

Lúcia

Gustavo Bernardo

RELUME  DUMARÁ

PARTE 4

RESENHAS

## PARA ALÉM DA DONZELA, A GUERREIRA...

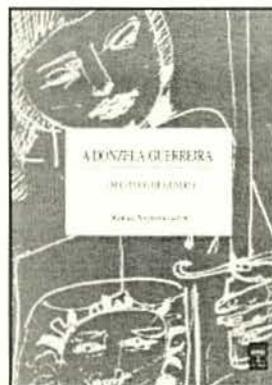
Desde os idos de 70, uma das preocupações de Walnice Nogueira Galvão tem sido rastrear as configurações da jovem travestida, que toma o lugar do pai nas lutas. Vários artigos antecipam e preparam seu trabalho mais alentado sobre o tema, o livro *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*, lançado em 1998.

Sem dúvida, entre os responsáveis por tal fascínio está Guimarães Rosa, com *Diadorim*, uma das mais renomadas guerreiras de nossa ficção, vinculada por Cavalcanti Proença e Antonio Candido aos “rimances ibéricos”. Confirmando tal idéia, Walnice dedica um capítulo a personagens femininas rosianas, que, ao lado de vasta gama de mulheres – oriundas de sagas (valquírias), lendas (amazonas), mitos (Palas Atena, Atlanta, Circe) ou História (Joana D’Arc, Anita Garibaldi, Simone Weil) – se enfeixam no traço que marca suas existências: a transgressão.

Há pelo menos quinze séculos, se recuperarmos um ensaio pouco divulgado de Cecília Meireles, a guerreira vem adentrando o espaço poético como uma espécie de véu a encobrir seu rechaço no universo masculino, detentor das “causas” e ordem públicas. Para além da tradição literária, ela não apenas desvela as sub-reptícias e incestuosas relações entre pai e filha, mas também parece determinar, por detrás do “senso de missão” (camuflagem do desejo?), um dos nós fundamentais de todo sujeito: a ambivalência masculino/feminino e seus vínculos com a realidade social, algo sistematizado por Freud no artigo “A feminilidade”, que aqui se revela ponto de encontro e divergência entre as propostas do psicanalista e as da autora, estas ancoradas em contestações e minuciosas pesquisas de costumes já presentes em antigas culturas.

Distinto dos estudos de Michelle Perrot ou Mary Del Priore sobre a história das mulheres, o de Walnice se apóia em fontes díspares (nem sempre de fácil integração) e experiências alheias, recolhidas, sobretudo, na História e na ficção. A cada momento, seu largo campo de buscas deixa entrever grupos envolvidos em magia, folclore ou episódios factuais (as paulistas na Guerra dos Emboabas, à guisa de exemplo), descritos por etnólogos, historiadores e literatos até abarcar algo incorporado ao nosso cotidiano: o carnaval e suas fantasias.

Resguardado pelo contexto festivo de liberação e inversão geral, o homem pode vestir roupas femininas, evocando situações arcaicas (Aquiles, Dionisos, Tirésias, etc) e dando ensejo à intrigante pergunta: o que motivaria o prazer do disfarce em tantos indivíduos? A indagação se faz elo de uma cadeia de questionamentos que giram em torno da donzela-guerreira. Logo, ao constituir-se uma das modalidades do feminino e de um imaginário que, por vezes, escamoteia a história, essa personagem acaba enredada à noção de desejo e sua impossível “completude”.



À perspectiva metodológica, plena de levantamentos diversificados, incorporam-se preocupações sutis com a condição humana. A compilação de informações dispersas permite capturar as facetas e mudanças da guerreira (mais do que sua “donzelize”) ao lado da atuação transgressiva da “mulher”, cujo papel – pouco visível, pois de menos repercussão nos quadros dos grandes acontecimentos históricos – ganha visibilidade em instantes expressivos e localizados.

Lutando ora em nome do pai, da “causa” do companheiro, ora do direito de romper tabus, impostos por deuses e sacerdotes, recebe perfis específicos, podendo integrar-se ao meio (via casamento) ou permanecer fiel a seu solitário destino. Desdobradas em guerreiras-consortes (Clara Camarão, Maria Bonita), rainhas-salvadoras (Ester/bíblica), bandos-justiceiros (valquírias nórdicas), viúvas poderosas (D. Bárbara Alencar) etc., misturam-se figuras, de tempos e campos variados. Nem sempre são donzelas ou usam armas mortais, valendo-se de desafios ritualísticos, segregações, falas imperativas e prostituição a alterar (ou não) culturas cristalizadas, nas quais o homem ou sua ausência sempre se manifestam.

No já citado artigo freudiano, apesar das colocações comprometedoras que, por vezes, privilegiam o imaginário masculino e conservador (sem esquecer, porém, o contexto e as modalizações verbais do psicanalista), há algo que se coaduna com a posição de Walnice. Literalmente, em se tratando de sexualidade humana, Freud reconhece os entraves para se caracterizar, de modo claro e inequívoco, o comportamento feminino por atos passivos e o masculino por ativos, confessando sua ignorância diante do “mistério da feminilidade”.

A autora focaliza tais limites – a meu ver, uma das chaves do livro – discutindo-os, progressivamente, a ponto de dedicar-lhes o último capítulo “Arremate: o enigma” e, nele, transcrever trechos de Machado e Clarice Lispector, relacionados ao assunto. Do primeiro retoma “As academias de Sião”, no qual os cônjuges invertem seus papéis, justamente porque o rei é menos viril e empreendedor que a amada. De Clarice recobra “Praça Mauá”, centrado na recorrência das trocas de personagens, apequenadas em função da época e do meio: um travesti e uma dançarina de Cabaré se indispõem, tornando-se o fato de “não saber fritar ovo” elemento fulcral para a percepção da ausência de fronteiras nítidas entre as “atitudes” masculina e feminina.

Os dados biológico e social mostram-se importantes referências, mas não esgotam o problema. O trabalho inventivo que os reelabora traz à lembrança a postura de Freud em seu polêmico ensaio, quando também ele delega aos poetas e à posteridade a tarefa de descobrir o que lhe escapa a respeito da mulher. Nessa direção, outra hipótese se vislumbra: a donzela-guerreira seria uma fantasia mais masculina do que feminina! Controvérsia instigante a pedir reflexões...

Assim, Walnice Galvão revisita guerreiras desde as baladas anônimas sobre a chinesa Mu-Lan até conhecidas figuras de nosso século (Patrícia Heast ou Angela Davis), graças a documentos suscitadores do imaginário ficcional, contribuições literárias ou historiográficas (viaja-se de Rocha Pita a Sérgio Buarque de Hollanda), criando ressonâncias interdisciplinares propiciadoras de analogias e diálogos com vozes de diferentes áreas, forma de salientar, nesse emaranhado de questões intrincadas, a reverberação e a memória do tema na cultura.

Em síntese, persistência e transformação se impõem como traço forte da “donzela”, conduzida por um olhar determinado, disposto ao lado de escritos, que, nomeados “Conver-

gências textuais”, deixam de ser meros “anexos” para estabelecer associações dialógicas com o principal fio condutor da obra. À primeira vista, essa ciranda informativa apresenta certa dificuldade quanto à fluência da leitura, em vista de longas notas. Contudo, é a interrupção que permite o peculiar jogo interdisciplinar de tais passagens, sustentadas pela voz que seleciona e descortina o painel de esboços femininos, embora as relações entre eles exijam a participação do leitor, às voltas com a articulação de diversidades e similitudes concernentes ao tema.

Em linhas gerais, **A donzela-guerreira**: um estudo de gênero constitui árdua e obstinada pesquisa das pegadas geradoras de uma tradição temática. Destinada a estudiosos, diz respeito a um imaginário amplo e popular. Se, em suas encenações, Lang ou Eisenstein “revivem” traços da personagem, a cinematografia, menos erudita, adaptou recentemente as trilhas da Mu-Lan, resgatada igualmente por lúdicas máscaras que encobrem as faces das crianças. Há muito, livros infanto-juvenis se agregam aos literariamente consagrados, levando-me a recordar que a fantasia da moça guerreira – tão primorosa em Diadorim – já inquietava nas façanhas de “O sargento verde”, historinha anônima sobre uma personagem travestida em guerreiro para substituir o velho pai...

Tais fatos, cotidianos e dispersos no tempo, reforçam a importância do livro e minimizam as disparidades das “convergências”, que, por outro lado, iluminam a temática perseguida. A meu ver, nele predominam a força das malhas do literário e o circuito da tradição, interagindo com outros saberes, na tentativa de abarcar silhuetas de mulheres esquecidas. De Taunay a Carlos Drummond ou Virgínia Woolf, sem esquecer Júlio Ribeiro ou Domingos Olímpio, a autora escolhe textos de patamares desiguais sobre a “donzela” – sempre fascinante e condensadora de um conjunto simbólico que incorpora imaginário, história e resistência do feminino – terminando por contemplar um dado básico e mais complexo: a condição bissexual de todo sujeito.

Em síntese, o livro extrapola a ingênua narrativa oral que lhe deu origem fazendo ressurgir, entre o profano e o sagrado, a “moça travestida”, responsável por devaneios de povos distintos e, muitas vezes, por reunião de posturas contrárias, ao preservar, de um lado, a lei paterna e ao vivenciar, de outro, experiências inovadoras, “à frente de seu tempo”. Para isso, caminham juntas ficção e desvelamento, assinalando algo muito além de seu complicado perfil, a saber, a necessidade imperiosa de as sociedades aprenderem a aceitar a ambivalência dos desejos humanos e os embates de seus conseqüentes interditos.

---

MENDONÇA, José Luís. **Quero acordar a alva**. Luanda: INALD, 1997. Coleção A Letra/9. 62p.

*Inocência Mata* – Universidade de Lisboa

O Prêmio de Literatura “Sagrada Esperança”, em Angola, tem distinguido muito boa poesia. No ano de 1996 foram premiados dois poetas com provas dadas: José Luís Mendonça e João Maimona, ambos “reincidentes” do prêmio, respectivamente em 1981 e 1984, com **Chuva novembrina** e **Trajectória obliterada**. Desta feita, as obras premiadas são **Quero acordar a alva**, de José Luís Mendonça, e **Idade das palavras**, de João Maimona, am-

bas publicadas em 1997. O “Prêmio Literário Sagrada Esperança é um prêmio instituído pelo INALD – Instituto Nacional do Livro e do Disco, que também instituiu o “Prêmio Literário António Jacinto”, um prêmio de revelação, e, recentemente (1997), o “Prêmio Mário Pinto de Andrade”, para o ensaio.

Aos 44 anos (a completar em 24 de Novembro), José Luís Mendonça é autor de *Chuva novembrina* (s/d, [1992]), *Gíria de cacimbo* (1987) e *Respirar as mãos na pedra* (1989), *Quero acordar a alva* (1997) e o último *Logaríntimos da alma* (poemas de aMar), 1998, este último livro revelando um registro de busca interior, de tentativa de evasão para o íntimo da alma amarfanhada por uma ambiência angustiante.

*Quero acordar a alva* é um pequeno livro de poesia, contendo quarenta poemas distribuídos por três cadernos, denominados livros, e um prefácio de Luís Kandjimbo, poeta e ensaísta angolano.

Ler este livro é ensaiar um verdadeiro exercício de diálogo com o instante. O instante do fascínio que a beleza das palavras provoca, o momento de fruição do verbo, do que sugere, e da vertigem que se confunde, não raramente, com o momento do encanto. Melhor, do encantamento. Depois, as palavras começam a construir imagens visuais, sonoras, olfativas, táteis, mas também mentais, que convergem para o tempo vivido (*e sabido*), para a realidade a que elas se reportam (aliás, o *viver* e o *saber* são dois eixos fundacionais de comunicação na poesia de José Luís Mendonça). E aí, o gozo e o encanto/encantamento do instante cedem lugar à visão e à memória do universo que essa poesia evoca. E esse universo, africano e angolano, é feito de corações noturnos, corações calafetados, naufragos, nômadas, mortos que não conseguem dormir, rugidos da África ferida, fome... Tudo aquilo que o poeta designa como “subespécies do submundo”. Leiam o poema “Subpoesia”.

*Subsarianos somos  
sujeitos subentendidos  
subespécies do submundo*

*subalimentados somos  
surtos de subepidemias  
sumariamente submortos*

*do subdólar somos  
subdesenvolvidos assuntos  
de um sul subserviente*

“Subassuntos” de uma poesia narrativa, para contar o vivido, não para sugerir sentimentos. Aqui o poeta é mais contador que fingidor.

Mas neste livro José Luís Mendonça faz também poesia lírica, mas sempre a partir de lugares sociais – e, neste contexto, é um dileto herdeiro do incomparável poeta nacionalista António Jacinto, que fez do lirismo uma eficaz “arma anti-colonial”, através de um olhar individual e individualizado, embora coletivizante, expressão de um sentimento pessoal e de emoções experimentadas pelo poeta que os transpõe para palavras que representam a crueldade da vida, a violência do destino e a impotência para o mudar. Mas a consciência amarga dessa situação e o desejo de mudança tem medo de se explicitar. Intuem-se, porque a desesperança é enorme e a indiferença daqueles que têm na mão o nosso futuro têm vindo a vencer. A amargura da impotência está fortemente expressa na metáfora do saco de sal, ressaltada no poema:

## COMO UM SACO DE SAL

*O africano está a escorrer  
 como um saco de sal  
 somos filhos do crúde e a cinza  
 de um sol eterno negocia nossos ventres  
 quando nos deitamos noite e dia  
 de orelhas cortadas pela guerrilha.  
 A preto e branco nos cassumbularam  
 os dentes no siso e no  
 maximbombo dos mortos a infância  
 do pólen  
 sitiado toma assento.  
 E içam gruas de vazias bocas o porão  
 dos nossos sonhos a escorrer  
 como um saco de sal.*

O livro de José Luís Mendonça, tal como essoutro de João Maimona, *Idade das palavras*, que com ele ganhou o prêmio *ex-aequo*, são poesia poderosa. Porque dizem a realidade angolana e africana num registro poético de particular originalidade.

---

SOUZA, Eneida Maria de, MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Navegar é preciso, viver – escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. 365p. e COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. 139p.

*Maria Antonieta Pereira – UFMG*

## NAVEGANDO EM PARADOXOS

A Editora da Universidade Federal de Minas Gerais vem se destacando no cenário cultural do país ao publicar obras de reconhecido interesse, não só para o mundo acadêmico, mas também para um público mais amplo, dedicado a atividades de pesquisa, de comunicação e de crítica literário-jornalística. A obra *Navegar é preciso, viver* (1997) – cujo subtítulo, *escritos para Silviano Santiago*, revela uma homenagem ao escritor e crítico brasileiro – é um bom exemplo desse trabalho editorial sério e produtivo. Organizado por Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda, professores da UFMG, em parceria com a EDUFBA, de Salvador, e a EDUFF, de Niterói, o livro conta com a participação de intelectuais de todo o país e assim cumpre também uma importante função: a de efetivar um recenseamento das perspectivas críticas da atualidade brasileira.

Dividida em três partes, na primeira delas, a obra edita depoimentos sobre a vida e a obra de Silviano Santiago, na segunda parte, apresenta diversas reflexões críticas inspiradas na produção do ensaísta-escritor e, na terceira, oferece uma coleção de estudos que dialogam com a sua obra. A homenagem a Silviano funciona como uma amostra de seu próprio pensamento crítico, à medida que se pauta pela heterogeneidade. Nela encontramos “Em

liberdade”, de Lélia Coelho Frota, que remete ao relato mais famoso do romancista, através de um texto-poema “co-assinado por R. M. Rilke”, cujos versos são réplicas do próprio pensamento de Silviano Santiago. Dessa forma, em “O barulho do mundo não deixa/que escutemos a voz do vivido”, murmura toda a discussão desencadeada pelo ensaísta sobre a polêmica questão relativa às distinções entre experiência e vivência.

Quanto aos depoimentos, podemos ler em “Um mineiro de Formiga”, de Ezequiel Neves, ou “Elogio de Silviano Santiago”, de Francisco Iglésias, a estreita relação entre o homenageado e os acontecimentos culturais da Belo Horizonte dos anos 50, até o inevitável fenômeno da diáspora que atingiu a toda uma geração de intelectuais mineiros. O intenso périplo do escritor pelo mundo, detalhado no texto de Antônio Torres intitulado “Viagem com Silviano a Paris, Frankfurt, Munique, Berlim, Copacabana, Ipanema, Leblon” mostra as experiências multiculturais que, aos poucos, comporiam sua visão de mundo enquanto espaço de convivência simultânea entre o transnacional e o local.

O texto “Improvisado em abismo para homenagem”, de Italo Moriconi, estabelece uma produtiva relação entre os romances *Em liberdade*, de Silviano Santiago, e *Respiração artificial*, de Ricardo Piglia, mostrando como ambos estabelecem novos paradigmas de produção ficcional, especialmente no que tange às relações entre história e História. Ivete Lara Camargos Walty, no texto “O eu migrante: crítica e ficção em *Viagem ao México*”, ao apontar como esse romance-ensaio é “o espaço de um duelo de monstros: Artaud e Silviano; francês, brasileiro, mexicano e cubano; colonizador e colonizado”, indica também a crise identitária do objeto literário e do sujeito que o engendra, no Brasil contemporâneo.

As perspectivas críticas desencadeadas pela obra de Silviano ressoam, ainda, em textos tão diferentes entre si como “Montaigne no Brasil: a viagem de Jean de Léry”, de Ana Lúcia Almeida Gazolla, “O crítico e seu não-lugar”, de Luiz Costa Lima, e “Da mortalha de Alzira ao esquife de Aluísio”, de Marisa Lajolo. A participação de dezenas de colaboradores de todo o país, a multiplicidade temática e formal, o alto nível teórico dos textos e a linguagem intimista de outros transformam essa obra numa publicação importante não só pela homenagem ao pensador: ela passa a constituir uma espécie de acervo, muito útil para os estudiosos de sua obra, e também um roteiro do pensamento crítico do Brasil finissecular.

A Editora UFMG também tem se preocupado em divulgar entre nós alguns importantes títulos internacionais, como *Os cinco paradoxos da modernidade*, de Antoine Compagnon.<sup>1</sup> A reflexão interdisciplinar promovida por essa obra aponta a Modernidade como o espaço de quatro paradoxos fundamentais:

- 1) culto melancólico do sempre novo – fato que desencadeia um processo incessante de produção de ruínas, conforme foi apontado por Baudelaire;
- 2) posicionamento das vanguardas estéticas no sentido de transformar o futuro em objeto de veneração e ao mesmo tempo desenvolver narrativas ortodoxas;
- 3) manutenção da crítica e da auto-crítica como fundamento da arte moderna, embora tais práticas nunca tenham produzido a arte canonizada pela própria Modernidade;

<sup>1</sup> Antoine Compagnon nasceu em Bruxelas, em 1950. Formado em Engenharia pela Escola Politécnica de Paris, é também doutor em Literatura. Leciona Literatura Francesa e Comparada nas Universidades de Mans (França) e Columbia (New York). Além de muitas publicações pela Editora Seuil, Compagnon editou, em 1996, a obra intitulada *Trabalho da citação*, pela Editora da UFMG.

- 4) distanciamento cada vez maior entre arte de massa e arte de elite, apesar da crítica aos conceitos de obra original e artista-gênio.

A mesclagem dessas contradições resulta, atualmente, no beco sem saída do quinto paradoxo: a ruptura da arte com o moderno resulta no paradoxo de se manter a tradição moderna da ruptura. Indispensável para todos aqueles que pretendem compreender a produção artística e cultural do final do século XX, a obra de Compagnon constitui um minucioso levantamento dos impasses a que levaram, nos tempos modernos, as relações entre arte e teoria crítica, cultura de massa e de elite, novidade e antiguidade.

Se uma das formas de navegar pelo hipertexto de valores, linguagens e identidades em crise é a produção teórica, torna-se fundamental a circulação de obras que permitam a existência desse exercício intelectual. Os títulos da Editora UFMG, ao definirem a importância dos projetos editoriais da atualidade, também sugerem que *navegar é preciso*, inclusive porque o pensamento crítico cada vez mais terá que *viver*, no sentido de proporcionar a análise dos instáveis acontecimentos contemporâneos, por meio da elaboração de objetos teórico-culturais.

---

VASCONCELOS, Maurício Salles. *Ocidentes dum sentimental*. Belo Horizonte: Orobó, 1998. 72p.

*Maria Antonieta Pereira – UFMG*

## SENTIMENTOS E OCIDENTES

A terceira obra poética da *Coleção Orobó* prima pelo cuidado com que foi elaborada. *Ocidentes dum sentimental*, de Maurício Salles Vasconcelos, não só constitui uma bela homenagem ao poema *O sentimento dum ocidental*, de Cesário Verde, mas também demonstra uma interessante pesquisa relativa à história das publicações do texto em Portugal, além de apresentar inovadoras propostas editoriais. Uma delas é a disseminação do poema português em lâminas soltas, que podem ser encartadas entre quaisquer páginas do livro e, se ordenadas adequadamente, apresentam no verso um imenso retrato de Cesário Verde. As belíssimas fotos que ilustram o livro aprimoram a visão da cidade noturna tematizada no poema – espaço nebuloso e melancólico em que o *eu lírico* se projeta e se constrói.



O texto de Cesário Verde, editado pela primeira vez em 1887, ano seguinte ao da sua morte, insiste numa perspectiva poética inteiramente distinta do lirismo tradicional. Isso fica explicitado nos subtítulos que dividem o poema em quatro partes de onze estrofes cada – “Aves-Marias”, “Noite fechada”, “Ao gás” e “Horas mortas” – e que, por si sós, revelam o olhar sombrio com que o poeta mira a cidade moderna, paulatinamente invadida pelas tre-

vas e pela tecnologia anti-romântica da iluminação artificial.

Maurício Salles, em sua releitura de Cesário, mantém a divisão do poema em quatro partes com os mesmos títulos, mas reduz as estrofes para 8 ou 9, num processo simultâneo de condensação-deslocamento que serve a outra concepção de poeta e de poesia. Nesse caso, a voz que lê Cesário está consciente de que o faz promovendo reverências e diferenças. Se encetarmos uma leitura comparativa das estrofes ou mesmo de cada verso dos poemas em questão, não encontraremos nem repetição literal, nem paródia mordaz ou simples citação. O poeta brasileiro, ao recuperar sua tradição ibérica, promove sobretudo uma identificação com as estruturas de certo pensamento do século XIX, seduzido pela vida cidadina e ao mesmo tempo distanciada dela. A maior diferença entre os dois poetas parece ser, inclusive, a intensificação, pelo segundo, desse distanciamento.

Nesse caso, a visão em primeira pessoa, presente no “Ave-Marias” de Cesário, torna-se o olhar triste do “morador do quarto estreito” contemporâneo, momento em que o *eu lírico* se desdobra numa terceira pessoa crepuscular, identificada com o leitor empírico, com Cesário Verde, Maurício Salles e qualquer cidadão da cidade periférica. Assim também o céu português, “baixo e de neblina”, tem seu desalento ampliado até se tornar “monótono”; a marcação progressiva, nítida e universal do espaço em “Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo” é diluída na águas turvas da simulação e da indeterminação da atualidade em “qualquer Europa, qualquer arremedo de São Pittisburgo”. A cidade portuguesa, feita de escaleres, obreiras e oficinas, sofre outras mutações significativas quando é invadida por *happy-hour*, trem-bala e “criadas do clímax”. Na tecnópole brasileira, Camões já não salva “um livro a nado” pois as “crônicas navais são menores que qualquer gibí/Ao mar, salvo pelas mãos de um guri, zero em português”.

Enquanto texto replicante, que responde em diferença ao vate precursor, o poema de Maurício Salles aos poucos vai revendo/inventando um outro *eu*, nem europeu nem brasileiro, mas mistura deliberada e lúcida de ambos. Se o retorno à primeira pessoa é a viagem do poeta “para a aguda noite em que [se rressonha]”, teremos na reescritura de “Noite fechada” a reverência criadora que é também uma tentativa de se libertar da angústia da influência. Assim, enquanto leitor que verdadeiramente lê sua linhagem, Maurício Salles desencadeia um labirinto de ecos mútuos, razão pela qual estabelece novos parâmetros para a abordagem dos sentimentos ocidentais tematizados por Cesário, num mundo questionador de muitos valores do Ocidente.

Ao “fazer de conta” que é Cesário Verde, Maurício Salles recoloca para seus leitores a questão do estatuto da leitura e, nesse sentido, convoca-os a rever sua própria função textual. Questionando os fundamentos dos conceitos de autoria, nacionalidade e identidade, **Ocidentes dum sentimental** cria, a partir do museu da tradição oferecido por Cesário Verde, um verde cenário de debates, dissensos e novas convergências simbólicas, o qual tem a grata tarefa de arejar o espaço por vezes saturado da poesia contemporânea.

COUTO, Mia. **Vinte e Zinco**. Lisboa: Caminho, 1999. 142p.

Maria das Graças Fonseca Andrade – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Para Fernanda Cavacas, que já me  
faz partir em direção a Moçambique.

Uma re-senha quer me dizer oferecer uma senha (enumeração, descrição). Re-senha é como acenar um indício. Re-senha quer finalmente me dizer isto: dar uma senha a esse outro que ainda irá palmilhar as veredas de determinada leitura, de determinada obra. Estou aqui propondo-me a fazê-lo em relação a **Vinte e Zinco**, da autoria de Mia Couto.

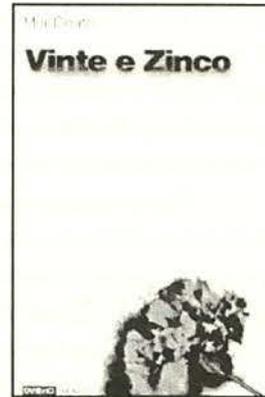
Essa obra surge no momento em que se comemora os 25 anos do 25 de abril (de 1974), data que marca para Portugal o fim de um tempo de ditadura política e o início de uma época democrática e, nessa seqüência, aponta para a independência das colônias que a esse país estavam sub-jugadas, inclusive Moçambique. Foram lançados através da Coleção Caminho de Abril, da Editora Caminho, livros novos a propósito dessa ocasião e entre eles o dito **Vinte e Zinco** de Mia Couto, que é um significativo autor moçambicano.

Não são histórias de embalar o sono, antes são de abalar sonos e sonhos. São histórias não de fazer dormir, mas de acordar as gentes, histórias de *alvorescer*, segundo sopra Mia à mão de meu ouvido. Entre acordar e *acordear* faz-se esse livro e faça essa leitura.

De 19 a 30 de abril tudo se consuma: as histórias são (re)contadas olhando firmemente para a frente da esperança; o passado, (re)visitado não para fazer dele muro de lamentações, mas para apossar-se dele, porque conforme reivindica Andaré Tchuisco, cego não de nascença, mas de sobrevivência, é preciso deixar “que sejam os pretos a escrever sobre eles mesmos”. (p. 132)

E assim é: a cada dia passa-se um pedaço dessa história de Moçambique a limpo, aliás desde o início foi falado pelo dizer da adivinhadora Jessumina: “Vinte e cinco é para vocês que vivem nos bairros de cimento. Para nós, negros pobres que vivemos na madeira e zinco, o nosso dia ainda está por vir” (p. 11). Assim é anunciado que a liberdade não é algo que se tira e se restitui, que a liberdade e a comemoração por tê-la ainda não foi em 1974, talvez ainda nem seja, mas por certo será: “o nosso dia ainda está por vir” e mais adiante é ratificado pela própria “mulher com poderes”: “Este vinte e cinco ainda não é nada. Hão-de vir outros vinte e cincos, mais nossos, desses em que só há antes e depois” (p. 119). E é passando a história a limpo que o povo moçambicano, via seu autor, toma a pena (não de si mesmo, a palavra), tal qual Tchuisco toma o graveto, e desenha na “moldura do chão” as formas que lhe vão ao peito. É assim que a liberdade vai nos pertencendo. Registrar uma palavra no chão da página é conceder espaço a si mesmo, é dar voz a um povo, é de-linear uma nação.

Pois é por intermédio ainda das pacientes mãos de Andaré Tchuisco, que depois de passar tanto de sua vida pintando as paredes da prisão de branco, branco, sempre branco pa-



ra assim ocultar as marcas dos muitos sangues rubros tingidos nessas paredes, ele vai afinal lavar a paisagem dessas histórias, fazendo entrar para a inexistência a própria prisão, afinal “a gaiola depois do pássaro” (p. 130) vira “inutensílio” triste.

Quem conta um conto como Mía Couto acrescenta não tão somente um ponto, mas muitos pontos... Reticências para o por vir que prediz Jessumina.

A cada dia corresponde um conto; como a própria vida, a cada dia uma história autônoma, independente e simultaneamente entrelaçada, comprometida com os dias que se seguem/as outras histórias, que de ponto remoto no horizonte, vão depois abrindo paisagens, à medida que delas nos aproximamos, vão apresentando novos personagens, expondo situações que mesclam sensibilidade, beleza, e uma certa dor pungente. Vem tudo recheado de provérbios, de ditos e des-ditos, de pensamentos do povo moçambicano que sabe unir às palavras silêncios de muita vida.

Quem quiser conhecer mais de perto a beleza encantadora de Irene, os temores de Lourenço de Castro, os consertos pelo qual ansiava Marcelino de sua oficina, Dona Margarida e sua coragem em diferenciar os tempos, Tio Custódio e sua “descalção”, as predições de Jessumina, a forma de ver do cego Andaré Tchuisco, Dona Graça e sua extinção viva entre verdes, Chico Soco-Soco, Diamantino e suas execuções, Joaquim de Castro e seu lugar vivo de morto e perceber como essas tantas existências se emaranham na tessitura dessa obra, na paisagem de África; quem não tiver receios de ouvir outras vozes que não a própria (tantas vezes imprópria), leia **Vinte e Zinco** de Mía Couto.

No final descubro que podíamos todos ter amado mais uns aos outros, não fosse o medo: “Agora, estão ali ambos, branco e preto, com suas fragilidades de fora, sem terem-se medo” (p. 129). Extraída a cor de fora, vale o dizer de nosso Guimarães Rosa: “O que existe é homem humano”.

Votos de alegria pela liberdade conquistada (a da própria escritura/leitura).



PS.: Não esquecer que para passar o que quer que seja a limpo há que enfrentar os muitos sujos: o matope (lama, lodo), o negrume (não o cutâneo, mas o do espírito: os tormentos, os medos), os óleos, as graxas do conserto das engrenagens do sistema, as poeiras das estradas nas andanças por longes. Mas essa é, indubitavelmente, uma boa caminhada!

---

LLANSOL, Maria Gabriela. **Ardente texto Joshua**. Lisboa: Relógio d'Água, 1998. 147p.

*Maria de Lourdes Soares – UFRJ*

**Ardente texto Joshua**, o mais recente livro de Maria Gabriela Llansol, é e não é sobre Teresa de Lisieux, a mística e carmelita também conhecida como Teresinha do Menino Jesus e da Santa Face.

Sobre ela, como escreve Llansol na contracapa deste livro, há três histórias: a primeira história, a sua súplica biográfica, “conta que, desde sempre, Teresa Martin quis entrar no

Carmelo de Lisieux. Que, aos quinze anos, de fato, entrou, e aí morrerá aos vinte e quatro anos, de tuberculose”. A segunda história, a história institucional, a sua súplica heróica, “chamou-lhe Teresinha do Menino Jesus, colocou-lhe um ramo de rosas nas mãos, uma coroa de rosas na cabeça, canonizou-a e, há meses, fez dela Doutora da Igreja – a terceira, depois de Catarina de Sena e Teresa de Ávila”. A terceira história “contou-a ela. Em vários poemas, peças de teatro conventuais e textos autobiográficos. Sobre tudo no manuscrito C, como é conhecido”. O texto de Llansol “conhece a biografia, e passa adiante. Sabe da heroína, e não lhe interessa. Admira a crente sem desposar o seu movimento”. O que efetivamente interessa ao texto é “o percurso de um corpo como súplica da sua potência de agir” (contracapa).

Escrito ao longo do ano de 1997, **Ardente texto Joshua**, ou a quarta história sobre Teresa de Lisieux, apresenta-se na folha de rosto como “ficção portuguesa”, mas as notações de tempo e lugar sugerem as de um Diário. Aquela que escreve, contudo, insiste no final do livro: “eu não tenho relógio para acentuar a evolução do dia senão o pulso do meu amor”. (p. 140)

“Uma ficção não pode ser simples, é o encontro inesperado do diverso”, escreveu a A. em **Causa Amante** (Lisboa: A regra do jogo, 1984, p. 18). A lógica do encontro mais uma vez preside à organização da escrita de Llansol. No caso de **Ardente texto Joshua**, um dos encontros fulgurantes reside na coexistência entre as marcações de tempo e espaço, características do gênero diarístico, e a forma de capítulos de romance. A escrita-pulsção sabe que o que importa é a energia que circula nos textos, o fogo que une escritores e leitores, o sinal de que ali houve uma epifania do belo ou de que o amante passou por ali.

As primeiras páginas do livro chamam o Verão. As macieiras estão em flor, o texto também floresce. Uma figura desce do ser – “o ser-instinto”. Em andamento, um encontro, de que resultará um nó fulgurante, uma poderosa *sobreimpressão* de paisagens, capaz de criar um *síncrono*, espaço livre de tempo: o Douro, “um rio de vinho *generoso* na memória”, que flui na paisagem do país de Gabriela, e o claustro de Lisieux, onde Teresa lê, no Verão ardente de 1897: “o sol que ali brilha é o mesmo que, à distância, prepara a maturação do vinho *generoso*”. (p. 29)

Ambos os textos – o de Llansol e o de Teresa – são *hierografias*, são “animais da mesma espécie” (p. 15): “*hierós*: força que torna alguém ou algo invulnerável, e o protege de qualquer diminuição”. (p. 31)

Outras figuras anunciam-se na trama da paisagem sobreimpressa – Nietzsche e Pessoa –, e mostram os seus dons para o nascimento em texto de Teresa e Gabriela. Nietzsche chega com a sua “Gaia Ciência” (p. 23). Pessoa mostra “os acontecimentos de suas vagas que se constituíram corpo único”: “Pessoa de *Pessoa única*, sentas-te à minha beira, nos bordos do meu texto, que trago enrolado no lugar mais elevado do meu afecto” (p. 13-15). No encontro de ambos, gera-se o “fim do fragmento”: “A Gaia Beleza é única”. No encontro de ambas, uma bela nascente prepara-se para correr: “E o rio ficou conosco, e molhou-nos enquanto repousávamos”. (p. 18)

Como indicia a capa do livro (concepção de Fernando Mateus sobre a gravura “A infância”, de J. B. Creuze), Teresa ama o devir-criança de Joshua (a *petite voie* ou a *voie d'enfance* segundo Teresa de Lisieux contou-nos na *terceira história*), ou o seu devir-outro, não a conhecida imagem do crucificado. Ao encontrar-se com o garoto que a chama “Pequena”, Teresa torna-se “teresa, a criança filha de si mesma” (p. 63), com nome grafado com inicial minús-

cula. Na *clave de pequenez*, o texto-teresa, tal como o texto-Joshua, torna-se ardente texto, fluxo energético que circula no amor de ler.

Na seqüência do livro, o corpo de Teresa sofre, está para morrer, mas “é infinita a esperança do texto” (p. 119). *A primeira história* diz que Teresa morreu, mas o texto de Llansol considera que “se teresa for texto quando morrer sairá viva desta crisálida” (p. 65). **Ardente Texto Joshua** ou a *quarta história* de Teresa é a “história de um belíssimo ser inteligente que arriscou todos os seus trunfos numa única conjectura”. (p. 120)

Nas últimas páginas do livro, Teresa dorme. Os seus manuscritos, sobretudo o manuscrito C, misturam-se com o Spinosa de Llansol. Teresa veio e foi. Foi e veio outra vez, nas dobras da ficção: “vem, digo-lhe, / voltemos ao tempo” (p. 145), sopra-lhe acolhedora-mente aquela de quem para sempre Teresa também poderá dizer, como já dissera do “desconhecido” Joshua (p. 33): é a minha amiga.

Tal como o texto a vê, Teresa pertence à linhagem de Hadewijch, que historicamente foi uma beguina flamenga, ou até mesmo se confunde com a mística medieval que aceitou arder na viva chama de amor, e, por isso, entre poetas e pensadores, foi chamada *a amor*, ou o amor declinado no feminino.

O que é um leitor? O que é um legente? “Leitor e legente estão um para o outro como o espesso para o que esvaece”. Entre ambos, passa “a figura intermédia, pelo ler apaixonada” (p. 146). O *ler* saúda a figura intermédia que passa alegre pelo caminho, unindo Teresa e Gabriela numa “bem-aventurada” carta de amor: “o texto são as marcas indeléveis e perceptíveis de que falaste sobre o amor” (p. 96-7). O que ele espera do escrevente é que aceite “levar apenas a carta/e lê-la se alguém passar” (p. 145): “bem-aventurados os alucinados, porque deles será o real (...) bem-aventurado sejas tu, ó texto, porque nos abres a geografia dos mundos”. (p. 146-147)

O livro se suspende afirmando que o *texto-Joshua* é vivo, ardente texto que circula na leitura apaixonada que envolve Teresa e Gabriela. A esse anel fulgurante também se poderia chamar “autobiografia de um legente”, como escreve a A. em outro texto, capaz de assinalar o rastro da passagem desses peixes vivos que atravessam o rio do tempo.

**Ardente texto Joshua** é um belo ramo da árvore que floresce em texto – texto que vem de muito longe, “desde Spinosa e de muito antes, dos gregos”, e que encontra no caminho a “alegria errante” de Mestre Eckhart (p. 66), a viva chama de Teresa-Hadewijch e a Gaia Beleza, túnica inconsútil que admiravelmente entretece os dons de Pessoa e Nietzsche.

Mussa, ALBERTO. **O trono da rainha Jinga**, romance de. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, 108 páginas.

Marta de Senna – UFRJ

Um episódio apenas, entre os muitos narrados em **O trono da Rainha Jinga** – precisamente o que dá título ao romance – é o fundamento histórico dessa narrativa com que Alberto Mussa mantém cativo o leitor, da primeira à última página do livro. Tudo o mais é matéria ficcional pura, não obstante envolvida numa atmosfera de historicidade deliciosamente irresistível.

Estudioso dedicado das culturas africanas (em 1997 publicou, pela Revan, um livro de contos, *Elegbara* – um dos nomes de Exu), Mussa leu uma obra intitulada *História geral das guerras angolanas*, do século XVII, reeditada há algum tempo pela Casa da Moeda. A cena do trono da rainha Jinga é verídica e impressionou tanto, desde a publicação da obra, que dela foi feita uma gravura, decerto uma fonte de inspiração para o autor, formado em Letras, escritor por destino, por vocação e por escolha.

Com total domínio da técnica de narrar, Alberto Mussa surpreende também por um comando da linguagem, pouco usual em romances de estréia. O português de *O trono da Rainha Jinga*, sem ser antiquado, tem um sabor especial de português antigo, aqui e ali intermesclado



de palavras dos dialetos africanos, de que revela conhecimento seguro.

Cada um dos vinte e cinco capítulos é narrado por um personagem, havendo também a voz (quase) impessoal de um narrador onisciente a costurar a narrativa. O tempo é o século XVII, a cidade é o Rio de Janeiro, os personagens são um magistrado investigador, frades em atitudes suspeitas, um baleeiro que conheceu a Rainha Jinga em Angola, mulheres espantosamente esclarecidas, um alcaide assassinado, um escravo letrado e a “irmãdade” dos cativos adeptos da chamada *heresia de Judas*, que espalha o terror pela cidade com crimes tão peculiares quanto enigmáticos. É preciso descobrir quem lidera o movimento, é preciso entender-lhe a filosofia, decifrar um manuscrito onde pode estar a chave de tudo.

Em deslocamentos espaciais perfeitamente encaixados na sucessão dos capítulos, há também cenas em África, seja no coração das tribos envolvidas, seja em Luanda, onde pela derradeira vez o baleeiro Mendo Antunes assiste, pasmo, ao batismo da Rainha Jinga, cristianizada como Ana de Sousa.

Como em todo bom romance do gênero, o final é inesperado, o que dá ao leitor a sensação de ter sido inteligentemente ludibriado e compelindo-o a reencetar a leitura para identificar as pistas, todas habilmente mascaradas no enredo e na urdidura impecável da narrativa.

Tendo concorrido a uma bolsa oferecida pela Fundação Biblioteca Nacional para obras em curso, Alberto Mussa foi um dos três agraciados, na categoria romance, em 1997, quando tinha cerca de 50 páginas escritas. Acertou o júri ao premiar esse autor e acertou a Editora Nova Fronteira ao editar a versão final do romance, publicado no início deste ano.

MELO, João de. *O homem suspenso*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1996.

Monica do Nascimento Figueiredo – UFRJ

## EM PEREGRINAÇÃO, NA BUSCA DA CASA POSSÍVEL

Com uma declaração de amor à cidade de Lisboa, abre-se *O homem suspenso* do escritor português João de Melo. Como epígrafe, temos um verso de Jorge de Sena que, na condição de poeta exilado que também o foi, ensina com orgulho que *eu sou mesmo a mi-*

*na pátria*. É a partir desta constatação e de dentro da amargura de seu próprio exílio, que o narrador do romance irá inscrever a sua amorosa relação com o espaço citadino de Lisboa, a capital de um país que na virada deste século sofre com as mudanças, nem sempre razoáveis, de uma Europa que ilusoriamente luta por uma unificação

Estamos diante de um romance de procura. Um romance que acompanha o deambular de um sujeito em crise, posto no limiar da idade que deve, no presente, reconstruir sua trajetória em busca da validação de uma vida. É sob o terreno instável da memória pessoal que o personagem caminhará, procurando elucidar seus descaminhos que são, ainda, os de toda uma geração de portugueses.

O *homem suspenso* é, pois, um romance de experiências que, seguindo de perto a marca pessoal das narrativas de João de Melo, está preocupado em transformar as experiências de um eu – inscrito sempre num tempo de assumida crise – em motivo precipitador da escrita. Nesta narrativa, o discurso crítico extrapola o tom meramente confessional e garante a sua validade quando se firma como questionamento de toda uma nacionalidade que, no século XX, procura reavaliar o seu devir histórico. Percorrer a Lisboa da década de noventa, significa revisitar todos os mitos de uma nacionalidade colocada em xeque no final do milênio.

Será com *outros* olhos que o narrador irá questionar a posição portuguesa diante de uma Europa que deseja a unificação de seus países. A partir de uma ótica especialíssima, o narrador dismantlará o sonho da unificação, mostrando a traição guardada dentro do projeto de uma Europa única que tenderá abortar, violentamente, as diferenças, legando aos países economicamente mais fracos à condição de meros servos de patrões antigos. Tal qual ao narrador que teve de abandonar a casa porque dela foi expulso, a pátria também é expulsada deste espaço europeu que se quer hegemônico, porque não conseguiu definir os seus próprios limites e sempre procurou, num algures, a casa possível.

Este romance trata, portanto, de corpos, de casas e de cidades. Expulso do corpo da esposa e da casa que abrigou um casamento arruinado, este homem, solto pela cidade, revê tudo aquilo que se costumou a chamar de realidade e, subitamente, a vida perde todo o sentido. Com o que lhe resta de memória, o sujeito remapeia a cidade munido agora de olhos incrédulos. Dividido e na mais absoluta solidão, o eu inicia a sua peregrinação à procura da imagem perdida. Recuperando a condição ancestral de descobridor português, o narrador faz da *Peregrinação* o seu texto sagrado, por ele ser o único livro capaz de o acompanhar em sua viagem por uma realidade ilusória.

Como quem anda em direção à morte, resta ao eu a companhia de outro igualmente excluído de qualquer espaço possível: um cão abandonado que guarda no corpo a desvalia dos proscritos. O cão será a encarnação dos demônios deste eu, o seu duplo, aquele que também luta por uma morada que não lhe seja adversa. Da união de seus abandonos, homem e cão estabelecem a única relação possível em tempos de ruína para toda e qualquer sociabilidade.

Munido da descrença diante de qualquer perspectiva de futuro, este homem habita um corpo doente. Aqui, a ficção elabora o seu melhor salto. O corpo doente do sujeito em crise é recuperado pela escrita e o discurso assume também as palpitações e o mal estar do eu. Assim, do corpo do sujeito surge como desdobramento o corpo da escrita, que é também um organismo produtor de sentido, que ganha sua concretude no espaço da página em

branco.

O corpo será também uma outra morada abandonada. Em sua trajetória de partida, o narrador despede-se da amante porque já não lhe pode habitar os sonhos que, durante anos, ela sem esperança alimentou. Antes de partir da cidade, é a amante que este homem procura para despedir-se de sua única memória de amor. Ele sabe que:

*Mas não foi pela beleza de Mariana que eu noutros tempos me apaixonei. Nem pela sabedoria, nem pela inteligência dela. Foi por este mesmo fulgor que dela me fiz cativo e me tornei volúvel como um adolescente. A sua luxúria. Sua arte de erguer meu desejo meu prazer meu cio e meu sangue. O poder de acordar a tentação a competência a abundância a alegria mecânica dos meus engenhos. E a de tudo isso confundir com um sentimento ou um propósito, um universo inteiro de amor. (p. 193)*

Recuperando a trajetória dos homens portugueses, será também no algures que o narrador projetará o seu futuro. Ao navegante do século XX não é mais permitido nenhuma esperança, pois a este capitão faltam “os mares e os rios, a cábula de navegar, o astrolábio e a bússola, o porto e o desejo de aventura, a preclara ousadia de peregrinar em torno do mundo” (p. 116) e, por isso, ele se encontra amargurado, “perdido na França e na Europa com o [seu] cão”. (p. 217)

É em triste ironia que o romance termina. Recuperando o modelo das antigas cartas de emigrados, o narrador escreve à pátria, desejando que sua carta vá encontrar “os seus em excelente saúde”. “Por favor, mãe, não morra nunca” (p. 218), é o grande apelo inscrito, porque temer a morte da mãe é, metaforicamente, temer a definitiva morte de uma pátria que se tornou um útero adverso. Este eu sonha com o fim do exílio a que foi contrariamente condenado e, mesmo depois de percorrer o traçado de corpos e de cidades, ele sonha com a mais portuguesa de todas as crenças, aquela que crê na casa que existe depois de todas as tormentas, a definitiva e única casa-pátria possível.

---

BERNARDO, Gustavo. *Lúcia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. 181p.

*Reinaldo Martiniano Marques – UFMG*

## HOMENAGEM E ESTÉTICA PÓS-MODERNA

Imagine o leitor a seguinte situação: José Martiniano de Alencar, o insigne patriarca das letras brasileiras e fundador da nosso romantismo, desfaz-se de sua condição pétrea, de monumento e silêncio, fardo que implacavelmente costuma abater sobre o escritor ao ser inscrito no cânone literário de uma nação. E assim sua estátua, revivificada pelo sangue da ficção, desce do pedestal, para se tornar personagem e circular pela cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro dos anos 50, pavoneando o imaginário dos leitores contemporâneos.

Mais que isso ainda, e não se pisme o caro leitor. Alencar se torna personagem de um de seus narradores – o Paulo, narrador de *Lucíola* –, numa insólita inversão de papéis, em que a criatura converte o criador em signo de sua imaginação.



É com essa perspectiva que o leitor se defrontará na leitura do romance **Lúcia**, de Gustavo Bernardo, certamente um dos lançamentos mais significativos de 1999 no campo da ficção. Editado pela Relume Dumará, **Lúcia** constitui-se numa criativa reescrita e releitura do romance urbano e de costumes do romantismo, contribuindo para sua revitalização. Como tal, **Lúcia** surpreende como texto desvelador das possibilidades e caminhos da ficção brasileira nessa virada de século, sobretudo em termos de uma estética do pós-moderno.

Ao leitor atilado, dotado de memória cultural, não escaparão as múltiplas citações, alusões e referências a personagens, temas e situações do nosso romantismo, em geral, e do romance alencariano, em particular, especialmente **Lucíola**, compondo uma bem tramada rede intertextual. Com efeito, as simetrias e semelhanças são muitas, a começar pelos títulos. Destaco por agora apenas uma. No romance de Alencar, ao se encontrar com **Lúcia**, por ocasião da festa da Glória, o narrador-personagem Paulo, recém chegado à Corte, está acompanhado de um amigo, o Dr. Sá. Essa cena que praticamente abre a narrativa de **Lucíola**, é retomada e reduplicada no texto de Gustavo Bernardo; o narrador-personagem Paulo, jovem professor de gramática de uma Faculdade de Letras, encontra-se com **Lúcia** também durante a festa da Glória, só que seu acompanhante é José de Alencar, seu velho e experiente mestre de gramática. Na construção dessa cena segunda, a de **Lúcia**, o autor se apropria de frases e vocábulos da cena primeira, a de **Lucíola**, reutilizando-as. Um trabalho de apropriação que demonstra uma leitura cerada e amorosa do texto alencariano por parte de Gustavo Bernardo, bem como uma pesquisa rigorosa para a reconstituição da época em que se desenvolve a ação do texto segundo. Tarefas que são familiares ao autor, dado que é também pesquisador e professor de Literatura no Instituto de Letras da UERJ, com ensaios publicados na área de crítica e teoria literária.

Também são vários os índices que aproximam o professor José de Alencar, personagem de **Lúcia**, do escritor José Martiniano de Alencar. O Alencar escritor, formado em Direito, não deixou de se interessar pelas questões gramaticais da língua portuguesa, ao defender uma gramática brasileira do português em meio a muita polêmica; já a personagem, também se formou em Direito, antes de se destacar como filólogo e gramático, e seu pai é o Dr. Martiniano, governador do Ceará.

Pode-se dizer, portanto, que **Lúcia** é uma “clonagem” de **Lucíola**: o autor retoma algumas células dramáticas do romance alencariano para fazê-las se reduplicarem e se multiplicarem na trama romanesca. Mas o faz dentro de um intrincado jogo de semelhanças e diferenças. A par da natureza replicante dos protagonistas Paulo e **Lúcia**, ressalta-se ainda a homologia da cena de enunciação narrativa: assim como em **Lucíola**, o relato dos acontecimentos pelo narrador de primeira pessoa, em **Lúcia**, se dá *a posteriori*, quando Paulo já está bem mais velho, num evidente distanciamento entre o narrado e o vivido que confere ao relato um tom memorialístico, autobiográfico.

De modo particular, o romance de Gustavo Bernardo retrabalha a figura feminina típica da tradição romântica – uma figura ambígua, situada entre a pecadora e a santa, a castidade e a luxúria, o tipo brasileiro e o tipo europeu. Daí que **Lúcia** se desdobre em uma **Lú-**

cia morena de olhos verdes e uma Lúcia loura de olhos negros, numa evidente releitura de Isabel e Ceci, de *O Guarani*, e da oposição entre a loira e a morena, típica de *A Moreninha*, de Macedo. Por sinal, tão presentes no modelo narrativo do romantismo, as oposições e dualismos, freqüentemente transformando-se em tríades, proliferam pela cena narrativa. E, característicos das personagens femininas, contaminam esses dualismos até mesmo as personagens masculinas, como no caso do professor Alencar, cuja imagem oscila entre o catedrático renomado, defensor da gramática e da moral, e o devasso fotógrafo de nus eróticos.

No âmbito da construção narrativa, há ainda o recurso a procedimentos típicos do romance-folhetim, tão recorrente na literatura do século passado. É o caso das elipses narrativas, dos cortes e das concatenações entre um capítulo e outro, como estratégia para se criar ou se manter o suspense. Exemplifica-o o capítulo XXI, constituído de três sintéticas linhas, que articulam, em contraponto, os capítulos anterior e subsequente. Digno de nota também, em termos da economia narrativa, é o recurso às cartas, como forma de recuperação do passado e de projeção do futuro.

Mas o fato de *Lúcia* estar “clonando” a narrativa urbana e de costumes do romantismo, não deve indicar uma proliferação do idêntico e do mesmo, uma vez que a repetição se dá também como diferença. Inscrito numa estética do pós-moderno, marcada pelo pastiche, pela convivência tensional num mesmo espaço de diferentes estilos, o romance de Gustavo Bernardo propõe um elaborado diálogo entre a tradição e o novo, o passado e o presente, operando um significativo deslocamento temporal e espacial. Com efeito, a ação romanesca se desloca da cidade do Rio de Janeiro, capital do império no século passado, para uma cidade então capital da República. Esta já sob o impacto das transformações urbanas da década de 50, vivendo o agitado clima político do governo Café Filho, após o suicídio de Vargas, e da campanha presidencialista de JK. Ilustrativo disso é o passeio do narrador Paulo com o professor Alencar pela Lapa e o cais, em que este evoca a cidade das festas imperiais, como a da Glória, em contraponto com a cidade do presente do narrador, já completamente transformada pelos aterros e a modernização urbana.

Nesse espaço urbano da modernização periférica, entrecruzam-se e superpõem-se os núcleos da tradição literária e as formas e manifestações de uma moderna cultura de massa, urbana e suburbana: o cinema, as revistas em quadrinhos com seus super-heróis – Batman, Super-Homem –, as revistas eróticas, a fotografia, os grandes magazines – *A Cigarra*, *O Cruzeiro*. E desponta também o teatro, em especial o teatro de temas suburbanos e pequeno-burgueses de Nelson Rodrigues, com sua carga melodramática. Assim, pelo viés da dramaturgia rodriguesana, o autor de *Lúcia* procede a uma releitura do melodrama romântico, apreendendo-o numa perspectiva contemporânea.

Ao reler o melodrama romântico, a narrativa de Gustavo Bernardo parece equilibrar-se no fio da navalha, prestes a se desandar no dramalhão. E corre alguns riscos. A propósito, como professor de gramática, ao narrador não escapam os aspectos lógicos e articulatórios da linguagem. E é nessa faceta do narrador que reside um dos riscos da narrativa, quando ele assume o seu lado professoral. Em várias passagens ele narrativiza tanto suas aulas quanto as de seu mestre, o professor Alencar, evidenciando seu caráter de performance. Se, por um lado, o tom pedagógico e dissertativo parece comprometer o ritmo do relato, por outro, as digressões impostas pelas aulas combinam erudição e relato, conferindo leveza ao texto, a exemplo das lições sobre o labirinto e sobre o Isso.

Outro risco que corre o texto de Gustavo Bernardo, ao trabalhar a relação intertextual, consiste em se tornar óbvio demais esse jogo, menosprezando a inteligência do leitor mais refinado. O jogo intertextual se potencializa mais quando calcado no campo da alusão e do índice, mantendo implícito, sob a pele de um texto segundo, o texto primeiro, que lhe serve de modelo, e deixando ao leitor a descoberta das possíveis relações e conexões. Assim, as referências à personagem Lúcia como Lucíola em alguns momentos, numa patente remissão à narrativa-modelo, parecem incorrer em obviedade.

Há ainda no romance de Gustavo Bernardo um forte apelo em relação ao leitor, alguma coisa do *best-seller*, no sentido de que sua leitura prende o leitor, captura a sua atenção, fazendo-o sofregamente passar de uma página a outra, de um capítulo a outro. Para isso contribui certamente o caráter investigativo do relato, de narrativa detetivesca. Afinal, Paulo investiga a identidade de Lúcia, a jovem por quem se apaixona e a vê misteriosamente metamorfoseando-se ora em loira ora em morena. Tal investigação converte-se numa investigação da origem, da natureza e sentido do ser feminino, da sua histeria. E não deixa de ser também uma pergunta sobre a identidade do masculino, conforme indica a reelaboração que o narrador faz de sua identificação com a figura paterna. Figura bifronte, uma vez que se encarna tanto no seu pai, que o queria campeão de xadrez, quanto no seu mestre intelectual e literário, o velho professor Alencar, em relação ao qual vive a angústia da influência.

Outro elemento característico da narrativa pós-moderna, presente em *Lúcia*, está visível no caráter meta-romanesco de várias passagens do romance, por meio do qual a narrativa se volta sobre si mesma, numa dobra especular. Dobra decorrente de um distanciamento, típico da ironia romântica, do sujeito da enunciação em relação aos enunciados narrativos. Nesse sentido, pode-se ler a aproximação da narrativa com o jogo de xadrez. As jogadas do xadrez, a movimentação das peças, a possibilidade de previsão dos próximos lances constituem elucidativas analogias com a trama romanesca, sugerindo possíveis desenlaces para seus nós. Mas sobretudo apontam para a dimensão intelectual, própria de uma inteligência matemática, atuante na construção do relato, bem próximo da filosofia da composição prescrita por Edgar Allan Poe. Nesse sentido, revela um narrador/autor extremamente consciente dos mecanismos e da técnica narrativa.

No entanto, ao mesmo tempo em que se volta sobre si mesma, a narrativa problematiza o seu caráter de representação. É nessa direção que se pode interpretar as alusões do narrador à tela de René Magritte, em que um homem se olha no espelho, mas, paradoxalmente, se vê de costas; o espelho recusa-se terminantemente a devolver-lhe sua imagem coesa e íntegra. Essa pintura, que inspirou a composição da capa do livro, intitula-se sugestivamente **Reprodução proibida**. Como tal, ela coloca em cheque o poder de representação da literatura, seu teor documental, evidenciando o caráter ilusionista da narrativa do romantismo.

Como conclusão, pode-se dizer que *Lúcia* reinventa e recicla não só o romance de iniciação, mas também o romance urbano e de costumes do século passado. Mas, ao fazê-lo, também o desconstrói de certa maneira, sobretudo nas passagens de caráter metalingüístico, como no caso do último capítulo.

Ao retomar a ficção do romantismo das mãos de seu grande mestre e fundador, o romance *Lúcia* opera nela significativos deslocamentos, desvelando seus mecanismos mais íntimos, suas engrenagens de enunciação. Com seu texto, Gustavo Bernardo presta, ao fim

e ao cabo, uma grande homenagem a José de Alencar, na medida em que reatualiza a sua obra, repondo seus signos e valores em circulação junto aos leitores de hoje. Revivifica-a, injetando nela o sangue da ficção com que o próprio Alencar deu vida ao romance brasileiro. E evidencia insuspeitadas possibilidades em termos de novas reelaborações e reescrituras da nossa tradição literária e cultural.

---

SABINO, Fernando. *Um amor de Capitu*. (Recriação literária). 2. ed. São Paulo: Ática, 1999. 292 p.

*Rita Maria de Abreu Maia – CEFET-Campos*

**E**liminando as digressões e intervenções do narrador-personagem Bentinho, do genial romance machadiano *Dom Casmurro*, Fernando Sabino realiza uma recriação literária da aventura amorosa de Bentinho e Capitu que sustentou a trama de Machado de Assis. Sim, porque a urdidura que Sabino reelabora detém o enunciado, a “estória” que enlaça as vidas desse casal, talvez o mais célebre da literatura brasileira.

No texto reescrito pelo contemporâneo escritor mineiro, a visão narrativa, antes autodiegética, para usar linguagem da teoria literária de Genette, transfigura-se em um narrador heterodiegético, o que faz da narrativa um discurso em terceira pessoa. Se tiver o leitor consciência antecipada desse fato, basta-lhe a leitura da apresentação feita pelo próprio escritor —, provavelmente a curiosidade lhe seja instigada e lhe crie a expectativa de encontrar, entre os fios do enredo, escapando dos misteriosos cofres interiores da personagem Capitu, seus inúmeros segredos. Entretanto, o recriador da narrativa sequer altera a onisciência do foco narrativo, porque, embora estando em terceira pessoa, o narrador de Sabino encontra-se, durante toda a obra, “colado” a Bentinho. Assim, se o leitor esperar descobrir o “além” da história de Machado, encontrará uma trama exatamente igual à de *Dom Casmurro* e um discurso literário aquém do primoroso original, como afinal não deixa de ser o esperado, principalmente por não se tratar, a meu ver, de uma recriação.

O autor de *Amor de Capitu* não tenciona criar uma outra ficção. Propõe-se, de fato, adaptá-la a um público leitor, mais jovem, possuidor de um repertório de leitura limitado e desacostumado com aventuras literárias mais elaboradas, além de não ter intimidade com a linguagem de outras épocas. Ao empreender a leitura do texto de Fernando Sabino, percebe-se com clareza as intenções didáticas que sustentaram o projeto de reescrita do texto realista, denunciadas pela substituição vocabular de certas expressões comuns à época da produção, pela eliminação das crônicas que Bentinho tece sobre seu tempo, enfim, pela simplificação que faz do texto de Machado de Assis. Como adaptação literária de uma importantíssima obra da produção brasileira, visando aconchegar o jovem leitor à escrita do “bruxo” Machado de Assis, *Amor de Capitu* é competente.

PEREIRA, Edgard. *Portugal: poetas do fim do milênio*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. 167 p.

*Silvana Maria Pessôa de Oliveira – UFMG*

## POR UMA ESCRITA DO CORPO

Resultado da pesquisa que culminou na tese de doutoramento em Literatura Portuguesa, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, *Portugal – poetas do fim do milênio* apresenta, em uma visão panorâmica, algumas das tendências que se desenvolveram na poesia portuguesa contemporânea, notadamente aquela produzida durante as décadas de 70 e 80 do século XX.

O livro articula-se em torno de dois eixos básicos. Por um lado, analisa-se a poesia de Helder Moura Pereira, a partir de certos *topos* recorrentes na poética contemporânea: o sujeito como construção de linguagem e a linguagem como expressão do desejo, em suas mais variadas e diferentes formas. Nesse sentido, Helder Moura Pereira postula uma poesia de vivências, pois trata-se de uma poética de teor elegíaco, como bem ressaltou o ensaísta e crítico João Barrento.

De outro lado, esquadrinha-se a produção de alguns poetas que integraram o movimento de poesia denominado “Cartucho” (Lisboa, 1976), conjunto de poemas amassados, fechados com cordel e chumbo, espécie de jogo divertido lançado num fim de semana pelos poetas Helder Moura Pereira, Joaquim Manuel Magalhães, Antônio Franco Alexandre e João Miguel Fernandes Jorge. Na visão de um dos integrantes do grupo, Joaquim Manuel de Magalhães, os poemas de “Cartucho” representariam uma contrapartida do contexto pós-colonial – “a ligação da mão que estende um cartucho numa mercearia a outra mão é igual a um corpo que dispara uma bala a outro corpo”.

A poesia de “Cartucho”, que surge no contexto da efervescência criativa que tomou conta de Portugal no período imediatamente posterior à Revolução dos Cravos, é tributária das conquistas formais de dois outros movimentos de poesia surgidos em Portugal nos anos 60: a *Poesia 61* e a *Poex* (poesia experimental), dos quais herda a proposta de textualização e apagamento da subjetividade, operando uma linguagem depurada, seca, concisa. Pode-se situar a proposta contida nos cartuchos de poesia entre o rigor formal postulado pela *Poesia 61* e a *Poesia Experimental* e a chamada narratividade presente na poesia portuguesa da década de 70.

Atuando como elemento de ligação entre os poetas analisados, pode-se destacar um discurso poético que privilegia o corpo, o erotismo e a sedução, dentro de uma perspectiva homoerótica e através de uma linguagem que procura experimentar, questionando o sentido petrificado das palavras. Como exemplo, observem-se os seguintes fragmentos retirados de poemas de Helder Moura Pereira e João Miguel Fernandes Jorge:

*Deu-se possível a aproximação  
a um corpo e uma escrita (HMP).*



*Estou entre o teu corpo  
e os riscos do mundo (HMP).  
Pretende-se contactar com rapaz, cerca  
20 anos, que no dia 22 de dezembro tomou  
comboio 17.34, Cais do Sodré. Vestia blue  
jeans, sapatos brancos desporto. Será futuro rei (JMFJ).*

Para os poetas de “Cartucho” trata-se de uma escrita que se pretende simulacro da vida, uma vez que o texto é visto como vitrine para exposição de desejos. Com efeito, um de seus recursos mais evidentes é a utilização da biografia pessoal, que surge ostensivamente exposta: a temática homoerótica é ponto articulatório privilegiado entre os quatro poetas analisados.

Por fim, na última seção intitulada “O discurso poético do corpo” é feita uma reflexão sobre a poesia de Al Berto (Alberto Raposo Pidwel Tavares), que, apesar de não ter participado do grupo responsável por “Cartucho”, foi incluído no livro pelas afinidades temáticas e formais com os poetas integrantes desse movimento.

Assim, **Portugal – poetas do fim do milênio** é uma boa oportunidade para travar contato com a novíssima poesia portuguesa, ainda tão pouco divulgada entre nós.