontes do gênero epistolar, buscando suas raízes na Pérsia antiga, para então arrolar três mais antigos tipos de cartas encontradas na Grécia clássica: o dos escritores históricos (Heródoto e Tucídides); o dos poetas (Homero e os trágicos); e do grupo oriental (os persas).

Heródoto usa da epístola para relatar vários de seus fatos históricos, embora seja sabido que ele mesmo “nunca viu as cartas cujo texto ele apresenta diretamente, seja os originais, seja as cópias. Assim como uma mensagem verbal, as cartas são para ele uma forma de tornar as histórias mais vivazes.”⁵³ (ibid., p. 28). Em Homero, a carta é mencionada na *Iliada* (v. 168), e Eurípides (em “*Ifigênia em Áulis*”) narra em discurso direto o conteúdo da carta que Agamênon teria sido forçado a escrever à sua esposa em Argos, instruindo-a a enviar Ifigênia, sua filha, para Áulis, a fim de ser entregue a Aquiles em casamento, quando na verdade seria sacrificada.

Não obstante, no universo grego, as cartas apresentam como assunto um acontecimento concreto, tom impessoal e não veiculavam expressão de sentimentos e emoções: “sem sombra de dúvida, os antigos poetas elegíacos gregos não faziam a menor ideia de uma ‘epístola poética’ quando eles publicavam seus poemas. Na elegia romana, a questão é bem diferente: os modelos de Catulo e Propércio foram não somente os poetas elegíacos gregos, mas também suas cartas literárias que foram escritas para publicação.”⁵⁴

⁵² Considere-se, ainda, nessa perspectiva, as cartas de Sêneca a Lucílio.

⁵³ Tradução nossa de: “[Herodotus] never saw the letters of which he presents the direct text, neither in original nor in copy. Just as the verbal messages, the letters are a means for him to make his story more lively”.

⁵⁴ Tradução nossa de: “Without doubt the old Greek elegiac poets had not the slightest thought of a ‘poetical epistle’ when they published their poems. In Roman elegy matters are quite different: the examples of Catullus and Propertius were not only the Greek elegiac poets but also the literary letters which were written for publication”.

(HOUT, 1949, p. 153). Ou seja, em tese, a epistolografia deveria se acomodar às condições específicas do destinatário, mas a possibilidade de publicação impunha certas questões estéticas.

O fato é que a epistolografia romana assume um quadro rico e variado de capital importância para a historiografia antiga e para a literatura universal, que recrudescerá até o final da Idade Média. É do que trataremos nas próximas seções.

2 O epistolário da Roma clássica

Diversos autores conferiram um tom epistolar aos seus textos: Catão, Lucrécio, Catulo, Cícero, Sêneca, Ovídio, Plínio – o Jovem – entre muitos outros. Mesmo quando tinham o mero intuito de transmitir informações, os textos epistolares moldavam-se de material estético, impregnado de elementos literários. Talvez o caso mais exemplar, em se tratando de epistolografia na Antiguidade romana, seja o de Cícero (orador romano, 106 a.C. – 43 a.C.), cujo rico conjunto de cartas soma quase 900 textos que variam desde pequenos bilhetes,

*Tullius Terentiae Suae S. D.
S. u. b. e. u. Si quid haberem, quod ad te scriberem, facerem id et pluribus verbis et saepius. Nunc, quae sint negotia uides; ego autem quo modo sim affectus, ex Lepta et Trebatio poteris cognoscere. Tu fac ut Tulliae ualeitudinem cures. Valeo. (Ep. ad Fam., XIV, 17).*

Túlio saúda sua Terência,
Se estás bem, eu também estou. Se eu tivesse maneira de te escrever, fá-lo-ia constante e abundantemente. Agora, essas coisas existem e perceberás a situação. Eu, contudo, da maneira como estou impossibilitado, poderás ter notícia através de Lepta e Trebácio. Cuida da saúde de Túlia. Adeus.

até textos mais complexos, quase ensaios. Conforme Citroni (2006, p. 309), são 37 livros divididos por tema: 16 com *Epistolae ad Atticum* (cartas escritas entre 68 a.C. e 44 a.C.); 16 livros com *Epistolae ad Familiares* (cartas dirigidas a parentes e amigos; contêm também diversas cartas de seus cor-

respondentes); 3 livros com *Epistolae ad Quintum Fratrem* (cartas escritas entre 60 a.C. e 54 a.C., ao seu irmão, Quinto); e 2 livros com *Epistolae ad Marcum Brutum* (todas de 43 a.C., que também incluem algumas cartas de Bruto a Cícero). Possivelmente, Cícero, apesar de projetar uma coletânea de suas cartas, só concluiu uma pequena parte. A forma do seu epistolário que hoje se nos subsiste é, certamente, obra de diversos compiladores. Mesmo assim, as cartas do grande orador fornecem um rico quadro de sua vida pessoal e do final da República. Nas suas cartas pessoais, prevalece o tom variado, despreocupado e emotivo, pois provavelmente não tinham intenção de serem publicadas; foi seu escrivão, Tírrão, quem o fez. Já as suas cartas dirigidas a personalidades mais importantes assumem o papel de verdadeiras “cartas abertas”, destinadas a uma difusão mais alargada:

Por ter nascido, em boa parte de necessidades de comunicação privada e pessoal, o epistolário revela-nos por vezes, inclusivamente, aspectos mais íntimos e secretos da personalidade de Cícero: as miudezas da vida quotidiana, as indecisões e as incertezas da vida política, os bastidores pouco edificantes, as frequentes hesitações, as variações de humor. No entanto, é nas cartas, também, que o autor exprime seu afecto pela família e pelos amigos, os seus ideais mais elevados, os seus projectos literários. De mais nenhum outro autor antigo podemos afirmar conhecer tão a fundo a psicologia, nas suas dobras mais secretas. Além disso, o epistolário proporciona-nos uma ocasião única para conhecermos “a partir de dentro” os costumes, os usos, os modos de falar e de comunicar e, em geral, a própria vida privada da aristocracia romana: só para darmos alguns exemplos, o modo de decorar as uillae e de arranjar os jardins, de montar uma biblioteca, ou cada uma das requintadas ocupações intelectuais durante o tempo livre. (CITRONI, 2006, p. 310).

A facilidade com que Cícero adapta a linguagem epistolar aos seus destinatários é fruto de sua própria consciência da flexibilidade do gênero de que se utilizava: da contenda oratória (*contentio*) aos preceitos de conversa (*sermo*) filosófica. É o que se entrevê justamente numa de suas cartas pessoais a Gaio Escrivão Curião, amigo a quem acompanhava politicamente:

CICERO S. D. C. CVRIONI

Epistularum genera multa esse non ignoras sed unum illud certissimum, cuius causa inventa res ipsa est, ut certiores faceremus absentis si quid esset quod eos scire aut nostra aut ipsorum interesset. Huius generis litteras a me profecto non expectas. Tuarum enim rerum domesticos habes et scriptores et nuntios, in meis autem rebus nihil est sane novi. Reliqua sunt epistularum genera duo, quae me magno opere delectant, unum familiare et iocosum, alterum severum et grave. Utro me minus deceat uti non intellego. Iocerne tecum per litteras? Civem mehercule non puto esse, qui temporibus his ridere possit. An gravius aliquid scribam? Quid est quod possit graviter a Cicerone scribi ad Curionem nisi de re publica? Atqui in hoc genere haec mea causa est ut [neque ea quae sentio audeam] neque ea quae non sentio velim scribere. [...]

Cícero saúda Gaio Curião

Bem sabes que há muitos gêneros de cartas, mas há um que é seguramente aquele em função do qual o próprio gênero epistolar foi inventado: para que avisássemos os ausentes se houvesse algo que eles devessem saber, no nosso ou no seu próprio interesse. Não esperas seguramente da minha parte cartas desse gênero. É que para os teus assuntos privados tens os teus escribas e emissários; quanto aos meus assuntos, todavia, não há verdadeiramente nada de novo. Sobram dois gêneros de cartas, que me dão um enorme prazer, um é familiar e jocoso, o outro é sério e grave. Qual dos dois hei-de eu utilizar menos, isso eu não sei. Será que hei-de brincar contigo por carta? Não creio que seja verdadeiro cidadão aquele que puder dar ao luxo de rir nestes tempos. Ou será que deva escrever sobre algo mais sério? O que é que pode ser escrito em forma séria por um Cícero a um Curião senão acerca de política? Todavia, neste gênero a minha situação é tal que não ouse escrever o que sinto, nem quero escrever o que não sinto.⁵⁵ (*Ad Familiares*, 2, 4).

Assim, é o próprio Cícero quem nos fornece uma tipologia, certamente já consensual na sua época, do gênero epistolar. Desde a função meramente informativa, passando pela necessidade de interação e contato, até a finalidade solene de tratar de temas mais elevados. Efetivamente, é essa a maior preocupação do orador ao se debruçar numa espécie de epistolografia

⁵⁵ Tradução de Antônio Manuel R. Rebelo.

em que tenha consciência do vasto alcance de seus textos e da posteridade a que imaginava que chegariam: confirmação da necessidade de apuro estilístico para esses casos, assim como a nítida inferência de que os antigos, em particular os grandes escritores, acreditavam que o seu nível de *civilitas* era digno de ser transmitido aos vindouros, como o apogeu mesmo do que ainda poderia vir (CITRONI, 2006, p. 904). Mas essa é uma outra discussão. O que mais interessa para o momento é o fato de que Cícero centra-se no conteúdo do texto mais do que na forma. Como ele mesmo afirma: *rerum copia uerborum copiam gignit*.⁵⁶ Mas isso não quer dizer que a formalidade deva ser aviltada. Santos (1999) nos faz lembrar que Cícero divide a *uis* (vigor) do orador em duas partes: na *res* (o “caso” ou “assunto”) e nos *uerba* (as “palavras”) e nega que se possa alcançar a eloquência tanto os que tratam só da *res* quanto os que cuidam apenas das *uerba*:

Ad has tot tantasque res adhibenda sunt ornamenta innumerabilia; quae sola tum quidem tradebantur ab eis qui dicendi numerabantur magistri; quo fit ut ueram illam et absolutam eloquentiam nemo consequatur, quod alia intellegendi alia dicendi disciplina est et ab aliis rerum ab aliis uerborum doctrina quaeritur.

A esses tais e tantos assuntos é preciso acrescentar inumeráveis ornamentos. Estes eram, então, transmitidos somente pelos chamados mestres de oratória. Daí sucede que ninguém alcança aquela verdadeira e absoluta eloquência porque há uma doutrina para o assunto e outra para as palavras. (*Orator*, 5, 17).

Com essa questão concorda também Sêneca. Ainda sob a abordagem de Santos (Ibid., p. 54), percebemos que o filósofo, por não estar pensando com relação à poesia, defende a primazia do caso sobre as palavras: *[At] ad rem commoueantur, non ad uerba composita*.⁵⁷ Isso é particularmente coe-

⁵⁶ “A abundância dos assuntos gera abundância de palavras” (*De oratore* 3, 125).

⁵⁷ “Mas comovam-se com o caso, não com a composição das palavras” (*Ep.* 52 14). Tradução de Marcos Martinho dos Santos.

rente em se tratando de Sêneca haja vista a sua particular motivação epistolográfica.

Sêneca (4 a.C. – 65 d.C.) foi político, escritor e orador. Um dos maiores preceptores da filosofia estoíca, que se faz perceber nos seus diversos tratados, que, normalmente, moldados pelo gênero epistolar, têm destinatário específico. O *De tranquillitate animae* e o *De beata uita*, por exemplo, são destinados a Aneu Sereno e a Pompeu Paulino, respectivamente. Evidentemente, as suas *Consolationes* são epístolas de conteúdo estoíco com a finalidade de consolar as pessoas em momentos difíceis e, portanto, não apresentam destinatário específico (CARDOSO, 2003, p. 203). Não obstante, suas *Epistolae ad Lucilium* ou *Epistolae Morales* são consideradas sua obra-prima, de grandeza original e fascinante. São 124 epístolas dirigidas – entre 62 ou 63 a.C até 64 d.C., já bem perto de sua morte – ao amigo e discípulo Lucílio que, então, encontrava-se na Sicília, como funcionário imperial. Os textos em tom informal e espontâneo, como o de uma conversa (*sermo*), procuram ocultar uma evidente intenção literária, já que foram pensados para a publicação, haja vista a quase total ausência de dados ou informações de cunho pessoal ou de caráter privado (Ibid.). E quando existem são apenas motivos para a reflexão moral, constituindo-se, assim, numa espécie de convenção literária:

(1) Quocumque me uerti, argumenta senectutis meae uideo. Veneram in suburbanum meum et querebar de impensis aedificiū dilabentis. Ait uilicus mihi non esse negligentiae suae uitium, omnia se facere, sed uillam ueterem esse. Haec uilla inter manus meas creuit: quid mihi futurum est, si tam putria sunt aetatis meae saxa? (2) Iratus illi proximam occasionem stomachandi arripio. 'Apparet' inquam 'bas platanos negligi: nullas habent frondes. Quam nodosi sunt et retroridi rami, quam tristes et squalidi trunci! Hoc non accideret si quis has circumfoderet, si irrigaret.' Iurat per genium meum se omnia facere, in nulla re cessare curam suam, sed illas uetulas esse. Quod intra nos sit, ego illas posueram, ego illarum primum uideram folium. (3) Conuersus ad ianuam 'quis est iste?' inquam 'iste decrepitus et merito ad ostium admotus? foras enim spectat. Unde istunc nactus es? quid te delectauit: alienum mortuum tollere?' At ille 'non cognoscis me?' inquit: 'ego sum Felicio, cui solebas sigillaria afferre; ego sum Philositi uilici filius, deliciolum tuum'. 'Perfecte' inquam 'iste delirat: pupulus, etiam delicium meum factus est? Prorsus potest fieri: dentes illi cum

maxime cadunt.’ (4) Debeo hoc suburbano meo, quod mihi senectus mea quocumque aduerteram apparuit. Complectamur illam et amemus; plena {est} uoluptatis, si illa scias uti.

Para onde quer que me volte, encontro sinais da minha velhice. Visitara minha casa de campo, e reclamava das despesas com o edifício que ruía. O caseiro me disse que o problema não fora causado por descuido seu, que fazia todo o necessário: mas a casa é que já era velha. Ora, essa casa cresceu entre as minhas mãos. Que futuro resta a mim, se até mesmo rochas com a minha idade já estão se desfazendo? Enraiveci-me e agarrei a primeira oportunidade de extravasar nele minha bile: “Parece”, eu disse, “que estes plátanos foram mal cuidados: sequer têm uma única folha! Veja como os galhos estão nodosos e etorcidos, como os troncos estão estéreis e rugosos! Isso não aconteceria se alguém tivesse escavado uma vala ao redor das árvores e as irrigado”. Ele jura pelo meu espírito guardião que faz todo o possível, mas elas é que estavam velhinhas. Cá entre nós: fora eu quem as havia plantado, fora eu quem havia visto suas primeiras folhas. Então me virei para a porta de entrada e indaguei ao caseiro: “Quem é esse sujeito? Esse velho decrépito e colocado frente à porta (de modo correto, pois está voltado para fora)? Onde foi que você o pegou? Que prazer você tem em adotar o cadáver de um desconhecido?” Mas o outro mesmo me respondeu: “Não me reconhece? Eu sou Felício, a quem você costumava trazer estatuetas. Eu sou filho do caseiro Filosito, sou seu favorito”. “Ótimo”, eu disse, “esse aí está delirando. Ele se faz não apenas de criança, como também de meu favorito. É bem possível, já que a maior parte de seus dentes está caindo”. Eu devo a esta minha casa de campo o fato de a minha velhice ter-se tornado evidente em qualquer canto, para onde quer que eu olhasse. Devemos abraçá-la e amá-la: é repleta de prazeres, se acaso se souber como desfrutá-la.⁵⁸ (*Ep.*, 12, 1-4).

Como se vê, um prosaico episódio qualquer da vida é motivo de notícia e objeto de reflexão. O reencontro com a casa, há muito não visitada, suscita pretexto para meditar sobre a vida, a morte e o valor da existência. Sob essa perspectiva, Citoni (2006, p. 739) questiona se se trata de cartas autênticas (com algumas adaptações para publicação) ou se a utilização do

⁵⁸ Tradução de Mateus Clemente di Pietro.

caráter epistolar não passaria de uma dissimulação literária, já que, ao mesmo tempo em que apresenta contornos da vida cotidiana e algumas referências às cartas recebidas de Lucílio – o que sugere um epistolário real –, é nítida a sua intenção de publicação, pois ele mesmo declarara, na *epistola VIII*, que se dirige a toda a humanidade e à posteridade. Efetivamente, é mais provável que ele tenha escrito para o amigo uma obra filosófica em forma epistolar, que pode ser lida como um grande autorretrato do escritor e dirigida ao grande público, como fez Cícero. A diferença é que, apesar do vasto conjunto de cartas de Cícero, estas não chegam a ser consideradas literárias, pois, a despeito do alto valor estilístico de algumas, não parece ter sido essa a sua intenção, já que pouco do que escreveu chegou concretamente a publicar. Não constituía um bloco epistolar que chegasse a ser designado como um “epistolário literário”, como se atribui a Sêneca. Antes dele, apenas Horácio teve uma preocupação parecida com seu “epistolário poético”, este também de grande originalidade e valor literário.⁵⁹

Faz-se necessário registrar um importante dado. A epistolografia apresenta as convenções retóricas, pois “o discurso retórico em forma de carta foi um importante veículo de comunicação na Antiguidade clássica e Helenística. Pela sua flexibilidade e função, o gênero epistolar foi sempre permeável à influência da retórica e facilmente adotou a estrutura do discurso argumentativo, com o simples acréscimo dos naturais *praescriptum* e *postscriptum*” (JÚNIOR, 2002, p. 2). Sabemos que Sêneca teve, além da for-

⁵⁹ Horácio (65 a.C. a 8 a.C.), poeta lírico, escreveu dois livros, coletâneas de “epístolas poéticas”, algo raro mesmo no âmbito da poesia grega. O primeiro livro contém 20 epístolas em hexâmetros, que variam de 20 a pouco mais de 100 versos, e constituem uma espécie de desenvolvimento do gênero satírico, que ele já praticara antes nas suas *Satirae*. Horácio usa o termo *sermones* para designar tanto a sátira quanto a epístola (CITRONI, 2006, p. 358), só que, na carta, assume um tom mais informal, de conversa (*sermo*), menos ataque pessoal e mais comicidade. “Tal como nas sátiras, o tema de fundo das epístolas é a reflexão sobre a forma mais equilibrada de comportamento moral” (Ibid.). Assim, o tom oscila entre a meditação íntima, de maneira coloquial e pessoal, e a recomendação moral. Embora presente, em diversos momentos, o tom de ironia e jocosidade, próprio da linguagem das sátiras, Horácio evita a vulgaridade e a obscenidade. Escreve de maneira elegante e equilibrada, moldada pela intencional e aparente coloquialidade e trivialidade da epístola (Ibid.). O segundo livro, com duas epístolas, ambas com mais de 200 versos, versam sobre temas literários. A esse segundo livro se acrescentará, posteriormente, a famosa *Epistola ad Pisonem*, com 476 versos hexâmetros, consagrada como *Ars poetica*, por Quintiliano.

mação filosófica, uma profunda educação retórica, de modo que não é de se admirar que se encontrem imbuídos nos seus textos os recursos retóricos. No entanto, eles não são essenciais para o filósofo, embora penetrem fundo na essência de sua obra e deem mais eficácia ao seu conteúdo (Ibid., p. 5). Sêneca defende um estilo amplo, fluente e não desprovido de energia, um estilo de tal maneira bem conseguido que, na aparência, não se mostre o trabalho rebuscado em excesso: *Qualis sermo meus esset [...] tales esse epistulas meas uolo, quae nihil habent accersitum nec fictum.*⁶⁰ Enfim, a técnica da *ars celandi artem* (“arte de esconder a arte”) de que já faziam uso os oradores.

O estilo retórico, afinal, não se sobrepõe à natureza do seu escritor: o conteúdo é tão moderado e fluente quanto o estilo e a forma. Tal qual o Estoicismo, a temperança da vida se reflete na qualidade estilística de Sêneca.

Ainda com relação a Sêneca, vale uma palavra a mais a respeito do artigo de Santos (1999), que discorre aprofundadamente sobre o fato de que, a despeito da ausência de uma *ars* que tratasse especificamente da epístola (tal qual já ocorria, por exemplo, com a retórica e a poética)⁶¹ e, por extensão, de uma arte dialógica, ou filosófica, de que a epístola seria a espécie, os preceitos epistolares jazem embrionários entre os antigos. No seu artigo, o autor sistematiza-os a partir das inferências encontradas nas “Epístolas” de Sêneca e nos textos de retórica e poética de outros autores, como Cícero e Horácio. Santos aponta as características do gênero epistolar, como a espécie adequada ao *sermo*, de que deve se utilizar o filósofo, isto é, considera que “a arte dialógica propõe-nos elaborar o *sermo* como discurso vizinho à *locutio cotidiana*. Mas, de um lado, a *locutio cotidiana* é mais fácil ou descurada que artificiosa ou elaborada. De fato, é ao não-elaborado [...] e fácil [...] a que visa Sêneca; é ao rebuscado [...] e forjado [...], bem como ao acurado [...], que repudia” (Ibid., p. 69). Repudia, entretanto, somente o discurso que pareça não elaborado. Assim, o

⁶⁰ “Qual fosse a minha conversa, assim quero que sejam minhas epístolas. Que nada tenham de artificial nem fingido”. (*Ep.* 75, 1).

⁶¹ A primeira arte epistolar (*ars dictaminis*) que se confeccionou em latim foi o *Breuiarium dictaminis*, de Abérico de Monte Cassino, no século XI (CURTIUS, 1996).

sermo, como gênero apropriado ao filósofo, em paralelo com as partes da retórica, é uma arte que dissimula a arte: um discurso que se mostre simples e descurado para transmitir sinceridade. Em outras palavras, a aparente espontaneidade da epístola, sua composição e estrutura interna aparentemente despreocupada seriam nada mais do que a obediência a um gênero determinado de estilo. Ou, conforme nos resume Santos (Ibid., p. 72):

A arte dialógica, na medida em que é arte, premedita um discurso; na medida em que é dialógica, premedita um gênero de discurso que é o da conversa. Ora, uma conversa é cheia de caminhos e descaminhos, pelo que é mais fácil e espontânea que elaborada ou premeditada. Logo, o que a arte dialógica nos propõe, ao fim e ao cabo, é a elaboração e premeditação de um discurso vizinho ao não-elaborado e improvisado.

Antes de encerrar esta seção, seria conveniente ressaltar, ainda que panoramicamente, o conjunto epistolográfico de mais dois autores clássicos: Ovídio e Plínio, o Jovem.

Públio Ovídio Nasão (43 a.C. a 17 ou 18 d.C.) foi escritor popular e profícuo. Suas obras que, de alguma maneira, merecem destaque quanto ao uso do gênero epistolar, são as *Heroides*: 21 epístolas poéticas, em dísticos elegíacos, em que personalidades femininas da mitologia escrevem para os seus respectivos amados, com destaque para a pungente carta de Dido para Enéias; e as *Epistolae ex Ponto*, quatro livros (sendo o último póstumo) de cartas poéticas, cada uma das quais com o nome do destinatário e os aspectos habituais da epístola:

Maximo
Ille tuos quondam non ultimus inter amicos
ut sua uerba legas, Maxime, Naso rogat,
in quibus ingenium desiste requirere nostrum,
nescius exilii ne uideare mei.
Cernis ut ignauum corrumpant otia corpus,
ut capiant uitium, ni moueantur, aquae.
Et mihi si quis erat ducendi carminis usus,
deficit estque minor factus inerte situ.
[...]

*Quo tibi, si calida prosit, laudere Syenae,
aut ubi Taprobanen Indica tingit aqua?
Altius ire libet? Si te distantia longe
Pleiadum laudent signa, quid inde feras?
Sed neque peruenio scriptis mediocribus istuc
famaque cum domino fugit ab Vrbe suo,
uosque, quibus perii, tunc cum mea fama sepulta est,
nunc quoque de nostra morte tacere reor.*

A Máximo

Este Nasão, que último não era entre os teus amigos,
Roga-te, Máximo, que leias-lhe as palavras.
Poupa-te de buscar nelas a marca do meu gênio:
Não passes por ignaro do desterro meu.
Bem sabes que o ócio deteriora o corpo do indolente,
Que as águas se corrompem quando não movidas.
Se tive algum talento na arte de compor poemas,
Ele me falta agora, a inação combaliu-o.
[...]
De que me adianta ser louvado na abrasada Siena
Ou na Tapróbana que o Índico confronta?
Apraz-te ir mais alto? Se de lá muito longe o signo
Das Pléiades te louva, o que ganhas com isso?
Mas nem logram chegar aí meus escritos medíocres
E, com seu amo, a fama se exilou de Roma.
Quando enterraram minha fama, eu morri para vós,
Que vos calais agora sobre minha morte.⁶² (*Ep. ex Ponto*, 1, 5).

A relação de Ovídio com o destinatário é variada. Conforme o nível de proximidade que mantinha com o destinatário e, baseado nisso, usa de todos os meios para conseguir voltar do exílio em que se encontrava. No caso do fragmento acima, pede insistentemente a Flávio Máximo, favorito do imperador Augusto, que interceda por ele, ao mesmo tempo em que se mostra profundamente desesperançado e combalido. De fato,

se escreve a homens de letras, recorda-lhes os deveres de solidariedade e de proteção a que, em nome da comum devoção às musas, estão obrigados para consigo. Se escreve a uma figura de quem conhece alguma simpatia pelo estoicismo, sublinha-lhe que o ato de socorrer a

⁶² Tradução de José Paulo Paes.

um amigo na desgraça é a melhor aplicação do princípio segundo o qual a virtude é prêmio em si mesma, e a amizade não pode ser avaliada com a medida da utilidade. (CITRONI, 2006, p. 610).

Plínio, o Jovem (61 ou 62 d.C. – 114 d.C.) foi advogado famoso, cultíssimo, tomava Cícero como modelo de erudição e exerceu brilhantemente a carreira política. Temos dele 9 livros de *Epistolae* publicados entre os anos 103 e 109 d.C., com 247 cartas dirigidas a diversos amigos. Há também um décimo livro, póstumo, contendo 121 cartas dirigidas ao imperador Trajano, quando era governador na Bitínia, e mais 51 cartas de resposta do imperador.

Plínio nos fornece um amplo mosaico das relações sociais da elite provinciana e romana, da vida política e administrativa do império; assim como lugares, instituições, informações sobre Direito, Economia e organizações familiares. Há descrições de autoridades, de sessões do Senado, do comportamento de juízes, oradores e do público; traça o perfil de personalidades e desconhecidos, sempre num tom delicado, sutil e pacato. São particularmente famosas as suas cartas que descrevem a erupção do Vesúvio, que matou seu tio, Plínio, o Velho, assim como toda a cidade de Pompéia (*Ep.*, 6, 16); e as cartas direcionadas a Trajano, que versam sobre o tratamento que se devia dar aos cristãos (em especial, a *Ep.* 10, 96) e constituem o mais antigo documento sobre as primeiras manifestações do cristianismo sob o ponto de vista do Império.

No entanto, o mesmo questionamento acerca do fato de as cartas de Plínio serem reais ou fictícias se nos levanta mais uma vez. Poderíamos até dizer que consistem em cartas reais, na medida em que fazem referência a circunstâncias bem determinadas e reais. Mas é muito provável que tenham sido escritas, a princípio, para publicação, já que reservam maior espaço para questões de interesse geral, minimizando abordagem de caráter privado, algo que, a rigor, deveria prevalecer nesse tipo de instrumento (*supra*). Além disso, as cartas são elaboradas com precisão artística, extremamente buriladas, o que prova que Plínio pensou, para suas cartas, em conteúdos dignos de serem divulgados, daí a escolha desse gênero, usado conscientemente como

veículo de sedimentação de seus textos em nível literário. Na verdade, suas cartas coincidem com o assim chamado início da definitiva aceção da epistolografia como autêntico gênero literário, que terá larga continuidade na latinidade tardo-antiga e medieval (CITRONI, 2006, p. 904).

3 Herança cristã e recepção medieval

A partir do século II d.C., cabe aos cristãos o lugar de destaque na epistolografia ocidental,⁶³ pois, ao lado da pregação, foi um importante instrumento de divulgação do Cristianismo. Segundo McGuire (1960, p. 148), “no começo da era cristã, a carta estava ampla e universalmente estabelecida no mundo greco-romano como um regular meio de comunicação público e privado, em todos os níveis e como forma literária.”⁶⁴ Com efeito, não é de se estranhar que o importante papel que assumiu na divulgação do Cristianismo: a exceção dos quatro evangelhos, do “Atos dos Apóstolos” e do “Apocalipse”, todos os escritos do Novo Testamento são em forma de carta. E cartas de extensão considerável. Só para se ter uma ideia, as cartas de Cícero continham entre 22 e 2.530 palavras, e as de Sêneca, mais extensas, entre 149 e 4.134 palavras. Já as treze cartas do apóstolo Paulo contam com uma média de 2.500 palavras por carta (de 355 a 7.101 palavras) (Ibid., 198). Na verdade, o epistolário cristão está, primitiva e exclusivamente, a serviço da religião. Não obstante, para além dos textos bíblicos, as cartas cristãs começam com a “Epístola aos Coríntios”, escrita no final do século I d.C., pelo Papa Clemente I, dirigida à comunidade de Corinto, com cuidadoso estilo retórico. Mas nem todas obedeciam a esse cânone: as sete *Epistolae*, de S. Inácio, embora construídas com beleza e rica originalidade, eram desprovidas das fórmulas da *ars dicendi*. Daí em diante, as epístolas cristãs se difundem

⁶³ Não há que se esquecer, porém, que no período de 420 a 520 d.C., centenas de cartas recrudesceram graças à popularidade da epistolografia, conquistada nos séculos precedentes. Destaca-se, nesse período, o epistolário de quatro aristocratas gaulês-latinos: Sidônio Apolinário, Rurício, Alcino e Enódio, que escreveram centenas de cartas de capital importância historiográfica, geralmente endereçadas a familiares. (MATHISEN, 1981, p. 95).

⁶⁴ Tradução nossa de: “At the beginning of the Christian era, the letter was long and universally established in the Greco-Roman world as a routine means of public and private communication at all levels and as a literary form”.

sob temas variados: exegese, apologia, moral, dogmatismo, etc., podendo incluir um, dois ou todos esses assuntos ao mesmo tempo. Evidentemente, não se faz necessário recordar que tais epístolas eram todas escritas em grego, já que, à época era a língua de maior divulgação daquela área, objetivo maior dos primeiros cristãos: espalhar as ideias da nova doutrina.

Entre 350 e 450 d.C., o Cristianismo grego e a epistolografia latina cultivam sua idade de ouro. Quase todos os grandes escritores cristãos do Ocidente e do Oriente haviam sido educados pelos melhores retóricos de seu tempo.⁶⁵ Entre eles, podemos destacar São Cipriano, que viveu em meados do século III e foi bispo de Cartago, durante cujo mandato escreveu 81 cartas em latim, das quais 16 são respostas de seus interlocutores dirigidas a ele. São cartas de exortação e apologéticas, direcionadas ao povo de Cartago e aos diáconos da Igreja, mas, por seu caráter universal, encontra recepção no grande público. Algumas são praticamente tratados em que defende a fé cristã.

Das cartas que Santo Ambrósio (339 – 397) escreveu, apenas 90 chegaram até nós. Já de São Jerônimo (347 – 420) temos 117 cartas, com latim de alta qualidade e excelente estilo literário, foi muito admirado pelos humanistas do Renascimento, graças ao seu profundo espírito científico. Mais conhecido pela sua *Vulgata*, São Jerônimo, contudo, revela um vasto epistolário, que discorre sobre doutrina da Igreja, dogmatismo, heresia e exegese bíblica, em tom variado e rico, flexível conforme o destinatário ou os objetivos de sua obra: em linguagem fluente, era claro e simples quando visava apenas à informação e ao didatismo; e elaborado e ornamentado quando tratava de assuntos mais complexos. Suas cartas serviram de documentos para o estudo da língua latina durante os séculos IV e V (CARDOSO, 2003, p. 208). Santo Agostinho (355 – 430), bispo de Hipona, é o mais fecundo e influente escritor desse período. O seu *corpus* apresenta 275 cartas, das quais 53 são escritas a Agostinho ou a seus amigos. Algumas são verdadeiros tratados em forma de carta,

⁶⁵ Santo Agostinho chegou a lecionar Retórica na Universidade de Milão, pouco antes de sua conversão.

e outras dão-nos importantes informações sobre a vida política, social e religiosa de sua época. Suas *Confessiones*, a mais conhecida de suas obras, podem ser consideradas como uma longa carta em que professa e reafirma sua fé em Deus, com profunda beleza e intimismo. Sua obra é referência de estilo mesmo para autores não cristãos (MCGUIRE, 1960; CARDOSO, 2003; CITRONI, 2006).

A partir do século XI, forma-se de um novo sistema de retórica, a *Ars dictaminis* ou *dictandi*. Conforme Curtius (1996, p. 115-116), a princípio, nos tempos merovíngios e carolíngios, os modelos de carta (*formulae*) indispensáveis para as chancelarias reais e eclesiásticas. Mas depois do século XI, criaram-se modelos para a composição de cartas e documentos, com preâmbulos e preceitos dos modelos epistolares. Vale lembrar que, no final da Antiguidade grega, já existiam certas instruções⁶⁶ para redigir cartas, padrões retóricos epistolares e, finalmente, curiosas coleções de cartas que apresentavam modelos característicos para diferentes ofícios e profissões (por exemplo, para pescadores, camponeses, parasitas, hetairas etc.), certamente reflexo da comédia ática, fato interessante que não oferece a retórica epistolar latina.

De qualquer modo, ainda nessa época, como já foi mencionado acima, *dictare* passa a designar, também, a composição de versos e o cultivo da poesia. Assim, teoricamente, ainda segundo Curtius (Ibid., p. 201), a *ars dictaminis* compreendia tanto a prosa como a poesia, mesmo quando as *artes dictandi* tratavam apenas do estilo epistolar em prosa, firmando-se a concepção de que poesia e prosa eram apenas modalidades diferentes do discurso: uma predominantemente métrica, outra, prosaica ou livre, mas também rítmica, o que tornou a distinção entre uma e outra bastante tênue.⁶⁷ Isso conduziria a uma terceira modalidade de estilo: a prosa rítmica ou artística,⁶⁸ a qual causava grande dispêndio de tempo, energia e erudição, graças à complexidade

⁶⁶ Cf. seção 1.

⁶⁷ Não esqueçamos que Virgílio, por exemplo, era considerado, a um só tempo, orador e poeta. (cf. CURTIUS, 1996, p. 201).

⁶⁸ Mais tarde, empregar-se-á o termo *epistolaris sermo* sentido de prosa artística. (Ibid., p. 116).

que a caracterizava e ao profundo conhecimento das técnicas pertinentes que exigia do artista. Desse modo, havia também uma prosa mais informal, *simplex et incomposita*, para as comunicações objetivas. Nesse ponto, como vimos, já concordavam os antigos, desde Cícero e Sêneca, passando por Plínio, o Jovem, até Jerônimo e Gregório, por exemplo.

Na tentativa de sintetizar todo o processo literário desenvolvido pela *ars dictaminis* na Idade Média e

se lançarmos um olhar sobre a evolução, logo veremos que a divisão tripartite da ars dictaminis não oferece um quadro completo da diversidade das formas artísticas na Idade Média. O dictamen prosaicum é prosa artística. Mas a prosa “simplex” (sermo simplex) permanece naturalmente como o veículo normal para cartas, crônicas, histórias, ciência e hagiografia. Além disso existe a já mencionada prosa rítmica e, finalmente, a prosa mista, isto é, textos em que a prosa alterna com intermédios poéticos. São chamados prosimetria. Acrescente-se ainda a poesia métrica e a rítmica. (Ibid., p. 204, grifo nosso).

Percebe-se o quanto o sentido de epístola, nas suas bases clássicas, ao mesmo tempo em que manteve seus mecanismos primordiais, como a simplicidade (mesmo que seja no sentido retórico da *ars celandi artem*) e a *brevitas*, como se percebe pela citação acima, também alterou-se significativamente, no momento em que funde elementos da poesia e da prosa numa terceira modalidade. Mas, mesmo assim, tal evolução, no nosso entender, ainda é extensão e variação daqueles preceitos clássicos de escrever cartas como gênero literário, de tal maneira que se imiscui de diversos outros recursos estéticos até o ponto em que se torna difícil discernir com clareza os limites entre os diferentes gêneros aplicados.

Conclusio

Ao final, o fato é que a abrangência e a elasticidade do gênero epistolar, tão caras aos antigos, irrompe na literatura universal muito nítida e frequentemente. Se na Antiguidade e na Idade Média a carta desempenha papel ideoló-

gico, estilístico e social (mas também crítica literária, ideologia cristã e exortações morais), a modernidade não prescindiu do legado clássico. Basta lembrar, para ficar apenas em um exemplo, da Questão Coimbrã, cujo estopim – que culminou no marco literário de Portugal: o Realismo – nasceu de uma disputa mediada por cartas entre António Feliciano de Castilho e Antero de Quental.

Evidentemente, a utilização estilística do próprio gênero epistolar como modalidade literária nunca deixou de ser usada: ilustra esse caso o *Werther*, de Goethe, *Lucíola*, de José de Alencar, as *Cartas Portuguesas*, de Mariana Alcoforado, entre muitos outros exemplos.

Atualmente, permanecem ainda as apreciações técnico-literárias ao epistolário, pensado ou não para publicação, de grandes personalidades, que fornecem um quadro enriquecedor à sua vida pessoal e artística. É o caso, por exemplo, das cartas de Machado de Assis, Graça Aranha, Mário de Andrade, Pe. António Vieira, Joaquim Nabuco etc. Ou o caso das correspondências trocadas entre figuras importantes, que ajudam a crítica ou a historiografia literária a elucidar e aprofundar as análises das obras ou as circunstâncias da criação literária, como é o caso da correspondência entre Eça de Queirós e Oliveira Martins, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, Monteiro Lobato e Godofredo Rangel, Goethe a Shiller etc.

Mas há que se registrar que, mais do que apenas anotações de um autor e de sua época ou material heurístico da teoria literária, essas cartas, muitas vezes, por si só, contêm substância literária de alta qualidade. Constituem a dupla face da mesma moeda que os antigos cunharam e que chegou aos nossos dias com o mesmo e importante valor.

Referências

BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine. Paris: Hachette, 1950.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CICERO. *De l'orateur*. Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Edmond

Courbaud et Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1930. 3 v.
CITRONI, M. et al. *Literatura de Roma Antiga*. Trad. de Margarida Miranda e Isaías Hipólito. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
CURTIUS, E. Robert. *Literatura Européica e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec, 1996.

GLARE, Peter G. W. et al. (ed.). *Oxford Latin dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1968.

HOUT, Michiel van den. Studies in Early Greek Letter-Writing. *Mnemosyne*. BRILL, Fourth Series, v. 2, Fasc. 1 (1949). p. 19-41.

_____. Studies in Early Greek Letter-Writing II. *Mnemosyne*. BRILL, Fourth Series, Vol. 2, Fasc. 2 (1949). p. 138-153.

JÚNIOR, Manuel de Alexandre. *Cartas de consolação a Lucílio: análise retórica da Epistula 63 de Séneca. De Augusto a Adriano: Actas do Colóquio de Literatura Latina* (Lisboa, 2000. Novembro. 29-30), *Euphrosyne*, Centro de Estudos Clássicos, Lisboa, 2002, p. 343-350. Disponível em: <<http://malexandre.no.sapo.pt/Docs/AlexandreJunior>>. Acesso em: 19 de março de 2009.

MATHISEN, Ralph W. Epistolography, Literary Circles and Family Ties in Late Roman Gaul. *Transactions of the American Philological Association*. The Johns Hopkins University Press, 1981, v. 111. p. 95-109.

McGUIRE, Martin R. P. Letters and Letter Carriers in Christian Antiquity. *The Classical World*. Classical Association of the Atlantic States, v. 53, n. 5 (Feb., 1960). p. 148+150-153.

_____. Letters and Letter Carriers in Christian Antiquity (Continued). *The Classical World*. Classical Association of the Atlantic States, v. 53, n. 6 (Mar., 1960). p. 184-185+199-200.

OVÍDIO. *Poemas da carne e do exílio*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

REBELO, António Manuel. Tipologia da epistolografia ciceroniana. *Boletim de Estudos Clássicos*, n. 37, p. 33-37. Disponível em: <www1.ci.uc.pt/eclassicos/bd_pdfs>. Acesso em: 19 de março de 2009.

SANTOS, Marcos Martinho dos. Arte dialógica e epistolar segundo as epístolas morais a Lucílio. *Letras Clássicas*, São Paulo, Humanitas, n. 3, dez., 1999. p. 45-93.

Parte IV

No subterrâneo da linguagem:
o mal na literatura





**Ruínas, vestígios e silêncios: *Lillias Fraser*
de Hélia Correia**

Monica do Nascimento Figueiredo
UFRJ⁶⁹

Para Edson Rosa, meu professor.

Para a feiticeira
Andar na fogueira
Não é sacrificio
Faz parte do ofício
Faz parte do jogo
Faz parte da trama
Aumentar o fogo
Pra dar vida a chama
Minha cigana vestida de cetim e seda
Faz e desfaz dessa vida
Dessas labaredas
No meio da brasa viva
Sem medo de nada
Passa a sorrir e caminha
Toda iluminada
(*Feiticeira*. Ivan Lins e Vitor Martins)

Se já é difícil escrever sobre livros que pretensamente entendemos, imagine o que é escrever sobre aqueles que serão para sempre um enigma de leitura. Acho que a obra de Hélia Correia não se presta ao trabalho crítico e talvez fosse mais honesto respeitar a impenetrabilidade de sua escrita e assumir a condição confortável de leitor deslumbrado. Não se pode negar o

⁶⁹ Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Este trabalho contou com o apoio da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, através de bolsa de pesquisa.

poder de sedução que perpassa os romances da autora de *Insânia* (1996), construtora hábil de um universo ficcional “densamente habitado por criaturas esquivas e insuladas, movidas por uma espécie de atavismo arracional e paganizante” (PEREIRA, 2006, p. 62).

De certa forma, estamos diante de uma escrita que não permite profanação, por ser ela mesma um gesto de ousadia que questiona o valor do sagrado, restituindo ao livre uso do homem aquilo que havia sido separado na esfera da religião e do divino. A escrita literária é em si mesma um gesto profano, pois se equilibra entre o dizível e o indizível, apostando nos paradoxos, nas metáforas, enfim, nas “palavras cruas que profanam o que parecia teoricamente sagrado” (ASSMANN, 2007, p. 12). A aura mágica que envolve o trabalho literário também está presente no corpo e na vida desta escritora avessa ao sol, súdita da chuva, criadora de gatos e de jardins inusitados, estudiosa da cultura clássica, competente autora da melhor literatura infantil em terras portuguesas e dona de uma lendária ascendência escocesa que a faz ansiar pelos países do Norte, onde “respir[a] melhor e s[ente]-se em casa.”⁷⁰

Hélia Correia publica em 2001, *Lillias Fraser*,⁷¹ romance premiado e considerado por muitos críticos sua melhor investida ficcional. O livro conta a história de uma pequena órfã escocesa que vê sua família destruída na Batalha Culloden, ocorrida factualmente em 1746, quando se enfrentaram jacobitas escoceses, arregimentados por Charles Edward Stuart, e o exército britânico, liderado pelo Duque de Cumberland. Por pertencer ao clã Fraser, Lillias será condenada a uma eterna errância que começa ainda na infância e que se estende por longos 16 anos, tempo em que se desdobra a narrativa.

A criança, protegida por uma velha desconhecida e misteriosa, é poupada à chacina perpetrada pelas tropas inglesas, sendo recolhida, ainda que a contragosto, por uma líder da resistência escocesa, Lady MacIntosh. Por

⁷⁰ Entrevista concedida a Maria Leonor Nunes, do *Jornal de Letras Artes e Ideias*, em 27 de Junho de 2001.

⁷¹ A Edição aqui usada é: *Lisboa, Relógio d'água*, 2001. Para as citações do texto, utilizei LF, seguido do número da página.

desconfiar dos estranhos olhos da menina, Eva MacIntosh consegue afastar Lillias do convívio familiar, até selar para ela o caminho do exílio, que terá como destino o Portugal do Marquês de Pombal, que recebe a órfã às vésperas do terremoto de 1755. Mais uma vez, por conta de seus olhos amarelos e de seu temperamento arredoio, a jovem é expulsa da casa portuguesa que lhe deveria servir de abrigo e é entregue à Sórora Theresa, com quem viverá por um tempo num convento inglês de Lisboa. Após a dolorosa morte da freira, Lillias pressente a tragédia que destruirá a cidade e foge na direção de Mafra, livrando-se da morte que desaba sob a capital portuguesa. No caminho, em meio a desesperados, doentes e famintos, Lillias conhece Cilícia e é com ela que divide a experiência da invasão do Convento de Mafra, abandonado depois da tragédia por nobres e rei.

De volta a Lisboa, vive ao lado de Cilícia o momento da reconstrução da cidade destruída, até que se apaixona por seu filho, Jayme Mendões. Abandonada por Jayme, Lillias seguirá Cilícia que parte em busca de notícias do filho, cujo paradeiro é ignorado por ambas. Surpreendidas na fronteira com Espanha pela Guerra dos Sete Anos, Lillias e Cilícia se separam. Lillias torna-se amante e engravida de Francis McLean, oficial escocês a serviço dos ingleses, que ignorava a origem rebelde daquela que ocultava o sobrenome Fraser desde a infância. Descoberto o seu verdadeiro nome, Lillias é expulsa mais uma vez, retornando a uma Lisboa inóspita, onde não deixara amigos e não conhecia ninguém. Pelos poderes mágicos da ficção, Lillias Fraser é recolhida por Blimunda Sete-Luas – personagem afetuosamente “roubada” da obra de José Saramago⁷² –, que a ajudará a concretizar a ambição de dar a luz a um filho em “terra de ninguém, num espaço entre fronteiras que não seja nem Portugal nem Espanha” (*LF*, p. 281).

⁷² Cito outro trecho da mesma entrevista: “Por outro lado, aconteceu-me uma coisa curiosa: estava em Janas, a pensar no destino que ia dar à Lillias e vi que, no final, tinha sido acolhida por uma mulher idosa, muito especial. Era a Blimunda. Pensei que era um disparate e não sabia se teria coragem de fazer aquele roubo... Mas telefonei ao Saramago e disse-lhe a idéia que tinha tido e perguntei-lhe se a Blimunda podia entrar no meu livro. Ele disse-me que não mandava nela e ficava contente se ela entrasse num romance meu. Entrou mesmo e é a salvação de Lillias. Por tudo isso, é um livro muito entranhado de afectos”.

Ao falar de sua protagonista, Hélia Correia admite: “Lillias é uma criatura que eu amo”, pois as bruxas “são seres não do caos, mas da desordem.”⁷³ Também *A Casa Eterna* (1991), *Insânia e Fascinação* (2004), para só citar alguns exemplos, estão marcados pela presença de personagens femininas que desestabilizam, a seu modo, a ordem aceita em nome de propósitos envoltos em mistério e magia. Há aqui um fio que une estas criaturas que, como Lillias, recusam o cotidiano e a estabilidade de todas as certezas. Se para Freud, o estranho é aquele tipo de terror que reside na refiguração de algo habitual e nosso conhecido; então é possível pensar que *Lillias Fraser* é antes de tudo uma narrativa que inscreve a morte para refigurar o que habitualmente se entende por vida. Ao escolher a sangrenta Batalha de Culloden, o trágico terremoto de Lisboa e a Guerra dos Sete Anos como pano de fundo histórico de sua narrativa, Hélia Correia parece querer problematizar não a inexorabilidade da morte, mas sim o difícil exercício de se estar em vida. Em *Lillias Fraser* não é a morte que é o estranho, porque o estranho é a vida.

Lillias mantém com a morte uma relação antiga, estabelecida por uma vivência experimentada desde criança e que perdura até a idade adulta.⁷⁴ Fisicamente, é descrita como um ser muito branco e luzidio, em que o amarelo parece encontrar abrigo, seja no dourado dos cabelos ou na insólita coloração da íris,⁷⁵ enfim, “o seu vulto doirado e silencioso ia-se desdobrando pelas sombras, tão persistente e fugidio que, às vezes, a confundiam com os galgos de Eva” (*LF*, p. 46). O dom visionário,⁷⁶ que lhe permite prever o fim de muitos daqueles que lhe atravessaram o caminho, acaba por dificultar-lhe

⁷³ Entrevista concedida a Ana Marques Gastão do *Diário de Notícias*.

⁷⁴ Lembro aqui que ainda nos primeiros capítulos, Lillias sobrevive ao abandono em meio a um campo de guerra, graças ao “abraço” oferecido pelo cadáver da velha que a resgatou; bem como, em Lisboa e já adulta, ela dormirá por escolha sob as “lajes que encimavam o túmulo da velha” (*LF*, p. 148), enterrada na cozinha da casa tomada por Cilícia.

⁷⁵ Eva MacIntosh, ao reparar em Lillias pela primeira vez, afirma: “<<Tem olhos doirados, reparou. <<Sinal de que houve bruxas na família. Quem era a tua mãe?>>”.

⁷⁶ O dom de Lillias é assim descrito por Mary Martins: “<<A terceira visão>>, pensava, ouvindo as vozes das mulheres da sua infância, quando se recolhiam à passagem de certa velha, ou de uma ruiva sem pestanas, para que elas não vissem rebentadas, com os vermes saindo do nariz. A terceira visão mostrava a morte ou, pelo menos, o sangue e o sofrimento. Desvendava o futuro, ainda que nada se pudesse fazer para o evitar. O puro horror caía sobre os olhos e lá ficava dentro, esvoaçando.” (*LF*, p. 82).

a vida, sendo responsável pelas sucessivas expulsões e abandonos dos quais foi vítima. Criatura “esquiva e insulada”, a herdeira do nome Fraser estabelece com a finitude um contato íntimo que a coloca em nítida colisão com a realidade histórico-cultural que a cerca, pois se para os outros personagens a vida ressurgia *a partir* dos mortos, *sob* seus corpos esquecidos ou enterrados, para Lillias a morte era *o lado de dentro* da vida:

Regressavam a pé. Lillias gostava de espreitar para as travessas, onde havia que formar fila indiana para passar, tal era a quantidade do entulho. As pessoas subiam e desciam sobre as pedras e o barro, e amparavam-se ao que podiam, em desequilíbrio. Talvez que, sob aquilo que pisavam, ainda existissem corpos calcinados. Mas quem pensara nisso enlouquecera e o comum das gentes lisboetas ria a bom rir, ciente de estar vivo. Retomavam lugar os vendilhões e os mendigos dos adros. Tinham parte na ordem da cidade. Os seus gritos e a sua porcaria asseguravam o regresso de rotinas e toda a gente lhes ficava grata. [...] Lillias espreitava para toda a gente [...]. Havia em tudo aquilo uma beleza de quadro tenebrista, fortes cores de quaresma contra um fundo completamente sujo de carvão. (LF, p. 154-155).

Tal qual a personagem, a narradora⁷⁷ também parece não duvidar de que a morte é o lado de dentro da vida. No segundo capítulo, ao assumir o discurso em primeira pessoa, afirma: “estive no campo da batalha de Culloden em 1999”, ao lado de turistas americanos que “percorriam toda a extensão assinalada, procurando marcas do clã de onde pensavam descender”. Apesar de certo tom cerimonioso, “eles caminhavam sobre o chão, buscando o sítio onde homens com um nome igual ao seu tinham caído e sido trucidados”; no entanto “o chão, pisado, não lhes respondia”, porque afinal “sentiam pouco, não sentiam nada” (LF, p. 14). “Sem partilhar a alegria americana”, a narradora surpreendentemente afirma: “então, vi-os chegar”, um bando de jovens

⁷⁷ Talvez, seja relevante destacar a importância fundamental que tem no romance a voz narrativa. Hélia Correia constrói uma narradora que parece exemplificar a definição dada por Jean-Yves Tadié: “Para retomarmos o vocabulário lingüístico, a enunciação invade e perturba o enunciado, e o crítico literário deverá estudar esta poética da enunciação [...]”. A primeira pessoa do singular invade então o romance.” (1992, p. 12) .

montanhese que caminhava “em direção ao sítio de batalha com tal furor que não me admiraria se de repente levantassem punhais”. Os jovens, recuperados pela visão espectral da narradora “vinham trajados rigorosamente, com aqueles mantos coloridos que também acharam fim com a derrota em Culloden” (*LF*, p. 17). Claro está que a experiência mágica vivida pela voz narrativa só pôde ganhar concretude através da escrita. De forma subversiva, o romance profana o lugar dos mortos e os transporta para o mundo dos vivos:

Ainda que eu tivesse conseguido vencer a timidez e aproximar-me, nunca franquearia essa barreira, essa espécie de fosso incendiado dentro do qual eles se iam deslocando. Eram uns cinco ou seis, mas, ao saírem para a claridade do meio-dia, faziam sombra como um temporal. Desembocavam sobre Culloden e, se em algum momento aqueles campos se recordaram da batalha, foi então. Deixei que entre eles e eu se interpusesse uma distância de delicadeza e apressei-me depois no seu encalço. O vento e o sol bateram-me na cara e eu defendi-me. Nunca mais os vi, e no entanto era impossível que eles tivessem, naqueles segundos, alcançado o horizonte. (*LF*, p. 18).

Como instrumento de profanação, a ironia é usada pela narradora como uma segunda pele. Duvidando das certezas históricas, relativizando o valor documental, o livro problematiza a verdade inscrita no que tradicionalmente se costumou chamar de História Oficial. Com insistência, aquilo que a tradição historiográfica transformou em verídico é questionado pela voz narrativa que sabe que do passado só restou mesmo a versão sobrevivente e vitoriosa.⁷⁸ Por isso, os ditos fatos históricos ganham no livro ares de “era uma vez” e, não raro, a explicação que a História legou ao presente parece

⁷⁸ Sobre a pretensa heroicidade do Duque de Cumberland, a narradora dolorosamente ironiza: “O dito documento existiu, sim, mas essas instruções foram forjadas, o que revela premeditação e tira a Cumberland todo o valor de uma vitória limpa, que a tivera. A ordem que os soldados entenderam como licença para exterminar foi dada apenas no dia dezessete. Mas aquele apetite que os discursos acordam no soldado, a bebedeira do assassinato que vem depois da náusea inicial, não teve tempo para se esgotar no seu próprio vazio em Culloden. Qualquer batalha deve durar tanto quanto o efeito de intoxicação que os ideais produzem nos exércitos. Aqui, pode dizer-se que o alimento que Cumberland lhes fornecera estava longe de parar de instigar-lhes energia. De modo que, naquela própria tarde, eles com certeza que desceram às aldeias e, até escurecer, continuaram a matança.” (*LF*, p. 24).

pouco crível aos olhos de uma narradora que sabe que o passado é sempre uma recriação em discurso:

Diz-se que é um lugar de desperdício e de tristeza, aquele; e que o absurdo, que afinal move todas as batalhas, foi levado ao extremo em Culloden. Custa a compreender que os escoceses tenham escolhido para campo de reencontro esta pastagem pantanosa, entrecortada por relevos de turfa, construídos para que atrás deles se abrigassem os rebanhos. A conhecida carga dos guerreiros, que costumavam investir em bruto, como que hipnotizando o inimigo com o seu grito e sua pele pintada, não achou espaço num terreno assim.

De certo modo, prescindiam de uma arma que sempre dera provas de eficácia. Os generais que preparavam para guerra naturalmente não achavam nos compêndios capítulo nenhum sobre o pavor que a visão dos “selvagens” provocava. Eles atacavam desordeiramente, sem formatura, sem limpeza militar. Não combatiam à maneira dos romanos que, no seu tempo, aliás, tinham preferido erguer uma muralha para os conter, renunciando a avançar para o norte. Já nesta altura a sua forma de lutar tinha aquele estilo fora-da-lei, imprevisível, que enervava os soldados regulares a um tal ponto que eles perdiam a razão.

Não há maneira de explicar Culloden senão com a vontade do desastre a que uma extrema depressão convida. Diz-se, ainda hoje, que os guerreiros escoceses estavam a ser usados e sabiam-no. (*LF*, p. 14).

Tal qual a ironia, a paródia parece ser outro instrumento de profanação usado pela narrativa. Para Giorgio Agamben, a paródia é muito mais do que sugere a sua definição tradicional – “imitação do verso de outrem, na qual o que em outro é sério passa a ser ridículo, ou cômico, ou grotesco” –, ela constitui um “gênero literário” que se pauta na inversão “que não tem a ver com a transposição do sério para o cômico, mas com objeto do desejo” (2007, p. 37). De fato, Agamben acredita que o mistério e o inenarrável só podem ser atingidos através da paródia, que longe de ser um exercício cômico, está marcado pela seriedade que levou o “parodiante a renunciar a uma representação direta de seu objeto” (2007, p. 39). Por isso a paródia “não põe em dúvida, como faz a ficção, a realidade do seu objeto – este, afinal, é

tão insuportavelmente real que se trata, precisamente, de mantê-lo à distância” (2007, p. 46). Hélia Correia utilizou a paródia para atualizar o modelo de romance histórico consagrado pela literatura do século XIX. Recusando ao passado o lugar da exemplaridade; criando personagens marcadas por um insondável mistério; apostando num discurso que não tem a intenção de explicar ou de esclarecer, porque não duvida da precariedade intrínseca à linguagem; a autora de *Lillias Fraser* parodia o modelo literário herdado da literatura romântica para ensinar, em eco com Agamben, que:

se a ontologia é a relação – mais ou menos feliz – entre linguagem e mundo, a paródia, como para-ontologia, expressa a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e da coisa de encontrar seu nome. Seu espaço – a literatura – é, portanto, necessária e teologicamente marcado pelo luto e pelo gesto de escárnio (como o da lógica é marcado pelo silêncio). Contudo, dessa maneira, ela é testemunha daquela que parece ser a única verdade possível da linguagem. (2007, p. 47).

Talvez, por isso as imagens da vertigem e do desmoronamento sejam tão caras ao universo ficcional de Hélia Correia, cuja obra “parece sobreviver (viver sobre) as ruínas do cânone da narrativa que, desdizendo a sua própria erosão, desejar continuar a contar” (PEREIRA, 2006, p. 63). Se a ideia de destruição acompanha a ficção da autora, ela também está presente no discurso dos teóricos contemporâneos que concordam que a “narração neutra, histórica, do século XX já não é a do romance histórico do século XIX: Sartre não é nem Walter Scott nem sequer Tolstoi; já não quer reconstruir uma época, mas destruí-la. O discurso da actualidade explode em pedaços” (TADIÉ, 1992, p. 21). Do mesmo modo, ao afirmar em uma entrevista: “Para mim, a única possibilidade de criação é a afirmação da diferença. As duas possibilidades de afirmação da diferença são ou a marginalidade ou a loucura. São os grandes temas dos meus livros” (RODRIGUES, 2000, p. 249). Hélia Correia ratifica as certezas de muitos críticos que creem que “os pobres-diabos, os anti-heróis, os esmagados e os deixados-por-conta da história são em grande número no romance do século XX” (TADIÉ, 1992, p.

71). Assim, a narrativa – ao contar a história de uma menina órfã, expatriada e vidente, vítima de um destino histórico que não pode combater –, pretende recuperar os passos anônimos daqueles que não figuram nos relatos oficiais para mostrar como a vida é um acúmulo de ruínas que jamais poderá ser ordenado, nem mesmo pela linguagem, indo desta forma em sentido contrário a certa tradição histórica (mas também literária), que apostou na possibilidade de reconstituição do passado. Resta ao trabalho literário a criação de imagens que alegoricamente tentarão contornar com palavras a indizível experiência de se estar vivo num tempo em dissolução:

O choro de Lillias obrigou-a a refrear-se. Os braços dela em volta do pescoço quase não a deixavam respirar. Anne irritou-se uma vez mais com seu fardo. Mas entravam na zona onde os massacres haviam começado e os cadáveres pareciam estranhos marcos no caminho. Velhos, mulheres, crianças, misturavam, com a lama, a carne que ia apodrecendo. Achavam-se agrupados por famílias, mas separados pela solidão da morte. Estava cada um deles olhando ainda para a boca da arma, para lâmina, estavam a vê-las destacadas contra o fundo vermelho das casacas. A crueldade há tanto tempo insatisfeita saltara como um tigre e parecia romper o peito dos soldados para atacar. Na última expressão dos que morriam ficava um ricto de incompreensão. Nenhum passante, se o houvera, se atrevera a fechar-lhes as pálpebras. Só os torções molhados deslizavam e os recobriam preguiçosamente. (LF, p. 41).

Acredito que, ao escolher a Batalha de Culloden, o terremoto de Lisboa e a Guerra dos Sete Anos como acontecimentos que atravessam o destino errante de Lillias, Hélia Correia não quis escrever sobre a “morte do outro”; prefiro crer que a morte de tantos outros é evocada pelo livro com a intenção de problematizar a fragilidade de todas as vidas, ou melhor, seguindo o raciocínio de José Carlos Rodrigues: “a morte do outro evocará sempre a minha própria morte; ela testemunhará minha precariedade, ela me forçará a pensar os meus limites”, já que “a consciência da morte é a condição mesma da vida da consciência” (2006, p. 23). Não se pode negar que a morte é um produto da história, ao mesmo tempo em que “a história, tanto

quanto produto da vida dos homens em sociedade, é resultado da morte deles”, por isso não é possível negar que “a morte tem um lugar de relevo na feitura e na interpretação da história”, bem como não se pode esquecer que a própria história “é a grande medida produtora da morte: das mortes-eventos e das concepções sociais que tentam compreendê-las e domesticá-las” (2006, p. 101).

Batalhas, terremotos e guerras são espetáculos macabros em que a morte se torna evento, ainda mais, quando se pensa na quantidade de relatos e de obras de artes produzidas na tentativa de entender o que de fato sempre será assustador e incompreensível. Segundo Edson Rosa da Silva, Walter Benjamin, ao analisar a obra de arte, ensina que devemos suspeitar da sacralidade que reveste os objetos que nos fascinam, pois a “ausência sagrada permite que se deixe de lado a aparência das coisas em proveito de seu interior, que se deixe de reverenciar o brilho distante que emana do objeto sagrado para abordá-lo de perto, perscrutando-lhe o lado de dentro”. Assim, ao atingirmos a “caveira das coisas”, desvelamos a sua ruína, e a consciência da ruína ganha corpo através do trabalho alegórico (SILVA, 2004, p. 98). Então, *Lillias Fraser* deve ser lido como uma competente alegoria⁷⁹ que, como produto de um mundo fragmentado, duvida da inteireza das coisas e aposta num *dizer outro* que permite desvelar as ruínas sob as quais se construiu o discurso contínuo da História Oficial. Seguindo os passos de Benjamin, Hélia Correia crê na destruição como condição produtiva para a construção do presente, privilegiando uma relação *outra* com objetos/discursos antes tidos como sagrados. Por outras palavras: se o processo histórico (que aposta na continuidade e no progresso) não oferece salvação, a redenção virá da

⁷⁹ Do livro, seria interessante mostrar, por exemplo, como diante de uma realidade perigosa e em desmoronamento, as notícias – que podem definir a vida ou morte de um indivíduo – ganham uma representação alegórica que, competentemente, ratifica a atmosfera de insegurança: “A notícia lutava por chegar aos ouvidos da velha MacIntosh, mas, contra o que é vulgar, não conseguia. Partia Escócia acima, rastejando. Bicho do chão, o mais ligeiro obstáculo lhe travava o avanço. Na saliva que ela deitava para deslizar, colavam-se os minúsculos detritos de quem tinha passado por ali, e assim, a certa altura do caminho, já carregava sobre os flancos lixo e pedras que lhe tolhiam por completo o andamento. Qualquer notícia de mais peso, e se as havia naqueles tempos nervosos pós-Cullonden, esmagava a nossa sob o calcanhar. Ela teimava e era apanhada pelas neves, pela hora mortal da natureza, e o tempo corria-lhe por cima, sem lhe prestar a mínima atenção” (*LF* p. 59).

experiência estética que privilegia a montagem e não teme a destruição. Recuperando um cenário em ruínas, a narrativa alegoricamente “monta” a sua Lisboa após a destruição do terremoto:

Não fossem os abalos que prosseguiam, como restos do vômito do chão, julgar-se-ia que a cidade de Lisboa tivera sempre arquitectura de ruínas, de tão natural modo se vivia. Os carpinteiros balançavam sobre as vigas, que eram as novas armações dos prédios. Alguma coisa os transformava em pássaros e os transeuntes iam caminhando junto das construções, ouvindo os guinchos e evitando os caroços de azeitonas que eles deixavam cair como excrementos.

Todos os que escaparam do desastre tinham, de certa forma, atravessado a fenda que se abria dentro deles e retomado dia a dia, num cenário que logo a alma portuguesa decorou, ao estilo profuso dos altares domésticos. Até o Rei teimava em pôr craveiros na terra em volta da Real Barraca, sem se vergar à moda das bulbosas [...]

O Ministro lutava sem descanso para dar o empurrão a um país que os estrangeiros visitavam com a mesma disposição para a curiosidade com que visitariam selvagens. Oscilando entre medo e indulgência, eles davam conta de uma gente tão vaidosa que os detentores de cargos elevados não abriam a boca em recepções, com receio de dizerem disparates. Não entendiam nada, e assim ficavam pela referência aos belos dentes das mulheres e aos percevejos das hospedarias. (*LF*, p. 214-215).

Jean-Yves Tadié ensina que aquilo que torna literária a arquitetura de uma cidade “é que lá onde a cidade não falava, a literatura dá voz a esse silêncio e faz passar a cidade do mundo da função ao do sentido”, pois é o romance que “torna sensível, não só a aparência (e trata-se da descrição), mas o sentido da cidade”. A Lisboa que Lillias irá encontrar está envolta em fumo e medo, marcas alegóricas que pontuam a presença aterradora da Inquisição. Não gratuitamente a cidade padece de uma desorganização que acaba por anunciar a paisagem caótica surgida após a eclosão do terremoto, quando qualquer resto de civilidade desaparece para dar lugar a um espaço marcado pela selvageria e pela violência. A dureza do tempo referencialmente histórico encontra-se alegoricamente registrado nas descrições de um espaço urbano carregado de sentido. Ainda no navio, Lillias avista Lisboa:

Ao largo, sobre barcos que pareciam fazerem um só corpo com as águas, os pescadores estavam cantando as Vésperas. Cantavam como mortos, abatidos pela paz daquela hora e, ainda que olhassem para as igrejas, a sua voz caía sobre o mar e ardia levemente, como um óleo, tocada pelo sol que se enganava e se acercava a receber aquilo que lhe parecia uma oração pagã.

Estava-se em Abril mas, apesar da luz esplendorosa do crepúsculo, a negridão das almas aparecia. A imobilidade e a tristeza empurravam para baixo, para o lodo. Isto viu Lillias, como viu a hera comendo as pedras de um palácio que, em verdade, só oito anos mais tarde cairia, partido a malho, como as pernas de seu dono. [...] Era outra a luta agora, a das pequenas luzes contra a noite. Os barcos avançavam pelo mar e pareciam fugir da escuridão, pondo a salvo o clarão das suas tochas.

A gente debruçada na amurada estendia os braços, como a implorar. “só poderiam, disse o capitão, dar por finda a viagem de manhã, após a visita das autoridades. Viriam funcionários da Alfândega. E o delegado da Inquisição.

A palavra voou pelo convés como uma faca que cortasse as línguas. (LF, p. 73-74).

Proibida de falar desde cedo, obrigada a trocar de nome várias vezes, forçosamente abrindo mão de sua origem e de sua história, Lillias aprende em silêncio a conviver com a morte, resultado último da crueldade humana ou consequência inevitável da violência da natureza. Se em sua origem a palavra crueldade – do latim *cruor* – significava “tirar sangue”, “expor a carne crua sobre a pele”, metaforicamente ela também pode significar o rompimento de um limite – a pele – “uma anormalidade exacerbada”, enfim, “uma dor que foge ao tolerável” (SANTOS, 2004, p. 41). Sobrevivente de dores intoleráveis, Lillias ainda menina escapa da chacina praticada pelos soldados ingleses. De seu esconderijo, parte em companhia do fantasma da mãe – executada covardemente pelas tropas invasoras –, que a conduz até a fortaleza do clã MacIntosh, onde aprende a lição que lhe será definitiva: “Fica calada, ouviste? Nunca fales. Não digas nada” (LF, p. 39). Obrigada a calar, Lillias sofre do pavor provocado pela vidência, até que “deix[a] de assustar-se com as visões. Aprend[e] sozinha a distinguir entre presente e o anunciado, e t[em] sobretudo a percepção da inutilidade de seu dom” (LF, p. 57). De

fato, durante “o crescimento de seu corpo, a menina percebeu que o coração se lhe afastava, como se um raquitismo dilatasse o arco das costelas [...]. Estava tão surdo e protegido que deixou de buscar nas mulheres o cheiro da mãe” (LF, p. 56). Alheada de sua história pessoal, desistente da experiência de afeto e consciente da inexorabilidade da morte, resta a Lillias a negação do mundo culturalmente organizado, mundo que efetivamente nunca reconheceu ou respeitou. A personagem, pressentindo os ensinamentos de Agamben, parece concordar:

em última instância, a magia não é conhecimento dos nomes, mas gesto, desvio em relação ao nome. Por isso, a criança nunca fica tão contente quanto quando inventa uma língua secreta própria. Sua tristeza não provém tanto da ignorância dos nomes mágicos, mas do fato de não conseguir se desfazer do nome que lhe foi imposto. Logo que o consegue, logo que inventa um novo nome, ela ostentará entre as mãos o passaporte que a encaminha à felicidade. Ter um nome é a culpa. A justiça é sem nome, assim como a magia. Livre de nome, bem aventurada, a criança bate à porta da aldeia dos magos, onde só se fala por gestos. (2007, p. 25).

Somente de posse de uma “língua secreta” é que Lillias consegue percorrer a paisagem portuguesa destruída pelo grande terremoto. A tragédia anuncia o fim de um mundo erguido pela cultura e pela lei, metaforicamente representado pela imagem da “morte do rei”. O terror que acompanha a morte do rei “aponta de modo inequívoco para a extrema precariedade da organização social, trazendo para a proximidade da consciência a possibilidade de uma existência anômica que não pode mais ser humana” (RODRIGUES, 2006, p. 63). Se os habitantes de Lisboa, acuados pela presença concreta da morte, convivem agora com uma realidade violenta e grotesca, tendo de encontrar meios de silenciar o silêncio que a tragédia instituiu; Lillias, pelos poderes mágicos da ficção, atravessa a cidade a sorrir:

Porém a gente olhava para o lado e tapava as narinas com as mãos. Apesar disso, vomitavam e cuspiam, e aquele chão luzia sob o sol. Vermes rosados escorregavam pelas chagas

muito abertas pelas aves carniceras nos mortos que pendiam há mais tempo. E, ainda que os passantes se benzessem e um frade ou outro levantasse a cruz, a impiedade afogueava os rostos. Nem na morte os ladrões e os assassinos deixavam de feder, de gotejar, com as partes pudendas animadas por uma singular tumefacção.

Aos olhos de Lillias, o céu toldou-se e o frio escocês entrou-lhe nos pulmões. Montava num cavalo. E o cabelo molhado e doce de Anne MacIntosh batia-lhe na boca. [...] Atravessou Lisboa ao colo de Anne. Ninguém compreendia o seu sorriso. (*LF*, p. 136).

Em verdade, muitos foram os relatos que, diante do incomensurável que o terremoto de 1755 factualmente representou, tentaram calar a morte imposta pela tragédia. Voltaire, Adorno, Kant, Benjamin – para só citar alguns exemplos – escreveram sobre aquilo que parecia de todo indizível. Não se pode duvidar de que o terremoto abalou muito mais do que uma cidade, afinal Lisboa era a capital de um país católico, repleto de conventos e de igrejas, e fortemente determinado na missão de “evangelizar” quase todos os cantos do mundo. O sismo, que atingiu nove graus na escala Richter, foi seguido de um tsunami (com ondas de mais de vinte metros) e de incêndios que duraram até cinco dias, destruindo cerca de trinta mil edificações e matando mais de duzentos e cinquenta mil habitantes. Numa Europa marcada pela primeira Revolução Industrial, pelo fortalecimento do capitalismo e pelos ideais iluministas que definiram o início da Era Moderna, uma tragédia de tamanha proporção – ocorrida num dia santo, num país fortemente religioso –, acabou por levantar questionamentos acerca da existência de Deus e do poder da ira divina.

Helena Buescu pontualmente demonstrou que os relatos que se seguiram ao desastre pareciam sublinhar a impossibilidade de dicção diante da enormidade do acontecimento, atestando em uníssonos certa condenação à ruína a que estavam submetidos todos os discursos que pretendessem dar conta do indizível. Como afirma a estudiosa: “o terremoto faz vir à tona uma linguagem outra, que se exprime justamente pela impossibilidade de articular, e que por essa razão contradiz a linguagem comum” (2006, p. 31).

Se por um lado a linguagem comum não é capaz de preencher o lugar vazio deixado por aquilo que precisa ser nomeado; por outro “a palavra poética inscreve-se na impossibilidade e na carência do dizer e faz disso o seu sentido de existência” (ALVES, 2006, p. 146).

Lillias Fraser não pretendeu dizer o terremoto, antes procurou demonstrar que a linguagem não basta, porque a vida sempre ultrapassa e nem tudo se pode compreender. De dentro da impossibilidade de dizer, o livro de Hélia Correia anunciou a morte duplamente: primeiro através do enunciado e depois através da enunciação, quem sabe na esperança de nos ensinar a morrer:

O anjo da morte, que em certas lendas se chama Samael, e do qual se conta que o próprio Moisés teve de o afrontar, é a linguagem. O anjo anuncia-nos a morte – e que outra coisa faz a linguagem? – mas é precisamente este anúncio que torna a morte tão difícil para nós. Desde tempos imemoriais, desde que tem história, a humanidade luta contra o anjo para lhe arrancar o segredo que ele se limita a anunciar. Mas das suas mãos pueris apenas se pode arrancar aquele anúncio que, assim como assim, ele nos viera fazer. O anjo não tem culpa disso, e só quem compreende a inocência da linguagem entende também o verdadeiro sentido desse anúncio e pode, eventualmente, aprender a morrer. (AGAMBEN, 1999, p. 1).

Para finalizar, gostaria de retomar o conceito de “museu e/ou biblioteca imaginários”, criados por Malraux e competentemente explorados por Edson Rosa da Silva num inultrapassável ensaio, publicado em 2002⁸⁰. Ambos são espaços criados por nossa imaginação, onde se agrupam “tudo aquilo que, além de distante no espaço e no tempo, é intransponível”. Como abolem “as fronteiras espaço-temporais” por serem “lugares mentais”, eles não têm limites, ao mesmo tempo em que põem em confronto “formas de um mundo informe e atemporal”, já que “escapa[m] ao mundo histórico” e “descentraliza[m] e desierarquiza[m]” a cultura (SILVA, 2002, p. 189). Por isso,

⁸⁰ Refiro-me a “O museu imaginário e a difusão da cultura”, publicado na *Revista Semeiar*, n. 6.

em *O Homem Precário e a Literatura*, Malraux afirma: “toda narrativa está mais próxima das narrativas anteriores que do mundo que as cerca, e as obras mais divergentes, quando reunidas no museu ou na biblioteca, não se acham juntas pela relação que mantêm com a realidade, mas pela relação que têm entre si.” (SILVA, 2002, p. 192).

O museu ou a biblioteca imaginária “fundamentam-se na ausência de um saber único (a tradição, a certeza, a verdade) e abrem-se ao desejo de saber (a confrontação das obras, o diálogo, a intertextualidade)” (SILVA, 2002, p. 196). Apostando que de certa forma Blimunda também já era sua – porque peça integrante de sua biblioteca imaginária –, Hélia Correia recupera a personagem do romance de José Saramago para com ela dividir o destino de sua Lillias. Juntas, elas partem em busca de “um espaço fora dos reinos, sem governação” (*LF*, p. 281-282), inscrevendo a esperança num mundo que ultrapassa a vida e antecede à morte. Um lugar que só pode existir graças à magia das bruxas e ao poder da ficção.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A Idéia de Prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ALVES, Ida Ferreira. Fugitivo da catástrofe: a escrita poética de Ruy Belo. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *As Máscaras de Perséfone*. Figurações da Morte nas Literaturas Portuguesa e Brasileira Contemporâneas. Belo Horizonte: Editora PUCMINAS, 2006, p. 135-150.

ASSMANN, Selvino J. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. p. 7-14.

BUESCU, Helena Carvalhão. Ver demais: o Terremoto de 1755 na Literatura. *Revista Convergência Lusíada*, n. 22. Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, 2006, p. 17-39.

CORREIA, Hélia. *Lillias Fraser*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2001.

FIGUEIREDO, Monica. Impunemente sedutora, a ficção ocupa seu espaço. *A Casa Eterna* de Hélia Correia. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). *Escrever a Casa Portuguesa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999. p. 205-210.

GASTÃO, Ana Marques. Hélia Correia: não se morre de desejo. Disponível em: <<http://www.portuguesa.malha.net/content/view/54/59>>.

NUNES, Maria Leonor. Hélia Correia. No país das fadas (entrevista). *Jornal de Letras Artes e Ideias*, Lisboa, Ano XXI, n. 802, de 27/06 a 10/07/2001.

PEREIRA, Paulo Alexandre. Contar contra as ruínas: *Lillias Fraser*, de Hélia Correia. In: FERREIRA, Antonio Manuel; PEREIRA, Paulo Alexandre (org.). *Escrever a Ruína*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2006, p. 61-75.

RODRIGUES, Ernesto. Hélia Correia: Insânia. In: *Verso e Prosa de Novecentos*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000, p. 249-255.

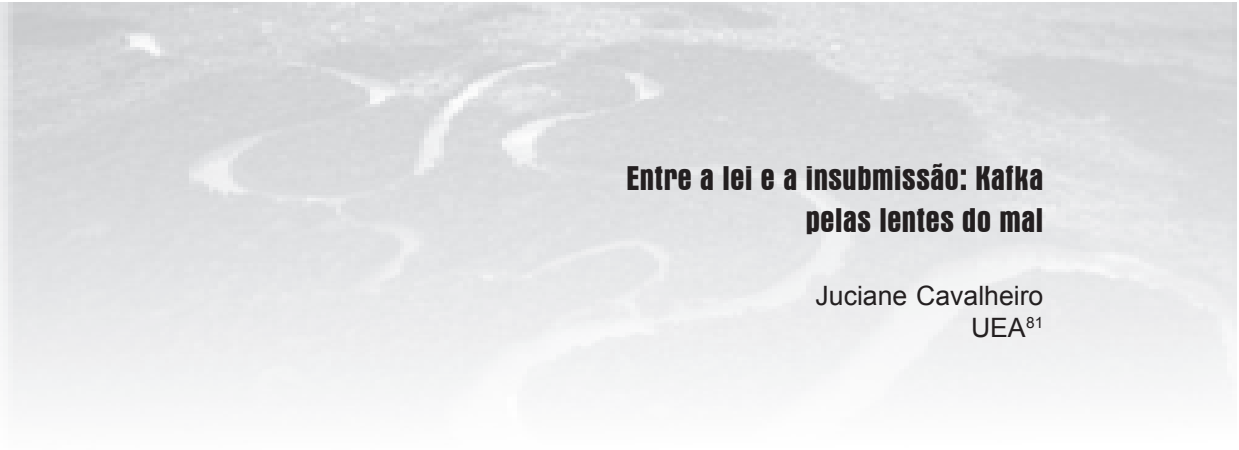
RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.

SANTOS, Jair Ferreira dos. Literatura, crueldade e produtivismo. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (org.). *Estéticas da Crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004, p. 39-50.

SILVA, Edson Rosa da. O museu imaginário e a difusão da cultura. *Revista Semear*, n. 6. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2002, p. 187-196.

_____. Da impossibilidade de contar e de cantar: um olhar benjaminiano sobre a literatura. *Revista Semear*, n. 10, Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2004, p. 93-106.

TADIÉ, Jean-Yves. *O Romance no Século XX*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1992.



Entre a lei e a insubmissão: Kafka pelas lentes do mal

Juciane Cavalheiro
UEA⁸¹

Meu avô costumava dizer: “A vida é espantosamente curta. Para mim ela agora se contrai tanto na lembrança que eu por exemplo quase não compreendo como um jovem pode resolver ir a cavalo à próxima aldeia sem temer que – totalmente descontados os incidentes desditosos – até o tempo de uma vida comum que transcorre feliz não seja nem de longe suficiente para uma cavalgada como essa.”⁸²

Deleuze & Guattari (1977), em *Kafka para uma literatura menor*, começam suas análises com um instigante questionamento: “como entrar na obra de Kafka?” Para o leitor familiarizado com as narrativas do escritor tcheco, essa pergunta inquieta/sufoca, pois é justamente essa sensação de labirinto/de infinitas entradas que permeia as suas obras⁸³. A insegurança não passará se o leitor vier a frequentar os seus intérpretes, tal como já constatado por Costa Lima (2005) e Michael Löwy (2005). Se seguirmos o raciocínio de H. Bloom⁸⁴, segundo o qual observa que “a compulsão estética de Kafka [...] é escrever de modo a criar uma necessidade de interpretação e, no entanto, de torná-la também impossível, e não só difícil”, parece que entramos em um impasse ao adentrarmos no interior das discussões interpretativas: uma inter-

⁸¹ Professora Adjunta da Universidade do Estado do Amazonas.

⁸² Brevíssimo conto de Kafka intitulado “A próxima aldeia”, presente em *Um médico rural* (2001, p. 40).

⁸³ Entendemos o *labirinto*, tal como exposto por Bataille (1989, p. 132) a propósito de Kafka, como *um sentido geral do ponto de vista que evidentemente só é capturado no momento em que saímos desse labirinto*.

⁸⁴ Elucidado por Costa Lima (2005, p. 328).

pretação centrada em uma versão radical da indecibilidade? – como sugerida por H. Bloom; uma interpretação de cunho religiosa? – tal como propagada por M. Brod, a quem Kafka deu a incumbência de queimar as suas obras; uma interpretação profética? – oriunda, principalmente, após a Segunda Guerra Mundial; uma interpretação psicanalítica? – sustentada pela aproximação entre a obra e sua biografia.

Acrescido a isso, podemos rezear a nossa entrada interpretativa com um outro dado surpreendente de um de seus especialistas, S. Corngold⁸⁵, segundo o qual afirma que “a cada ano se publica sobre Kafka mais literatura crítica do que sobre qualquer outro escritor, exceto Shakespeare”. Löwy (2005, p. 7) corrobora com o interesse suscitado pelas obras do escritor, ao afirmar que as críticas sobre Kafka, às quais acumulam um aglomerado de documentos que não cessa de crescer, tomaram, ao longo do tempo, “a forma e o porte de uma Torre de Babel, tanto pela confusão das línguas quanto pelo caráter infinito do empreendimento”.

Todavia, parece que quanto mais se diz sobre Kafka, mais se tem a dizer. É instigante como a obra de Kafka, que numa leitura superficial e isolada sugere estagnação, conformidade, perplexidade com um labirinto sem saída, possa suscitar tantas possibilidades de leitura. Diria que uma, dentre as várias possibilidades de acesso às suas obras, é entrando por uma das infinitas portas: algumas, aparentemente evidentes; outras, mais obscuras, há ainda aquelas obliteradas; também os recepcionistas são bem diversificados, em alguns casos somos recebidos pelas figuras animais; em outras ocasiões, por burocratas ou simplesmente por pessoas comuns.

Será que há ainda algo a ser dito, diante da extensão do que já foi dito sobre as obras de Kafka? Nesse sentido, antes de tudo, clarifico o propósito de minha abordagem. O que objetivo é, a partir das teorias da enunciação de Émile Benveniste e Mikhail Bakhtin, propor uma análise enunciativa de *O Processo*. Começo a destacar que não defendo a visão de um autor voltado para

⁸⁵ Citado por Costa Lima (2005, p. 253).

a expressão pura e simples de uma subjetividade confusa, reflexo dos conflitos que o autor viveu desde a infância, mas sim a de um autor que, não podendo desvincular-se dos próprios conflitos – não deixando de ser ele, Franz Kafka, procurou compreender a si mesmo – também não deixa de enxergar os conflitos do mundo em que vive, fazendo o outro enxergar-se/compreender-se e, assim, constituir-se de alguma forma.

As obras de Kafka são elaboradas num ambiente em que a humanidade experimenta uma profunda transformação, que é, também, percebida/tratada como um processo degradativo, por isso pode-se afirmar que ela produz sentido ao revelar a falta de sentido da vida. As suas obras situam-se numa época em que o indivíduo já abandonou o sentido puramente divino como explicação para o mundo e para a vida. Com a supremacia da razão, o homem passa a ser o centro da verdade e, assim, o sujeito racional, ao codificar o mundo, se vê num vazio e sem referências.

Neste trabalho, verificaremos, de modo mais específico, a maneira de como se configura a constituição da subjetividade do protagonista de *O processo*, Josef K., e quais os laços fraternos suscitados pelo autor-contemplador ao realizar a leitura de seus textos. *O Processo* é uma das obras mais citadas de Kafka e, indubitavelmente, apesar de inacabada, possui, assim como as demais narrativas kafkianas, uma infinidade de leituras.

O romance trata da história de um homem que numa certa manhã é detido por um motivo que ele não conhece, está enquadrado dentro de uma Lei a qual desconhece. Além disso, os que lhe informam de sua culpa também não sabem do quê o acusam, nem quem o acusa. Portanto, diz-se (não se sabe de quem originou a acusação) que há uma Lei (que todos reconhecem/aceitam, mas desconhecem seus termos) que foi infringida (a infração ninguém conhece). A única certeza que se tem é que aquele que foi designado infrator (quem designou não se sabe precisar) deve pagar com a vida. Josef K., protagonista do romance, passa exatamente um ano tentando defender-se de um crime sem que ele, nem ninguém, saiba informar qual foi a causa.

A análise é dividida em três partes: na primeira, verifico como Josef K. movimenta-se nos espaços enunciativos a partir da relação com o(s) outro(s),

para tanto, foram eleitas duas relações alteritárias: uma entre Josef K. e os guardas que anunciam a sua detenção, e uma segunda entre K. e o pintor Titorelli. No segundo momento, analiso a relação de excedente de visão e de conhecimento que as demais personagens e o autor-criador possuem no momento em que “aconselham”/dão acabamento estético ao protagonista no decorrer do romance. Finalmente, no terceiro, verifico os modos de identificação do autor-contemplador/leitor com o protagonista, na dependência da maneira como o protagonista se movimenta e na forma como o autor-criador organiza as enunciações citadas.

1 Relação de alteridade entre Josef K. e os guardas

No início de *O processo*⁸⁶, ao estranhar a ausência do café da manhã em seu quarto, Josef K. toca a campainha para solicitá-lo. Imediatamente bateram à porta, mas nada de seu café, quem aparece é um homem. Como Josef K. desconhecia-o, logo interrogou: “– Quem é o senhor?” (p. 9). Ao invés de responder à pergunta feita por K., o estranho a ignora e muda de assunto ao questionar: “– O senhor tocou a campainha?” (p. 9).

Diferentemente do estranho, K. responde a pergunta feita por este e tenta, “pela atenção e pelo raciocínio”, descobrir por si só quem é este homem. “– Anna deve me trazer o café da manhã.” (p. 10). Mais uma vez K. é ignorado, agora passa a ser referido como um “ele” presente com o intuito de subtrair K. à esfera pessoal de “tu”, a fala é dirigida para um “tu”/o outro guarda que se encontra fora do quarto: “– Ele quer que Anna lhe traga o café da manhã.” (p. 10).

A fala dirigida a este “tu” não era no sentido de uma reversibilidade, em que este “tu” se tornaria um “eu” para então dar um aconselhamento, mas serve apenas para informar/reafirmar aquilo que K. havia dito. Não há nenhuma informação a mais ao que queria dizer a K., limita-se a afirmar: “– É impossível.” (p. 10).

⁸⁶ Todas as referências de *O processo* foram retiradas da tradução brasileira realizada do alemão por Modesto Carone.

Além de não poder receber o seu café matinal, nem falar com a senhora Grubach, sua locadora, também não era conveniente que K. sáísse de seus aposentos. Diante da saída de K., um dos senhores diz: “– O senhor não tem permissão para sair. O senhor está detido” (KAFKA, 2001, p. 11).

Neste momento, K., ao ser informado que está detido, se posiciona ao dizer *é o que parece*, para em seguida formular a pergunta: *mas por quê?* Ao perguntar, como bem observa Dufour (2005), ele já se sujeita, reconhecendo a Lei, pois ela não é constituída por uma resposta que a definiria, mas pela pergunta que se faz sobre ela. É a falta (parcial) do Outro⁸⁷ (a Lei) que permite a K. “engancha aí uma pergunta, assim como um pedido de contas: por que [...], com que direito [...] Se o Outro fosse pleno, tudo deslizaria e eu [K., nesse caso] não poderia perguntar nada [...]”. Por conseguinte, K. só é sujeito do Outro ao poder pedir-lhe satisfação. Enfim, K. é sujeito do Outro na medida em pode se opor a uma resistência ao Outro. Assim, “o sujeito é tanto a sujeição quanto o que resiste à sujeição’, isto é, o sujeito [K.] é o sujeito do Outro [sujeito da Lei] e é o que resiste ao Outro [a Lei]” (DUFOUR, 2005, p. 32).

Com relação à indagação de K., um dos senhores, de nome Willen, responde e aconselha K:

– Não fomos incumbidos de dizê-lo. Vá para o seu quarto e espere. O procedimento acaba de ser iniciado e o senhor ficará sabendo de tudo no devido tempo. Ultrapasso os limites do meu encargo quando me dirijo com tanta amabilidade ao senhor. Mas espero que ninguém mais ouça, além de Franz, e até ele é amável com o senhor, contra todos os regulamentos. Se continuar tendo tanta sorte como na indicação dos seus guardas, pode ficar confiante. (KAFKA, 2001, p. 11).

Continuam a se dirigir a K., mas ele não mais lhes responde, passa a falar consigo, via discurso do autor-criador:

⁸⁷ Como afirmado por Dufour, a questão do Outro, tal como formulada por Lacan (aquele que figura tanto como lugar terceiro na fala quanto lugar do terceiro, denominado de “Nome-do-Pai”), não está muito distante ao que Dufour invoca nesta obra como ser ou Um (o *grande Sujeito*), isto é, *uma construção discursiva* em torno do qual se organizam os sujeitos falantes, simbolizáveis como *eu* e *tu* (DUFOUR, 2005, p. 30-1).

Que tipo de pessoas eram aquelas? Do que elas falavam? A que autoridade pertenciam? K. ainda vivia num Estado de Direito, reinava paz em toda parte, todas as leis estavam em vigor, quem ousava cair de assalto sobre ele em sua casa? (KAFKA, 2001, p. 13).

Outra ideia, mais plausível para justificar esta confusão toda, só poderia ser uma brincadeira de seus colegas do banco, pois estava completando trinta anos justamente neste dia. Diante disso, resolve participar da encenação, afinal, ainda estava livre, ainda não era um *ausente* nas relações de co-presença. Nesse sentido, é interessante a observação de Dufour (2000, p. 146), segundo o qual afirma: “para que a transmissão de uma história seja certa, é necessário, com efeito, que ela seja ‘ouvida’ de um outro pelo um, dita (traduzida/traída) pelo mesmo e ‘reescutada’ por um terceiro”. K. sabia que poderia reverter tal situação, isto é, ainda podia experimentar a posição *eu-tu*, ainda era um *presente*. Dessa forma, voltou ao seu quarto em busca de alguma coisa e mostrou aos dois guardas os seus documentos de identidade:

– Aqui estão meus documentos de identidade, agora mostrem os seus, sobretudo a ordem de detenção. (KAFKA, 2001, p. 14).

Diante disso, os dois guardas voltam a se dirigir a K. explicando aquilo que já haviam dito:

– Oh, céus! – disse o guarda. – É incrível como o senhor não consegue se submeter à sua situação e parece empenhado em nos irritar inutilmente, a nós, que decerto somos neste momento os mais próximos de todos os seus semelhantes! (p. 14-5)

– É isso mesmo, acredite – disse Franz [...]. (p. 15)

K. volta a insistir na apresentação de seus documentos de identidade, desta vez obtém uma explicação referente ao tema proposto:

– Que importância eles têm para nós? – bradou o guarda grande. – O senhor se comporta pior que uma criança. O que

quer, afinal? [...] Somos funcionários subalternos que mal conhecem um documento de identidade e que não têm outra coisa a ver com o seu caso a não ser vigiá-lo dez horas por dia, sendo pagos para isso. [...] Aqui não há erro. Nossas autoridades, até onde as conheço, e só conheço seus níveis mais baixos, não buscam a culpa na população, mas, conforme consta na lei, são atraídas pela culpa e precisam nos enviar – a nós, guardas. Esta é a lei. Onde aí haveria erro? (KAFKA, 2001, p. 15).

Os próprios funcionários afirmam suas condições de sujeitos pela sujeição incondicional, procurando incluir K. nessa condição. Remetendo a Dufour (2005), entendo que nesses trechos do romance se evidencia a característica, historicamente marcada, do sujeito moderno, um sujeito neurótico que interioriza a culpa no inconsciente. Porém, K. percebendo o discurso dos guardas como absurdo assim se posiciona: – *Essa lei eu não conheço* (p. 15). O guarda limita-se a dizer: – *Tanto pior para o senhor* (p. 15). K. continua: – *Ela só existe nas suas cabeças.* (p. 15). Aquele prossegue num tom ameaçador: – *O senhor irá senti-la.* (p. 16).

O outro guarda também se posiciona, mas dirige a fala ao guarda que estava dialogando com K. Diante disso, K. decide que não adianta tentar conversar com subalternos, isso não levaria a nada, precisava se livrar desta encenação a que se expunha e falar com alguém do seu nível. O sujeito K., enquanto sujeito moderno, agora no sentido kantiano, tenta romper com a sua sujeição através da racionalidade/reflexividade, mas a presença esmagadora do Um/da Lei, presente nas falas dos funcionários, nos remete a um sistema de regras que imobilizam a ação crítica do sujeito. Talvez K. não soubesse que a partir do momento em que se entra “no truque da fala (‘truc’, no teatro, é uma máquina que move os cenários)” (DUFOUR, 2000, p. 70) é tarde demais para se calar. No entanto, como tomar a decisão se nunca tentamos entrar nela?

2 Relação de alteridade entre Josef. K. e Titorelli

A segunda relação alteritária a ser analisada será a de Josef K. com Titorelli, a qual é intermediada por meio de uma outra personagem do ro-

mance – o industrial. O industrial era um cliente do banco, “um cliente muito importante”, que mantinha, de um lado, uma relação profissional com Josef K. e, de outro, com Titorelli, o pintor. Entretanto, Titorelli era mais que um pintor, ele estava inserido/engajado no sistema da lei tanto que o autoriza a se afirmar como um “homem de confiança do tribunal”, um sujeito conhecedor das filigranas das relações ritualísticas do corpo da lei. Assim que o industrial sugere a K. uma nova ajuda, deixa tudo de lado em seu trabalho e vai direto ao encontro de Titorelli, pois havia tomado a resolução de se ocupar pessoalmente do seu processo. Neste momento, K. tenta obter, a partir de suas próprias operações, aquilo que julga ser o mais correto para resolver o seu caso.

Tal como o local do primeiro inquérito, o endereço indicado localiza-se em um subúrbio, no entanto, em uma “direção completamente oposta” (p. 170). Embora localizado numa direção contrária, o que poderia ser entendido como distante da justiça, a sala de audiência (do primeiro interrogatório) e o ateliê/quarto de Titorelli situam-se em um mesmo tipo de espaço: o sótão⁸⁸.

Antes de nos centrarmos nas três soluções de absolvição expostas por Titorelli, cabe observar que em todas as ajudas/opiniões acerca de seu processo, Josef K. sempre acredita que o último contato é o que realmente poderá ajudá-lo, mesmo que seja a de um simples pintor, como no caso de Titorelli. Com relação à ajuda deste, acredita que poderá ter êxito “porque tinha sido oferecida de maneira mais inofensiva e aberta” (p. 185). Quanto às soluções, Titorelli assim as apresenta:

– Esqueci de lhe perguntar primeiro que tipo de libertação deseja. Existem três possibilidades, ou seja, a absolvição real, a absolvição aparente e o processo arrastado. (KAFKA, 2001, p. 185-186).

⁸⁸ W. Benjamin (1994, p. 158) já observou que tal como o sótão (lugar onde são guardados objetos descartados e esquecidos) a obrigação de Josef K. *de comparecer ao tribunal evoca talvez o mesmo sentimento que a obrigação de remexer arcas antigas, deixadas nos sótãos durante anos.*

Aquilo que justifica o deslocamento e a espera de Josef K. é apresentado com negligência – “esqueci de lhe perguntar”. O que chama a atenção é o contraste entre o descaso do pintor e a seriedade do assunto, ou seja, Titorelli, embora se dirija a K. como um “tu”, um *presente*, dando-lhe assim o direito à reversibilidade, sente-se, mediante a posição privilegiada que sabe ter com relação aos juízes do tribunal – uma relação de sujeição que ele sabe manipular –, superior a ponto de ofertar alternativas processualísticas para o caso de Josef K.

Titorelli, ao apresentar a primeira solução – *a absolvição real* – se pauta em um discurso aparentemente contraditório, pois a primeira informação que K. recebe é a impossibilidade de uma absolvição real. O pintor, conforme confessa a K., nunca havia presenciado nenhuma absolvição real, mas já tinha escutado algumas lendas de tais absolvições, mas era difícil de comprová-las, pois as decisões finais do tribunal não eram acessíveis nem para os juízes (p. 187). Outra vez K. recebe o conselho de abandonar qualquer esperança de uma absolvição concreta e se conformar com uma *absolvição aparente* ou com um *processo arrastado*.

Restando duas outras possibilidades de absolvição, uma vez que a primeira era irrealizável, Josef. K. pede para Titorelli apresentá-las. O pintor esforça-se para descrever o funcionamento desses dois tipos de liberdade:

– A absolvição aparente e o processo arrastado [...]. Ambas são alcançáveis com a minha ajuda, não sem esforço, é claro; nesse aspecto, a diferença é que a absolvição aparente exige um esforço concentrado e temporário, e o processo arrastado um esforço menor, mas duradouro. (KAFKA, 2001, p. 190).

Os dois discursos sobre *a absolvição aparente* e *o processo arrastado* são discursos de direito e dizem respeito à manipulação da ritualística processual. Entretanto, não há princípios que regem essas duas absolvições, somente casos/experiências. A justiça da qual Titorelli tanto fala nada mais é que uma grande jurisprudência que teria esquecido as leis sobre as quais ela repousa. Essas leis tornaram-se lendas, impossíveis de saber se são verdadeiras. *A absolvição aparente* e *o processo arrastado* correspondem a uma justiça humana.

Uma justiça feita de pequenos passos, de oscilações e de paradas, uma justiça modelada pelos “humores” dos juízes.

Ao encerrar a conversa com o pintor, Josef K. é informado que poderá sair do ateliê/quarto – que também faz parte dos cartórios do tribunal – pela segunda porta situada, como por acaso, precisamente ao lado da cama. Diante dessa informação, Josef K. não fica tão admirado, pois segundo nos informa o autor-criador:

parecia-lhe ser uma regra básica do comportamento de um acusado estar sempre preparado, não se deixar nunca colher de surpresa, não olhar desprevenidamente para a direita quando o juiz estava à esquerda, ao seu lado – e era justamente essa a regra fundamental que ele sempre violava. (KAFKA, 2001, p. 200).

O que K. procura em todo o romance é a compreensão do que o acusam, para tanto, procura, a partir do contato que tem com os outros, as razões/as causas de seu delito e os meios de se livrar da acusação.

Veremos a seguir que, confundido, como já observado por Costa Lima (2005), o autor-criador não manipula a personagem, pois, bifurcado, ele perde os pontos de referências; como a personagem, o autor-criador não *sabe* mais de nada. A partir de um acontecimento simples, o encontro com um desconhecido, do qual se espera receber uma ajuda qualquer, tendo em vista que ele foi recomendado, Josef. K. não cessa de se sentir incerto ao modo de como deva agir.

3 A necessidade do olhar extraposto para a configuração da subjetividade de Josef K.

As vozes do romance, tais como as entendemos a partir do postulado bakhtiniano, são apreendidas na relação dialógica das consciências, a começar pela “consciência de uma consciência”, a do autor-criador. Sem, contudo, deixar que esta voz – “a voz do outro”, refratada pelo olhar do autor-criador – sobreponha-se a da personagem, pois esta tem seus plenos direitos,

isto é, está presente ativamente no romance. Isso em virtude de que, na prosa romanesca, falar do outro, tal como explicitado por Bakhtin (1990; 2003), é dar voz ao outro. Como as vozes/opiniões acerca do processo de Josef K. são muitas no decorrer do romance, passo, a partir de agora, a observar algumas delas com o propósito de elucidar a necessidade dessas vozes alheias para a configuração da subjetividade do protagonista.

No início de *O processo*, Josef K., ao perceber que a conversa com o inspetor estava concluída, acredita que seu caso poderia ser encerrado no mesmo dia que recebera a notícia de sua detenção:

Sou da opinião de que o melhor é não pensar mais sobre a justificativa ou a falta de justificativa do seu comportamento e pôr um fim conciliador ao caso com um aperto de mãos. Se os senhores têm a mesma opinião que eu, então por favor – e se achegou à mesa do inspetor estendendo-lhe a mão. (KAFKA, 2001, p. 24).

Diante da proposta de K., o autor-criador antecipa a opinião contrária a do inspetor, no momento em que informa que ao invés de retribuir o gesto o inspetor “fitou a mão estendida de K.” (p. 24). Acresce-se a essa recusa de aperto de mãos, a falta de compreensão de K., segundo o inspetor, quanto à situação real de sua situação:

– Como tudo lhe parece simples! – disse então a K. – Devíamos pôr um fim conciliador ao caso, é o que estava dizendo? Não, não, realmente isso não é possível. Por outro lado, não quero dizer de modo algum que o senhor deva se desesperar. Não, por quê, aliás? O senhor está apenas detido, nada mais. Eu tinha isso a lhe comunicar, já o fiz e vi também como o senhor o recebeu. (KAFKA, 2001, p. 24-25).

Já a opinião da senhora Grubach, locadora de Josef K., é mais conformista e em partes até otimista. Começa a sugerir que o seu inquilino não deva levar tão a sério a sua detenção e prossegue observando:

O que não acontece neste mundo? [...] posso confessar que escutei um pouco atrás da porta e que os dois guardas também me contaram alguma coisa. Trata-se da sua felicidade e isso me fala realmente ao coração, mais do que talvez me caiba, pois sou apenas sua locadora. Bem, ouvi alguma coisa, mas não posso afirmar que foi algo especialmente ruim. Não. De fato o senhor está detido, mas não como um ladrão é detido. Quando se é detido como um ladrão, então é ruim, mas este tipo de detenção [...] A mim me parece algo de sábio [...] que não entendo, mas que também não é preciso entender. (KAFKA, 2001, p. 30-1).

Embora a senhora Grubach dê o seu julgamento favorável a K., de modo até em achar que a sua detenção seja algo de sábio, esta se recusa também em dar um aperto de mãos; conforme o autor-criador, “por causa desse embaraço [a sugestão do aperto de mãos], ela disse uma coisa que não queria, e que também estava fora de lugar” (p. 32). Diante dessa recusa, K. passa a observá-la de modo diferente, tentando compreender a razão dessa distração. Conclui que é inútil escutar os assentimentos daquela mulher, afinal, ela era sua locadora, na certa que não iria querer perder seu melhor inquilino.

Ainda no primeiro dia em que recebe a notícia de sua detenção, pede a opinião de sua vizinha de quarto, com quem mantinha apenas relações de cortesia, já que moravam no mesmo espaço. Procura-a com o intuito de se desculpar, pois a conversa com o inspetor havia sido em seu quarto. No entanto, acaba encenando à estranha tudo o que acontecera naquela manhã. Diante dos fatos representados por K. e da pergunta feita quanto à sua inocência, a senhorita Bürstner assim se posiciona:

– Bem, inocente [...] – disse ela. – Não quero emitir já um julgamento que talvez implique conseqüências tão sérias, ainda não o conheço, mas para que lhe atirem nas costas, tão rápido, uma comissão de inquérito, é preciso que seja um verdadeiro delinqüente. Mas visto que está livre – pelo menos concludo da sua calma que o senhor não fugiu da prisão, não pode ter cometido um delito tão sério assim. (KAFKA, 2001, p. 38).

No primeiro dia, as quatro opiniões acerca do que acontecera com Josef K. não interferem na certeza que o protagonista tem quanto à sua inocência. Isso pode ser sustentado pela leveza, até numa certa alegria, com que se recolhe em seu quarto, tal como informado pelo autor-criador: “antes de pegar no sono ainda pensou um pouquinho no seu comportamento, estava satisfeito com ele” (p. 44).

Dez dias após a detenção, Josef K. foi avisado por telefone sobre seu primeiro inquérito. Com certeza estaria presente, mas com o intuito de pôr um fim em seu processo. Até o momento, não expusera a ninguém que havia sido detido, pois, segundo nos informa o autor-criador:

repugnava-o qualquer ajuda externa neste seu caso, por menor que ela fosse; também não queria recorrer a ninguém para não pôr a par, nem mesmo remotamente, quem quer que fosse; por fim, ele também não tinha a mínima vontade de se rebaixar diante da comissão de inquérito com uma pontualidade excessiva. Agora entretanto ele corria para chegar no máximo às nove horas, embora não tivesse sido marcada uma hora definida. (KAFKA, 2001, p. 48).

O autor-criador ainda destaca a irritação de K. com a falta de precisão na indicação do local da audiência, tal falha ele pretendia registrar quando encontrasse o responsável por essa negligência. Ao subir as escadas, diante de tantas portas – algumas abertas, outras fechadas – foi “brincando mentalmente com a lembrança de uma expressão do guarda Willem, segundo o qual o tribunal é atraído pela culpa, de onde, na verdade, se seguia que a sala de audiência deveria ficar na escada que K. escolhesse ao acaso.” (p. 50). Entretanto, a indicação do caminho foi dada por uma jovem de olhos negros e brilhantes. Ao adentrar, K. ainda tentou retornar do recinto indicado, mas era tarde demais, a mulher segurou o trinco da porta e disse: “– Depois do senhor eu preciso fechar, ninguém mais pode entrar.” (p. 52). Alegou ainda que a sala estava cheia demais, mas não teve êxito.

Embora não tenham informado a hora que K. deveria se apresentar no domingo pela manhã, fora advertido pelo juiz de instrução de seu atraso

de uma hora e cinco minutos. K., todavia, mesmo com a advertência, conforme somos informados pelo autor-criador, estava decidido mais a escutar a falar, em virtude disso, limitou-se a dizer: “– Pode ser que eu tenha chegado tarde, mas agora estou aqui” (KAFKA, 2001, p. 54).

Como a reação de uma das fileiras da plateia foi a de bater palmas, K. pensou: “Gente fácil de conquistar”. O plano de limitar-se a observar foi aos poucos se desfazendo, bastou o juiz de instrução equivocar-se com a pergunta acerca de sua profissão que K. começou a discursar longamente (quase 10 páginas) para as pessoas da plateia, pois “estava convencido de que falava o que elas esperavam”, conforme a percepção do autor-criador. Todavia, quase no final de seu discurso, quando ficou de frente com a multidão, já não sabia mais se havia julgado bem a plateia, se não havia sido ingênuo em crer demais no efeito de seu discurso. Concluiu que de fato se equivocara ao afirmar:

– Então é isso [...], todos vocês são funcionários; pelo que estou vendo, são vocês o bando corrupto contra o qual eu falei, vocês se reuniram aqui como ouvintes e espias, formaram partidos de fachada, um dos quais aplaudiu para me testar; vocês queriam aprender como se deve enganar um inocente! [...] – deixe-me em paz, senão eu bato! [...] ou então realmente aprenderam alguma coisa. E com isso eu lhes deixo boa sorte no seu trabalho. (KAFKA, 2001, p. 63).

Diferentemente ao discurso de K., o juiz de instrução limita-se a chamar a atenção de K. de ter se privado “da vantagem que um inquérito, de qualquer modo, representa para o detido.” (p. 64). Longe de ficar acuado diante dessa ameaça, “K. riu, fitando a porta, e exclamou: – Seus vagabundos, podem ficar com todos os seus inquéritos.” (p. 64).

Mesmo tendo feito pouco caso do primeiro inquérito e não ter sido comunicado durante a semana para se apresentar para o próximo inquérito, K. estava seguro que o estariam esperando. No transcorrer daquela semana, K. ainda estava confiante na autonomia quanto a sua defesa. Fato que começou a se modificar aos poucos diante da sala vazia com que fora recebido no domingo seguinte.

Avisado pela prima de K., o seu tio, um pequeno proprietário rural, assim que soube do processo, foi imediatamente tomar providências com o intuito de ajudar o sobrinho.

Quer perder o processo? Sabe o que isso significa? Significa que vai ser simplesmente riscado do mapa. E que todos os parentes também serão arrastados, ou pelo menos humilhados até o chão. Josef, concentre-se. Sua indiferença me tira do sério. Quando se olha para você, quase que se acredita no ditado: “Ter um processo desses já significa tê-lo perdido”. (KAFKA, 2001, p. 121).

Ainda que K., no início de sua detenção, não quisesse nenhuma ajuda externa, acabou cedendo aos conselhos de seu tio a procurar um advogado. Como era de se esperar, o advogado, colega de escola do tio, já sabia sobre o processo de K. e se alegrou muito em poder participar dele. Durante a conversa entre os três, subitamente, o advogado informa ao tio Albert e a K. que estavam em companhia de outra pessoa, o senhor chefe de cartório, o qual estava sentado num canto do quarto, escutando a conversa dos demais.

K., quase que esquecido durante a conversação dos três senhores, resolve ir até a cozinha, lugar onde estava a ajudante do advogado que os recebera na porta. A opinião de Leni, a ajudante – uma opinião já alheia/escutada –, acerca do processo de K. era a de que ele, segundo ouvira de outras pessoas, era muito inflexível. No entanto, não poderia dizer os nomes dessas pessoas, mas podia aconselhá-lo:

contra esse tribunal não é possível se defender, é preciso fazer uma confissão. Na próxima oportunidade, faça essa confissão. Só aí existe a possibilidade de escapar – só aí. No entanto, mesmo isso não é possível sem ajuda externa, mas não precisa se angustiar por causa dessa ajuda, eu mesma vou providenciá-la. (KAFKA, 2001, p. 135).

Durante toda a conversa que o tio Albert tivera com o advogado e o chefe do cartório, Josef K. ficou com Leni. Diante disso, o tio:

– Jovem – bradou ele –, como pôde fazer isso? Você prejudicou terrivelmente sua causa, que estava no bom caminho. Esconde-se sorrateiramente com uma coisinha suja, que além do mais é certamente amante do advogado, e fica fora durante horas. [...] Ficamos lá sentados em silêncio, minutos a fio, escutando se afinal você não vinha. Tudo inútil. [...] Você provavelmente contribuiu para a completa derrocada dele, acelerando assim a morte de um homem do qual depende. E a mim, seu tio, você deixa aqui na chuva – sintá como estou ensopado: fez-me esperar horas e me atormentou de preocupação. (KAFKA, 2001, p. 139).

No sétimo capítulo, temos quase 20 páginas em discurso indireto livre, as quais antecedem a decisão, declarada no oitavo capítulo, de Josef K. em dispensar o advogado Huld e assumir sozinho o seu processo; afinal, ele não havia avançado em nada, o advogado limitava-se a dar algumas advertências sem nenhuma importância e a se vangloriar de causas ganhas de outros processos similares aos de K. Nessas páginas, observamos o olhar de advertência do autor-criador com relação à atitude equivocada de K, tais como: a insistência de K. em atrair a atenção dos funcionários, pois estes mais cedo se vingariam dele. O que ele deveria fazer é se comportar com calma, ainda que fosse contra os próprios desígnios. A posição do autor-criador é a de que K. deveria deixar o trabalho ao advogado, ao invés de atrapalhá-lo. Também observa o quanto K. prejudicou o seu caso com o comportamento que teve diante do chefe de cartório. Acresce-se a isso, segundo nos informa o autor-criador, o fato de os funcionários serem em muitos aspectos como crianças, pois é:

freqüente que coisas inofensivas, entre as quais entretanto infelizmente não figura a conduta de K., os firmam de tal modo que eles param de conversar até com bons amigos, desviando-se quando os encontram, trabalhando contra eles em tudo que é possível. (KAFKA, 2001, p. 149).

O autor-criador ainda recrimina K. de não ter procurado o advogado com antecedência, pois, para além de perder tempo, “essa omissão acarretaria outras desvantagens que não a simples perda de tempo” (p. 152).

Entretanto, não era assim que K. pensava, ou melhor, nem ele mais podia pensar como antes, pois agora “não tinha mais a escolha de aceitar ou rejeitar o processo, estava no meio dele e precisava se defender” (p. 154). Estava decidido a assumir a própria defesa. O único inconveniente era o de como começar a petição, afinal, não sabia de qual acusação deveria se defender: “precisava recobrar na memória toda a sua vida nos mínimos atos e acontecimentos, expondo-a e examinando-a por todos os lados” (p. 156). Com relação a isso, o autor-criador continua a recriminar as divagações desnecessárias do protagonista, quando este se lamenta:

Mas era justo agora, quando K. necessitava de todos os seus raciocínios para trabalhar, quando cada hora passava com a maior velocidade, pois ainda estava em ascensão no banco e já constituía uma ameaça ao diretor adjunto – quando ele, jovem,, queria aproveitar as noites curtas –, era justo agora que tinha de começar a redigir essa petição. Mais uma vez, suas idéias se perdiam em lamentações. (KAFKA, 2001, p. 156-157).

Entretanto, no oitavo capítulo, o autor-criador compactua com a opinião de que o melhor mesmo era dispensar o advogado. Tal fato ocorre no momento em que Josef K. encontra-se na casa do advogado e presencia as súplicas de um outro cliente – o senhor Block, que já estava com um processo há mais de cinco anos:

o método do advogado, ao qual K. felizmente não estivera exposto tempo suficiente, produzia como efeito o fato de que o cliente, afinal, esquecia o mundo inteiro e só por esse descaminho esperava arrastar-se até o fim do processo. Não era mais um cliente, era o cão do advogado. (KAFKA, 2001, p. 238).

A última fala de Josef K. parece dialogar com a cena acima: – *Como um cão* (p. 278). No entanto, a conversa que K. trava consigo mesmo, minutos antes de morrer, parece indicar que ele prefere uma morte digna a ter que se sujeitar a uma vida tal como os demais acusados, isto é, uma vida submissa por um mundo/uma lei absurdo(a). Eis o pensamento de K.:

a única coisa que posso fazer agora é conservar até o fim um discernimento tranqüilo. Eu sempre quis abarcar o mundo com as pernas, e além do mais com um objetivo reprovável. Isso não estava certo. Devo então demonstrar que nem sequer o processo de um ano me serviu de lição? Devo acabar como um homem obtuso? Será que podem dizer de mim que no início do processo eu quis terminá-lo e agora, no seu fim, quero reiniciá-lo? Não quero que digam isso. Sou grato por terem me dado como acompanhantes estes senhores semimudos, que não entendem nada, e pelo fato de terem deixado para mim a incumbência de dizer a mim mesmo o que é necessário. (KAFKA, 2001, p. 275).

A decisão de K. já aparece anunciada no nono capítulo, quando o autor-criador, diante do chamado do capelão, observa:

K. estacou e olhou para o chão diante dele. No momento ainda estava livre, ainda podia continuar andando e escapulir por uma das três pequenas portas escuras de madeira à sua frente, não muito distantes. [...] Caso, porém, se voltasse, estava preso, pois então teria confessado que entendera muito bem que era de fato a pessoa chamada e que também iria obedecer. (KAFKA, 2001, p. 256).

Quando o capelão pergunta novamente se ele realmente é Josef K., responde afirmativamente. Diante disso, K. reflete de como há algum tempo seu nome, o qual sempre dissera tão abertamente, pesava. Isso nos lembra, tal como exposto por Bakhtin, pelo fato de a enunciação ser historicamente determinada, que teremos diferentes formas de construção desse sujeito no processo enunciativo, na dependência do sistema de valores em que está inserido.

K. sente saudade do tempo em que podia primeiro se apresentar e só depois ser conhecido (p. 257). Com efeito, sente nostalgia de um tempo em que o sujeito constituía-se de uma forma, tal como insinuada por K., isto é, em que o sujeito ia se construindo no acontecer da história – primeiro aparecia para em seguida ser conhecido. Isto nos sugere que K. percebe a configuração do sujeito do seu tempo (sujeito moderno), como um sujeito pré-determinado.

Do diálogo entre Josef K. e o capelão, destaco algumas passagens. Por exemplo, a observação do capelão de que Josef K. procura por ajuda de maneira equivocada – aqui em referência a estranhos, especialmente às mulheres que aparecem durante o romance, com as quais Josef K. acredita que pode contar: “Não percebe que não é essa a ajuda verdadeira?” (p. 259). “Será que você não enxerga dois passos adiante?” (p. 260). O autor-criador ainda observa que a fala do capelão ecoa num tom de raiva e ao mesmo tempo de alerta de quem vê o outro cair.

Mais adiante, frente ao reconhecimento de Josef K. quanto à atitude amável do capelão para com ele, afirmando que confiava nele como não havia confiado em nenhum outro membro da justiça até o momento, o capelão diz o seguinte: “Não se engane. [...] Em relação ao tribunal você se engana [...]. Nos textos introdutórios à lei consta o seguinte, a respeito desse engano” (p. 261). Após o curto diálogo entre K. e o capelão, a parábola⁸⁹ é introduzida. O que se segue à parábola, ainda no nono capítulo, é nada mais do que tentativas visando a decidir quem enganou e quem foi enganado. Ao longo da discussão, cada possibilidade de interpretação é trazida à tona e imediatamente descartada pela próxima: o que está implícito na conclusão é que todas são possíveis, mas nenhuma é suficiente. A passagem que segue ilustra bem essa conclusão: Josef K., em princípio, não acreditava que o guarda estava sendo enganado. No entanto, após a argumentação do capelão, não se mostra mais tão convicto de sua crença:

– Está bem fundamentado – disse K., que havia repetido para si mesmo, a meia voz, passagens isoladas da explicação do sacerdote. – Está bem fundamentado, e eu também acredito que o porteiro é enganado. Com isso, porém, não me

⁸⁹ O encontro do capelão com Josef K. é uma história curta que foi escrita em 1914 e publicada em 1925, sob o título *Vor dem Gesetz (Diante da Lei)*. Apesar de ser publicada separadamente, a parábola, traduzida, por Modesto Carone, com o título de *Na catedral*, fazia parte de um capítulo do romance *O Processo*, que começa a ser escrito em 1914 e é interrompido algumas vezes, permanecendo inacabado. O que chegou até nós foi organizado por Max Brod e publicado pela primeira vez em 1925. Essa atitude de Kafka em publicar essa parábola isoladamente parece apontar para a importância e a autonomia que o próprio autor reconhece neste texto. Ela fala por si só e as vozes que ouvimos são muitas, como veremos a seguir.

afastei de minha opinião, pois as duas coincidem em parte.
(KAFKA, 2001, p. 268-9).

Mais à frente, o capelão encerra a discussão com as seguintes palavras: “não é preciso considerar tudo como verdade, é preciso apenas considerá-lo necessário” (p. 269). Essa declaração do capelão nos remete à ideia trazida por Dufour (2005) de que o Um (a Lei) não é verdadeira, apenas é necessária para o referenciamento da existência, das vivências junto com os outros.

Ao final da parábola, diante do questionamento simples do velho homem do campo: “todos aspiram à lei, [...] como se explica que, em tantos anos, ninguém além de mim pediu para entrar?” A resposta, no entanto, apresenta-se enigmática: “aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a” (p. 263). Essa passagem parece dialogar com a recepção que tivera no primeiro e único inquérito: “- Depois do senhor eu preciso fechar, ninguém mais pode entrar” (p. 52).

Na parábola, o enunciado – “a porta da lei continua como sempre aberta” – dá a ilusão de que a lei sempre esteve lá e acessível a todos (p. 261). Mas o homem do campo não pôde entrar. Aberta, parece oferecer-se a quem queira conhecê-la. No entanto, há um guarda à sua frente, mantendo a *porta aberta* fechada. No caso de K., no início de seu processo, a porta fora aberta a ele, mesmo receoso, acabou entrando. Entretanto, ao invés de ouvir o que o juiz do tribunal tinha a lhe dizer, K. não deu ouvidos para o que os outros tinham a lhe dizer.

Conforme exposto por Bakhtin (2003), há uma limitação intransponível no olhar do “eu” que só o outro pode preencher. Para além do olhar do autor-criador, há ainda um outro olhar presente no processo de significação estética, o do autor-contemplador, o qual também necessita de distância para atualizar o objeto estético e, assim, suscitar laços de fratria com as personagens. É deste outro componente do objeto estético que passamos a nos centrar.

4 Relações fraternas entre autor-contemplador e o protagonista Josef K.

No início do processo, Josef K., ainda solitário, expõe toda a sua crítica pela instituição que se propõe a julgá-lo. Afinal, conforme é exposto nas primeiras linhas do romance: “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum” (p. 9). No decorrer da obra, as causas dessa ‘calúnia’ não são explicitadas. Além disso, como nos informa o autor-criador, “K. ainda vivia num Estado de Direito, reinava paz em toda parte, todas as leis estavam em vigor, quem ousava cair de assalto sobre ele em sua casa?” (p. 13). Entretanto, como bem observa Löwy (2005, p. 121), a lei está praticamente ausente do processo de K., “ela é algo desconhecido, impossível de conhecer, talvez inexistente. Sua ausência é compensada pela presença – onipresença mesmo – de uma poderosa organização legal que dispõe do poder de vida e morte sobre os indivíduos.”

Aos poucos, quando vai travando contato com as outras personagens, cada qual com um conselho a lhe dar, todas convergentes para que K. se submeta ao tribunal, vai deixando se influenciar, em partes, pelas ajudas e opiniões externas. Com efeito se interessa por tais aconselhamentos, pois falam de seu processo, mas os descarta devido ao fato de não se configurarem em seu perfil crítico, não submisso. Isso, na interpretação aqui realizada, por um duplo motivo: um que remete ao próprio modo de ser de Josef K., não lhe agradava receber ajuda e a ter que travar contato com pessoas “externas”; outro devido ao fato de essas ajudas não servirem para nada, talvez por isso que prevaleça em K. a atitude de achar que sempre o último aconselhamento supera os anteriores.

Para além da inexistência de explicações acerca do que é acusado, K. em momento algum compactua com a acusação. No entanto, submete-se ao processo ao assumir a sua defesa e de certo modo a culpa, uma culpa difusa/inexplicável que o leva a revisar sua vida. O que tenta em todo o romance é provar a sua inocência, para tanto, busca ajuda em todas as pessoas que lhe a oferecem. Segundos antes de deixar que os carrascos o matem, ainda se questiona: “Havia ainda possibilidade de ajuda? [...] Onde estava o juiz que ele nunca tinha visto? Onde estava o alto tribunal ao qual ele nunca havia chegado?” (p. 278).

A observação de Dufour (2000, p. 254) ajuda-nos a entender essas últimas palavras de Josef K. quando afirma que “se não se pode, decididamente,

impedir que se convoquem as multidões para embarcar num trem que parte para um ou para outro mundo, é preciso então que se diga como, nesses mundos, o sacrifício será assumido”. Enfim, a libertação do processo movido contra K. somente seria possível se ele vivenciasse a sujeição para poder driblar a conclusão do processo o qual inapelavelmente sempre resulta em condenação.

Algumas considerações finais

Em *O processo*, verificamos que é somente a partir dos outros (autor-criador e demais personagens) que Josef K. é capaz de se ver por inteiro para então saber de si e assim constituir a sua subjetividade, isto é, estar apto a reconhecer o lugar que desempenha ante o processo movido contra ele. Todas estas vozes alheias (dos guardas, das mulheres, do advogado, do tio, do pintor, do capelão) assentam-se no mesmo conteúdo – o processo de K. –, mas mudam o tom, por vezes até o sentido, isso faz com que o protagonista conheça a sua posição, o seu papel. É no final do romance, após transcorrido exatamente um ano, que K. começa a tomar consciência de si, ou seja, as palavras/vozes dos outros começam a se incorporar na sua consciência. Não no sentido de render-se a elas, mas de rechaçá-las, pois aceitar as opiniões alheias é aderir à submissão. O que K. faz até o instante final de sua vida é buscar meios para não ser esmagado, isto é, luta até o final contra todos os caminhos/conselhos (familiares⁹⁰ e sociais⁹¹) que aceitam o conformismo.

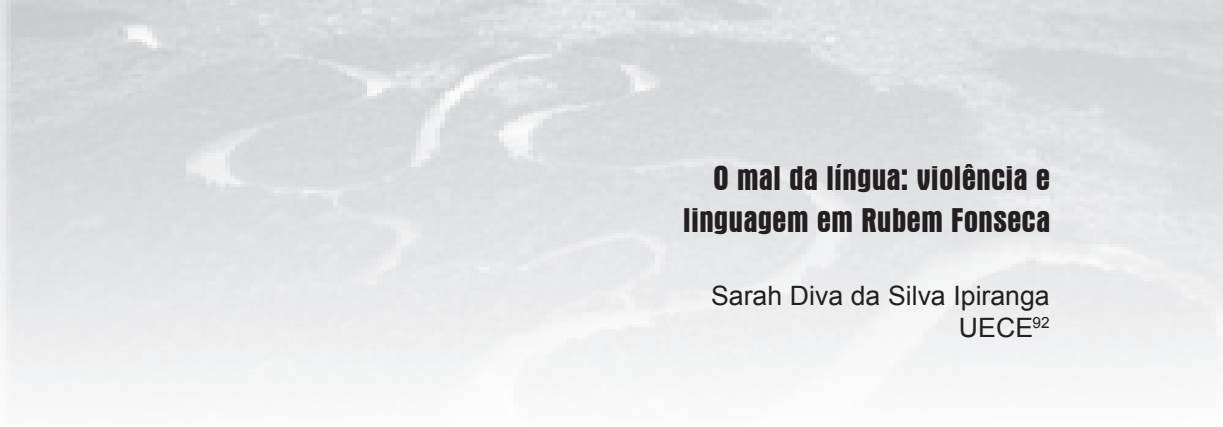
Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP; HUCITEC, 1990.

⁹⁰ O tio que não mede esforços para manter a integridade do nome da família.

⁹¹ Não há nenhuma esfera social que aconselhe K. a resistir ao processo movido contra ele: a erótica (a ajudante do advogado, por exemplo, aconselha-o a fazer uma confissão); o judiciário (o advogado, por exemplo, aconselha-o a se conformar com as condições existentes, o que é reforçado no momento em que pede ao seu outro cliente, o senhor Block, para demonstrar como K. deveria agir); a religiosa (o capelão recomenda-lhe a não considerar tudo como verdade, mas sim como necessário). Na verdade, todas essas esferas estão atreladas ao tribunal, e a opinião converge para aceitar os fatos sem se rebelar contra eles.

- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. S. P.: Brasiliense, 1994. v. 1
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Campinas, SP: Pontes, 2005.
- _____. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas, SP: Pontes, 2006.
- CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A alteridade e seus efeitos na constituição da subjetividade: uma análise enunciativa dos protagonistas kafkianos. *Tese de Doutorado* orientada por Ana Cristina Aldrigue. João Pessoa: UFPB, 2009.
- DUFOUR, Dany-Robert. *Os mistérios da trindade*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.
- _____. *A arte de reduzir as cabeças: sobre a nova servidão na sociedade ultraliberal*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.
- KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. A próxima aldeia. In: *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamento do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- _____. *A constituição do sujeito moderno*. Disponível em: < <http://www.etatsgeneraux-psychanalyse.net/archives/texte113.html> >. Acesso em: 20/11/2004.
- LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz* (Montaigne, Schlegel, Kafka). R. J.: Topbooks, 2005.
- LÖWY, Michael. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. R. J.: Azougue Editorial, 2005.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP, 1995.



O mal da língua: violência e linguagem em Rubem Fonseca

Sarah Diva da Silva Ipiranga
UECE⁹²

A violência mostra-se hoje como componente indissociável das formações urbanas contemporâneas. Na obra de Rubem Fonseca, ela também ocupa um lugar de destaque. Em um primeiro momento de leitura, a violência chama a atenção principalmente na ordem do enunciado, pela força do enredo e pela crueldade das ações narrativas. No entanto, a sua grande inserção está no nível do significante, na própria elaboração textual, ou seja, na sua enunciação. A violência, nos contos fonsequianos, toma-se engendradora do movimento sígnico do texto, rasurando, pelo excesso que a caracteriza, a própria legibilidade textual.

Através do retorno de “mentalidades não-lógicas” (MAFFESOLI, 1987, p. 8), baseadas em um paradigma estético e não moral, fixadas na imagem e no comportamento orgiástico, os contos recriam esteticamente a violência, expondo a inquietação que ela provoca no texto, sem nenhuma preocupação ética. Segundo Michel Maffesoli, a violência é um fenômeno de “centralidade subterrânea” (1987, p. 10) dos mais instigantes do conjunto organizacional, pois subjaz aos grandes acontecimentos da história e é fundante de todas as estruturas sociais. Para o pensador francês, é a partir da violência que se determina a existência, e o seu controle sempre foi preocupação para as coletividades; por isso, apresenta-se como um fenômeno difícil de ser apreendido em uma teorização que queira determinar-lhe sentidos precisos. Analisando a sua inserção em ocorrên-

⁹² Professora Assistente da Universidade Estadual do Ceará.

cias diversas (civilizações primitivas, guerras, estados autoritários), Maffesoli entende a expressão da violência como não pertencente a um discurso definido, pois é fenômeno de natureza “convulsiva, informe, irregular e obscura” (1987, p. 10). Este caráter dificulta a sua compreensão, levando Maffesoli a indagar: “[...] como compreender a ambivalência da violência, seu aspecto polifônico, a fascinação que ela não deixa de exercer, sua constância ainda nas histórias humanas?” (1987, p. 9).

Se o caráter não integrado da violência torna sua teorização delicada, no circuito ficcional isso se torna ainda mais complexo, pois há de se levar em conta injunções de outra ordem, específicas do texto literário. No caso dos contos de Rubem Fonseca, a violência, polifônica e compulsiva, é recuperada em sua força e estilo e ficcionalmente elaborada por uma prosa concisa, depurada e pulsante. O mais importante é que a violência é elemento fundante do enredo (quase todos os contos têm sua história iniciada com um ato de violência) e, principalmente, da palavra. Seu poder maior está no fato de ter se instalado na linguagem dos contos e ser manualmente conduzida por um narrador que dela se vale para construir esteticamente a sua narrativa. Na mão de um feitor de palavras anônimo e “desvinculado de um enraizamento social” (MAFFESOLI, 1987, p. 9), a violência, como linguagem, agencia a realidade ficcional.

Para Karl E. Schöllhammer (1995, p. 290), “a literatura que comunica ou tenta comunicar a violência modifica-a sempre que reencena a comunicação impossível, pois a reencenação representativa atua no sentido de ressimbolização do conteúdo excluído”. Daí a literatura que trata da violência ser considerada paradoxal, já que ela “tenta comunicar o incomunicável, ou seja, atingir o momento em que a comunicação verbal cede e é substituída pela agressão” (SCHÖLLAMMER, 1995, p. 290).

O texto fonsequiano, então, trabalha a violência como linguagem, ressimbolizando-a literariamente. A violência que se instala no discurso não está apenas no nível manifesto de ações cruéis ou impensadas. O seu alcance é muito maior em função de ser ela, a violência, a estabelecadora da relação do narrador com o código. Se na literatura que tematiza a violência a comunicação cede e é substituída pela agressão, como afirma

Schöllhammer, nos contos de Rubem Fonseca manifesta-se uma diferença. Tanto nos rituais do elegante e educado “Henri”, que seduz suas vítimas antes de matá-las, quanto na ferocidade do “cobrador”, as palavras, ao se encontrarem com a violência, não cedem: ao contrário, incorporam-na e passam a exercê-la. Isso se dá na medida em que as palavras sabem que estão ali para dialogar violentamente com seu narrador. Por isso, estabelece-se um jogo de perseguição. O narrador sempre busca deixar no corpo da vítima a marca do seu poder. Para tanto, convoca as palavras e explora-as até a sua última resistência, como se assim também pudesse feri-las com seu corte. A linguagem, entretanto, apropria-se dessa força destrutiva e com ela alimenta a narrativa: “Agora, os polegares apoiaram-se com força na base do crânio e as pontas dos demais apertaram rápidas e firmes a garganta. Henri sentiu as cartilagens cedendo e logo em seguida os ossos da laringe se partindo”(FONSECA, 1989a, p. 53).

Um bom exemplo do estilo sóbrio e pulsante animado pela violência é o conto “Passeio noturno”. Com apenas duas páginas, ele é, pela precisão das cenas, dos mais intensos da produção fonsequiana. O narrador, um empresário bem sucedido, vive um relacionamento tradicional de tédio e indiferença com sua família. O que dá vida a ele e à narrativa é o impulso que o faz sair à noite com o seu carro previamente preparado (o que expõe também o método de suas investidas) para atropelar pessoas: “[...] ao ver os pára-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia” (FONSECA, 1989b, p. 62).

A tensão, a ansiedade e a euforia desembocam no prazer mortífero que lhe satisfaz. Ao lado disso, os cuidados de um artista, minucioso na habilidade de matar e não deixar marcas ou indícios que poderiam incriminá-lo, tal como os excessos de estilo podem denunciar um mau escritor. Assim, os contos narram o próprio ato da escrita, ressimbolizado nas diversas situações que se desenrolam no nível do enredo. Daí a comparação da atitude do assassino com a do escritor: os dois têm uma arte, comportam-se como artistas perfeccionistas que se orgulham do seu estilo particular e da sua habilidade: “Examinei o carro na garagem. Corri

orgulhosamente a mão de leve pelos pára-lamas, os pára-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas” (FONSECA, 1989b, p. 62).

É pela linguagem, então, que se constrói a violência e se desfaz o princípio da legibilidade textual. A palavra fonsequiana está na mão de narradores-escritores assassinos e violentos, escrevedores de uma escritura má, que procura mover-se como uma máquina de estilo sóbrio e impessoal. Narrador, violência e linguagem imbricam-se, formando um texto que destoa do habitual da ‘boa literatura’, legível e sensata aos ‘bons olhos’, e que explora a própria ‘centralidade subterrânea’ da escritura.

Este trabalho pretende, portanto, propor uma releitura da violência nos contos de Rubem Fonseca, compreendida agora como elemento fundante e produtor da sua discursividade. Nossa proposta é recuperar a figura da violência enquanto mecanismo textual operador da enunciação dos contos e analisar o seu processo de instalação no texto literário, ou seja, a sua transformação em linguagem. A compreensão contextual do fenômeno da violência não é descartada, mas leia-se contextual aqui como uma perspectiva que leva em conta o diálogo que a obra mantém com os diversos signos ou narrativas do mundo textual, responsáveis pela expressão de uma rede complexa de relações.

Além da excessiva denotação dos contos, uma outra marca se inscreve nos textos de Rubem Fonseca: a escrita como *phármakon*, remédio/veneno que manifesta a duplicidade e o perigo do ato de escrever. Através de uma prosa às vezes repugnante, perversa, os contos expõem o mal da língua, uma língua devoradora que se volta contra ela mesma a fim de, contraditoriamente, se reinventar.

1 Escrita *phármakon*

No processo de desestabilização das diversas figurações do sujeito e da legibilidade textual, um elemento se coloca e se entranha de forma a tornar o processo ainda mais devastador: a questão do Mal. No entanto, para compreendermos a inscrição desse fenômeno na letra narrativa, é ne-

cessário um afastamento de concepções metafísicas (o mal resultante de uma falha da natureza humana), morais (o mal relacionado à ideia de pecado e punição), ou socioeconômicas (o mal como efeito epidérmico da conjuntura política e social), pois elas se mostram insuficientes para o estudo da sua relação com a linguagem na obra de Fonseca. O que vai nos interessar é como o espectro do mal, ficcionalmente, entra na matéria-prima do entalhe dos personagens, numa posição transversal à relação desses mesmos sujeitos com outros códigos, principalmente o da cultura. Será, então, no choque de forças, e não na linearidade, que a questão do Mal atravessará os contos de Rubem Fonseca, um mal exercido pela língua e que revela os extremos humanos, as formas irredutíveis da alteridade.

A primeira impressão que se tem é de histórias cruéis com narradores e personagens não menos ignominiosos. Mas, na verdade, a perversão presente nos contos assusta menos pelas atitudes do que pela escritura má e impiedosa. O narrador, na medida em que se assume na perversidade, lida com a literatura como uma maquinação para o mal: descuida-se de qualquer interferência menor, remorso ou consciência, e dedica-se ao trabalho maquinal sobre a linguagem. Se a perversidade é a “técnica a serviço da libido” (VIGNOLES, 1991, p. 106), o perverso é aquele que “fabrica o mal” (op. cit.) e que, através de um universo maquínico e instrumental, transforma a arte da perversão em uma técnica apurada e engenhosa. Logo, o narrador-perverso também transforma a arte de escrever em uma máquina perversa, cujo comprazimento se encontra nos artifícios que cria para fabricar a sua grande arte: “O crime perfeito é como uma obra de arte. [...] Uma obra de arte deve ser como uma máquina. O crime perfeito é como uma máquina” (FONSECA, 1992b, p. 152).

Do mesmo modo como um crime deve ser preparado, a escrita também o é. O discurso está a serviço da manipulação do seu narrador, que exerce sobre ele um poder de dominação (“O fantasma do perverso é de posseção e de dominação”). As palavras, ainda que assim possuídas, sublevam-se e acabam se tornando o agente da perversão de que são vítimas. Serão elas as responsáveis pelo grande terror imposto pelo texto, como assim o faz o poeta-assassino de “O cobrador”, que se acha encarregado

de uma missão: cobrar de todos a responsabilidade pela sua pobreza (“Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo”, p. 28). Os primeiros ataques eram individuais, noticiados nos jornais como a ação de um louco. Insatisfeito com essa recepção, ele busca ações maiores (“Explodirei as pessoas ...”) que pudessem levar seu objetivo destruidor aos jornais, agora com mais ênfase e destaque (“... adquirirei prestígio...”). A intenção maior não era só matar, mas tornar essas mortes escritas, representadas em palavras que pudessem identificá-lo (“Leio para Ana o que escrevi, nosso manifesto de Natal, para os jornais”).

Além do horror que deposita no enredo, o cobrador pronuncia algo mais. Sua violência fala também do perigo da palavra ficcional, do investimento desestabilizador que ela carrega e da sua potência para desfigurar leituras assentadas em verdades responsáveis pelo estabelecimento da legibilidade textual. Narrativamente, elementos asseguradores da coerência textual são ultrapassados, tais como: referências ao passado que estabelecem relações entre os atos narrativos, a motivação psicológica dos personagens ou justificativas emocionais/sociais para as suas atitudes, o encaixe determinante do texto em um macrotexto histórico etc.

Através da desestabilização dessas entidades semânticas, a legibilidade, entendida como “referências implícitas a um sistema de valores institucionalizados (extratexto) que toma o lugar do texto” (HAMON, 1984, p. 144), também é ameaçada. O impacto desalojante causado pelo texto encontra-se, primeiramente, nas cenas descritivas e na repetição acentuada da violência. O conto “Passeio noturno” tem uma parte II, com mais diálogos e um narrador mais exposto. Entretanto, a grande força narrativa do conto continua sendo a necessidade obsessiva e verbal de seu narrador de descrever o prazer de matar e de usar violência e método para isso:

Bati em Ângela com o lado esquerdo do pára-lama, jogando o seu corpo um pouco adiante, e passei, primeiro com a roda da frente - e senti o som surdo da frágil estrutura do seu corpo se esmigalhando - e logo atrolei com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada, apenas talvez ainda sentisse um distante resto de dor e perplexidade. (FONSECA, 1989b, p. 71).

Diferentemente da objeção moral imposta pelos censores federais na época do regime militar ao livro *Feliz Ano Novo*, chamando-o de pornográfico e incitador da violência, o perigo apresentado pela prosa fonsequiana aproxima-se, portanto, de uma questão bem mais profunda e dissociada de possíveis conveniências sociais. Ela está mais próxima da noção do ato de escrever como descaminho, que não abre mão do Mal que lhe dá vida e sem o qual não existe a ideia do Bem.

A indecência apontada no uso de palavras e na descrição detalhada tanto de cenas de violência quanto de atos sexuais supera as contigências de superfície e abre para o caráter da literatura enquanto mistura e impureza. O texto de Rubem Fonseca burla, principalmente, a vigilância das leis da escrita, corrompendo as palavras que lhe dão forma.

Do mesmo modo como em alguns contos os personagens se introduzem nas “casas dos outros” a fim de tomar o poder e mostrar a sua força, o narrador fonsequiano toma de assalto a boa literatura e, pela violência do desvio, faz com que ela “dê de cara” com a linguagem espúria e ilegítima do outro, com a alteridade que lhe é a contraface. Os meios utilizados para que essa abertura para o outro se estabeleça são a coação e a violência acionados pela própria escrita. Não há, portanto, o interesse de manter a língua intacta, pois isso significaria afirmar o bom senso, purificar o código e deixar de fora o mal da língua.

A pornografia, a desconfiança em relação às normas do texto escrito e o descaminho aberto pelas palavras são as principais questões postas pelos contos “Intestino grosso” e “Pierrô da caverna”. No primeiro, o narrador assume-se enquanto autor literário que vai ser entrevistado por uma determinada revista. Logo de início, a imagem de intelectual desinteressado das coisas materiais, a serviço apenas do bem artístico, é quebrada diante da exigência de ser pago por cada palavra. Estabelece-se, assim, uma relação de troca com o saber, no qual cada palavra tem seu preço. Inquirido sobre a sua preocupação mórbida com a morte (“Sempre achei que uma boa história tem que terminar com alguém morto. Estou matando gente até hoje.”, p. 163), o autor defende-se alegando o parentesco entre

escritor e assassino, como se essas duas funções fossem inseparáveis. Na sua fala, o ato de escrever margeia o de matar, praticantes que são da obscenidade e da perversão. Além do mais, exigem perícia, astúcia e uma inclinação para explorar a natureza animal presente no ser humano: “Gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido. Como não havia verdade no êxtase nem no poder fiquei entre escritor e bandido” (p. 164).

A pornografia, outra qualificação comumente ligada à obra que o narrador-personagem produz, toma a forma, em sua palavra, do corpo denotativo e animal que as pessoas têm medo de reconhecer (“[...] mas quando os defensores da decência acusam alguma coisa de pornográfica é porque ela descreve ou representa funções sexuais ou excretoras [...]. O ser humano, alguém já disse, ainda é afetado por tudo aquilo que o relembra inequivocamente de sua natureza animal”, p. 167). Especialista em descrições escatológicas, ele subestima os enredos que constrói (“Aí tramas tendem a ser basicamente idênticas em todos eles”, p. 169) para enfatizar a presença, em todos os escritos, das cavidades obscuras do ser; “há apenas diferenças de grau na escatologia e na perversão” (p. 169).

A literatura, na concepção do narrador-escritor de “Intestino grosso”, coloca-se ao lado do impuro, do corpo animal movido por uma mente investigativa e excomungada de valores e moral. Escrever assemelha-se a manchar, a poluir pela palavra obscena e excretora e, mais do que isso, reveladora de uma potência de vida que se anuncia misturando-se às impurezas que identificam o homem e das quais ele quer fugir: “...mas cedo ou tarde ele acabará escrevendo o seu livro, dele. Cedo ou tarde acabará sujando as mãos também, se persistir” (p. 174).

Paixões amorais e uma relação tumultuada com a escrita são os elementos articuladores do conto “Pierrô da caverna”. Seu narrador, também um escritor, questiona o poder coercitivo da palavra escrita e a coerência que ela impõe. A fim de fugir da coação implícita no uso do código, ele utiliza um gravador para narrar a sua história. O conto, com um único parágrafo de mais de dez páginas, procura liberar, pela fala, as paixões e os impulsos que ele acredita interditados pela escrita: “Apenas quero falar, e

o que eu disser não será passado jamais para o papel [...] Não sabendo como as palavras se posicionam no papel perco a noção da sua velocidade e coesão, da sua compatibilidade” (FONSECA, 1989c, p. 33).

A relação do ato de escrever com o ato de matar também se faz presente, mas não é o ponto mais explorado na narrativa (“Toda arte é simbólica, mas não seria preferível, mais simbólico, escrever sobre pessoas se matando?”, p. 34). O fato de a escrita, pela sua rigidez, já impor uma sanção ao pensamento é, sem dúvida, o grande enfrentamento do conto. A preferência pela fala, no entanto, mostra-se uma ilusão, uma vez que a palavra, mesmo sem o depósito de tinta que a fixa e a faz presença, revela-se enganadora. Dissimulando o poder que continua embutido na aparente fragilidade do som, a palavra falada amarra o sujeito da mesma forma, pois, ao pretender dizer com neutralidade, ela falha sempre ao dizê-lo e acaba revelando o sujeito da fala. Isto é, não se pode confiar numa suposta impessoalidade da língua: “Não sei, estou muito confuso, sinto que estou escondendo coisas de mim, eu sempre faço isso quando escrevo mas nunca pensei que o fizesse falando em segredo com essa fria maquina” (p. 46).

A literatura, nos contos, abandona a função de ascese ou purificação para se tornar cúmplice da corrupção das palavras que ela engendra. Não se furtando ao mal que está presente em todas as ações, ela o incorpora discursivamente e faz desse ato, por si só violento, a grande arma da arte de escrever. Dentro dessa perspectiva, encontramos em Sade, Fourier, Loiola, de Roland Barthes, uma concepção inovadora do ato de escrever (“A violência é uma escritura: é a marca em seu gesto mais profundo”) (BARTHES, 1987, p. 170). Segundo o crítico francês, não se pode associar linearmente tema e linguagem; sua perspectiva é a da violência como integrante inevitável do ato de escrever, inerente ao processo de construção textual. Desimpedindo-se das amarras ideológicas que, por certo, logo conseguem denominações rasas e estereotipadas para textos que ultrapassam os limites do padrão temático e literário, Barthes aponta para uma noção de escrita que supera as determinações sociais e a estreiteza das leituras da violência e do mal:

A intervenção social de um texto (que não se realiza forçosamente na época em que esse texto aparece) não se mede nem pela popularidade conseguida nem pela fidelidade do reflexo econômico-social que nele se inscreve ou que ele projecta em alguns sociólogos avidamente empenhados em o acolherem, mas na violência que lhe permite exceder as leis que uma sociedade, uma ideologia, uma filosofia compõem para se conciliarem consigo próprias, num belo gesto de inteligível histórico. Esse excesso houve nome: escrita. (BARTHES, 1971, p. 16).

Esse excesso, dentro do combate linguageiro que passa a ser travado, dispõe de arsenal bem próximo e à mão - a língua - pois a estrutura sintática da frase, praticamente fechada, já é uma arma, “um operador de intimidação”: “Toda frase terminada, por sua estrutura assertiva, tem alguma coisa de imperativo, de cominatório” (BARTHES, 1987, p. 171).

Essa concepção de linguagem dialoga com a questão posta para a escritura por Jacques Derrida em *A farmácia de Platão*. Derrida aproxima a escritura do conceito de *phármakon*, este último compreendido como signo destabilizador das forças conservadoras que regem a literatura desde Platão. Analisando o status de perversão e de distorção concedido ao simulacro pela filosofia platônica, Derrida busca explicitar o porquê da desconfiança em relação ao texto escrito e construir uma elaboração teórica para a escritura baseada na ambivalência do termo *phármakon* (veneno/remédio): “O *phármakon* é esse suplemento que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, ao mesmo tempo, se deixa romper, violentar, preencher e substituir [...]” (DERRIDA, 1991, p. 57).

Arrombar, violentar, romper são também ações textuais encenadas nos contos de Rubem Fonseca e exercidas pela sua linguagem. Essa disposição para o mal aguça-se sem nenhuma relação de causalidade específica. E não o há, porque o mal não está em fronteiras sociais ultrapassadas tematicamente pela narrativa. Age-se dessa forma em virtude de o processo de dissecação da escrita assim o exigir; não são os personagens somente que praticam gratuitamente a violência, é o próprio movimento da escrita fonsequiana que da violência se alimenta para, sacrificialmente, poder se construir como discurso.

2 A narrativa sacrificial

A ambiguidade que cerca as atitudes humanas, denotativas (corporais) e conotativas (linguísticas), encontra um outro desdobramento nos contos fonsequianos, consequência do problema do ser corporal na linguagem: o sacrifício. As mortes, nos contos, apresentam-se sempre cercadas por um ritual comandado por um algoz que está a sacrificar uma vítima. Em muitas narrativas, a cena sacrificial acontece em uma festa, um banquete, com a presença de uma assistência às vezes indefesa, outras participante. Se, em alguns contos, o carrasco impõe-se impiedoso e denotativo nas suas intenções, em outros, o sacrifício vem antecedido por um jogo de cenas e vozes, dissimulando seu principal objetivo: o prazer de matar. A violência sacrificial nos contos fonsequianos dispõe-se como um fator a mais para o desequilíbrio da ordem reinante e, ao mesmo tempo, é peça fundamental ao mover da narrativa. Para que a cena sacrificial seja compreendida dentro da estrutura narrativa dos contos, é necessária uma demarcação teórica mais precisa deste que é um dos mais interessantes procedimentos humanos: o sacrifício.

Estruturado em uma forma ritual, o sacrifício relaciona-se com a comunicação e a estabilidade comunais, como também com uma espécie particular de violência, a violência sagrada e ritualizada, parte indissociável dos ritos sacrificiais. René Girard, em seu livro *A violência e o sagrado*, observa como as manifestações sacrificiais revestem-se de um caráter de justiça, um “mal” que irá impedir ou anular um “Mal” maior.

Especificamente nas sociedades primitivas, a ausência do poder judiciário ampliava as condições de propagação da violência, pois, sem leis reguladoras específicas, a ordem dos grupos estava sempre ameaçada pelas constantes vinganças, processo interminável e virulento, que colocava em risco não só a segurança, mas principalmente a existência dos próprios grupos:

Uma sociedade primitiva, uma sociedade sem sistema judiciário, está exposta à escalada da vingança, a um puro e simples aniquilamento que denominaremos, a partir da-

qui, violência essencial. Ela é obrigada a adotar contra esta violência algumas atitudes que nos parecem incompreensíveis [...] Consideradas em conjunto, as precauções sacrificiais dirigidas contra a violência, por mais absurdas que por vezes pareçam, não são em absoluto ilusórias. Ao impedir a propagação desordenada da violência, a catarse sacrificial está na verdade evitando uma espécie de contágio. (GIRARD, 1990, p. 45).

Tensionando ainda mais a narrativa da imolação, está o processo de escolha da vítima, pois “a relação entre a vítima potencial e a vítima atual não deve ser definida em termos de culpabilidade e inocência” (GIRARD, 1990, p. 45). Aquele que vai ser sacrificado nada tem para expiar, o que fere o entendimento judiciário atual de que o castigo e a repreensão devem ser imputados àqueles que transgrediram diretamente as normas. Através de um procedimento diverso do que está proposto hoje pelos códigos da lei, o sacrifício primitivo procura impedir a propagação da violência, seu contágio e difusão através de um ritual em que a violência concentra-se sobre uma vítima. Esta violência, todavia, é encarada como “purificadora”, pois o sangue ritualmente derramado não é impuro, a vítima escolhida é alheia ao processo de vingança que desencadeou a guerra ou conflito e pertencente a camadas mais simples do corpo social.

Detendo-se mais demoradamente na estrutura sacrificial recuperada pela tragédia grega, Derrida encaminha seu percurso analítico para a investigação dos diversos significados e estruturas morfológicas e sintáticas dos termos *phármakon*, *pharmakeús* e *pharmakós*. Com a releitura de Platão, ele observa as diversas vias abertas pelos sentidos das palavras e descobre uma ambiguidade sêmica e sintática, um circuito diferenciado, que possibilita um alargamento dos signos e das situações em que eles eram empregados. O *pharmakós*, por exemplo, tanto pode ser o bode expiatório de um sacrifício quanto o ritual de purificação de uma cidade.

Comparou-se o personagem do *pharmakós* a um bode expiatório. O mal e o fora, a expulsão do mal, sua exclusão fora do corpo (e fora) da cidade, tais são as duas significações maiores do personagem e da prática ritual. (DERRIDA, 1991, p. 79).

O (ritual) do pharmakós era uma dessas antigas práticas de purificação. Se uma calamidade se abatia sobre a cidade, exprimindo a cólera de deus - fome, peste ou qualquer outra catástrofe - o homem mais feio de todos era conduzido como que a um sacrifício como forma de purificação e remédio para os sofrimentos da cidade. (Tzetzes apud DERRIDA, 1991, p. 79-80).

A crise era identificada como uma doença, um mal, logo ela necessitava de um remédio (phármakon), palavra textualmente dúbia por conter em seu desenho semântico o princípio do próprio mal que ela veio curar. Assim, a utilização do phármakon tanto pode apaziguar um corpo doente, como pode “deslocar e multiplicar os efeitos negativos, conduzindo à proliferação da falta que foi sua causa” (DERRIDA, 1991, p. 80). O remédio que cura é igualmente venenoso, já que guarda, em sua composição, os traços da “doença” original. Como uma vacina que inocula o próprio vírus no organismo vivo para que ele crie anticorpos, o phármakon representa “o mal introjetado e projetado”, que acaba por provocar um deslocamento “infeccioso”, tornando-se um suplemento com poder de penetração ambíguo.

Caracteriza-se, com a ambiguidade desse desvio, a disposição do sacrifício como código, forma metonímica, de deslocamento artificial, constituindo-se, na verdade, como uma linguagem que proporciona a passagem, de conotações bem complexas, de um ato de violência, para um ritual coletivo. Assim considerado, como signo, ele opera combinações dentro de planos e eixos. Na base da contiguidade e da similaridade dos elementos, o deslocamento e a substituição de enunciados pelo discurso sacrificial acrescentam novos significados e ampliam as possibilidades semânticas e pragmáticas do signo imolador. Da denotação da violência às vestes conotativas dos rituais, o sacrifício oscila entre a metáfora das injunções coletivas, estabelecedoras de trocas simbólicas rígidas, e a metonímia que deixa à mostra, em seu rastro indicial, a origem de uma violência primeira, disfarçada pelas substituições encenadoras de um real literalmente vingativo.

Será, assim, na sua disposição de linguagem propiciadora de uma ritualização discursiva, que o sacrifício se revela um operacional de leitura

indispensável para a compreensão da elaboração ficcional dos contos de Rubem Fonseca. De uma forma bem peculiar, evidenciada nas “distorções” profanas que alteram a sua estrutura de origem, o sacrifício associado à violência entra na composição das cenas fonsequianas em dois níveis: o primeiro, denotativo, da violência sacrificial na sua forma arcaica, intestina, intensa, literal, estampada no nível primitivo e selvagem dos ritos que antecedem as mortes; e o segundo, da dimensão sógnica da violência, da construção da imagem ritual, ou seja, da sua função expressiva na elaboração da linguagem e da cena narrativa.

Por isso, nossa perspectiva de leitura da forma sacrificial fonsequiana detém-se na perda do seu antigo objetivo ordenador, a sua função social, e demora-se no estudo da violência como linguagem, expressa como força e signo. Se, na realização primitiva da violência imoladora, ela se desdobrava em dois eixos, o da metonímia (evidenciada pelo caráter de desvio e deslocamento que produzia) e o da metáfora (quando da sua transformação em símbolo com um objetivo dentro do contexto, ou melhor, na sua relação com um certo conteúdo), na obra fonsequiana ela se perde do plano metafórico, que é o plano paradigmático do conteúdo, para se sustentar no plano da expressão, do significante, da imagem sógnica. O eixo metonímico ainda se mantém, mas o deslocamento efetuado é radical, colocando em risco a própria contiguidade de sentido que ainda resta.

Apesar desse corte instituído em relação aos elementos motivadores do sacrifício, permanece no texto fonsequiano a necessidade das ritualizações sacrificiais. Mesmo nas cenas de maior violência, a narrativa não abre mão dos rituais que tanto preparam a morte quanto dela usufruem. O sacrifício, dessa maneira, vem conciliar, paradoxalmente, violência desestruturadora e rituais que elaboram o impacto-imagem da morte. A ritualização, em modulações diversas, tanto ocorre em contos explicitamente violentos, que possuem protagonistas cruéis e furiosos, como também em contos que elegem personagens cultos, educados, mas que não se furtam a sua missão sacrificial. No primeiro caso, está o conto “O

cobrador”, em que o protagonista elabora meticulosamente os seus rituais para que a morte adquira um estilo bem particular:

Amarrei as mãos dele atrás das costas com uma corda que eu levava. Depois amarrei os pés. [...] Os faróis do carro iluminavam o seu corpo. Ajoelhei-me ao seu lado, tirei a gravata borboleta, dobrei o colarinho, deixando seu pescoço à mostra. Curva a cabeça, mandei. Ele curvou. Levantei alto o facão, seguro nas duas mãos, vi as estrelas no céu, o firmamento infinito e descí o facão, estrela de aço, com toda a minha força, bem no meio do pescoço dele. (FONSECA, 1989c, p. 20).

Já no segundo caso, podemos citar o conto “Nau catrineta”. Ele se particulariza pela ritualização tradicional e pomposa da morte, também de forma cuidadosa e artisticamente preparada:

Levei Ermê para a Sala Pequena e, afastando os livros que ainda estavam sobre a mesa manuelina, coloquei o champanhe e os copos sobre ela. Eu e Ermê nos sentamos lado a lado. Tirei do bolso o frasco negro de cristal que tia Helena me havia dado naquela noite e me lembrei do nosso diálogo atrás da porta: Eu mesmo tenho que escolher e sacrificar a pessoa que vou comer no meu primeiro vigésimo ano de vida [...] (FONSECA, 1989b, p. 134).

Se analisarmos o ritual em uma perspectiva mais alongada, em especial o seu papel nas organizações sociais, veremos que ele é considerado um artifício para acentuar o presente pela negação do tempo e, principalmente, pela repetição. Segundo Michel Maffesoli, a repetição ritual tem um aspecto ordenador, rítmico, “integrando o social ao grande tempo cósmico”. Ela desempenha também uma função catártica quando possibilita negociar com a morte e com os limites sociais, “negociação com a angústia provocada pelo plural social e pela fragmentação do tempo que passa” (MAFFESOLI, 1984, p. 83). Enfim, uma prática de repetição que se volta para a vida, pois o sacrifício da vítima expiatória está colocado ritualisticamente como uma nova etapa para a coletividade.

A repetição rítmica conceituada por Maffesoli também dá o tom da preparação ritual para as mortes no texto de Rubem Fonseca. Todavia este novo tom não mantém ligação alguma com limites ou qualquer negociação com a morte. Bem ao contrário, a repetição que marca os sacrifícios nos contos destoa do equilíbrio sonoro proposto por Maffesoli e explora a morte em todas as suas possibilidades, principalmente nos rituais que se demoram no corpo já sem vida. É uma repetição rítmica alcançada com as notas soltas e ao acaso da sorte que, quando reunidas pela gratuidade, impõem um ritmo dissonante. No conto “O cobrador”, o protagonista sente uma excitação musical antes e depois dos sacrifícios. Movido por um ritmo quase animalesco, ele encontra o seu tom na desarticulação sonora:

Quando satisfaço meu ódio sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar - dou pequenos uivos, grunhidos, sons inarticulados, mais próximos da música do que da poesia, e meus pés deslizam pelo chão, meu corpo se move num ritmo cheio de gingas e saltos, como um selvagem, ou um macaco.” (FONSECA, 1989c, p. 23).

No momento do sacrifício, quando desfigura o corpo da vítima, o cobrador desfaz também a relação com outro elemento essencial ao sacrifício: a instância do sagrado. A nova narrativa sacrificial, modernamente insubmissa às exigências sociais, liberta-se igualmente do caráter sagrado que antes a compunha e justificava: “Puf. Acho que ele morreu logo no primeiro tiro. Dei mais dois tiros só para ouvir puf, puf” (FONSECA, 1989c, p. 16).

Com uma arma o cobrador matou uma vítima acidental, mas o som onomatopaico de seus tiros explodiu principalmente a rede instituída que dava ao sacrifício um alcance sobretudo simbólico. Puf, puf! Estilhaçou-se também toda culpa que poderia pesar nas suas ações, pois sua fúria assassina opõe-se a qualquer objetivo purificador e a prática ritual que exerce, contaminada por um mal quase insondável, só esparge ódio e desejo de vingança. O corpo da vítima, por sua vez, não vai ser apenas sacrificado, ele será brutalmente violado de forma que qualquer ligação com o sagrado que pudesse vir a existir se perca. Através da mutilação,

este profanador de corpos impõe o suplício como prova ritual de marcar literalmente o seu poder na pele das vítimas.

Com a supressão do sagrado, os rituais deixam de ser purificadores e se aproximam da concepção derridiana do *pharmakón* – remédio/veneno curativo e contagioso. Ao contrário da tradição ritual em que os algozes, logo após o sacrifício, por medo do espírito dos que acabaram de matar, impunham-se rituais de purificação para impedir a vingança dos mortos e a contaminação do grupo, os imoladores fonsequianos banham-se em sangue e com ele se renovam. Sem temores, eles se jogam sobre as vítimas e estabelecem um ritual que vem a satisfazê-los individualmente sem apelo a qualquer divindade: “Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada. Chuto a macumba que eu quiser” (FONSECA, 1989, p. 13).

No plano da ação dramática dos contos, a preparação sacrificial, como na tragédia grega, também desencadeia a violência. Os ritos preparatórios são ensaiados de forma teatral: há a disposição cênica do espaço, o convite à participação dos espectadores-leitores, enfim um texto que encena o acontecimento. A obra fonsequiana, na sua relação com a tragédia, preserva alguns traços indiciais de sua estrutura original, principalmente o *kydos* – fascinação pela violência – mas também redimensiona o espaço trágico através do deslocamento de intensidade em alguns aspectos. As relações atormentadas que fertilizam o caráter dramático, a encenação conflitual da *katharsis*, o debate trágico e a troca rítmica de insultos são ultrapassados pela violência concreta dos golpes, pela futilidade subjetiva dos personagens e pela demora estética na imagem da morte.

Dentro da nova organização sacrificial reinterpretada pelos contos, percebe-se que a ordem hierárquica tradicional do sacrifício também é alterada. A tríade fonsequiana – algoz, espectadores e vítima – nessa ordem de importância, inverte o valor dos papéis historicamente determinados para o sacrifício. O carrasco, antes anônimo e inexpressivo, mero figurante a serviço da coletividade, adquire no texto a primazia na conduta dos ritos de imolação (“Eu sou uma hecatombe/ Não foi Deus

nem o Diabo/ Que me fez vingador/ Fui eu mesmo”). A sua imagem cobradora desenha-se autônoma e vigorosa, tomando para si a escolha da vítima e o jogo com os espectadores; soberano, ele livra-se da lógica social que impõe regras e normas e de qualquer consideração racional acerca de suas ações, podendo inclusive, paradoxalmente, recusar-se a assumir o seu papel, como acontece no conto “A recusa dos carneiros”. Protagonista único, narrativamente perigoso para os coadjuvantes, ele caminha textualmente apoiado apenas em uma ponta de sentido: aquele que veio para provar o saber/sabor da carne humana.

Sua função mais importante, no entanto, é de, enquanto narrador, comandar os rituais da escrita. Através de sua habilidade manual, ele explora o corpo-escrito da vítima, a linguagem, na presença do mais privilegiado espectador da cena narrativa: o leitor. A tríade adquire um novo sentido nos contos, apontando para uma relação sacrificial com a língua protagonizada pelo narrador.

O algoz-narrador fonsequiano apresenta-se multifacetado nos contos. Condutor dos ritos da escrita, ele assume, em relação a essa arte, diversas figurações: carrasco, cobrador, justiceiro ou monstro. Por esta última denominação, o narrador inscreve-se na língua enquanto sujeito do mal que veio para contaminá-la:

O monstro é a encarnação do Mal e expressa a irracionalidade na qual o homem, como num espelho distorcido, reconhece sua origem e um desejo íntimo, embora inconsciente. Como o Minotauro, o monstro guarda o segredo do labirinto e deve ser aniquilado para afastar o passado bárbaro e abrir a possibilidade da civilização helénica. Mas o Minotauro também representa para o homem a chave da sua própria consciência. No encontro com ele, o homem se confronta com a sua animalidade perdida, isto é, com o seu desejo. (SCHÖLLHAMER, 1991, p. 286).

Vale lembrar que o monstro é uma figura ambígua – meio homem, meio animal – ligada ao acaso e ao inexplicado. Ambiguidade que está presente no narrador fonsequiano, que tanto age no território da

violência quanto se move nos domínios da palavra. Ele é, assim, ao mesmo tempo, cobrador e poeta.

Pelo poder que se permite exercer sobre o corpo da vítima, o narrador também se assemelha a Thot, o deus da morte, aquele que no julgamento dos mortos no inferno, diante de Osíris, apossa-se do coração da vítima e avalia o seu peso. O médico-legista do conto “Duzentos e vinte cinco gramas” tem sua arte ligada à habilidade de explorar a morte e de manuseá-la. O grande momento da sua “obra” é quando, no final da autópsia, em uma cena semelhante aos sacrifícios antigos, retira o coração da vítima com a mão, empunhando-o como um prêmio. Depois expõe-o à plateia e, soberano, passa a pesá-lo: “Nas mãos enluvadas o legista segurou o coração da mulher. Parecia uma pêra; escuro. ‘Duzentos e vinte cinco gramas’, disse ele, pesando na balança.” (FONSECA, 1989a, p. 26). Para Derrida, Thot é também o deus da escritura, ele tanto organiza os rituais da morte quanto da escrita. Como os narradores fonsequianos, não tem identidade estável e vive em função do jogo:

Astucioso, inapreensível, mascarado, farsante..., uma espécie de joker, um significante disponível... Tomando sempre o lugar do morto, ele não tem lugar nem nome próprios. Sua propriedade é a impropriedade, a indeterminação flutuante que permite a substituição e o jogo. (DERRIDA, 1991, p. 37-39).

Thot comanda a ciência racional e as ciências ocultas. De igual modo, o narrador do conto “Henri” dispõe-se na narrativa. Como propõe o seu mestre Pascal, ele acredita que há duas verdades a mover o homem: o entendimento racional e as forças sobrenaturais (“Foi até a estante e apanhou um livro de capa marrom, onde estava escrito *Esprit de géométrie*. Suas mãos fortes acariciaram o livro demoradamente; depois colocaram-no de encontro ao peito e Henri sentiu qualquer coisa de místico dentro dele: apertou o livro com força, sentindo sua capa dura; fechou os olhos.”, p. 48). Bom discípulo, ele vai oscilar entre os dois níveis: enquanto organizado, culto e racional, dedica-se a planejar estratégias de sedução; já como nigromonte, preocupa-se em encontrar os sinais da morte para investir nos

rituais de mutilação que lhe dão tanto prazer. Assim, avolumam-se, ao redor da sua preparação meticulosa para a morte, inúmeras referências a grandes poetas franceses e a sistemas filosóficos de pensamento, como também ritos pertencentes às ciências ocultas:

Madame Cuchet: ninguém como ela exigira uma tão rigorosa demonstração de poder intelectual envolvente...Ah, o mestre dizia que esse método era incomparavelmente mais difícil, mais sutil, mais admirável [...] (p. 48).

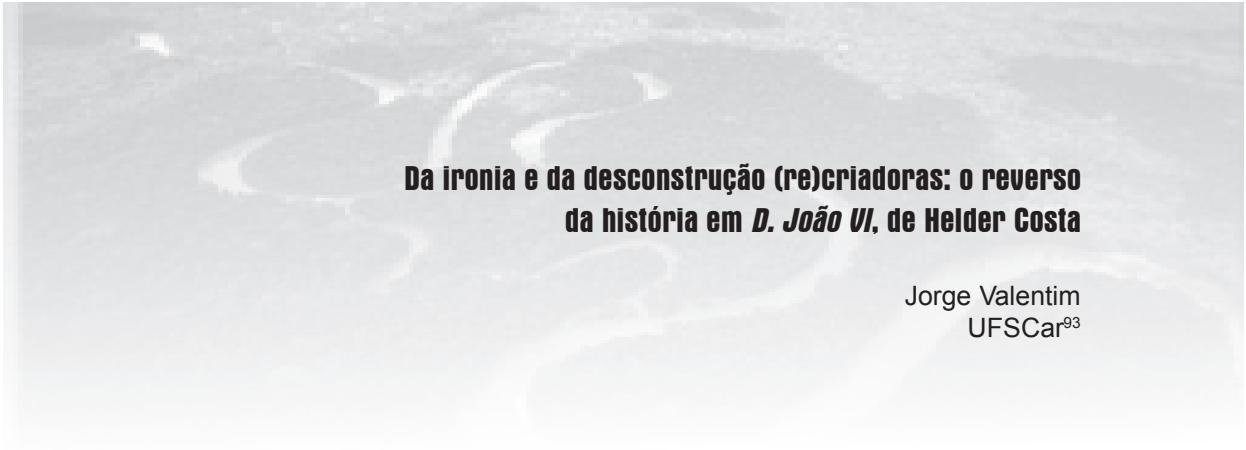
A morte devorava a vida lentamente, pensou Henri. Primeiro o corpo se imobilizava, a consciência se perdia (madame Pascall, ele chamou duas vezes, madame Pascal), suspendia a respiração e os batimentos cardíacos. Era chegado o momento de ele interpretar o seu papel de nigromonte. (p. 54).

A repetição ritualizada da violência e a encenação que prenuncia os assassinatos indicam, portanto, a cena sacrificial como elemento estruturante dos contos. No entanto, ela adquire em Rubem Fonseca uma forma bem particular, pessoal e vingativa, parte de um código próprio de conduta e escrita que desconhece os limites impostos pelas leis prescritas judicialmente em favor da coletividade e da segurança pessoal. Por isso, os narradores fONSEQUIANOS matam tanto – eles são a lei, a justiça, a vingança e a palavra. O sacrifício por eles praticado esquece sua função simbólica de ordenação e concentra-se na violência obsessiva e devoradora, que, no seu apetite fatal, está sempre à procura de vítimas expiatórias, alívio momentâneo para um desejo perversamente renovável. As vítimas, por sua vez, não se encaixam totalmente no modelo proposto de pureza e distanciamento da origem do embate que permitia ao guerreiro imolador a não-contaminação. Dessa forma, sacrifícios realizados por homens “impuros”, matadores de vítimas não menos maculadas, reproduzem a fúria assassina pela transmissão de um mal supostamente incurável, de uma malignidade comandada não por uma estrutura ritual comprometida com o grupo, mas por um carrasco-narrador que tem nas mãos a autonomia e o poder de sacrificar. Assim, facas e dentes, rituais e sacrifícios passam a compor as cenas de que ele é protagonista, algoz imolador à procura de sua vítima.

Parte V

História, ficção, criação





Da ironia e da desconstrução (re)criadoras: o reverso da história em *D. João VI*, de Helder Costa

Jorge Valentim
UFSCar⁹³

Não existe história, não existe movimento da história sem conflito; não existe obra total sem contradição. (ROLAND BARTHES. *Escritos sobre teatro.*)

Ao receber o convite para participar deste colóquio, numa mesa cujo eixo central gira em torno de “História, ficção, criação”, confesso que não foram poucas as possibilidades de elaboração textual sobre o tema. Isto porque, se levarmos em conta a produção literária portuguesa contemporânea, perceberemos um rico manancial em que os discursos literário e histórico se encontram e produzem frutíferos territórios de reflexões e indagações.

Neste sentido, nomes como os de José Saramago, António Lobo Antunes, Helder Macedo, Lidia Jorge e tantos outros reiteram aquela possibilidade da ficção lançar um olhar sobre a história portuguesa (a recente e a mais distante), com a preocupação não só de questionar e relativizar discursos hegemônicos, mas também de propiciar uma via de gnose identitária da nação em relação a si própria, aos seus vizinhos mais próximos e também ao mundo.

Por isso, diante dos caminhos mais diretos e evidentes de tratamento do tema que a literatura portuguesa contemporânea tem a oferecer, decidi desviar-me um pouco das rotas esperadas e retomar um texto de que me

⁹³ Professor Adjunto da Universidade Federal de São Carlos.

ocupe já há algum tempo, por conta das recentes efemérides de 2008, em comemoração aos 200 anos da vinda da família real portuguesa para o Brasil. E como o Tejo também deságua no Amazonas, ousou trazer novamente a figura de D. João VI ao palco das discussões acadêmicas que giram em torno da atuação do fenômeno literário, esperando que, com isto, possa contribuir de alguma maneira se não para as reflexões suscitadas ao longo do evento, pelo menos, para que as caravelas bragantinas encontrem nas nossas margens nortenhas um porto seguro.

No ciclo das celebrações e no centro das representações ficcionais e poéticas dos membros da Casa de Bragança, desencadeadas ao longo do ano passado, D. João é, por razões óbvias que nem precisam aqui ser elencadas, a figura tutelar e praticamente referencial em obras d'Além e Aquém mar. Basta lembrar, a título de exemplificação, as obras *D. João VI: um príncipe entre dois continentes*, de Jorge Pedreira e Fernando Dores Costa (Companhia das Letras, 2008); *A música na Corte de D. João VI*, de André Cardoso (Martins Editora, 2008); *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*, de Vasco Mariz (Casa da Palavra, 2008); *O cozinheiro do Rei D. João VI*, de Hélio Loureiro (A esfera da palavra, 2008); *Rostos Legislativos de D. João VI no Brasil*, de Rui Manuel de Figueiredo Marcos (Almedina, 2008); além de outros títulos que aqui poderiam ser acrescentados, entre biografias e manifestações literárias nos seus mais diversos e distintos gêneros.

Na rota, portanto, de recuperação de textos que contemplam a figura de D. João VI, bem como dos membros da Casa de Bragança e das contribuições deixadas por eles, nada mais justo que trazer à cena uma das representações feitas da imagem do imperador português, transformada em personagem protagonista na peça homônima de Helder Costa. Refiro-me, claro está, a *D. João VI*, obra escrita em 1978 e publicada no ano seguinte.

Pouco conhecido entre o público e o leitor brasileiros, Helder Costa aparece no cenário artístico português já nos anos de 1960, ainda como estudante do curso de Direito na Universidade de Coimbra, quando colaborou com o Círculo de Iniciação Teatral da Acadêmica de Coimbra (CITAC). Na direção do Cênico de Direito, obteve duas menções honrosas no Festival

Mundial de Teatro Universitário de Nancy, em 1966-1967. Nos anos 70, contribui como fundador do Teatro Operário de Paris e encenador de um dos principais grupos portugueses de teatro, “A Barraca”. A partir daí, inicia uma produção profícua de textos, seguida de apresentações bem sucedidas e de premiações reconhecedoras do seu trabalho.

Não gratuitamente, a peça *D. João VI* foi galardoada com o “Prêmio Santiago Rusiñol”, de melhor texto de teatro inédito, no XI Festival Internacional de Teatro de Stiges, em 1978. Com isto, chama-nos a atenção de que, apesar de seu autor estar intimamente integrado com as funções de “pôr as coisas em cena” e pôr as coisas do imaginário ficcional no papel, não é do resultado das performances e da práxis encenadora que iremos aqui tratar, mas do texto dramático em si, instância recriadora da trajetória de uma das principais figuras da vida política do século XIX português.

Na abordagem analítica do fenômeno teatral, a crítica literária atual tem sublinhado sensivelmente um detalhe importante no exercício de interpretação dos seus objetos de leitura: as fronteiras pouco definidas que vão se estabelecendo entre os comentários sobre o espetáculo e sobre o texto dramático em si. De um a outro, podem ser detectadas, portanto, pelo menos, duas posturas críticas com relação ao objeto analisado.

De um lado, há uma tendência de se abrir o leque de possibilidades para os sentidos possíveis da noção de *teatro* e de *dramático*. Para Claude Rigaut, por exemplo, os dois termos designam a natureza do “universo polimorfo do teatro” (1980, p. 12). Quer isto dizer que, partindo da etimologia da palavra *teatro* (do grego *theatron*, ou seja, “o local onde se vê”), o ensaísta francês entende a expressão “teatro”, primeiramente, dentro de uma dimensão coletiva, como “um local social onde se passa qualquer coisa, perante indivíduos voluntariamente reunidos”, e só por redução, aplica-a no seu sentido individual e subjetivo, ou seja, como “texto dramático, cuja leitura é um acto individual” (Ibid.).

Já Jean-Pierre Sarrazac, em seu *O futuro do drama*, centraliza-se exclusivamente na escrita teatral, o ensaísta francês opta por ancorar no texto escrito, sem contudo, desvencilhar ou desprezar as marcas presentes que possibili-

tam a sua produção cênica. Ou seja, partindo do escrito (o dramático), o crítico chega ao realizado (o teatro) e une as duas pontas do conceito, fazendo com que as fronteiras entre o texto e o espetáculo não sejam confundidas.

Partindo de alguns escritores e obras elencadas, na sua maioria dos anos noventa, Sarrazac sublinha que o século XX propiciou um olhar renovado sobre o drama, a ponto de fazer com que o seu conceito assumisse, hoje, “um significado e uma extensão que não conheceu no passado” (2002, p. 27). Daí que, às interrogações sobre a possibilidade de uma sentença de morte do drama, Sarrazac responde com um viés contrário, afirmando que o drama moderno representa “[...] uma das formas mais livres e mais concretas da escrita moderna” (Ibid.). É, portanto, na tentativa de identificar *D. João VI* como um exemplo possível de drama moderno, que propomos nos debruçar sobre o texto de Helder Costa e tentar, a partir dele, pontuar algumas questões ali encenadas pelo seu autor. Fica claro que a leitura aqui efetuada pretende recuperar o texto e não se quer, portanto, uma crítica da performance do grupo “A Barraca”, quando das duas representações que aqui fizeram da referida peça (1980; 2000).

Num primeiro olhar, com a trama contextualizada em fins do século XVIII e início do século XIX, a peça traz à tona o período conturbado dos embates marítimos e terrestres dos domínios ingleses e franceses e seus reflexos na política pretensiosamente neutra de Portugal, sob a condução da Casa de Bragança. Dizer, portanto, que o texto de Helder Costa investe numa releitura da história portuguesa com um olhar crítico do presente sobre o passado, a fim de tirar proveito para construir um projeto futuro, é praticamente incorrer num discurso tautológico e cair num quase lugar-comum.

Reafirmo o quase, porque, observada com as lentes críticas do período pós-74, portanto, de um tempo em que a literatura portuguesa passa a reconhecer e produzir um influxo de temáticas, gêneros e inovações, já por demais indicadas pela crítica, a peça de Helder Costa navega por aquelas correntes em que a ficção se vê atravessada “pela História, produzindo um tipo de linguagem onde o passado objectual se contamina pelo presente crítico e perspectivante” (SEIXO, 1986, p. 23). Ora, se *D. João VI* bem pode ser inclu-

ido entre as obras vinculadas a “enunciação de temas diretamente motivados pelo tempo histórico e político que estava a ser vivido, no crepúsculo da ditadura” (REIS, 2004, p. 18-19), portanto, com uma nítida aposta na releitura de um passado cultural português, munido de um olhar crítico e, até por vezes, reticente e com dimensões trágicas, onde também faria coro com *Que farei com este livro?* (1980), de José Saramago, por exemplo, não se pode esquecer que a peça de Helder Costa parece ser um eco de outras que também investiram numa empreitada revisionista similar, tornando-se, portanto, uma aventura dramática (ainda que produzida no calor do pós-74) sucedânea de obras como *O Indesejado* (1951), de Jorge de Sena, e *O encoberto* (1969), de Natália Correia.

Tomado como ponto de partida do drama de Helder Costa, D. João figura como a ponta do novelo entre as cenas dos dois grandes blocos narrativos. Assim, de sua juventude à sua morte, o leitor se depara com dois atos: o primeiro, desde o seu tempo como Infante até a fuga para o Brasil, e o segundo, do seu estabelecimento no Rio de Janeiro até o seu retorno a Portugal e, depois, o seu falecimento.

Logo, para um período tão largo e espaçado de tempo, os fatos históricos subjacentes à figura do monarca passam pelo crivo seletivo do autor, sem, contudo, deixar de referendar os principais acontecimentos que marcam a trajetória política de D. João VI. Assim, o casamento de D. João e D. Carlota; a chegada de Andoche Junot, Embaixador da França, na corte lisboeta; a retirada da família real para o Brasil; o estabelecimento da corte no Rio de Janeiro; a criação de entidades estatais, como o Banco do Brasil; o vintismo e o embate entre liberais e absolutistas; a independência do Brasil; a assinatura da Carta Constitucional e a recusa de Carlota Joaquina em jurar sua fidelidade e os meandros que envolvem a morte de D. João VI são alguns dos eventos históricos recuperados e referendados pela fala dos personagens, que expressam vivamente as consequências e as sequelas daqueles no contexto sóciopolítico em que estão inseridas.

Neste sentido, a cena em que D. João VI embarca para Lisboa constitui um exemplo sintomático. Nela, a reação de D. João VI expõe o seu medo

flagrante, colocando-o numa situação bem distante de composturas idealizadoras. Ao lado, a presença irreverente de Carlota Joaquina estabelece um contraste cômico com a situação que se pretendia da maior gravidade e seriedade:

P – Meu Senhor, calma, senhor..
D.J – Calma, padre... que vou eu fazer para Lisboa? Para ter a mesma sorte do infeliz Luis XVI? Querem-me cortar a cabeça? (vômitos de medo)
P – Alteza... os vossos conselheiros afiançam que não acontecerá nada. Lembrai-vos que estamos em Maio de 1821... já se passou quase um ano essa amaldiçoada Revolução... o pior já lá vai..
D.J – O pior... nunca se sabe se é o pior... Luis XVI só foi... só foi (vômitos) guilhotina em 1793... quase quatro anos depois da Tomada da Bastilha... pior... quando é que é pior (vômitos).
P – Ave Maria cheia de graça... augusto soberano... o sofrimento que este Mundo em desvario nos provoca... orai, senhor... orai..
(D. João e padre rezam)
(Noutro canto de cena, gargalhadas e correrias de aias e D. Carlota Joaquina, perseguidas por tenentes da marinha.)
C.J – Silêncio Meninas... ele deve estar a dormir com o terço..
A. – Com o terço?
C.J – Com gente parecida com mulher, é que não é... (COSTA, 1979, p. 70-71).

Na verdade, ao colocar os fatos históricos mais marcantes da época na fala das personagens e não na própria representação da cena, o que certamente iria requerer todo um aparato cênico, Helder Costa cria um dinamismo da própria narração da história, fazendo com que ela perpassasse as malhas dos discursos e atue mais sobre as atitudes, os comportamentos das personagens que propriamente sobre a concretização representativa das cenas. Aliás, esse sintetismo da linguagem dramática, essa economia da exposição temporal na representação ficcional parecem ser recursos bem caros ao autor de *D. João VI*, já que em toda a peça ele não abre mão de os utilizar. Talvez, por isso, Helder Costa consiga abranger no seu texto a trajetória do monarca português, valendo-se de outros instrumentos para a sua criação.

Um deles, com certeza, parece ser a forma desmistificadora com que pinta o protagonista da peça. Destronado da posição idealizadora de monarca, Helder Costa propõe com o seu D. João não só uma releitura crítica do legado cultural setecentista e oitocentista português, mas uma visão ácida do seu contexto político, no pós-74. Daí a sua irreverência no tratamento de situações inusitadas do Infante, como a sua iniciação sexual com uma jovem camponesa, preparada pelos padres, pouco antes de estar na igreja cantando o cantochão.

Dois elementos textuais reforçam a trivialidade irônica da situação: o título da cena “D. João aprende uma parte da vida” (Ibid., p. 12) e a rubrica final, cuja indicação dos movimentos não perde o mesmo teor desconstrutor do discurso dramático: “(D. João, de gatas, tenta apanhá-la. Os padres apertam o cerco. A rapariga grita e cai. Os padres agarram em D. João e colocam-no em cima da rapariga. Gritos da rapariga. O acto sexual é efectuado ao ritmo e ao som do canto-chão).” (Ibid., p. 14).

Optando pela mordacidade na sua representação, Helder Costa cria a sua forma de reverenciar a figura do monarca, não pela repetição de discursos laudatórios às imagens bragantinas, aliás, como bem faziam os compêndios da história de Portugal, sob a égide salazarista, mas pela desconstrução irônica dos seus membros. Assim, D. Miguel é o braço direito e pau mandado de D. Carlota Joaquina, D. Pedro é o filho que se levanta contra D. João VI e lhe tira “a parte mais importante da monarquia” (Ibid., p. 97), os padres e políticos todos são envoltos num clima de conluio e interesses partidários.

A personagem D. João VI é colocada, assim, em posições inusitadas, indiscretas e constrangedoras para o seu papel político-social. No lugar, portanto, de adjetivações perfeitas e expressões de um ímpoluto comportamento, os leitores deparam-se com um homem com medos, ansiedades, dúvidas e inaptidões. O olhar revisitador da história passa, nesse sentido, pelo viés da ironia, fazendo com que a peça *D. João VI* constitua uma espécie de paródia, de “canto ao longo de” (HUTCHEON, 1989, p. 48), dos discursos oficiais vigentes até bem pouco tempo antes de sua escrita e de sua realização cênica, fazendo consonância com o pensamento de Alfredo Bosi. Segundo o crítico brasileiro,

[...] na luta contra a ideologia e o estilo vigentes, o satírico e o parodista devem mergulhar resolutamente na própria cultura. É dela que falam, é a ela que se dirigem. Tal imersão não se faz sem risco e arrepios: não há nenhum outro gênero que denuncie mais depressa o partido do escritor, as suas antipatias, mas também as suas ambigüidades morais e literárias. (2000, p. 191-192).

É importante pontuar que a atitude do autor português é mesmo de ir contra toda uma bagagem cultural imposta durante anos de ditadura, num movimento contra-ideológico de não aceitação, de rejeição mesmo dos modelos retóricos laudatórios adotados, rescindindo com um discurso unilateral e inibidor da imaginação criadora, cuja única função parecia a de, pretensiosamente, tentar dar conta de uma “verdade” histórica, considerada inalterável e inabalável. Vejamos, a título de exemplificação, o discurso de João Ameal, em sua *História de Portugal*, publicada em 1940 e difundida ao longo das décadas seguintes. Nela, chama o seu autor o capítulo dedicado ao início do século XIX de “Sob o signo de Caim” e a parte destinada à revolução de 1820, “O Diabo à solta”:

Eis o quadro sucinto das várias crises – ideológico-políticas, económicas e sentimentais – que intoxicam a vida portuguesa nessa segunda década do século XIX. Por diversas razões, por caminhos diversos, forma-se atmosfera tensa e febril, vibrante de energias explosivas. Os horizontes, cobertos de negrume, anunciam tempestade. Desconjuntada e empobrecida pela guerra, pela matança, pelo saque; minada nos seus fundamentos espirituais e cívicos pelo verbo insidioso das sociedades secretas – a velha Nação Portuguesa deixou de ser uma, consistente, homogênea. Transformou-se em mosaico de opiniões e de grupos desavindos.

Vai começar o fratricídio! De um momento para o outro, Caim tomará a palavra!

[...]

Tem-se recordado por mais de uma vez com justiceira ironia que o dia 24 de agosto é no calendário o de São Bartolomeu – em que anda o Diabo à solta. Coincidência, ou vaticínio? Desde essa torva jornada soltam-se entre nós as forças diabólicas – que exercerão por mais de um século contínua influência.

[...]

É o Diabo à solta – o diabo do individualismo anárquico, da mentirosa e desastrosa soberania do povo, da “Revolução satânica!” (1974, p. 557 e 563).

A esse discurso inflamado e amplamente propagado em poucas décadas anteriores, Helder Costa, na cena em que o Conde de Palmela ironicamente afirma “com certeza... o passado... qualquer português tem orgulho do seu passado [...]” (1979, p. 64), lança a sua resposta sarcástica, através da de Freire de Carvalho:

FC (chegando à frente de cena) – Nós, no exílio, conhecemos toda a gente. Este Conde de Palmela é um caso curioso. Faz milhares de manobras, engana este Mundo e o outro, e ainda por cima, conseguiu passar por um liberal até quase ao fim da vida... sempre bem instalado em Ministérios, e sempre a encher os cofres, claro! (1979, p. 66).

Ora, de certa forma, já não estaria aqui Helder Costa antecipando aquela lição salutar de que tão bem nos fala Teresa Cerdeira, no sentido de que a História não mais pode ser encarada como um “todo acabado e contínuo”, mas como “tecido rendado onde os vazios também se escrevem e se inscrevem como significação, discurso que é pessoal e temporalmente determinado, que tem, portanto, as marcas do eu e do momento de sua escritura” (CERDEIRA, 2000, p. 224).

Neste sentido, o autor dramaturgo português mais acentua a sua inadequação aos rigores de uma história composta por seres impolutos, quase semideuses na sua dimensão humana, ao transformar o barco do retorno da comitiva real a Portugal num grande espetáculo carnavalesco. O teor corrosivamente irônica ganha proporções mais flagrantes, na medida em que o discurso altissonante de D. João VI ocorre entre uma seção de vômitos e tombos e uma festa calorosa, de cenários bacantes:

D. J. (magnífico e imponente) – Vamos desembarcar no nosso Portugal. Iremos combater contra os ventos adversos que entristecem o nosso povo [...] teremos de estar confiantes que a vontade de Deus, que o restabelecimento de todos os

direitos que me pertencem como representante da Casa de Bragança irá vencer. Quero que todos me auxiliem nesta luta que será de me apoiar na resistência às Cortes e à população. Vou promovê-los a todos [...]
Alegrai-vos [...] bem o mereceis, e mais ides merecer. Assim o espero para bem da nossa humilhada e triste Nação.
Almirantes, vice-almirantes, chefes de esquadra, chefes de divisão, capitães de mar e guerra, capitães de fragata, capitães-tenentes, primeiros tenentes, segundos tenentes, oficiais promovidos [...] Diverti-vos, e alegrai o Rei que tem por vós um imenso e paternal cuidado!
(Começa uma cena onde haverá danças, canções, música, vinho, promiscuidade sexual. A Corte abraça-se e cumprimenta-se. Conselheiros dão medalhas.
Padres abençoam. O Rei ri grotescamente. D. Carlota Joaquina, as filhas e as aias dançam sensualmente as “chulas” e as modas brasileiras da época. Tudo termina num ambiente de depravação e imoralidade.) (COSTA, 1979, p. 75-76).

Inserida neste ritual carnavalesco, D. Carlota Joaquina também é outra personagem que não escapa ao olhar desconstrutor e carnavalizador do dramaturgo português. Se, por um lado, algumas representações são criadas pelo viés confirmador do discurso histórico, como a sua veemente recusa em jurar fidelidade à Carta Constitucional, por exemplo, por outro, a imagem da Imperatriz não passa de forma imaculada na composição de certas situações. Pela fala de D. João, na cena do batizado de D. Miguel, em *Maфра*, o autor lança uma das ideias subjacentes à compostura da esposa do monarca: “D. J – Essa criança não pode ser minha, porque eu não tenho o menor contato com a sra. D. Carlota Joaquina há, pelo menos, dois anos. Talvez seja do Marquês de Marialva, desse João dos Santos que ela paga bem, do homem das estrebarias dessa Corte particular de Queluz [...]” (Ibid., p. 38). Mais tarde, na cena que leva o seu nome, no ato II, a própria personagem reafirma a fala do protagonista num discurso intempestivo: “D. C. J – [...] Rainha, e não esposa oficial de um covarde como vês. Covarde a quem desprezo tanto que até lhe dou todos os anos um filho dos homens com quem durmo... (Gargalhada cruel, e retira-se)”. (Ibid., p. 79).

É bom destacar aqui que, em contraposição à inaptidão e a pretensa neutralidade de D. João VI, D. Carlota Joaquina compõe o outro lado da

moeda dessa recriação da vida privada na corte portuguesa, tanto que, enquanto D. João VI presta o seu juramento “a tremer, e com uma voz incompreensível e quase inaudível”, largando o livro dos Evangelhos, em seguida, e “limpa o suor do rosto ao manto Real” (Ibid., p. 76), D. Carlota Joaquina responde vigorosamente a Silvestre Pinheiro: “D. C. J. – Eu não juro porque fiz um sistema de não jurar em coisa nenhuma. Isto não é por soberba, nem por ser contra as Cortes. [...] Fiz este sistema de não jurar, e espero não o quebrar nunca.” (Ibid., p. 80).

Se os dois personagens ensaiam duas reações distintas, formando um jogo de forças contrapostas, então, podemos afirmar que a proposta de Helder Costa estabelece uma ressonância direta com a de Roland Barthes, posto que a sua concepção histórica não exclui a contrariedade, a contraposição e a disposição plurilateral de ações contrárias. E é na contracorrente de uma unilaterização do discurso histórico e da herança cultural deixada por décadas de ditadura salazarista que Helder Costa parece apostar em seu *D. João VI*. Em entrevista, declara o autor:

A idéia da minha peça tem a ver com o seguinte: um Poder que não é popular (aceite pelo Povo), e que não é Patriótico (Nacional e Independente) está condenado à autodestruição. A dinâmica da História demonstra que todos os Poderes intermédios e indefinidos, hesitantes e indecisos, cavam a própria sepultura.

Logo, vale a pena frisar que a postura do dramaturgo em relação à matéria tratada não se constitui um desrespeito às imagens revisitadas ou um apagamento daquilo que elas representaram no repertório da história portuguesa, mas se firma como uma possibilidade de leitura das trajetórias dos membros da Casa de Bragança completamente fora dos padrões estabelecidos até bem pouco tempo, antes da escrita da peça. Isto quer dizer que o gesto desconstrutor não incide sobre as imagens de D. João VI, D. Carlos Joaquina ou seus filhos, mas sobre a visão que deles fizeram os discursos impositivos do poder e dela se alimentaram para poder afirmar uma propaganda ideológica totalitária e pretensamente irretocável.

Neste sentido, a proposta de recriação dramática da história de Helder Costa encontra-se bem próxima daquilo que Maria Alzira Seixo designou de “as falas do mundo”, ou seja, as incidências ficcionais em que “a história deixou de ser um fresco epocal, para se tornar [...] na voz que acompanha, não só para lembrar, como para emendar, ou alterar e mesmo deformar, os possíveis de aparência das coisas” (SEIXO, 2002, p. 37).

Aprendendo, portanto, a lição brechtiana (BRECHT, 1967, p. 41) de um teatro reflexivo que põe em xeque o comodismo dos ouvintes e dos leitores e joga-os num cenário, que longe está de ser gratuito ou ingênuo, com intensos questionamentos e interrogações impulsionadoras do pensar, Helder Costa compõe as suas cenas da vida privada real e as interroga, interrogando, com elas, a si próprio e também o seu leitor.

O próprio processo construtivo da peça, costurando os momentos fulcrais da história portuguesa em cenas quase que simultâneas no palco, retirando-as de encenações grandiosas e colocando-as na simplicidade das falas de suas personagens agentes, parece fazer coro com o pensamento de Jean-Pierre Sarrazac, posto que, também em *D. João VI*, pode-se vislumbrar aquele duplo movimento da modernidade da escrita dramática que “consiste, por um lado, em abrir, desconstruir, problematizar as formas antigas e, por outro, em criar novas formas” (2001, p. 36). Com esta outra forma de ver uma (antiga) bagagem cultural portuguesa, longe de certas concepções distorcidamente canônicas, Helder Costa ousa apostar na criação de seu protagonista real, entronizando-o através do cetro da ironia e da coroa da paródia.

Desta forma, valendo-se do sintetismo histórico, de uma visão anti-imperialista e de representações desconstrutoras pelo viés da carnavalização, da ironia e da paródia, Helder Costa consegue recriar o universo da Corte no seu universo do teatro. A despeito do estranhamento e da surpresa que o texto, escrito no calor do pós-74, possa provocar, o seu *D. João VI* confirma-se indubitavelmente, como bem pontuou Sábado Magaldi, como “um momento perfeito de teatralidade”. E, acrescentamos, moderna e bem portuguesa, com certeza.

Referências

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRECHT, Bertold. *Teatro dialético*. Ensaios. Sel. e Introd.: Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000.

COSTA, Helder. *D. João VI*. Coimbra: Centelha, 1979.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Trad.: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

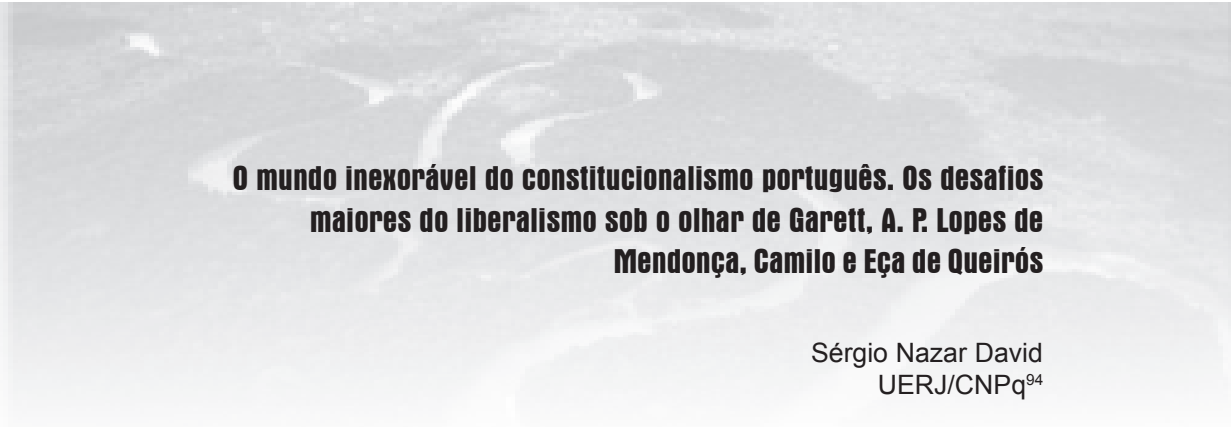
REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *Scripta* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros da PUC-Minas, Belo Horizonte, PUC-Minas, v. 8, n. 15, 2004, p. 15-45.

RIGAULT, Claude. *O universo do teatro*. Trad.: Maria Helena Arinto. Coimbra: Almedina, 1980.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Trad.: Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

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

_____. *Outros erros: ensaios de literatura*. Lisboa: Edições Asa, 2001.



O mundo inexorável do constitucionalismo português. Os desafios maiores do liberalismo sob o olhar de Garrett, A. P. Lopes de Mendonça, Camilo e Eça de Queirós

Sérgio Nazar David
UERJ/CNPq⁹⁴

I

Fialho de Almeida, em *Figuras de destaque*, une vida e obra de Camilo – outros já o fizeram fartamente – mostrando que seus heróis são insubmissos, como o próprio Camilo o fora. Dos “desequilíbrios” do “homem de brusqueras frenéticas, de vulcânicos amores físicos, de reviravoltas de humor, intratável, cruel e caprichoso”, desta “mobilidade de carácter” forjou-se o “artista genial”: que “espargiu na sua obra, enfim, toda essa porção de sangue insubmisso, de independência forte, e de sonho miguelangesco”. E arremata: “só os imbecis se portam bem..”⁹⁵

Também Senna Freitas insiste em que vejamos a obra para compreender melhor o homem. Debruça-se sobre um impasse que, segundo seu ponto de vista, deveria ficar como está: postos os fatores em equação, impossível encontrar um denominador que os reduza: “É Camilo católico? Não. Cristão simplesmente? Ainda não. Mas crê em Deus e em uma vida melhor? Não, replicarão sem vacilar os superficiais.” A estes Senna Freitas se dirige e interpela-os: “Não vos destes ainda ao trabalho de escutar as reticências do seu espírito, de completar o que as suas palavras nem sempre dizem mas deixam adivinhar, nem de traduzir livremente certas frases livres da sua

⁹⁴ Professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq.

⁹⁵ ALMEIDA, Fialho de. *Figuras de destaque*. 2. ed. revista. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1969. p. 68-69.

pena que somente revelam, em última análise, uma alma oscilante, torturada e nada mais”. Mais adiante: “Digam muito embora alguns que Camilo perdeu toda a crença, eu inclino-me a julgar contra esses que ele ainda crê, conquanto a luz firmamentária desta crença divina seja tantas vezes eclipsada pelos fogos de Bengala de umas dúvidas estonteadoras. Quem sabe perfeitamente o que se passa nos domínios de uma alma? Quem pode lançar a sonda ao abismo do subjectivo?”⁹⁶

Esqueçamos um pouco as tintas do cientificismo médico do crepúsculo do Oitocentos que vêm marcar as páginas de Fialho. Seja como for e a despeito de tudo, o autor d’ *A ruiva* vê, ao seu modo, que o ceticismo de Camilo não se confunde com submissão. E aqui podemos completar... Camilo não se curva nem a escolas literárias, nem a sistemas de ideias, nem a comportamentos impostos (na vida pública e na vida privada) por elites.

Fique de lado também o Senna Freitas, crente, que abre o capítulo que referimos com “não há homem nenhum que seja natural e positivamente ateu”. E agora talvez possamos afirmar que o Camilo que olha com suspeita radical o figurino regenerador, que zomba dos padres, compadece-se dos pobres e das mulheres (reféns de um mundo dominado pelos homens e pelos ricos), o Camilo, enfim, que não crê nos políticos nem na política, dificilmente chegaria a tanto, num mundo como aquele, se não lhe estivesse a “crença divina”, tão do seu tempo, “eclipsada pelos fogos de Bengala de umas dúvidas estonteadoras”, como indica Senna Freitas. O Camilo que crê, portanto, é o mesmo que descrê de Deus [...].

II

Ler Garrett, A. P. Lopes de Mendonça, Camilo e Eça de Queirós pede o conhecimento da realidade histórica em que eles viveram e em que se movem os personagens de seus romances. Sem isto, toda análise tenderia a reduzir-se a “estilo de época” no pior sentido: *Amor de perdição*, de Camilo – um dos

⁹⁶ FREITAS, Senna. *Perfil de Camilo Castelo Branco*. Prefácio de Annabela Rita. Porto: Caixotim, 2005, p. 84-85.

mais veementes libelos contra as convenções sociais do século, que perderam, insistem e resistem, apesar dos nada desprezíveis avanços da legislação liberal oriunda da constituição de 1826 e das leis subsequentes à vitória de 1834 –, terminaria por ser um lido como modelo de “literatura romântica”.

Há romantismo em Camilo, mas disto não se conclua que segue ou mesmo que consiga implantar um modelo de literatura. A “porção de sangue insubmisso” está mesmo em Camilo, e não sob o enganoso e vasto rótulo de “crítica social”, mas de modo particular contra o mundo de elegância e os códigos de conduta (assimilados da velha aristocracia, portanto, igualmente, hipócritas, venais e cruéis) que a sociedade liberal construíra; contra o catolicismo beato (que perdurava, a despeito de tudo, liberalismo adentro); e contra forças políticas, que, a seu modo de ver, parece-nos, não é que fossem incapazes ou impotentes para regenerar o país, porque são mesmo grupos poderosos que não têm por que pôr fim a uma situação que tanto benefício lhes traz.

O poder que a religião católica tinha – bafejado ou não pelos novos ares de Liberdade – vai ruindo aos poucos e a golpes nem sempre certos. A Carta Constitucional não conseguiu tirar-lhe o posto de “religião oficial do Estado”. Porém, já em 1865, em *Estudos sobre o Casamento Civil*, Alexandre Herculano pôde registrar que “o Estado não se baptiza, não ouve missa, não se confessa, não vai (depois da morte) para o céu ou para o inferno”, e que, portanto, “a expressão *religião oficial do Estado* seria um despropósito”. Para Herculano “se aquelas palavras significassem que a constituição do reino [a Carta de 26] não consentia que nenhum súbdito deixasse de ser católico, o artigo 6º da Carta restabeleceria a inquisição; a inquisição sem a polé e o potro; inquisição civilizada, culta, perfumada [...]”⁹⁷ Herculano não morreu por ser e pensar como tal, mas já vinha de longe também sua insubmissão, pela qual amargou dois exílios: um na juventude mesmo, no estrangeiro; ou-

⁹⁷ HERCULANO, Alexandre. *Estudos sobre o Casamento Civil* – Por ocasião do opúsculo do Sr. Visconde de Seabra sobre este assunto. Lisboa, 1866, p. 269-270.

tro em sua própria terra, no Vale dos Lobos.

No século XIX, também em Portugal a religião católica civilizou-se. Teve de mudar. Aceitou (nalguns casos) ou quis transformar-se (noutros). Porque já não eram aceitáveis as estruturas sociais e certos hábitos de conduta na esfera íntima que o altar patrocinara. Mudou a sociedade, teve de mudar também a Igreja, ainda dessa vez cindida.

Isto aparece em Garrett. Paio Guterres, em *O arco de Sant'Ana*, representa uma religião esclarecida e amante da justiça. Já o Bispo do Porto é a Igreja dos privilégios, sustentáculo das “oligarquias anãs do século” e ao fim e ao cabo retornando sempre à velha “fórmula do pensamento governativo.”⁹⁸ Frei Dinis, de *Viagens na minha terra*, reconhece e condena os abusos do miguelismo, mas desdenha igualmente os rumos que dão ao país os novos barões do liberalismo.⁹⁹ *Helena*, romance inacabado de Garrett, traz um índio (Frei João Índio) que estuda num seminário na Bahia, vai professar em Portugal. Retorna ao Brasil, por ocasião da extinção das ordens religiosas, para viver num engenho, no sertão da Bahia, onde o Visconde de Itahé sonhara construir um liberalismo sem contradições e é mesmo este índio que vai expor as feridas do mundo postiço e injusto, erguido com trabalho escravo, sob as ruínas de uma aldeia indígena.

A religião está dividida em Camilo: em *O retrato de Ricardina* temos o Abade miguelista, mas também um dos assassinos dos lentes de Coimbra que virou bispo no Porto.¹⁰⁰ Está dividida em Júlio Dinis: com o missionário que, com forte apoio popular, opõe-se aos sepultamentos nos cemitérios, em *A morgadinha dos Canaviais*, tão distinto do senhor Reitor, que encarna o ideal garrettiano do Cristianismo ilustrado.¹⁰¹ Igualmente, em *Eça*, temos Amaro que termina em Lisboa confessando casadas, mas também o Abade Ferrão, o bom pároco que se compadece de Amélia.¹⁰²

⁹⁸ GARRETT, Almeida. *O arco de Sant'Ana*. Ed. de Maria Helena Santana. Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2004.

⁹⁹ _____. *Viagens na minha terra*. Introdução e notas de Augusto Costa Dias. Lisboa: Portugal, 1963.

¹⁰⁰ BRANCO, Camilo Castelo. *O retrato de Ricardina*. Lisboa: Typografia da Parceria Antonio Maria Pereira, 1916.

¹⁰¹ DINIS, Júlio. *Obras de Júlio Dinis*. Porto: Lello & Irmão – Editores, s./d. v. 1.

¹⁰² QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro*. Porto: Lello & Irmão, s./d.

Quero com isso chegar à ideia de que a divisão da Igreja é um dos principais sintomas de que largas fatias daquela sociedade sabem que “já não [são] o que [foram], não [podem] tornar a ser o que [eram]; – mas muito menos ainda [podem] ser o que [são]”. É Frei Dinis quem diz isto, no último capítulo de *Viagens na minha terra*, e di-lo ao Autor (Garrett): “O que há-de ser, não sei”, completa.

O passado é folha morta, mas o presente, embora com transformações enormes, é ainda inaceitável para tantos, que sonhavam com mudanças mais vastas. É este o grande dilema que, salvo engano meu, perturba a intelectualidade do século. E faz alguns negarem o próprio Deus, por repulsa à sociedade tal como se apresentava: igual ao que fora, em alguns aspectos, noutros tão maleável e capaz de moldar-se (com a velocidade dos caminhos-de-ferro, o encanto das novas modas de Paris e da iluminação a gás, o *chic* das corridas de cavalo inglesas). Alguns, talvez os mais ingênuos, não viam em que exatamente as mudanças tinham trazido uma vida melhor, enquanto outros sabiam muito bem que a dita civilização era para as calendas gregas, como a constituição do rei da Prússia (de Garrett).¹⁰³

Há casos como o do Conselheiro Acácio, que se mantém – por convicção ou por comodismo – defensor do Papa embora não chegue a ser sectário do *Syllabus*.¹⁰⁴ Sim, o liberalismo de cariz iluminista, que quer depurar a Igreja de seus excessos, chega cansado ao último quartel do século e com tantas contradições, chega acaciano às barbas do Ultimatum, amasiado com a criada, com o *Parnaso Lusitano* de Garrett entre outras obras à mostra, e um volume de Bocage escondido na gavetinha da mesa de cabeceira, o “sinete de armas pousado sobre a Carta Constitucional” e um “eminente busto em gesso de Rodrigo da Fonseca Magalhães” sobre a mesa.¹⁰⁵ O moralismo de

¹⁰³ GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Introdução e notas de Augusto da Costa Dias. Lisboa: Portugalia, 1963. Ver capítulo II, p. 18: “Hoje o mundo é uma vasta Baratária, em que domina el-rei Sancho. Depois há-de vir Quixote. O senso comum virá para o milênio: reinado dos filhos de Deus! Está prometido nas divinas promessas... como el-rei da Prússia prometeu uma constituição; e não faltou ainda, porque...porque o contrato não tem dia; prometeu, mas não disse para quando”. A referência é a Frederico Guilherme III, que reinou de 1797 a 1840. Em 1813, prometeu uma constituição, que afinal nunca veio.

¹⁰⁴ QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Porto: Lello & Irmão, s./d., p. 403.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 399-400.

várias gerações de leitores tem Acácio como um tipo que Eça quis escarnecer. Todavia, visto com o necessário enquadramento histórico, Acácio é um velho constitucional com as contradições do seu tempo, como tantos outros.

Quando recebe o grau de cavaleiro da ordem de Sant'Iago, “por seus grandes merecimentos literários”, o Conselheiro convida Jorge, Sebastião e Julião para “um modesto jantar de rapazes, no seu humilde tugúrio, para festejarem a régia graça”.¹⁰⁶ No jantar, elogia a constituição de Itália, recém-unificada, ao que Julião Zuzarte retruca: “se a Itália fosse liberal, devia ter há muito expulso a coronhadas o Papa, o sacro colégio e a sociedade de Jesus!”.

A Julião, “o país inspirava-lhe nojo; de cima a baixo era uma choldra”, e “esperava breve que [...] uma revolução varresse a porcaria”. O Conselheiro lembra-lhe os excessos da Comuna. “Mas onde está o mal, sr. Conselheiro, se fuzilarmos alguns banqueiros, alguns padres, alguns proprietários obesos, e alguns marqueses caquéticos! Era uma limpezazinha...”¹⁰⁷ Para Julião Zuzarte, Deus é “hipótese safada”, “uma velha caturrice do partido miguelista”.¹⁰⁸

Sebastião também é convocado a opinar. Vejamos: “Sebastião, interpelado, corou, declarou que não entendia nada de política; havia, todavia, factos que o afligiam; parecia-lhe que os operários eram mal pagos; a miséria crescia; os cigarreiros, por exemplo, tinham apenas de nove a onze vinténs por dia, e, com família, era triste...” E ainda, completa, “[havia] poucas escolas”.¹⁰⁹

Sebastião toca em dois pontos cruciais. O constitucionalismo não conseguira, apesar das leis de instrução pública, das campanhas de escolarização que se iniciam, atacar a pobreza e o analfabetismo. As ações tinham tido até então resultados pífios.

O constitucionalismo, embora louvasse a democracia, manteve as portas fechadas ao voto feminino (e mesmo entre os homens o voto era

¹⁰⁶ QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Porto: Lello & Irmão, s./d., p. 397-398.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 408-409.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 245.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 408.

censitário). Também, apesar das leis de instrução pública e das campanhas de alfabetização, só muito lentamente foram recuando os altos índices de analfabetismo, maiores também entre as mulheres.¹¹⁰ Lembremo-nos que, mesmo Garrett, quando escreve à filha, interna num colégio de freiras, diz-lhe “não te apliques demais; eu não te quero para doutora, só desejo que sejas boa, temente a Deus, que tenhas modos de senhora, e que cultives honestamente a inteligência que Deus te deu.”¹¹¹ A passagem da correspondência de Garrett mostra um passo importante que vinha sendo dado, da alfabetização e acesso ao conhecimento, e igualmente a luta que se travaria a partir de então, não mais apenas por uma educação para que as mulheres soubessem portar-se convenientemente dentro dos nem tão novos padrões de elegância dos salões, mas, sobretudo, por uma possibilidade outra de vida, que não ficasse reduzida ao papel de esposa, filha ou freira.

Leopoldina vê bem isso em *O primo Basílio*, quando diz a Luísa que, se fosse rica, beberia sempre champanhe. Os desejos de Leopoldina eram mais vastos, de fato, que os de Luísa: “invejava uma larga vida, com carruagens, camarotes de assinatura, uma casa em Sintra, ceias, bailes, *toilettes*, jogo [...]” Leopoldina gostava do *monte* – dizia – fazia-lhe bater o coração. E estava convencida de que havia de adorar a roleta. Para ela, os homens são bem mais felizes! “Eu nasci para homem!”, diz.

Luísa discorda: “A única coisa neste mundo é a gente estar na sua casa, com o seu homem, um filho ou dois”.

Leopoldina quase cai da *voltaire*. “Filhos! Credo, que nem falasse em semelhante coisa! Todos os dias dava graças a Deus em os não ter! [...] É uma prisão! E depois quando crescem, dão fé de tudo, palram, vão dizer [...] Uma

¹¹⁰ Ver SERRÃO, Joel. *Da situação da mulher portuguesa no século XIX*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987. Ver também VAQUINHAS, Irene. As mulheres na sociedade portuguesa oitocentista. Algumas questões econômicas e sociais (1850 – 1900); Os caminhos da instrução feminina nos séculos XIX e XX. Breve Relance. In: _____. *Nem gatas borralheiras, nem bonecas de luxo*. As mulheres portuguesas sob o olhar da história (séculos XIX e XX). Lisboa: Livros Horizonte, 2005, p. 15-54.

¹¹¹ GARRETT, Almeida. *Cartas íntimas*. Obras de Almeida Garrett. Vol. XXVII. Lisboa: Empresa de História de Portugal, 1904, p. 140-141.

mulher com filhos está inútil para tudo, está atada de pés e mãos! Não há prazer na vida. É estar ali a aturá-los [...] Credo! Eu? Que Deus não me castigue, mas se tivesse essa desgraça parece-me que ia ter com a velha da travessa da Palha!” Não valia a pena “estar uma pobre de Cristo a privar-se, a passar uma vida de coruja, a mortificar-se, para vir um dia uma febre, um ar, uma soalheira, e boas-noites, vai-se para o Alto de S. João”.

Se tomamos para nós o moralismo de grande parte da crítica queirosiana, teremos o modelo de conjugalidade defendido por Luísa como o certo, e os princípios pretensamente dissolutos de Leopoldina como um erro que Eça quer farpear.

Se, porém, eximimo-nos do julgamento moral, vemos aqui duas posições radicalmente diversas: uma que deságua no Eros positivista, na família robusta, na sexualidade a serviço da procriação;¹¹² outra que questiona este modelo que vem do catolicismo e ganha novo fôlego com o cientificismo do fim do século. As transformações políticas trazem enormes consequências para a vida privada (vemos aqui). Uma porta foi aberta. Feito isso, devagar uma mudança puxa a outra. As palavras de Leopoldina “[embaraçam] Luísa”, dando-lhe “o enfraquecimento duma tentação”. Mas o que sente vai longe do que diz à amiga: “Declarou todavia *imoral* semelhante ideia.”¹¹³

Leopoldina opõe-se a algo que parecia ser o destino da mulher. Tudo que fugisse a este parâmetro (filha, esposa, mãe, sempre sob a tutela dos homens) estava fadado ao rótulo social de indignidade. Era preciso encontrar outro caminho fora da escolha “anjo / mulher” que está em Garrett, fora da escolha “esposa / cortesã” de Proudhon em que mergulham os romances do realismo-naturalismo.¹¹⁴

¹¹² Ver VILELA, Ana Luísa. Erotismo queirosiano. In: MATOS, A. Campos. *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 2000, p. 276-290.

¹¹³ QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Porto: Lello & Irmão, s./d., p. 198-201.

¹¹⁴ Ver DAVID, Sérgio Nazar. *O século de Silvestre da Silva. V. 1. Estudos sobre Garrett, A. P. Lopes de Mendonça, Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis*. Lisboa: Prefácio, 2007. Ver também DAVID, Sérgio Nazar. *O século de Silvestre da Silva. Vol. 2. Estudos queirosianos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. Do vol. 1, especialmente: “Da natureza agreste no último Garrett (1843 – 1854)”. Do v. 2: “Entre o vício e o dever: a pulsão (o sexual) na ficção realista-naturalista”.

A este propósito, dois romances trazem um testemunho expressivo das mudanças maiores da esfera pública – que se deixam ver, em seus vetores mais complexos, nas lutas travadas entre uma Igreja com menos espaço e poder, embora ainda muito forte e parcelas da sociedade que obram lentamente por reformas laicas – em seus reflexos nas relações mais íntimas. Refiro-me a *O retrato de Ricardina* (de Camilo Castelo Branco), de 1868; e a *Memórias dum doído* (de A. P. Lopes de Mendonça), que sai inicialmente em 1849, em folhetins, na *Revista Universal Lisbonense*, tem primeira edição, ainda de 49, em livro (que só vem a público em 1850, conforme o demonstrou Ernesto Rodrigues, em *Mágico folhetim*¹¹⁵) e é totalmente refundido numa segunda edição de 1859.

III

O retrato de Ricardina transcorre num largo período que vai de 1810 (invasão francesa), passando pelas grandes atribulações políticas dos anos 20 e 30 (primeiras lutas liberais, guerra civil, início do constitucionalismo), até chegar aos anos 40 (Cabralismo) e aos 50 e 60 (Regeneração), quando regeneradores e históricos, em alternância, deram à vida pública o tom da concórdia (embora isto não signifique que a intelectualidade oitocentista portuguesa tenha caminhado para a capitulação ao sistema das ditas melhorias materiais¹¹⁶).

Ricardina é uma das filhas do Abade de Espinho, Leonardo Botelho de Queiroz.

Sua mãe fugira de casa para ir viver com o Abade. Seus irmãos arremeteram contra a residência abacial. O pastor recebeu-os à bala. O pundonor

¹¹⁵ RODRIGUES, Ernesto. *Mágico folhetim*. Literatura e Jornalismo em Portugal. Lisboa: Editorial Notícias, 1998, p. 309-319. Ver também RODRIGUES, Ernesto (org.). *O Século de Lopes de Mendonça: O primeiro jornal socialista*. Lisboa: 2008, p. 8.

¹¹⁶ Ao analisar a obra de A. P. Lopes de Mendonça, provamos que só após a morte de D. Maria II, em 15/11/1853, já na regência de D. Fernando, o autor de *Memórias dum doído* adere à Regeneração, o que vai durar pouco, até 1856, quando cai o gabinete Saldanha. Ver DAVID, Sérgio Nazar. *O século de Silvestre da Silva*. v. 1. Estudos sobre Garrett, A. P. Lopes de Mendonça, Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis. Lisboa: Prefácio, 2007. Ver também DAVID, Sérgio Nazar. A. P. Lopes de Mendonça e o jornal A Revolução de Setembro. In: NEVES, Lúcia Bastos Pereira das et al. (org.). *Literatura, história e política em Portugal (1820 – 1856)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

dos Pimentéis só pôde ser resfriado depois da façanha memorável de rasparem com navalha o nome da irmã do infólio manuscrito da sua linhagem. “Feito isto, outro qualquer castigo excederia as barbaridades mais notáveis.”¹¹⁷

Nascida em 1811, Ricardina é registrada apenas com o nome de família da mãe, Clementina Pimentel. O registro é feito, como de costume à época, num assentamento de igreja. Vem, portanto, do punho do próprio Abade o registro: “pai incógnito”, que revela assim, segundo o narrador, “a si mesmo [desconhecer-se].”¹¹⁸

Ricardina chega ao final dos anos 20 em idade de se casar. O pai quer uni-la a um dos sobrinhos de Clementina. Julga assim reparar a honra de Clementina e das filhas (Eugénia e Ricardina), reentrando, com polpudo dote, à casa solarenga dos Pimentéis. Estes, por força de muita filosofia (vejam aqui a ironia de Camilo), aceitam a proposta: “Pois deixemos vir o abade”, dizem. “Pensemos philosophicamente. A deshonra, que recebemos há quinze annos, é coisa em que ninguém já falla. Tudo esquece. Foi uma desgraça: todas as famílias têm d’estas nodoas. Já agora, sejamos philosophos como toda a gente.”¹¹⁹

Mas Ricardina não quer se casar. Consultada, pede para pensar e depois diz que não. Ricardina ama já secretamente Bernardo Moniz, filho de Silvestre da Fonte, “um lavrador pobre, que teve uma herança de um irmão que morreu no Brasil.”¹²⁰ Quando este morreu, Bernardo estava em Lisboa, estudando para ser pintor. Foi então que voltou e seguiu depois para cursar Leis em Coimbra.

Clementina tenta evitar que a filha amargue destino semelhante ao seu: de mulher indigna. Luta, a todo custo, por convencer a filha a casar-se pela vontade do pai (o Abade): “Vosso pae é filho de um fidalgo distincto, eu nasci n’uma das casas mais nobres da provincia, e quer elle que os seus netos

¹¹⁷ BRANCO, Camilo Castelo. *O retrato de Ricardina*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira Livraria Editora, 1916, p. 8.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 17.

possam dizer que são fidalgos por pae e mãe.” Bernardo é filho de um lavrador, ainda que rico e bom rapaz. Os pintores, diz o Abade, “noutro tempo [...] só entravam nas casas nobres para retratarem os donos.”¹²¹

O Abade não obriga Ricardina a casar-se, mas também não aceita que ela se case contra a sua vontade. Decide que ela ficará solteira: “case-se com o divino esposo.”¹²²

O Abade é miguelista: “realista por interesses”, “realista, enfim, por estupidez.”¹²³ Está aqui bem marcada a crítica de Camilo ao mundo velho do absolutismo. Mais à frente o narrador reforça: “O abbade de Espinho, quanto a crenças religiosas, era ultra-liberal, tirante certas superstições, que essas eram archi-estupidas.”¹²⁴

Bernardo integra, em Coimbra, um grupo republicano com forte presença de estudantes. Num congresso de conjurados, alistou-se, “por que o verbo do cenáculo era sublime: dizia EGUALDADE; egualdade de direitos, de deveres, de origem, de procedencia diversa ou casual; egualdade em suma de corações, egualdade entre o filho do lavrador e a filha do abbade fidalgo”. Bernardo, por fim, jura “mão posta na lamina da espada, [...] matar e morrer com igual coragem.”¹²⁵

Clementina busca convencer a filha pela renúncia, a moeda corrente da época, sobretudo para as mulheres: “Filha, a felicidade alcançam-na os que mais sacrificam as suas inclinações. Verás como tudo esquece, tudo se desfaz, menos o remorso de uma acção condemnada primeiro pela sociedade e depois pela consciencia [...]” E completa: “[...] eu não posso defender-te, porque teu pae tem vontade de ferro, é inflexível, e eu valho menos nos juisos d’elle que a opinião do Norberto e dos criados, que lhe obedecem e morreriam por lhe satisfazer as vinganças.”¹²⁶

¹²¹ BRANCO, Camilo Castelo. *O retrato de Ricardina*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira Livraria Editora, 1916, p. 18.

¹²² *Ibid.*, p. 24.

¹²³ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 38-39.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 45-47.

O Abade sabe que só porque tem dinheiro e poder tornara-se aceitável. Clementina, ainda assim, diz-lhe que se não de rir daquele acordo para casar Ricardina com os seus sobrinhos (Pimentéis) [...] “De nós?!” pergunta-lhe o Abade. “Pareces-me parva! quem é que se ri de mim?” Clementina responde-lhe com rara compreensão de que, a despeito de tudo, pouco conseguira mover-se para fora do lugar que lhe destinara o social: “De ti, ninguém que és homem, e és temido e respeitado; mas de mim [...]”¹²⁷

Clementina vai acompanhar a filha e termina por entrar também para o mosteiro em Lamego. Às vésperas da vitória de D. Miguel, em janeiro de 1828, Clementina está desenganada pelos médicos. Morre logo em seguida.

Ricardina foge afinal com Bernardo e vejam como mesmo aqui Camilo dá-nos o convento como um microcosmo da sociedade portuguesa de então: “As freiras ecleticas, quer dizer, as que tinham um poucachinho de critica e philosophia para intenderem que o bem e o mal estão ouro e fio na condição humana, diziam que Ricardina era filha do abbade do Espinho, e herdara o peccado da mãe, esperando talvez a idade propria de lhe herdar a contricção. As mysticas propendiam a crer que andava influencia demoniaca n’aquelle successo [...]”¹²⁸

Está aqui uma crítica àquelas que assimilavam o espírito do tempo, liberal, filosófico, mas igualmente beato, e àquelas que, pior do que tudo, pensavam dentro do fervor do catolicismo mofado e miguelista. Júlio Dinis, neste mesmo ano (1868), será impiedoso com esta facção da Igreja que não se reforma, quando, em *A Morgadinha dos Canaviaes*, traz-nos um Missionário que empurra o povo mais pobre a recusar os enterros nos cemitérios.

Após a fuga e já sozinhos, Bernardo usa uma expressão que já vimos em Garrett e que nos faz supor a iminência de um encontro sexual. Dirige-se a Ricardina assim: “esposa da minha alma”. Ricardina, já sabemos, poucas páginas à frente, ficará grávida daquele que será o seu filho Alexandre.

¹²⁷ BRANCO, Camilo Castelo. *O retrato de Ricardina*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira Livraria Editora, 1916, p. 50.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 82.

O Abade pede ao corregedor de Viseu providências e ordens de captura para o acadêmico Bernardo Moniz. Mas por falta de provas sequer diminutas esse, que devia aos liberais a magistratura, nada faz. Furioso, o Abade bramiu: “Se o senhor D. Miguel não vier cedo fazer-me justiça, eu a farei por minhas mãos”. Ao que retorquiu o corregedor: “Há carrascos legaes, senhor abbade [...] O sr. D. Miguel, se voltar ao throno absoluto, estou que os patibulos serão tantos que seja mister vossa senhoria funcionar...”¹²⁹ Este passo invulgar mostra-nos uma sociedade que caminha para dentro das leis, livrando-se assim do mundo antigo. Ainda assim, lembra Camilo, as leis resultam de acordos e há barbárie ao abrigo da civilização. Dentro da lei – chamada e suposta democrática – e à custa de muito filosofar, o liberalismo faria das suas. Dentro da lei – pautada no arbítrio – o miguelismo urdiu e urdiria ainda (como de fato fez) tantas e muito piores barbaridades, de tal forma que, acerta o corregedor, não poderia o Abade cruzar os braços: ele também teria de sujar as mãos.

Em 24 de fevereiro de 1828, D. Miguel desembarca rei absoluto. O corpo catedrático de Coimbra prepara-se para felicitá-lo.¹³⁰ Os dois lentes escolhidos – Matheus de Sousa Coutinho e Jeronymo Joaquim de Figueiredo – coligiam também uma lista de acadêmicos suspeitos a serem riscados da universidade e delatados ao infante. Os dois são votados à morte e Bernardo é sorteado para integrar o grupo que planeja e executa a emboscada.

Antes de partir, Bernardo, temendo as consequências do seu ato, revela aos irmãos que já tinha tido relação sexual com Ricardina. Fáz-lo bem à moda do tempo. Pede aos seus irmãos que, caso ele morra, digam “ao pai e a toda a gente que [Ricardina era] sua esposa clandestina.”¹³¹

Os lentes são assassinados. Nove dos treze assassinos são presos no Limoeiro e levados à forca. Bernardo é um dos quatro que escapam, en-

¹²⁹ BRANCO, Camilo Castelo. *O retrato de Ricardina*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira Livraria Editora, 1916. p. 84.

¹³⁰ Sobre o papel da Universidade de Coimbra no jogo de forças das transformações da sociedade liberal, ver SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. Sobre os intelectuais portugueses no século XIX (do Vintismo à Regeneração). In: _____, *Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal no século XIX*. Lisboa: Presença, s./d.

¹³¹ BRANCO, Camilo Castelo. *O retrato de Ricardina*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira Livraria Editora, 1916. p. 92.

quanto as turbas levantam vivas a D. Miguel. A partir de então vai de fuga em fuga ao exílio na Espanha e depois, com nome falso, Paulo de Campos, advogará em Angola. No peito, leva, banhada em sangue, uma medalha, “em que se moldurava o retrato de Ricardina.”¹³² Esta pensa que Bernardo morrera na fuga. Bernardo igualmente pensa que Ricardina morrera.

Tentam casá-la novamente com um primo. Ela diz não.

Tentam levá-la ao convento: “Ricardina havia de ser depositada, sem dizer de quem era sobrinha, para obstar a esclarecimentos prejudiciais á dignidade de todos, e á admissão no mosteiro”. E agora, vejam o comentário do narrador: “Nem esta condição ignominiosa rebateu a quebrantada senhora.”¹³³

Ricardina não blasfema, não reza, não quer morrer, apenas prepara-se para uma vez mais dizer não. Aqui está todo o gênio de Camilo: “Os que não blasphemam, chegados tão abaixo, são anjos. Perdoem-me as pessoas muito espirituales, se eu creio enganadamente que a santificação começa na hora em que o padecer amordaça a oração nos labios, e da tempestade interna já nem sequer relampaguea esperança do céo, nem reverbero das fogueiras inconsumptíveis do inferno.”¹³⁴

Ricardina não abre mão de lutar pelo seu desejo ou, quando nada, de lutar contra aquele mundo, por vezes anacronicamente moderno, noutras vezes aguentando-se impudente sob a guarda das velhas torpezas do Portugal absolutista. A grandeza trágica de Ricardina está em seguir em frente mesmo supondo morto o seu amor, Bernardo Moniz. E só pode fazê-lo porque abdica do medo das fogueiras do Inferno e das esperanças com as quais suas contemporâneas aguentavam uma vida de renúncia mirando os céus estrelados. É trágica a grandeza de Ricardina porque tem de valer-se consigo mesma, contra os vaticínios de infelicidade eterna que lhe dirigem.

Quando, em Lisboa, em casa de amigos dos Pimentéis, Ricardina recusa-se a entrar no convento, um padre declara-lhe que “supervenientes

¹³² BRANCO, Camilo Castelo. *O retrato de Ricardina*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira Livraria Editora, 1916, p. 144.

¹³³ *Ibid.*, p. 163.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 164.

desgraças” adviriam à “perdida senhora.”¹³⁵ Uma viúva brasileira (Efigénia) compadece-se de sua sorte: “Adopto esta infeliz por minha filha. Poderá cair em grandes desgraças; mas de certo não há de lá ir pelos abismos que o senhor padre prophetisa”.

Uma viúva podia fazer o que fez por Ricardina, porque então só as viúvas estavam livres da tutela dos homens. Solteiras ou casadas, as mulheres viviam dominadas pelo pai, pelo marido ou pelo irmão mais velho. Só as viúvas podiam ter autonomia financeira.¹³⁶ O vaticínio do padre vem unir-se a tudo que se lhe tinham dito e feito até então. Porém uma vez mais, não rebateu a quebrantada senhora. O narrador, ironicamente, refere-se ao padre como “o propheta”, e completa que é sorrindo que a viúva brasileira aconchega Ricardina ao peito para trazê-la ao Rio de Janeiro, onde nasce Alexandre.

Ricardina, ao dizer não e não, recusa o lugar de vítima (a quem restaria a contrição, o arrependimento) e também o heroísmo romântico que a empurraria ao abismo. Ricardina quer seguir rolando os dados, não quer anular o futuro nem morrer de véspera. Quem assim procede nasce todos os dias, sempre.

Ricardina faz-se herdeira da viúva e termina retornando a Coimbra para que Alexandre possa estudar Leis. Formado, este vai ser folhetinista de um jornal de oposição em Lisboa, durante a Regeneração, já que não tem padrinhos para ingressar em alguma função pública. Vive com a mãe (Ricardina) à rua dos Calafates, no Bairro Alto, atual rua do Diário de Notícias. Todos sabemos que no Bairro Alto à época só moravam os pobres, as prostitutas, os estudantes pouco afortunados ou um jornalista de bolsos rotos de um jornal de oposição ao feito d’ *A Revolução de Setembro*. Alexandre é “filho de suas próprias obras”, como o fora A. P. Lopes de Mendonça.¹³⁷

¹³⁵ BRANCO, Camilo Castelo. *O retrato de Ricardina*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira Livraria Editora, 1916, p. 172.

¹³⁶ Ver VAQUINHAS, Irene. As mulheres na sociedade portuguesa oitocentista. Algumas questões económicas e sociais (1850 – 1900). In: _____. *Nem gatas borralheiras, nem bonecas de luxo*. As mulheres portuguesas sob o olhar da história (séculos XIX – XX). Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

¹³⁷ Ver PATO, Bulhão. Lopes de Mendonça. In: _____. *Sob os ciprestes – Vida íntima de homens ilustres*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1877.

Vivendo em Lisboa, Alexandre termina por conhecer a própria prima, encontrar o pai (Bernardo) que, entretanto, retorna de África. Ao final do romance, temos dois casamentos: o de Bernardo com Ricardina, o de Alexandre com a prima Matilde (filha de Eugénia, irmã mais velha de Ricardina).

Os incautos vão dizer que Camilo aqui é tipicamente romântico, com um final fantasioso e folhetinesco. Eu preferiria indicar-lhes que temos diante dos olhos, em *O retrato de Ricardina*, uma sociedade que se transforma e, portanto, o final aparentemente inverossímil é na verdade sintoma de um mundo fechado com suas primeiras rachaduras: um mundo dos homens em que as mulheres até então não tinham voz nem vez; um mundo sem justiça, talvez sem Deus e em que só por força de uma vontade inquebrantável associada ao acaso mais extraordinário poderá ter lugar o desejo.

A sociedade portuguesa vem mudando a duras penas enquanto corre o século. As leis do liberalismo, lembra-nos A. P. Lopes de Mendonça, na abertura de *Memórias dum doido*, dão igualmente um novo lugar às mulheres: “O domínio mourisco deixou grandes vestígios nos nossos costumes, e o primeiro e mais saliente deles era a clausura a que se condenavam as mulheres, que ainda mais se agravava quando no clássico capote e lenço ficavam impenetráveis aos mais atrevidos olhares. // Lisboa só depois do governo liberal é que consente que o sexo feminino passeie pelas ruas, frequente os passeios, suspire pelos bailes, e escabeceie melancolicamente na filarmónicas, ouvindo duetos desafinados. As mulheres só apareciam nas procissões e nas igrejas e supunham-se felizes quando em vez de irem à missa das almas podiam figurar na missa do dia”.

Sim, muda a sociedade, mas ainda assim Mendonça vê-lhe as sombras do mundo antigo. Na edição de 1859, refere-se à Regeneração como “o bastardo regime que por tantos lados se prende ainda às obscenidades e misérias do velho absolutismo.”¹³⁸

¹³⁸ MENDONÇA, A. P. Lopes de. *Memórias dum doido*. Edição crítica comparativa das 1. e 2. edições (1849 – 1859). Estudo e notas de José Augusto França. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

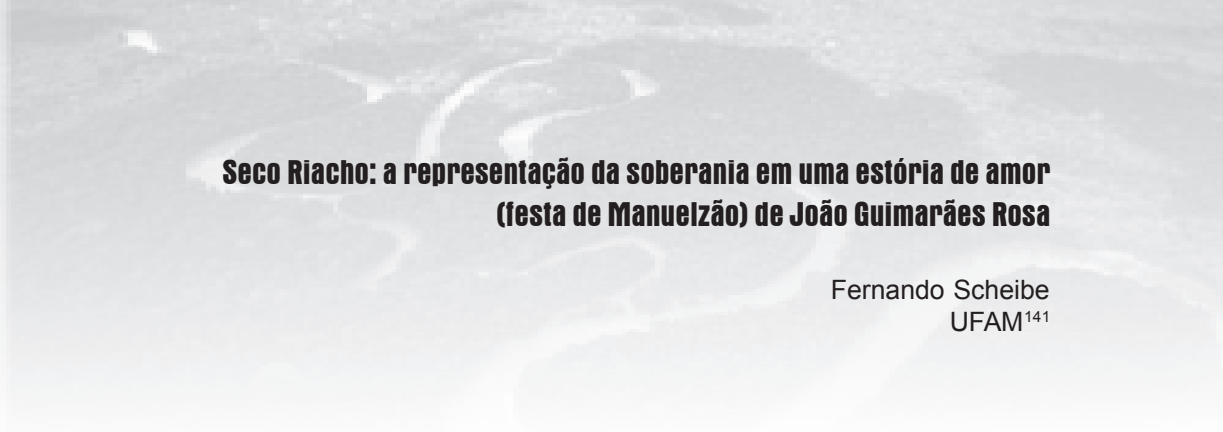
Quando retorna a Lisboa, ainda antes de reencontrar Ricardina, e sob o abrigo do nome falso “Paulo de Campos”, Bernardo conversa com seu criado Norberto. Este, já tão alquebrado pelo tempo, diz ao patrão que “não há Deus, nem céu, nem inferno...” Ao que Bernardo responde lembrando-lhe a providência que tivera de encontrar trabalho em Lisboa (já sabemos nós, e eles ainda não, como secretário do próprio filho). Norberto não se dá por vencido: “E os patifes que vivem regalados sem trabalhar, tem outro Deus?”, pergunta.

Mendonça dá-nos, durante a Regeneração, sua voz dissonante frente ao coro de contentes com as melhorias materiais, mas vê o constitucionalismo em suas ações por vezes ambíguas e vacilantes como um avanço, tanto nos assuntos mais vastos da vida pública, quanto em suas consequências inevitáveis nas relações familiares, íntimas, da vida privada, através das quais, e por vezes por vezes surpreendentes, iam sendo varridos privilégios e desigualdades. A. P. Lopes de Mendonça crê nas reformas liberais, aceita-as, seja como for, é um Garrett sem sege e republicano. E, assim como Camilo, desenha no campo do amor e do desejo sexual, os novos enquadramentos da sociedade liberal, justamente quando Paulina – ao lado de quem Maurício começa o romance, para deixá-la em seguida, sem tê-la feito sua esposa – retorna ao final como atriz. Paulina teve relação sexual com Maurício fora do casamento, mas não teve de expiar uma culpa, não ficou marcada com o selo de mulher indigna.¹³⁹

Camilo, por sua vez, é um mestre Pangloss às avessas. Sabe que este não é o melhor dos mundos. Pelo contrário, é, conforme indica Ricardina, um “inexorável mundo.”¹⁴⁰ Farto da esperança, Camilo não crê que a literatura ou o jornalismo regenerem quem quer que fosse. Isto talvez lhe tenha permitido, diferentemente de tantos dos seus contemporâneos, não culpar nem louvar o social pelo infortúnio ou felicidade que um homem arranca da vida.

¹³⁹ Ver DAVID, Sérgio Nazar. Paixão e revolução na obra de A. P. Lopes de Mendonça. In: _____. *O século de Silvestre da Silva*. Estudos sobre Garrett, A. P. Lopes de Mendonça, Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis. Lisboa: Prefácio, 2007. v. 1.

¹⁴⁰ BRANCO, Camilo Castelo. *O retrato de Ricardina*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira Livraria Editora, 1916, p. 216.



Seco Riacho: a representação da soberania em uma estória de amor (festa de Manuelzão) de João Guimarães Rosa

Fernando Scheibe
UFAM¹⁴¹

Brincando com os títulos de dois livros de Maurice Blanchot, Michel Foucault afirmou, certa vez, que o “espaço literário é a parte do fogo”¹⁴², ou seja, da contestação, daquilo que transborda, questiona, ameaça a doxa, os valores consolidados da civilização (que por isso o quer reduzido a cinzas).

Por muito tempo parece ter sido obnubilada a pertinência da obra de João Guimarães Rosa a esse espaço. Ao contrário de Drummond, que se torna poeta oficial, estampado em nota de 100 cruzeiros, *a regañadientes*, gritando que “nenhum Brasil existe” e muito menos brasileiros, o risonho Rosa é talvez o primeiro responsável pela predominância de uma leitura *light*, eufórico-metafísica de seu texto.

Suas declarações de apoliticidade,¹⁴³ suas vaias à “megera cartesiana” e seus vivas à metafísica respaldaram – e ainda respaldam – as leituras alquímicas de sua obra.

Tome-se, por exemplo, esse trecho de uma carta a seu tradutor italiano, Edoardo Bizarri:

¹⁴¹ Professor Adjunto da Universidade Federal do Amazonas, Campus de Benjamin Constant, com atuação no Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia.

¹⁴² “Não se sabe se o drama da escritura é um jogo ou um combate, mas foi Blanchot que delimitou, à perfeição, esse ‘lugar sem lugar’ onde tudo isso se desenrola. Além do mais, o fato de que um de seus livros se intitula *O Espaço literário* e um outro *A Parte do fogo* me parece ser a melhor definição da literatura. Eis aí, é preciso colocar isso na cabeça: o espaço literário é a parte do fogo. Em outros termos, aquilo que uma civilização confia ao fogo, o que ela reduz à destruição, ao vazio e às cinzas, aquilo com que ela não poderia mais sobreviver, é o que ela chama o espaço literário”. (FOUCAULT, 2001, p. 991).

¹⁴³ Ver a famosa entrevista a Günter Lorenz (COUTINHO, 1983, p. 62-97). Mas ver também o “prefácio” de *Tutaméia*.

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto ; b) *enredo : 2 pontos* ; c) poesia : 3 pontos ; d) valor metafísico-religioso : 4 pontos. (ROSA, 2003, p. 91-9).

Hoje, no entanto, graças a leituras como as de Willi Bolle (2004), Heloisa Starling (1999) e Ettore Finazzi-Agrò (2001)¹⁴⁴ – que retomam antigos *aperçus* de Antonio Cândido (1964) e Walnice Nogueira Galvão (1972)¹⁴⁵ – é-nos possível reposicionar o texto rosiano, rearticulá-lo a esse espaço literário da contestação, enxergar a *parte do fogo* que há nele. Em outras palavras, perceber que, talvez, esse tão estimado valor metafísico-religioso consista justamente numa politizadíssima “crítica do poder”.

É paradigmática, nesse sentido, a interpretação de *Grande Sertão: Veredas* oferecida por Bolle em seu *Grande Sertão.br*.

Partindo da tese de que *GS:V* é uma espécie de reescrita d’*Os Sertões*, inserindo-se na gloriosa galeria de *Retratos do Brasil*, Bolle reinterpreta o “pacto com o diabo” como “alegoria de um falso contrato social”.

A coisa é simples: basta notar que, através do pacto, Riobaldo se ergue da condição de simples jagunço à de chefe plenipotenciário e, em seguida, grande proprietário.

Ao se tornar o violento e arbitrário Urutu-Branco, trai seus companheiros que passam desde então à condição de seus capangas. Isso fica bas-

¹⁴⁴ BOLLE, Willi. *Grande Sertão.br*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil*: teoria política, história e ficção em *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Revan, 1999. FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

¹⁴⁵ CÂNDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*: ensaios. São Paulo: Ed. Nacional, 1964. GALVAO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*: um estudo sobre a ambigüidade no *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

tante claro no momento em que o narrador, de “range rede”, expõe ao “doutor” – sobre o qual, aliás, não deixa de exercer uma doce violência, com seu fascinante monólogo e a imposição dos três dias de visita – o sistema atual de sua propriedade:

E sozinhozinho não estou [...] coloquei redor meu minha gente. [...] aqui, pegado, vereda abaixo, o Paspe – meeiro meu – é meu. Meia légua, se tanto, tem o Acauã, e tem o Compadre Círil, ele e três filhos, sei que servem. (ROSA, 1985, p. 22).

Ao contrário do que querem aqueles que vêm no pacto um “renascimento telúrico e vital”, “uma ascensão – e não uma descida aos infernos” pois “o entusiasmo que traz consigo o homem que regressa das Veredas-Mortas nada tem de diabólico”¹⁴⁶, Bolle demonstra, de maneira altamente convincente, que o pacto reedita, de certa forma, o gesto, sim, diabólico, de instituição do poder/violência – *Gewalt*.¹⁴⁷

Gesto este que ecoa na fundação da *Samarra*. Manuelzão, a seu modo, também é um pactário. Com Federico Freyre, “o poder do dinheiro moderno”. Digno herdeiro daqueles que, segundo Antonio Conselheiro, representavam a Lei do Cão.

A Riobaldo o “Cujo” dá o poder e a posse. Mas, “Pai-da-Mentira”, rouba-lhe o gozo: o final feliz em que a donzela-guerreira, finalmente livre da promessa, poderia lhe entregar seu coração e seu corpo.

A Manuelzão, sequer a posse. É que o “poder do dinheiro moderno” consegue ser ainda mais safado do que o Cão?

Desde as primeiras páginas do poema, tomamos conhecimento do poder de Manuelzão:

Manuelzão, ali perante, vigiava. A cavalo, as mãos cruzadas na cabeça da sela, dedos abertos; só com o anular da esquerda

¹⁴⁶ Como Kathrin Rosenfield e Francis Utéza, citados por BOLLE (2004, p. 172).

¹⁴⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. Crítica da Violência – Crítica do Poder. In: *Documentos de Cultura – Documentos de Barbárie*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1986.

prendia a rédea. Alto, no alto animal, ele sobrelevava a capelinha. Seu chapéu-de-couro, que era o mais vistoso na redondeza, o mais vasto. (ROSA, 1984, p. 146).

Mas trata-se de um poder vicário que não lhe permite desfrutar, torna-o instrumento do poder/violência e, no final das contas, nada ou pouco lhe garante:

Triste que aquilo tudo não pertencesse – pois o dono por detrás era Federico Freyre. A ver, ele, Manuelzão, era some-nos. Possuía umas dez-e-dez vacas, uns animais de montar, uns arreios. Possuía nada. Assentasse de sair dali, com o seu, e descia as serras da miséria. [...] Possuía? Os cotovelos. Era mesmo quase igual com o velho Camilo. [...] Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente. [...] Ah, ele mais o velho Camilo – acamaradados! [...] A festa não existia. (ROSA, 1984, p. 237).

Trata-se, portanto, no caso de Manuelzão, de uma soberania falha, fruto de um pacto falho (ele continua inocente), que, se por um lado, lhe confere ascendência – na Samarra, graças à invisibilidade de Federico Freyre, ele figura como chefe supremo, sobrepondo-se, inclusive, tal Riobaldo a seus antigos companheiros, como o vaqueiro Acizilino – jamais se superlativiza (e, muito menos, se torna intransitiva).

Nesse sentido, soberano seria mesmo Federico Freyre, que, à maneira de deus, segundo Nietzsche, parece não precisar nem mesmo existir para reinar. Um nome, uma assinatura. Um cheque, uma carta. “O poder do di-nheiro moderno”.

Manuelzão, ao fazer o pacto, torna-se servo desse cão. O braço forte

¹⁴⁸ “O ato mais decisivo, entretanto, que o poder supremo pratica [...] é a instituição da lei, a declaração imperativa do que figura em geral como permitido e justo a seus olhos, e do que figura como proibido, injusto: depois de haver instituído a lei, ele trata a violência e os atos caprichosos por parte dos indivíduos ou grupos inteiros como delitos contra a lei, como uma rebeldia contra o próprio poder supremo” (NIETZSCHE, s/d, p. 23).

¹⁴⁹ “A tarefa de uma crítica do poder/violência pode ser definida como a apresentação de suas relações com o direito e a justiça” (BENJAMIN, 1986, p. 160).

da lei, que, sabemos, pelo menos desde Nietzsche¹⁴⁸ e do jovem Benjamin¹⁴⁹ – mas talvez desde Rousseau, ou mesmo Heráclito – representa o poder/violência (ou, a violência ligada ao poder).

Assim como o “cheiro dos bois” se encarrega de “corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado” (ROSA, 1984, p. 145), Manuelzão se encarrega de “corrigir” o sertão. Regê-lo, ordená-lo, governá-lo, dominá-lo, gerenciá-lo... Todos esses verbos recorrentes na caracterização do personagem.

E é representando a lei, executando-a, instituindo-a, que nosso herói acaba por interromper *uma estória de amor*. A do velho Camilo e de Joana Xaviel.

É incrível como boa parte das leituras desta novela parece cega à evidência de que se a festa é dele, Manuelzão, a estória de amor a que se refere o título é a desses dois.¹⁵⁰ Absurda, inverossímil, impossível, insustentável, ilegal: “Mas, tinha lá alguma graça aquela *estória de amor* nessas grammas ressequidas, de um velhão no burro baio com uma bruaca assunga-a-roupa?” (ROSA, 1984, p. 194, grifo meu).

Só que é através do ponto de vista de Manuelzão que ficamos sabendo dessa estória. O procedimento narrativo predominante da novela é o discurso indireto livre de um narrador em terceira pessoa colado à contraditória subjetividade de Manuelzão. Aliás, talvez fosse menos enganador falar em crise, do que em festa de Manuelzão. Completamente absorvido pelo mundo do trabalho, é-lhe impossível experienciar, de maneira soberana, a interrupção deste mundo, que se manifesta na festa: para ele, a festa é “terrível”, pois “até para fazer festa, a gente carece de estar acostumado” e “Ele Manuelzão nunca respirara de lado, nunca refugara de sua obrigação. Todo prazer era vergonhoso, na mocidade de seu tempo”. “Trabalhar é se juntar com as coisas, se separar das pessoas” e Manuelzão sempre só trabalhou.

¹⁵⁰ “O velho Camilo, soturno. Rabujava? Bebeu o fel-vinagre? Podia perguntar: – Seo Camilo está mal com alguém? Sendo de soer: os agastamentos com a Joana Xaviel – uma estória de amor. A graça! Indagou: - Seo Camilo, o senhor está gostando da festa? O outro descobriu o ser de seu rosto, mesmo no meio-escuro. O que respondia: – Eu não divêrto, não. Eu só intêiro e semêlho... Isto disse o demo do velho. Parecia repetido, um eco, quantas vezes. Um velho, que merecia estima. Ele, Manuelzão, não se dava a culpa do que o outro vinha suportando. À lei, não tinha procedido por embirra, por ruindade. Mas a gente quase somente faz o que a bobagem do mundo quer. (ROSA, 1984, p. 232 – grifo meu).

Impedido de trabalhar pela obrigação da festa, Manuelzão se entrega à deriva de sua crise em que confluem desde seu pé machucado até sua censurável cobiça pela nora, passando pelo reconhecimento de sua disfarçada pobreza, pela lembrança do secar do riacho, pela impossibilidade de gostar do filho e, sobretudo, pela sombra do velho Camilo.

É extremamente significativo que, através dos fluxos de sua consciência, Manuelzão apresente ao leitor duas versões bastante distintas, mesmo contrárias, do estabelecimento de Camilo na Samarra.

Num primeiro momento, justificando sua secura em relação ao belo gesto, executado pelo “velho delicado,”¹⁵¹ de levar flores ao túmulo da mãe de Manuelzão, este “pensa”:

Também ficava injusto aceitar com reconhecimentos aquela lembrança, assim diante dos outros, que na labuta do diário se cansavam, sem tempo nenhum para miudezas, enquanto que o velho Camilo era apenas uma espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido, que ali viera ter e fora adotado por bem-fazer, surgido do mundo do Norte:
[e uma voz – a dele, Manuelzão? – Dizendo – para quem?].
– Ele asséste mais é aqui. Às vezes descasca um milhozinho, busca um balde d’água. Mas tudo na vontade dele. Ninguém manda, não [...]. (ROSA, 1984, p. 153).

Ou seja, é como se Camilo ali se tivesse abrigado, por livre e espontânea vontade, inútil dono de seu nariz.

Num segundo passo, somos apresentados a Joana Xavier¹⁵², ali, na cozinha, contando “compridas estórias, de verdade, de reis donos de suas

¹⁵¹ “Tinha de tomar. Tomava. Assaz vagaroso, fechando meio os olhos. Seo Camilo – era o velho delicado” (ROSA, 1984, p. 227).

¹⁵² Que nos faz pensar na Pintaxa de “Reminiscção” (ROSA, 1979, p. 81-83). Mas enquanto nessa estória são os olhos de Romão que emprestam aos outros, “imaginânimes”, a beleza de Nhemaria, o brilho de Joana parece ser aquele da própria literatura: “Joana Xavier fogueava um entusiasmo. Uma valia, que ninguém governava, tomava conta dela, às tantas. O rei velho rei segurava a barba, as mãos cheias de brilhantes em ouro de anéis; o príncipe amava a moça, recitava carinhos, bramava e suspirava; a rainha fiava na roca ou rezava o rosário; o trape-zape das espadas dos guerreiros se danava no ar, diante: a gente via o florear das quartadas, que tinham, esfaiscavam; ouvia todos cantarem suas passagens, som de voz de um e um. Joana Xavier virava outra. No clarão da lamparina, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajes a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante. Homem se distraía, airado, do abarcável do vulto – dela aquela: que era uma capioa barranqueira, grossa roxa, demão um ressalto de papo no pescoço, mulher praxeada nos quarenta, às todas unhas, sem trato. Mas que ardia ardor, se fazia. Os olhos tiravam mais, sortiam sujos brilhos, enviavam” (ROSA, 1984, p. 175-176).

fazendas [...]” (ROSA, 1984, p. 174). A princípio, sem vínculo algum com Camilo. Até que:

Que quem foi que tossiu, lá fora da porta do terreiro? O velho Camilo. Leonísia perguntou por que ele não entrava [...] Velho Camilo agradecia, estava a cômodo, sentado no toco, na boca da escuridão. Só um menos apartado, feito os pobres cães cachorros, que se deitam, satisfeitos, perto das pessoas. Não adiantava encalçar, com ele porfiar. Mesmo permanecia ali porque gostava de Joana Xaviel. Gostava de amor? (ROSA, 1984, p. 177).

E, após longo hiato, sempre seguindo o discurso da insônia de Manuelzão, parecemos chegar à “verdadeira estória”:

Uns pobres de ser, somenos como o velho Camilo, esses nem tinham poder de nada, solidão nenhuma. Viviam, porque o ar é de graça, pois. Velho Camilo tinha vindo pr’acoli, nem se sabia de donde. Pegara a viver com a Joana Xaviel, na mesma cafua. [...] Velho Camilo se sabe tinha morado mais de uns seis meses, na cafua, com a Joana Xaviel. De lá pegara a vir, dias em dias, à Samarra, pedir um feijãozinho, um sal. Daí muito se disse que aquilo não resultava bem, os dois, não dava. Somente se vê: eles necessitando da caridade, e vivendo assim num bem estar? Nem não eram casados. Tinha de se apartar, para a decência. Mais o velho Camilo e a Joana Xaviel afirmavam, que no entre-ser não tinham as malícias. Pois então, melhor, aí é que não precisavam de estanciar juntos. A gente ou é angu ou é farinha. Se apartaram. O velho Camilo veio para a Samarra, teve de vir: se deu ordem. Por maldade, não, picardia nenhuma, que ele, Manuelzão não era carrancista. Mas, tinha lá alguma graça aquela estória de amor nessas grammas ressequidas, de um velhão no burro baio com uma bruaca assunga-a-roupa? A de menos que ele, Manuelzão, como chefe, como dono, é que ia ter a mãezice de tolerar os casos, coisa que a todos desapraz? Procedeu. Se penavam por conta disso, era a vida em seus restantes, não se carecia de ter escrúpulo – caducagem dum, vadiação de outra – nem de se conceder, a tal. (ROSA, 1984, p. 192-194).

E, ainda, mais adiante, reforçando sempre a ambivalente posição de Camilo, o mais baixo (servo) e ao mesmo tempo o mais digno,¹⁵³ e ruminando, (des)culpando sua atitude dele, Manuelzão:

tão natural de humilde, o velho Camilo era ali, entre todos, o que sembrava ter mais fineza e cortesia, de homem constituído, bem governado. Bebia com medida, jogava o resto fora. – “Sede, seo Camilo?!” – “É por uns calores, aqui no interior [...]” Tristeza dessa, do velho Camilo, cachaça qualquer não empapava? A Joana Xaviel devia de estar agora no meio dos cantadores, aceitando graças de homem, quem sabe. Ou, então, era só o penar de não residirem mais juntos, na cafua da chapada. Velho assim não podia gostar de mulher? A decência da sociedade era não se deixasse os dois sendo pobres miseráveis, ficarem inventando aquela vida. Regra às bostas. Mas, ele, Manuelzão, era que podia mæezar? Podia socorrer de sim um caso desses, tão diverso? Mais triste que triste. Tinha lá culpa? Todos não viviam falando contra, depondo que aquilo era uma estória feia, que apropriava escândalo? Mais quem repetia censura era o Adelço. Assanhavam, estimavam que ele, como chefe, desse cobro a menos-vergonha. Pois deu. Aí então? Não tinha culpa das responsabilidades. [...] Culpa, não tinha. Esta vida da gente, do mundo, era que não estava completada. (ROSA, 1984, p. 225-226).

Fica claro, portanto, que, mais do que abrigado, Camilo se encontra obrigado, na marra, na Samarra. Mas é interessante perceber que Manuelzão também, de certo modo, diz ter sido obrigado a aplicar a lei, essa “regra às bostas”. Mais uma vez fica patente quão pouco soberano é o poderoso Manuelzão. É que a instituição da lei, do poder/violência, *Gewalt*, é consubstancial à supressão da verdadeira soberania, a soberania sem soberano, o puro vigor da *physis*, aquilo que Heidegger designa justamente com o conceito de *Walten*.

¹⁵³ “Era digno e tímido. Olhava para as mãos dos outros, como quem espera comida ou pancada. Mas às vezes a gente fitava nele e tinha vontade de tomar-lhe a benção. [...] Seria talvez de todos os homens dali o mais branco, e o de mais apuradas feições, talvez mesmo mais que o Manuelzão. A vida não lhe desfizera um certo decoro antigo, um siso de respeito de sua figuração. Quem sabe, nos remotos, o povo dele não tinham sido homens de mandar em homens e de tomar à força coisas demais, para terem?” (ROSA, 1984, p. 159).

Podemos assim descrever a fundação da Samarra, mais do que como uma passagem da natureza à cultura, como uma passagem do *Walten* à *Gewalt*, da soberania ao poder. O secar do riacho: “Mas aquela manância da grotta, de ladeira abaixo suas águas, se acabara” (ROSA, 1984, p. 156).

Ao longo da obra de Guimarães Rosa a figuração mais recorrente dessa potência vital é, provavelmente, o buriti. Mas caberia investigar a distância que separa o buriti, enquanto símbolo fálico por excelência, e mesmo o rio São Francisco (“que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme [...]”, ROSA, 1985, p. 568) da delicadeza exuberante das veredas e do riachinho com sua água “ciririca”. É na novela “Buriti”, última de *Corpo de Baile*, que essa figuração atinge seu ápice com a identificação plena do “buriti grande” com a incansável pica de Iô Liodoro, dono da fazenda do “Buriti bom” – mas também com a encantadora vitalidade de sua filha Glória (ROSA, 1984).

Há vários outros elementos da novela que corroboram essa leitura. O *Walten* se encarna em diversas figuras: o vaqueiro Uapa, que transgride as fronteiras, fazendo do trabalho uma festa:

Contaram que com esses estava o vaqueiro Uapa, o rei de todos, montado em seu mais bonito alazão. [...] Aquilo, ele tocava, montado num, ia cantando, a cara dele lumiava, o cavalo agradecendo; e os outros cavalos dele galopavam, vinham lá de trás, para em volta, num contentamento, pediam para dançar, até rinchavam! Boiada em que ele entrasse, não dava trabalho. (ROSA, 1984, p. 166).

O rapazinho Promitivo, irmão da nora Leonísia, “declarado em vagabundo”, mas “capaz das alegrias”; seu Velho, que “já amanhecia com a sanfona a tiracol”, e seus filhos, tocadores; Chico Brãabóz cuja alegria “era forte, mas falseava. Toda tirada expressamente, da patricia da garrafa, que nem um remédio bravo” (ROSA, 1984, p. 225). “O Pruxe, o maior violeiro, com seu sobrinho Maçarico, o maior dançador” que, “só de se ver, no realegre”, “desabusavam” (ROSA, 1984, p. 204). Todos aqueles que, ao contrário de Manuelzão, “entravam nus na festa”.

É claro que a própria festa, nua, enquanto interrupção do mundo e do tempo do trabalho e da produção, momento do gasto acéfalo, da entrega ao instante-já (e não enquanto instrumento de aquisição de prestígio, como deseja em muitos momentos seu dono), é como a *clef-de-voûte* desse paradigma da soberania.¹⁵⁴

Mas, mais. Há ainda a estória dentro da estória. O “Romanço do Boi Bonito” ou a “Décima do Boi e do Cavalo”. Nesta, é retomado o motivo do vaqueiro Uapa, da passagem da natureza à cultura sem sujeição, de um *Walten* que não degenera em *Gewalt*.

Quando tudo era falante [...] No centro deste sertão e de todos. Havia o homem – a coroa e o rei do reino [...] A Fazenda Lei¹⁵⁵ do Mundo, no campo do Seu Pensar [...] (ROSA, 1984, p. 242).

Nesse tempo/espço mítico desenrola-se a relação, sem sujeição, entre o Vaqueiro Menino, o Cavalo *Campeão* (que não se deixava montar) e o Boi Bonito (que não se deixava laçar).

É como se a estória, que, como nos diz Rosa, deve ser contra a História,¹⁵⁶ propusesse um outro relato de fundação do social em que homens e bichos se irmanam em vez de aqueles subjugarem estes. Em que o *Walten* não se desvirtua em *Gewalt*. Em que o riachinho jamais seca:

Num campo de muitas águas. Os buritis faziam alteza, com suas vassouras de flores. Só um capim de vereda, que doitava de ser verde – verde, verde, verdeal. Sob oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca – “Sou riacho que nunca seca [...]” – de verdade, não secava. Aquele

¹⁵⁴ Há toda uma “teoria da festa” latente no poema. Em muito convergente com o que se pensou na França, à *ce sujet*, de Mauss a Derrida, passando por Roger Caillois.

¹⁵⁵ Talvez se trate daquela lei, que não é uma lei, reivindicada por Antonin Artaud: “precisamos encontrar – agora – a grande Lei do coração, a Lei que não seja uma Lei, uma prisão, senão um guia para o espírito perdido em seu próprio labirinto” (ARTAUD, 1979, p.15).

¹⁵⁶ O prefácio “Aletria e Hermenêutica”, primeiro de *Tutaméia*, abre-se assim: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (ROSA, 1979, p. 3).

riachinho residia tudo. Lugar aquele não tinha pedacinhos. A lá era a casa do Boi. (ROSA, 1984, p. 254).

Talvez a melhor palavra para designar isso, certamente melhor do que soberania, seja mesmo o verbo sarajar (provável antônimo de xurugar¹⁵⁷):

Sarajava – (p. 241 [259], l15ª última [30]) – Aqui, meu caro Bizarri, eu confesso que começo a sofrer com Você. Esta última é a terrível! (“Virus in cauda...”) V. Sabe, eu escutei, mesmo, no sertão, essa prodigiosa estória, contada mesmo pelo Velho Camilo. (Naturalmente, alterei coisas.) Assim, por exemplo, V. terá notado que todo aquele grande parágrafo da p. 241, (linhas 8 a 30), representa a entrada no “eterno”, na *féerie* da eternidade. E visão supraterrena. (O tema do “riachinho”, por exemplo, é recuperado, em transcendência.) Mas, o verbo *sarajava*, eu o ouvi, e o contador não soube explicar-me o que é. Verbo só em *aa*, belíssimo! Irradiava, como que transfigurado -? O francês traduziu: “gagnait une splendeur peu commune” [...] (Acréscitado à mão, na margem):* : *É uma coisa misteriosa, que não podemos racionalizar. É o “Thabor” do Boi? Sua teophania? (Traduzir + ou - como: irradiava luminoso em rajas?)* * (ROSA, 2003, p. 59-60).

Acho isso tudo muito lindo, mas seria desonesto calar que a soberania, da estória e de seu contador, é insustentável, vazia. Que, terminada a estória e a festa, Manuelzão há de voltar a reger e trabalhar, e o velho Camilo a ser o último dos homens.

A soberania de que falo aqui é aquela assinalada por Georges Bataille ao escritor moderno:

Mas o escritor moderno recolhe, em contrapartida dessas misérias, um privilégio maior em relação aos reis a que ele sucede: aquele de renunciar a esse poder que foi o privilégio menor dos ‘reis’, pelo privilégio maior de *nada* poder e de se reduzir, na sociedade *ativa*, de antemão, à paralisia da morte. Tarde demais hoje para procurar um viés! Se o escritor moderno não sabe ainda o que lhe incumbe – e a honestidade, o rigor, a humildade lúcida que isso exige, – pouco importa,

¹⁵⁷ Ver “A menina de lá” de *Primeiras Estórias* (ROSA, 1977).

mas desde então ele renuncia a um caráter soberano, incompatível com o erro: a soberania, ele devia sabê-lo, não permite ajudá-lo, mas destruí-lo, o que ele podia dela exigir era que fizesse dele um morto vivo, talvez alegre, mas roído no dentro pela morte. (BATAILLE, 1992, p. 28).

E talvez seja o momento de completar a citação de Foucault (2001) com que abri esse texto:

São esses temas que Blanchot brilhantemente expôs. Em minha opinião é a expressão mais bela, a mais fundamental para definir o que é a literatura não apenas na sociedade ocidental dos séculos XIX e XX, mas em sua relação com toda cultura ocidental dessa época. Simplesmente, o que Blanchot descreveu, não é o que era a literatura até hoje? E a literatura não desempenha hoje um papel bem mais modesto? Esse grande fogo, que tinha consumido todas as obras no momento de seu nascimento ou mesmo antes dele, não se extinguiu? A literatura e o espaço literário não reganharam o espaço da circulação social e do consumo? Se é este o caso, para passar para outro lado, para arder e se consumir, para entrar num espaço irredutível ao nosso e para entrar num lugar que não seria acomodado no seio de nossa sociedade, não é preciso fazer outra coisa que não literatura?

E de convidar Clarice Lispector para, bem à sua maneira, “responder” com essa “crônica” publicada nas páginas do *Jornal do Brasil*, alguns meses após a morte de Rosa:

Ainda sem resposta

Não sei mais escrever, perdi o jeito. Mas já vi muita coisa no mundo. Uma delas, e não das menos dolorosas, é ter visto bocas se abrirem para dizer ou talvez apenas balbuciar, e simplesmente não conseguirem. Então eu queria às vezes dizer o que elas não puderam falar. Não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura.

O que é que se tornou importante para mim? No entanto é através de literatura que poderá talvez se manifestar. (LISPECTOR, 1999, p. 112).

Continuemos, pois – ou entretanto – a ler e escrever. Mais uma vez Foucault: “com entusiasmo, sem esperança.”¹⁵⁸

Referências

ARTAUD, Antonin. Carta aos Reitores das Universidades Europeias. In: *Cartas aos poderes*. Porto Alegre: Ed. Villa Martha, 1979.

BATAILLE, Georges. Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain. In: *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1992. v. 12.

BENJAMIN, Walter. Crítica da Violência – Crítica do Poder. In: *Documentos de Cultura – Documentos de Barbárie*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1986.

BOLLE, Willi. *Grande Sertão.br*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

CÂNDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Nacional, 1964.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

FOUCAULT, Michel. Folie, littérature, société » (entretien avec T. Shimizu et M. Watanabe). Trad. R. Nakamura, Bungei, n 12, décembre 1970.). In: *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris, Gallimard (Quarto), 2001, p. 972-996.

GALVAO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HEIDEGGER, Martin. *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*. Monde-finitude-solitude. Paris: Gallimard, 1992.

LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

¹⁵⁸ E aqui, como chave de ouro, caberia cantar o “Rondó do Capitão”.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

NIETZSCHE, F. *A Genealogia da Moral*. Coleção de Filosofia e Ensaios, Lisboa, s/d.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. Rio de Janeiro: UFMG; Nova Fronteira, 2003.

_____. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. *Tutaméia – Terceiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.



ESTA OBRA CONTOU COM APOIO DA
FAPEAM - FUNDAÇÃO DE AMPARO À
PESQUISA DO ESTADO DO AMAZONAS

Esta obra foi impressa na Gráfica
Ampla, tamanho 16 x 22 cm, miolo
em of-set, para a UEA Edições.
Tiragem de 300 exemplares.
