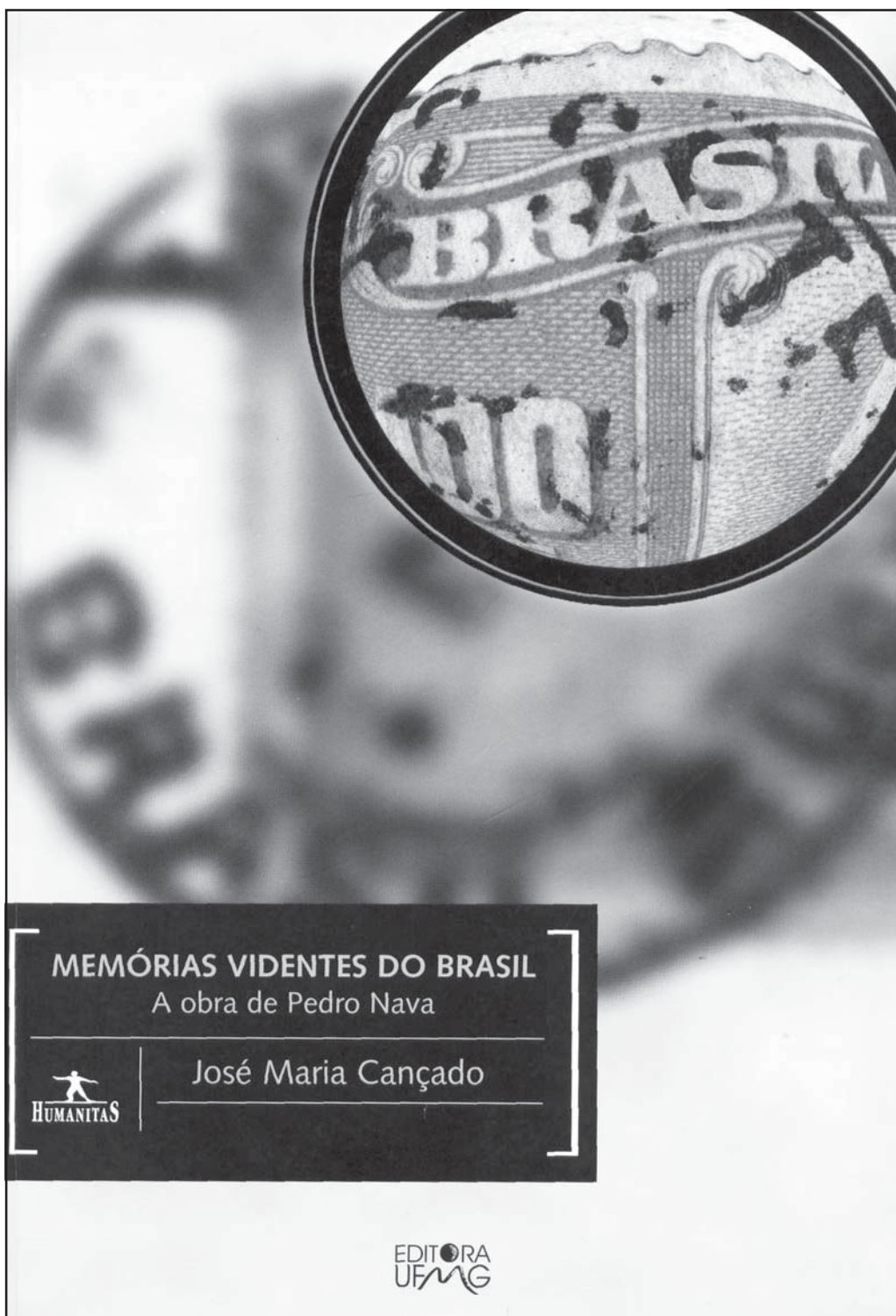




Parte 5 – Resenhas

BORGES, Antônio Fernando. **Braz, Quincas & Cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 171p.

MACHADO DE ASSIS REVISITADO

Gregório Dantas (Facamp)

A literatura é cada vez mais tema de si mesma. Na ficção contemporânea é comum encontrar escritores famosos transformados em protagonistas romanescos, ou mesmo tramas célebres sendo retomadas e recontadas à guisa de homenagem ou paródia. E, muito provavelmente, Machado de Assis é o autor brasileiro que mais tem sido referência neste sentido.¹

Aos nomes de Fernando Sabino (**Um amor de Capitu**, 1999) e João Inácio Padilha (“Viagens e viajantes na história da literatura”, belo conto que integra o pouco lido **Bolha de luzes**, de 1998) junta-se o de Antônio Fernando Borges, **Braz, Quincas & Cia** (2002).

Na verdade, Borges já havia se arriscado nesta fórmula em seu primeiro romance, **Que fim levou Brodie?**, com o qual homenageou Jorge Luis Borges e venceu o Prêmio Neslé de Literatura em 1998.

Agora, com **Braz, Quincas & Cia**, o autor carioca aventura-se no universo de Machado de Assis para contar uma inverossímil história com toques policialescos e muita (auto) ironia. O narrador, também chamado Borges, escritor em crise após o fim de seu quarto casamento, declara de início que está morto, condição que promete esclarecer até o fim do romance. Escreve um caderno de memórias em que conta como recebeu uma insólita proposta de investigar a autenticidade de um volume lançado em 1891, chamado **Os perigos do individualismo** assinado por um tal J. Deus & Silva. A partir daí, uma série de supostos acasos passam a compor uma trama aparentemente desconexa, impressão que muito se deve à brevidade dos capítulos e à incapacidade do narrador em alcançar a clareza dos romances policiais, como assume.

Juntam-se a esse mistério as reminiscências pessoais do narrador e a história de seu avô, chamado de “o Velho”, escritor fracassado que viveu à sombra do irmão, um tal “tio Maria”, maior escritor de sua época. Ainda que nunca chame o tio-avô pelo nome – Joaquim Maria Machado de Assis – o narrador solta pistas que deixam clara sua identidade.

Há referências à ficção de Machado de Assis em todos os níveis do romance, dos nomes das personagens às citações diretas como a seguinte, quase uma paráfrase do célebre encerramento de **Memórias Póstumas de Brás Cubas**: “Não tive filhos, nem pretendo trans-

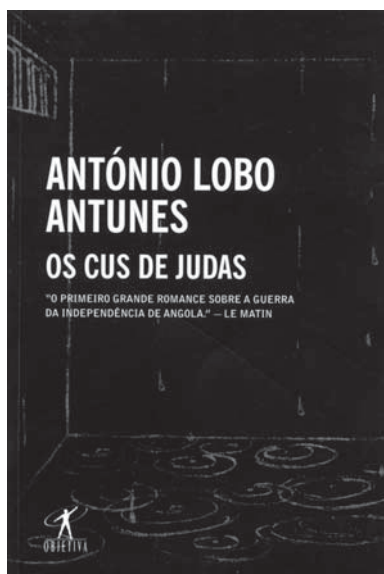
¹ Em ensaio publicado na revista **Scripta**, Maria do Carmo Lanna Figueiredo identifica essa categoria literária como “leitura-ficção”, destacando os recentes **O memorial do fim**, de Haroldo Maranhão, e **Linha reta e linha curva**, antologia de vários autores (FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. Presença de Machado de Assis na contemporânea literatura brasileira. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 84-90, 2º sem. 1997).

mitir a nenhuma criatura – muito menos a você, leitor – a impressão de que compreendo as leis da herança e da continuidade da espécie” (BORGES, 2002, p. 63). Ao leitor especialista ou admirador atento do autor de **Dom Casmurro**, é instigante e inevitável tentar reconhecer todas as referências ao universo machadiano. Mas a impressão de reconhecimento deve ocorrer mesmo ao leitor que não se lembra, por exemplo, do nome da protagonista de **A mão e a luva** (Guiomar, como a empregada do protagonista), ou o ano da primeira edição de **Quincas Borba** (1891, como a edição do tratado de J. Deus & Silva). Cultivando digressões e reflexões filosóficas nascidas de episódios corriqueiros e lembranças da vida pessoal do narrador, Borges alcança em muitos momentos frases de efeito consistentes que, mesmo que não o citem diretamente, evocam claramente o tom pessimista e irônico de Machado de Assis.

Nestes termos, é difícil dizer se apreciamos o romance devido aos méritos de Antônio Fernando Borges ou à própria obra de Machado. De qualquer modo, em uma empreitada tão arriscada a se tornar um pastiche (risco aliás consciente), tal preocupação, por parte do leitor, deve ceder à outra, imperativa: reconhecer o valor dessa “releitura” do universo machadiano como um recurso de auto paródia e de exploração dos limites da autenticidade e da autoria na ficção (por que não dizer?) pós-moderna.

Para tanto, Antônio Fernando Borges lança mão de um expediente eficaz: joga a responsabilidade de qualquer pastiche nas mãos de seu narrador. Assim como Brás Cubas, Borges, o narrador, não deve despertar a simpatia total do leitor; alguns momentos de grandiloquência parecem tentar esconder o fato de que ele não consegue repetir, nem de perto, a habilidade narrativa (das citações eruditas ao fino senso de humor) de seu tio-avô. Seria, claro, cobrar demais, principalmente de quem apenas escreve, em um caderno, a série de incidentes que fez dele um “morto”; mas ele, o narrador, não sabe disso. Parece que, consciente do plagiador que é (como seu avô, o Velho), busca (inutilmente) esconder as referências a Machado, tentativa que soa apenas ridícula, já que elas permanecem muito evidentes. O cúmulo deste mal sucedido despistamento é a referência ao Tio Maria feita por um terceiro, que o narrador tenta esconder transcrevendo apenas suas iniciais, “M*** de A***”.

Mas se uma bela mulher e um manuscrito perdido não bastam para criar um romance policial, um apanhado de referências a Machado, mesmo que muito bem amarradas, não tornariam o romance “machadiano”, ou sequer garantiriam, sozinhos, o sucesso de uma sátira. Felizmente, Antonio Fernando Borges parece ter plena consciência disso. E seu narrador homônimo, mesmo que por vias tortas, consegue ao final de sua história montar uma reflexão válida ao seu tempo. Afinal, o tal livro de J. Deus & Silva, que parecia ser apenas uma paródia da paródia que é o Humanitismo de Quincas Borba, revela-se prova de uma absurda trama contra o individualismo, que o próprio narrador, sem medo do lugar comum, define como “kafkiana”. Vítima de seu tempo e de seus próprios limites (inclusive literários), Borges, o narrador, é um personagem instigante: sua incapacidade em alcançar uma voz literária própria é a concretização de sua (e da nossa?) impossibilidade de individuação. O que faz de Borges, o autor, o criador de uma narrativa, no mínimo, inteligente e curiosa.



ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

A NARRATIVA ANTI-HERÓICA DE UMA GUERRA

Márcia Michelin Laboissière (UFMG)

Quem poderia, na atualidade, exigir consistência de uma personagem de ficção literária? É sabido que um ponto de vista é pouco para aqueles que vivenciam ou narram experiências de um mundo fragmentário. Se essa personagem é alguém cujo universo, simbolizado pelo croché da tia-avó, pela pequenez do *bibelot*, pelas imagens da Senhora de Fátima, é o lar lisboeta peque-

no-burguês, salazarista e católico do final dos anos 60, e, se essa mesma personagem é desarraigada desse mundo e levada a experimentar as atrocidades de uma guerra colonial africana, até o cu-de-judas da fronteira entre Zâmbia e Angola, a exigência de coerência é ainda mais descabida.

A personagem em foco é o protagonista do romance **Os cus de Judas**, o segundo do autor português António Lobo Antunes. É um personagem/narrador incapaz de decidir entre uma excessiva preocupação auto-reflexiva e a narrativa de uma experiência social de um passado muito significativo, entre a auto-ironia amarga e a entrega ao desejo do afeto terno, entre a estetização da sua própria existência e a reflexão crítica sobre acontecimentos passados.

Uma das estratégias discursivas empregadas para obter esse efeito de indecidibilidade é o desdobramento temporal que permite ao narrador se relacionar, ao mesmo tempo, com uma mulher – sem nome e sem voz, vítima de sua necessidade incoercível de falar – e com os dados de sua memória pessoal, que não deixa de ser também uma memória coletiva. A mulher, cuja atenção é testada insistentemente pelo recurso à função fática do discurso, e que representa a própria condição do leitor, acompanha o narrador no tempo presente de uma vigília noturna, permitindo a este distrair-se, numa espécie de monólogo, com o rumor monótono de sua própria “melancolia sem ilusões”. Porém, a mesma mulher fornece ainda oportunidade para a continuidade do fluxo memorialístico, visto que é para ela que o narrador conta sua amarga história de acontecimentos passados.

Soma-se a isso o fato de o narrador estar embriagado. Ao longo de uma noite, ele experimenta vários destilados, buscando manter elevado o teor alcoólico de um encontro, e forjando com isso um enredo constituído de etapas sucessivas de um grande porre. Na sequência da *vodka* ao *cognac*, e deste ao uísque, o ato de servir-se e oferecer à sua companheira mais uma dose é sempre um motivo para um arroubo metafísico de apologia ao álcool. A bebida atende assim à intenção do narrador de neutralizar e suspender as lembranças sórdidas de seu passado. Mas, segundo a ambivalência própria da embriaguez, o enco-

rajado narrador ébrio torna-se também vítima da confusão de tempos que o álcool produz no fluxo da memória.

Por meio desses dois recursos, que são o ato de contar uma história e o ato de embebedar-se, o narrador instaura-se no desdobramento temporal que lhe permite presentificar um passado que não pode ser esquecido. Vale notar que tais estratégias, ainda que não sejam tão valiosas quanto os recursos literários que Lobo Antunes empregou em romances posteriores, possuem função orgânica na economia de **Os cus de Judas**, visto que são adequadas para indicar a intensa perturbação do narrador frente ao seu passado. Nas obras que sucederam a esta, a intenção de desdobrar tempos e espaços é alcançada com a apresentação descontínua de diferentes vozes enunciativas, como em **Manual dos inquisidores** e **O esplendor de Portugal**, ou com a sucessão de vozes que rompem radicalmente com o efeito de monólogo e com a noção de continuidade do sujeito, como em **Não entres tão depressa nessa noite escura**. Em **Os cus de Judas**, uma história sobre o recalque, o autor obteve no máximo, e, aliás, suficientemente, uma oscilação do personagem/narrador entre a lembrança e o esquecimento, entre a fixação no ato da enunciação e a rememoração de fatos vividos.

A narrativa é iniciada em tom pessoal, memorialístico. Contudo, mais do que a um romance autobiográfico, o texto assemelha-se nessa abertura a uma paródia do romance de formação. Os capítulos iniciais, intitulados A, B e C, reproduzem alguns dos elementos do romance de formação no seu sentido clássico como a possibilidade de um auto-aperfeiçoamento do indivíduo para além da formação livresca, a realidade de um indivíduo que ainda não desenvolveu todas as suas qualidades e a expectativa de uma viagem que lhe sirva de oportunidade para revalidação dos valores do seu grupo social. Todas essas perspectivas são, porém, apresentadas de um modo irônico, uma vez que os valores em questão são os mesquinhos princípios conservadores que dão sustentação ao regime político salazarista, autoritário e colonialista, e a viagem prevista é nada mais que uma convocação como médico do exército português para a guerra contra a libertação de Angola. Até esta altura da narrativa a ironia é ainda capaz de gerar o riso, em especial quanto ao modo com que o narrador apresenta seu ponto de vista. A narrativa de si mesmo, até o momento em que é obrigado a olhar frontalmente a realidade da guerra, é uma descrição do modo infantil de observação do mundo e mesmo sua passagem pela caserna nada mais produz além de lembranças das colônias de férias e do colégio interno.

A narrativa continua em capítulos que seguem as letras do alfabeto, como se quisesse reafirmar que naquele livro pode ser encontrado um aprendizado de A a Z. Muita coisa se altera, porém, quando o narrador, na seqüência dos acontecimentos rememorados, passa a lidar com a temática da guerra. Mesmo o recurso fácil e pernóstico da narrativa por descrição de quadros, cujas imagens reconstruídas são comparadas a fragmentos de obras de grandes artistas plásticos, vai-se tornando cada vez mais rara na voz desse narrador que – apesar da arrogância própria de quem vivenciou uma experiência extraordinária supondo que isso implique uma sabedoria incomum – resiste à tentação de dignificar a guerra. Se o canto da guerra é inevitável para o soldado nela envolvido, ele sabe ao menos que esse canto não de-

ve ser indulgente, podendo conter, no máximo, um humor grotesco que contemple o absurdo da guerra.

Na sua totalidade, a narrativa não desmente o desfecho, quando o narrador é, enfim, condenado pelo último veredito das tias-avós na constatação de que nada mais pode ser feito em seu benefício, já que nem mesmo a guerra o formara homem. Seguindo o movimento de oscilação que lhe é próprio, para cada momento de hesitação, mesmo em tom autocomiserativo, o narrador reassume a posição daqueles que não possuem sítio neste mundo. Sem lugar na guerra, sem desejo da pátria, desajustado perante a família, o narrador nem mesmo encontra, no retorno a Lisboa, a volta para casa. Assim, sem ser um libelo contra a guerra, a obra de António Lobo Antunes demonstra a seu modo o despropósito que é o acontecimento de uma guerra. E seu mérito particular reside no fato de que, tendo sido ele mesmo um protagonista dessa guerra, se recusa, através da sua competência discursiva, a dar voz a um sujeito íntegro, ou a um qualquer personagem heróico, que possa sustentar a autobiografia de um soldado ou a narrativa épica da história de um povo guerreiro.



MENDES, Nancy Maria (Organização, introdução e notas). **O barroco mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 309p.

A ARTE SETECENTISTA EM MINAS GERAIS:
UM GUIA PARA APRECIAÇÃO

Maria do Carmo Lanna Figueiredo (PUC Minas)

O cuidado que cerca a escolha e contextualização dos textos, introduzidos pelas Notas prévias, a seleção das imagens, assim como o Anexo, o Glossário, as Referências bibliográficas e a Bibliografia deste precioso depositário da cultura artística mineira só pode ser devidamente valorizado após a leitura do livro. O interesse do leitor pelo volume, no entanto, já é despertado pela capa: reprodução da belíssima e famosa pintura da Virgem dos Anjos ou Assunção da Virgem, segundo Carlos Del Negro, a Nossa Senhora que ornamenta o forro da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, trabalho de Ataíde. A reprodução se destaca do fundo azul marinho, juntamente com as letras em branco do título, **O Barroco mineiro em textos**, encimado pelo nome da organizadora, Nancy Maria Mendes, e seguido pelo da editora, Autêntica. Tal interesse vai-se alargando à medida que, nas primeiras páginas, aparecem quatorze fotos – As imagens –, nove da Igreja de São Francisco, três das quais do detalhe do teto de onde se retirou a capa, e cinco de Congonhas – todas acompanhadas,

à guisa de epígrafes, por impressões/análises dos estudiosos Lúcio Costa, Carlos Del Negro, Mário de Andrade, José Mariano Filho, Myriam Ribeiro de Oliveira, Germain Bazin e Joel Neves, entre outros.

Só então se iniciam os textos, assim subdivididos: Prefácio; Introdução; Escritos inaugurais e Temas diversos (16); O Aleijadinho na arquitetura e na escultura (1); Sobre a Igreja de São Francisco de Ouro Preto (7); Sobre os conjuntos escultóricos de Congonhas (6); A pintura do mestre Ataíde (9); O olhar do exterior (15).

Mediante tal estrutura, que segue a ordem cronológica na apresentação dos textos selecionados, agrupam-se abordagens que compõem diversificada amostra da bibliografia sobre o assunto e se dão a ler os mais variados estudos sobre o barroco mineiro. A discussão sobre o conceito de “barroco mineiro”, que se inicia no Prefácio, de Melânia Silva de Aguiar, terá continuidade na Introdução pelas palavras da organizadora. Apesar de admitir a procedência do questionamento, esta justifica o uso do termo, inclusive como título do livro, por considerá-lo o mais adequado para designar a arte colonial ou setecentista em Minas.

Nancy Maria Mendes pontua que a escolha dos textos para a coletânea se baseia na preferência por aqueles considerados de referência obrigatória, assim como os de difícil acesso, os de autores menos conhecidos e de outros que se destacam pelo pitoresco da abordagem. A proposta consiste em visitar “com diferentes guias” obras de Aleijadinho – a Igreja de São Francisco de Ouro Preto e os conjuntos escultóricos de Congonhas – e obras de Manuel da Costa Ataíde, representantes mais significativos das artes plásticas mineiras.

O livro, ao se constituir também por textos contemporâneos que lançam diferentes olhares sobre os artistas, as obras e sobre a interpretação do contexto passado, cumpre com grande eficácia o objetivo proposto pela organizadora – agrupar variados matizes leiturais, a fim de auxiliar o conhecimento da arte que, sem dúvida, nos revela enquanto região e país. Com efeito, o barroco mineiro vem se mantendo enquanto sustentáculo de diversas representações sígnicas, inseridas numa memória já solidificada pelo imaginário coletivo brasileiro. Tais representações tendem a imobilizá-lo no espaço mítico da construção da identidade, tanto a regional dos mineiros, quanto a do país. A força do passado e da tradição identitária origina interpretações que, movendo o leitor a comungar do sentimento universal, criado pela própria tradição, são questionadas por especialistas da atualidade. Nesse sentido, os recortes da organizadora, ao privilegiar estudos de diferentes épocas, intervêm nessas representações sígnicas já canonizadas pela tradição, ao mesmo tempo que incentivam o diálogo sem hierarquias entre o passado e o presente.

Outro tipo de diálogo será levado a termo com a inclusão de quinze textos de especialistas estrangeiros, agrupados no item “O olhar do exterior”. O entrecruzamento entre as reflexões nacionais e estrangeiras reduplica o tema, por aproximação e distanciamento, promovendo, assim, uma cadeia de perspectivas e de contextos de diferentes nuances complementares.

A garimpagem textual, executada pela organizadora, num cuidadoso trabalho de leitura e seleção, apresenta ao leitor a oficina onde se pode apreender passo a passo seu instrumento de estudo, que se reveste de anotações e escolhas de caráter pessoal, ostentando,

sem meias palavras, a subjetividade que orienta qualquer pesquisa. Nancy Maria Mendes completa a seleção com textos literários, analisados por ela no último item de sua Introdução (*O barroco mineiro em textos literários*, p. 57-66).

Na disposição de reunir múltiplas interpretações do trabalho de Aleijadinho e Ataíde, pode-se também pensar na atuação do volume como documento histórico. Confirma-se o processo tanto nas reproduções figurativas das obras analisadas (*Imagens*, p. 19-32), quanto no Anexo (que lista obras literárias vinculadas ao tema, p. 287-290), na inclusão do Glossário (em que os termos explicativos de técnicas das artes plásticas se enfileiram, facilitando ao leitor o entendimento das análises e das reproduções, p. 291-298) e na indicação de bibliografia não incluída nas referências (*Bibliografia*, p. 303-308). O caráter documental da coletânea mostra-se ainda na utilização das informações colhidas para construir o volume, quando reagrupa elementos diferentes, de forma a obter um efeito de sentido bastante amplo e até mesmo panorâmico do tema.

A ordem que a organizadora dá a esse material possibilita e encaminha o ponto de vista que deseja imprimir à sua versão do assunto, na medida em que cada parte, encaixada na construção do tema, de certa forma, oferece um direcionamento de leitura que a coletânea prevê para o seu leitor-modelo.

Transitando entre vários textos, Nancy Maria Mendes traça o contorno das artes plásticas e literárias da Minas Gerais setecentista, preenche-o com reflexões e conceitos de várias épocas, torna-o, enfim, a figura mais importante do livro. Nesse mapeamento, uma infinidade de imagens configuram Minas como o espaço da arte colonial. Ao mesmo tempo, a mescla entre o caráter individual e coletivo da obra de Aleijadinho e Ataíde, e entre a emoção e a objetividade dos textos que as analisam trazem à lembrança os laços metafóricos, simbólicos, ideológicos e sociais que ligam os fatos do presente ao passado. Porque tais laços reorganizam o discurso aprendido sobre a arte mineira, propõem as perguntas que menos foram feitas sobre várias instâncias estéticas e sociais, possibilitando as respostas mais inesperadas sobre elas.

O barroco mineiro, contado em fragmentos, por recortes, como quadros, compõe/ forma o volume e traz a público episódios, fatos, objetos e pessoas que erigiram monumentos e cidades, que escreveram sobre eles, como a autora. Ao construir em textos o monumento escultório da arte setecentista, Nancy Maria Mendes inclui, pela montagem, a condição de participante da história que se refere ao passado de Minas Gerais, na sua relação/ interação com o presente e consigo mesma.

Enfim, as vozes que se pronunciam em **O barroco mineiro em textos** manifestam o desejo de recuperar objetos artísticos para compreendê-los, forma de atuar em uma cadeia discursiva que conserva o passado para a posteridade. Se se aceita o convite da organizadora, dirigido a um público seletivo, diga-se de passagem, a leitura da obra pode tornar-se um exercício altamente proveitoso de conhecimento que dá continuidade a um diálogo de saberes, localizados na interface entre o individual e o coletivo, o nacional e o estrangeiro.

LIMA, Francisco Ferreira. **Do inventário à invenção**; Redol e o neo-realismo. Feira de Santana: UEFS, 2002. 180p. Coleção Literatura e Diversidade Cultural 7.

Maria Theresa Abelha Alves (UEFS)

Esta recente publicação da Editora UEFS vem acrescentar um importante título à bibliografia sobre Alves Redol, fundamental para o profundo conhecimento de um de seus grandes romances, **Barranco de cegos**. Em “Nota ao leitor”, o A. esclarece que seu ensaio foi o resultado da pesquisa que culminou em dissertação defendida na PUC-RJ e que o texto, ora sob o formato de livro, é praticamente o mesmo de então. Isso explica a ausência de obras publicadas depois de 1981, entre as referências bibliográficas. Entretanto a inteligência crítica de Francisco Ferreira de Lima supera a ausência de bibliografia específica, quase inexistente à altura da elaboração de seu trabalho.

A primeira parte do ensaio, intitulada “Estética e realidade no neo-realismo”, ilumina, em visão tanto panorâmica quanto abrangente, algumas das polêmicas que se travaram, no âmbito da literatura e no palco cultural português, a partir do final da década de 30. Tendo o cuidado de evidenciar que os teóricos do movimento se dividiam entre os que radicalizavam o pressuposto de que a literatura era reflexo e os que optavam por um pensamento mais flexível sobre as relações entre ficção e realidade, e que uns e outros se igualavam ao atribuírem à arte o sentido de veículo de desmistificação e de efetiva transformação da cena social, o A. argumenta que eles não conseguiram clareza na distinção entre o modo de produção do objeto artístico e sua consecução prática. Através de uma argumentação sólida e questionadora, expõe as contradições e os equívocos de um movimento detentor, como qualquer outro, de fracassos e sucessos, e focaliza suas motivações ideológicas, temáticas e crítico-literárias e as díades tradutoras e traidoras de suas “boas intenções”: dogmatismo/fragilidade teórica, compatibilidade/incompatibilidade entre engajamento político e formalismo artístico, eficácia/frustração do empenho didático das obras em face do tema-alvo das mesmas e do caráter de mercadoria do objeto livro. Com rigor metodológico, o A. observa que o neo-realismo, ao defrontar-se com a cultura que pretendia combater foi por ela envolvido, pois só soube investigar o real a partir de verdades apriorísticas, desconhecendo que o poder revolucionário da arte consiste na capacidade, que lhe é peculiar, de ultrapassar o codificado pela invenção de outras possibilidades de experiência e vivência da realidade.

A segunda e a terceira partes do livro são dedicadas à construção do sentido no romance **Barranco dos cegos** e se desenvolvem a partir do reconhecimento de que tal obra ilustra mudanças processadas pelo desenvolvimento histórico e diferenças na concepção de literatura do romancista Alves Redol que, como a do próprio Movimento, evoluiu da pragmática ideológica ao empenho artístico. A segunda parte, intitulada “A ficção da realidade”, está subdividida em quatro capítulos em que se investigam as forças simbólicas com que se efetiva a construção social da realidade no romance. Para tanto o A. busca seu operador teórico em Thomas Luckmann e Peter Berger, explorando “as instituições” e “os níveis

de legitimação” do universo simbólico configurado no romance. Com lucidez, o ensaísta expõe a polaridade com que Redol concebeu seu penúltimo romance ao opor um passado eternamente presente a um futuro que se mostra inevitável. Assim fornece ao leitor um vasto leque de assuntos que contemplam questões relativas à geografia simbólica de Aldebarã, consubstanciada quer na “torre dos quatro ventos”, que tinha por finalidade a eliminação do tempo histórico, quer na mitologia da terra, traduzida como fonte de força, negação da cegueira e eternidade do tempo, lugares de manutenção de estruturas arcaicas, onde o tempo não flui. Compreendendo isto, o A., mediante a exploração inteligente de um símbolo representativo, a um só tempo, da monarquia e da “dúvida portuguesa” entre o liberalismo e o absolutismo (as cabeças dos cavalos expostas na sala de reunião) e da análise de dois episódios – a visita do rei e a eleição –, esclarece como o romance revela a farsa da política cujas leis se formulam para atender aos interesses do universo simbólico: perpetuação da mística da terra e dos privilégios de posse. Com a mesma penetração e finura, vão sendo investigados alguns “segredos” dos donos do feudo de Aldebarã: o amor pela perfeição e o apuro da qualidade que se baseiam na lei da seleção natural, por meio de que os senhores da torre eternizam uma relação de suserania e vassalagem, perpetuam o poder masculino sobre o espaço e prolongam o quadro de referências moldado pelo marialvismo com que inferiorizam a mulher. Tais “segredos”, que condicionam as estruturas de representação dos Relvas, dimensionam uma construção teórica ordenadora do funcionamento da sociedade, cujo formulador fora Chicote que, pela força, impusera seu modelo. No presente da narrativa, Diogo Relvas funciona como “legitimador monopolista” de uma estrutura de poder avessa às mudanças, ao reproduzir as determinações do universo simbólico de seu avô, redimensionando as práticas coletivas por meio de sua prática individual, ao neutralizar possíveis dissensões históricas, através ou da “reclusão” com que imobiliza a sociedade, fechando-a pelo e no poder emanado da torre dos quatro ventos, ou dos mecanismos “terapêuticos” com que corrige eventuais desvios, ou dos mecanismos “aniquiladores” com que bane ameaças vindas de fora do universo simbólico. Examinam-se, com argúcia ímpar, o castigo dado por Diogo aos filhos, e os dispositivos acionados para que as filhas não ultrapassassem as bordas do universo simbólico, nomeadamente nas questões relativas à codificação do desejo. Esquadrinham-se os perfis femininos que atualizam condutas transgressoras do código de Aldebarrã, ao afirmarem o corpo e negarem a hierarquia entre suserano e vassalo. Entretanto, apesar de Relvas utilizar a “terapêutica” e a “aniquilação” para manter estático o universo simbólico, este foi ultrapassado por ação da dinâmica temporal e as dissidências vão-se transformando em aspiração coletiva. A metáfora do “caruncho”, sabiamente explorada, evidencia a analogia entre o trabalho de corrosão silenciosa efetuada por esse inseto e o trabalho igualmente corrosivo efetutado pelas mulheres para abalar o universo simbólico de Aldebarrã e fazer ruir a ordem por ele instaurada, operando a redenção erótica do corpo, desconstruindo a premissa sobre que se assentam as coordenadas marialvas. De igual modo, a República funciona como “caruncho”, ao negar a autoridade natural e ao desarticular, mediante a noção de povo, o princípio de ordem baseado na relação familiar. Outro “caruncho” consiste na indústria que, como agente dinâmico de transformação, des-

trói a mística da terra e seus atávicos modos agrários de produção. Apesar de ter seu quadro valorativo minado pelas diferentes formas com que o “carunho” se apresentou, Diogo Relvas insiste em continuar a ditar as regras, na tentativa de parar um tempo de “horas extremas”. O ensaísta explora sabiamente o sentido do embalsamamento de Diogo, “ilusão da eternidade” de um modelo simbólico.

A terceira parte, “A realidade da ficção”, subdivide-se em dois capítulos: “O romance como invenção do romance” e “A linguagem e a negação da simetria”. Analisando o famoso “Pórtico” de *Gaibéus*, o A. o considera um manifesto que pugna pelo “inventário da realidade” pautado pela “ilusão da simetria”. Analisando o “Pórtico” de **Barranco de cegos**, constata o empenho na “invenção da realidade”. No desenrolar do percurso estético de Redol, a “ilusão da simetria” vai, paulatinamente, desaparecendo. De um romance ao outro se investiga a evolução por que passou a obra literária de Redol, da ênfase sobre “a linguagem da realidade para a realidade da linguagem”. Esse quiasmo não é um mero jogo vocabular em **Do inventário à invenção**, é, antes, produto de uma investigação criteriosa, de uma análise segura, de uma sensibilidade afinada com a leitura.

Barranco de cegos defende a “desilusão da simetria”, tanto no seu “Pórtico” quanto na “Breve nota de culpa”. Pela sagaz análise desses dois paratextos, o A. exhibe o salto qualitativo dado por Redol quando optou por uma construção de sentido que buscasse não o real *no* romance, mas o real *do* romance. O que **Barranco de cegos** ensina e pratica é que a realidade deve ser buscada na estruturalidade discursiva. Por isso, após uma narração que caminha pelo terreno seguro da verossimilhança, apresenta um epílogo que desconstrói tal verossimilhança. Com semelhante objetivo, o narrador transcreve o “Diário” de Emília Adelaide, opera a interpenetração de alguns capítulos de modo a desarticular a estruturação romanesca convencional, desculpa-se de modo a pôr em dúvida a própria onisciência, e convoca o leitor virtual a dividir com ele os efeitos e defeitos da onisciência e dos julgamentos. Tanto em “O livro das horas plenas”, como no “Livro das horas amargas”, a ilusão da simetria é posta em questão, mas no “Livro das horas absurdas” ela é destruída, não só pelo artifício de colocar-se após o epílogo, como também pela festa do delírio, com que foram concebidos esse terceiro “livro” e essas últimas “horas”.

Francisco Ferreira de Lima, articulando os diferentes aspectos de **Barranco de cegos** conseguiu, com muita habilidade e grande mestria, demonstrar que ele trata do simbólico inscrito na linguagem, culminância literária de um projeto que evoluiu “do inventário à invenção”. O alto nível do ensaio, a atualidade e abrangência da focalização, a elegância, correção e fluência da linguagem, a identificação do investigador com as obras investigadas, o que livra sua análise do distanciamento frio e puramente técnico e faz dela um documento vibrante, verdadeiro estudo de opinião, dentre outros méritos, fazem este livro ultrapassar o interesse meramente acadêmico e se tornar leitura indispensável a quem busque desvendar os caminhos do neo-realismo português.



COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 262p.

NYUMBA-KAYA:* O LUGAR ONDE SOMOS ETERNOS

Shirley Maria de Jesus (PUC Minas)

No princípio
a casa foi sagrada
isto é, habitada
não só por homens vivos
como também por mortos e deuses.

Mia Couto, em sua recente obra, nos brinda, novamente, com um texto poético, no qual diversas vozes se cruzam para retratar o pós-guerra. Dessa vez, Luar-do-Chão é a ilha escolhida para reavivar a memória local e denunciar os desmandos políticos. Assim, podemos dizer que **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** procura, mais uma vez, revolver assuntos tais como o choque entre culturas e a questão da assimilação, sem se esquecer das tradições africanas, do valor da terra, da importância da preservação dos Marianos (nome familiar), dos ancestrais e, sobretudo, da casa paterna, do tempo e do rio – detonadores da memória do lugar.

A narrativa inicia-se com Marianinho, personagem central, deslocando-se dos estudos na capital para a sua terra natal. Sua primeira e fingida missão: comandar as cerimônias de sepultamento do avô Dito Mariano – o *munumuzana*.¹ Utilizamos as palavras deslocar e fingir, pois elas têm um sentido amplo na obra. Ao deslocar-se de um lugar para o outro, Mariano (neto) sai de uma estrutura diferente, para uma estrutura estilizada pelo poder, pelos desmandos. Desloca-se de outros costumes para uma tradição que sucumbe, assim como a terra, como os ancestrais e como os próprios habitantes do lugar – é o que se percebe quando ele retorna à ilha e a observa: “Não são apenas casas destroçadas: é o próprio tempo desmoronado” (p. 27).

Marianinho desloca-se para dentro de um mundo que procura a si próprio. Ao lançarmos nosso olhar através da velha tradição de se retirar o telhado da sala onde se encontra o falecido, notamos que o ritual não serve apenas para purificação, mas também como metáfora, um sinal de que outras coisas estão fora do lugar – desmoronadas como o tempo. Portanto, sua verdadeira missão, de acordo com as misteriosas cartas que encontra em sua escrivania com sua própria letra, é resgatar uma memória longamente cultivada e que começa a ser esquecida ou deixada de lado nesse novo tempo. E enquanto vai procurar res-

* *Nyumba* significa casa no norte do país e, no sul, a casa é conhecida como *Kaya*. Assim, podemos entender a repetição de significado como a reafirmação da importância do lar africano.

¹ O homem mais velho da família.

gatar a identidade de sua terra, percebemos que ele procurará resgatar a sua própria identidade enquanto *Malilane* – ou Mariano, na língua dos *mulungus*.² E é esse resgate que permite o recolocamento do telhado – outra metáfora que sinaliza para o fato de que, agora, as coisas estão em seu devido lugar, assim como a cobertura da *Nyumba-Kaya*.

Vejamos o que diz a primeira carta que ele encontra:

Ainda bem que chegou, Mariano. Você vai enfrentar desafios maiores que as suas forças. Aprenderá como se diz aqui: cada homem é todos os outros. Esses outros não são apenas os viventes. São também os já transferidos, os nossos mortos. Os vivos são vozes, os outros são ecos. Você está entrando em sua casa, deixe que a casa vá entrando dentro de si. Sempre que for o caso, escreverei algo para si. Faça de conta são cartas que nunca antes lhe escrevi. Leia mas não mostre nem conte a ninguém. (COUTO, 2003, p. 56)

A personagem se surpreende ao perceber que as palavras que acabara de ler foram redigidas com caligrafia idêntica a sua – ele vai usar o termo “idêntico”, pois não se lembra de ter escrito aquele texto e só mais tarde, ao não cumprir o pedido acima, é que conhecerá o autor delas: Dito Mariano. Ainda sobre esse termo, podemos perceber a sua amplitude na narrativa, pois entenderemos que Marianinho não herdara apenas o nome do avô, herdara também a capacidade de exercer a liderança da *Nyumba-Kaya* e dos familiares – função destinada aos mais velhos e, aqui, destinada ao mais jovem não como uma espécie de ruptura, mas por ele ser o único capaz de preencher os deveres dessa tarefa, conforme veremos adiante.

Nesse relato, percebemos alguns tons de intimidade e, ao mesmo tempo, de alívio (“Ainda bem que chegou, Mariano”); profético (“Você vai enfrentar desafios maiores que as suas forças”); professoral (“Aprenderá como se diz aqui: cada homem é todos os outros”); conselheiro ([...] “deixe que a casa vá entrando dentro de si”); e, de certo modo, um tom paternal (“Sempre que for o caso, escreverei para si”).

Esses tons serão uma constante nos relatos ou falas que se constituem na narrativa como uma espécie de pacto entre marianos, ou melhor, entre avô e neto, entre pai e filho. É o que podemos notar no excerto abaixo, retirado da segunda carta:

Estas cartas, Mariano, não são escritos. São falas. Sente-se, se deixe em bastante sossego e escute. Você não veio a esta ilha para comparecer perante um funeral. Muito ao contrário, Mariano. Você cruzou essas águas por motivo de um nascimento. Para colocar o nosso mundo no devido lugar. Não veio salvar o morto. Veio salvar a vida, a nossa vida. Todos aqui estão morrendo não por doença, mas por desmérito do viver.

É por isso que visitará estas cartas e encontrará não a folha escrita mas um vazio que você mesmo irá preencher, com suas caligrafias. Como se diz aqui: feridas da boca se curam com a própria saliva. Esse é o serviço que vamos cumprir aqui, você e eu, de um e de outro lado das palavras. Eu dou as vozes, você dá a escritura. Para salvarmos Luar-do-Chão, o lugar onde ainda vamos nascendo. E salvarmos nossa família, que é o lugar onde somos eternos.

Comece em seu pai, Fulano Malta. Você nunca lhe ensinou modos de ele ser pai, entre no seu coração, entenda aquela rezinguice dele, amoleça os medos dele. [...]

Você, agora, deve ensinar o seu pai. Lhe mostre que ainda é filho. Para que ele não tenha medo de ser pai. Para que ele perca um medo ainda maior: o de ter deixado de ser seu pai. (COUTO, 2003, p. 64-67)

² Língua dos brancos.

Esses relatos nos apontam para a importância da oralidade e da escrita³ – os dois lados de uma mesma moeda que procura agrupar tradição e modernidade.⁴ E é por isso que o jovem Mariano será o escolhido para mediar esse “conflito”: era filho da terra (um de dentro), mas por estar fora, aprendeu sobre a cultura do outro sem desvalorizar a sua própria cultura e sem se bandear para o lado dos poderosos. Portanto, não tinha sido maculado pela ganância, pelo poder. Estava assim apto para lutar pela terra, pela tradição, pelos seus familiares, ou seja, pela continuação da tradição permeada pela modernidade.

Na carta, é interessante observar também que o avô pede ao neto para resgatar a paternidade em Fulano Malta. Essa referência, com nome e sobrenome, provoca um certo estranhamento que será desfeito ao sabermos que o verdadeiro pai de Mariano é o seu avô. Desse modo, tomamos conhecimento que Marianito (que passa a ser chamado assim, após a confissão), duplamente filho, faz mais que uma travessia do rio (de Luar-do-Chão para a cidade e vice-versa). Ele atravessa o destino dos avós, dos falsos pais e o seu próprio destino, assim como o destino de sua terra natal.

E aqui não podemos deixar de caracterizar o rio Madzimi como uma personagem de fundamental importância na narrativa, já que é o responsável por conectar o mundo daqui (o tradicional) com o de lá (o moderno); o rural e o urbano; o tempo de antes e o de agora; a vida e a morte; a fala e a escrita, assim como os diversos discursos das demais personagens do romance que são revelados pelo narrador. O que nos permite dizer que, em sua pluralidade, os discursos dessa narrativa são lidos e ouvidos sob a forma de um único discurso – o do narrador que o ordena –, perpassado por vários outros – o dos vários eus, o político, o ético, o econômico, o cultural, o racial, o excludente etc. –, o que neutraliza uma concepção de subjetividade marcada por essa dispersão dos discursos. O narrador e o seu discurso não são dados *a priori*, e sim constituídos no interior desse(s) discurso(s), observando-se o processo histórico-social no qual estão inseridos. Isso nos leva a pensar que os sentidos desses discursos podem mudar de um leitor para o outro. O que nos faz perceber a relevância do rio não como um lugar a ser transposto e sim como uma fronteira que faz a mediação e a travessia de todos esses discursos entre narrador-personagem(s)-leitor(es).

Tal como em **O último vôo do flamingo**, somos convidados pelo narrador a refletir sobre os depoimentos das demais personagens. Assim como o tradutor de Tizangara, Marianinho irá se comportar como um ouvinte atencioso de confissões e depoimentos. Se Tizangara desaparece por completo para ser reconstruída em outro tempo – o tempo da verdade –, Luar-do-Chão não sofrerá a mesma penalidade, pois tem chance de voltar a ser uma terra que respeita e mantém sua ancestralidade através da purificação dos personagens – o que implica em assumir as culpas, restaurar o passado pela revelação da verdade. É esse o prego que Luar-do-Chão e seus ancestrais exigem daqueles que a macularam: a

³ Em *Terra Sonâmbula* e *n'O último vôo do flamingo*, Mia Couto ressalta também a importância de ambas.

⁴ Dentro da tradição estão contidos elementos tais como memória, nacionalidade, cultura e oralidade; quanto à modernidade, podemos relacioná-la, por exemplo, à assimilação, à escrita, à releitura de um novo período histórico, político e social.

verdade. E enquanto a expiação não ocorre, a terra enrijece seu solo, fecha suas portas aos mortos e vivos. Nada será absorvido por ela enquanto o preço exigido não for pago.

Ao terminar sua missão, Mariano está pronto para retornar aos estudos. Porém, as principais lições estão aprendidas. Ele, agora, compreende que “[...] família não é coisa que exista em porções. Ou é toda ou não é nada” (p. 126). Sabe que é necessário deixar a casa entrar em si e que antes de partir, precisa regá-la, assim como guardar bem as suas chaves, pois elas impedem que maus espíritos entrem. É difícil definir a lição mais importante, mas sabemos que dois ensinamentos de seu pai-avô marcaram para sempre o espírito do jovem *Malilane*: o fato de ter aprendido que a “morte é um outro nascimento” (p. 30) e que “cada homem é todos os outros” (p. 56). O que nos faz perceber, assim como Admirança (mãe biológica do narrador), que, “nesse mundo, todos somos mulatos” (p. 59).

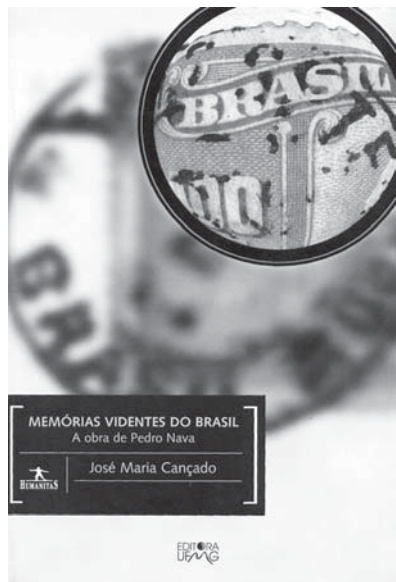
Referências

COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

COUTO, Mia. **O último vôo do flamingo**. Portugal: Caminho, 2001.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

JESUS, Shirley Maria de. **Atropelada ou atropilada?** A construção da narrativa de “O último vôo do flamingo”, de Mia Couto. 2002. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – PUC Minas, Belo Horizonte.



CANÇADO, José Maria. **Memórias videntes do Brasil**; a obra de Pedro Nava. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. 234p.

A MEMÓRIA/ESCRITA DOS VISIONÁRIOS

Tida Carvalho (PUC Minas)

Acham-se no tempo, e não no espaço, as caras paisagens (...) As coisas não estão no espaço, leitor, as coisas estão é no tempo. (Cyro dos ANJOS, **O Amanuense Belmiro**)

Aliás, é impossível restaurar o passado em estado de pureza. Basta que ele tenha existido para que a memória o corrompa com lembranças superpostas. Mesmo pensando diariamente

no mesmo fato sua restauração trará de mistura o analógico de cada dia – o que chega para transformá-lo. É como navegar, arrastando dentro do mar tempo um fio e um anzol que são sempre os mesmos, mas sobre os quais se grudam as camadas de plâncton que acabarão por transformar a coisa filiforme e aguda numa espécie de esponja. (Pedro NAVA, **Balão cativo**)

No livro de José Maria Cançado, **Memórias videntes do Brasil**; a obra de Pedro Nava, há um vínculo profundamente lírico entre memórias múltiplas e visionárias: as de Pedro Nava; as dele, o autor dessa tese de doutorado que é um memorial de apetites e afinidades eletivas da mais alta linhagem de sensibilidades e gostos; as do Brasil e as da nossa, cada leitor seu e de Nava; e as memórias da cultura, que é o que permanece no homem quando ele de tudo esqueceu. Neste Olimpo de memórias que se constrói de tudo aquilo que fica porque já partiu um dia, quero inserir um outro grande tecelão de memórias e lembranças, Paulinho da Viola, que em “Samba do amor” diz assim: “quanto me andei/talvez pra encontrar/pedaços de mim pelo mundo/que dura ilusão/só me desencontrei/ sem me achar/ aí, eu voltei/voltar quase sempre é partir/para um outro lugar”. E é em busca desse outro lugar, em busca do tempo/espaco/corpo outro, entre tantos achados e perdidos, que me coloco no meio deste caminho que me encheu de ternura por esta arte do esquecimento, da vida e da leitura, que me trouxe ao miolo da memória mais que involuntária, a memória do que em mim e no mundo há de mais terno e mais humano, porque da vidência da memória vem a vidência da interpretação, a vidência da escrita e, para nós, a vidência da leitura.

Num primeiro momento deste balão de cacos que acabam se transformando num belo e bem montado quebra-cabeça, o autor fala de uma convicção que está na origem e no fim de seu trabalho: a convicção de que há nas **Memórias** “como que a forma realizada e ao mesmo tempo aberta de filiação e pertencimento a uma particular (e imensa) constelação estilística, cultural, literária, civilizacional até, a qual contudo não é a da pura evidência, mas que nessa obra e por essa obra passa a haver” (p. 14). É um convite aos visionários, e aos míopes também, para que se instalem num mundo que, quando lá chegamos só podemos interrogar abismados: “Mas onde estava isso antes?”. Este Monte Pascoal literário que surgiu em 1972, quando Pedro Nava beirava os 70 anos e enlaça a experiência brasileira numa relação de identidade e, ao mesmo tempo, de alteridade, de pertencimento e de exterioridade, de inteligibilidade mútua e de enigma. São tantos oxímoros perturbadores e ainda assim sedutores e apaixonantes, pois, afinal, amar o perdido é saber que as coisas findas, muito mais que lindas, essas sim é que ficarão.

A linguagem e as imagens trazidas por Cançado são de grande beleza e sensibilidade, como se o escritor crítico/intérprete tivesse surgido desse mesmo húmus que formou Pedro Nava. Se, para o primeiro, as **Memórias** são como obras falésias suspensas sobre o mar, a sua leitura é uma dessas falésias. Num livro de Valéry sobre o pintor Degas, a certa altura ele fala sobre a maneira como Degas via o desenho, o que o fazia pensar no “informe”:

Há coisas – manchas, massas, contornos, volumes – que têm, de alguma maneira, somente uma existência de fato: são apenas percebidas por nós, mas não conhecidas; não podemos reduzi-las a uma lei única, deduzir seu todo da análise de suas partes, reconstruí-las por meio de operações racionais. (...) Dizer que são coisas informes é dizer que não têm formas, mas que suas formas não encontram em nós nada que permita substituí-las por um ato de traçado ou reconhecimento nítido. E, de fato, as formas informes não deixam outra lembrança senão a de uma possibilidade. (VALÉRY, 2003, p. 86).

É também entre formas, fôrmas e fórmulas que tentamos ler e experimentar o gozo de ambas, as **Memórias** e as **Memórias videntes do Brasil**.

Cançado filia as **Memórias** à grande tradição dos livros fundadores, de interpretação e conhecimento do Brasil, de forma a fazê-lo do lado de dentro. E nos mostra que essa filiação das **Memórias** não seria o reflexo da realidade brasileira mas a realidade desse reflexo, pois o desenvolvimento dessa obra dá-se numa mutação, crise e quase autodissolução do sujeito da Memória (p. 17), que nasce e se configura desse *déficit* eletivo.

O livro se divide em três partes. Na primeira, busca-se caracterizar o sujeito da Memória e tal narrador, sua índole e posição contrapassante e outra em relação ao narrador hegemônico do nosso memorialismo literário. Caracteriza-se também a forma e o desígnio com que partem ambos para a exploração mnemônica, identitária e histórico-cultural do romance familiar de Nava, do vivido e da sua matéria brasileira de memória (p. 18). Na Segunda, tenta-se identificar, descrever e analisar qual mundo da escrita um tal sujeito toma para si, nessa escrita arqueologicamente compósita, antinaturalista, criando um tipo de imaginação identitária que seria a da *forma mentis* do barroco ibero-americano, transistórico, na contramão da cultura colonialista da América Ibérica. E na terceira, a matéria profusa das **Memórias** é tomada como autobiografemas que ganham sentido e reverberação de patrimônio comum, dando ao balão cativo um posto de balão coletivo, ao criar-se um tráfico com o “não-sabido” da nossa cultura (p. 19).

Em Nava acontece uma adivinhação do passado que, segundo Cançado, segue o preceito riobáldico de que “para trás não há paz”. E nestas memórias vividas e escritas é construído um corpo cuja pele é como a de uma mulher que foi tratada pelo médico Nava e que fazia da pele o “livro negro de injúrias” (p. 20) que a atingiram durante sua vida. Gravar na pele, no papel, timbrar o vivido de forma a fazer dele o permanente e simultâneo é mais que nostalgia ou saudade, é tecer o atemporal ou o sempre contemporâneo.

O princípio Frankenstein é o que caracteriza a arqueologia de cacos, exemplificada na leitura da fotografia de Pedro Nava feita pelo autor de **Memórias videntes**: o retratado está ao lado de um caminhão bem avariado que fará o embarque final do que restou da antiga casa familiar de sua adolescência, situada no bairro Floresta, a casa de Mata-Cavalos em Belo Horizonte, esquina das ruas Januária e Pouso Alegre. Revisitando Carlos Drummond de Andrade em **Os bens e o sangue**, sentimos que o que visitamos, na morte ou na vida, é conduzido pelas mãos da poesia (p. 27). A esse coro formado por Nava, Drummond e Cançado junta-se a voz de Mário de Andrade e seu complexo de depeçagem, o princípio frankensteiniano do desmanche e da colagem ao próprio totem familiar. Se “todo mundo tem sua *madeleine*” (p. 32), Nava também tem a sua, movida por uma condição deficitária da consciência e do lembrar (p. 34), que denuncia a penúria do sentido e dos sentidos (p. 35): “Com tais ‘biografemas’ não dá para acumular patrimônio” (p. 43), mas com essa moeda do ar pode-se fazer um concubinato festivo e duradouro no estamento do ar.

Assim, calçado com a bota de sete léguas e forjando o complexo identitário, o rosto de Nava torna-se o rosto do Brasil e, ao “complexo de Nabuco”, classificado por Mário de Andrade como a atitude de “suspirar pelo Sena em plena Quinta da Boa Vista” (p. 52),

apõe-se ou opõe-se o protocolo da inclusão, largo jogo identitário de Nava: toponímia e cartografia metonimicamente atravessadas pela história, descolonizando o coração da memória do narrador e da matéria histórica dessa memória (p. 54) que faz do distante o próximo, do estranho o próprio, do outro o mesmo, e que torna o caminho mais curto e mais praticável entre dois pontos através da própria literatura (p. 55).

E é por isso que José Maria Cançado nos adverte que “sabemos, e não apenas com Proust, o quanto há de “posição relativa” no absoluto das paixões, o quão em relação – com os outros, com os lugares, com lembranças, com significantes entranhados em nós – estão os seres por quem nos apaixonamos quando eles nos chegam e nos convertem em um absoluto de sentimento amoroso” (p. 57).

Nesse absoluto das paixões temos um escritor fascinantemente arqueológico, cuja prosa é uma larga e incessante devoração, assimilação e (re)posição de eventos e espécimes da linguagem (p. 59), e assim faz-se um mundo inteiro na boca rabelaisiana da escrita de Pedro Nava (p. 61).

Uma outra imagem inteiramente prática e bem brasileira usada por Cançado é a técnica da gambiarra – fazer um gato – praticada por Nava em sua involuntária memória, que constrói uma “filosofia da felicidade”, como “um azul cézannico” e um motivo edênico (p. 66). Nesse gato mostra-se o enigma da nossa cultura e “o sonho de incluir o eu num todo fulgurante” (p. 78), em meio às memórias que fazem de seu clã “uma emaranhada árvore genealógica cuja copa não dá para céu algum” (p. 79). Este tão especial leitor de Nava anuncia o poder adâmico de nomear seres e coisas e, ao mesmo tempo, o de reesvaziar o vazio da história para que o abolido passe a haver de alguma forma, o que seria um antigo anelo e fantasma formativo de uma certa literatura mineira, a melhor possivelmente (p. 81), afirma ele e concordamos nós.

Para que possamos terminar esta leitura, que não quer terminar de jeito nenhum, deixemos mais alguns cacos desta rua ladrilhada com pedrinhas de brilhante para o nosso amor passar (Nava era um homem cultivadamente rueiro). E é com “esse sangue, com metonímias do desejo, com as bonecas da ausência e da falta” (p. 131), que fazem da presença da morte seu sistema de objetos e de ritos, que eram (e são) paisagem mental e espiritual do mundo de origem do narrador, que se confirma que “o ponteiro do póstumo e do trancorrido não parou e nada o há de desativar”, fazendo com que a expressão da felicidade se torne felicidade da expressão (p. 169).

Para esse tipo de vivência/vidência, “a vida pode ser brevíssima, mas a arte é longa...” (p. 177). E dessas coisas findas, muito mais que lindas, que ficaram, faz-se o “âmbito universal”, o para todos, a riqueza sem apropriação privada (p. 186), a “riqueza do que não tem preço mas tem valor”, essa que “está em outro lugar”, pois só podemos alcançá-la através do pensamento, da memória, do desejo, já que “não é constituída do próprio, do possuído, nem do reificado” (p. 193-194). Essas são palavras do autor “vidente” e com suas palavras finais faço as palavras finais desta resenha: “O desígnio do autor, de auto-gênese empreendida no limiar, e o que sua memória assim vê tornam-se, neste ponto, visão auspiciosa. E aqui podemos falar não só de posição da obra de Pedro Nava na cultura brasileira. Podemos

falar também de promessa” (p. 203). Expressão da felicidade e felicidade da expressão, o leitor precisa disso.

Referência

Degas Dança Desenho. Trad. Christina Mrachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac y Naify, 2003.



SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.** Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 351p.

LIÇÕES DE COMO HABITAR O INABITÁVEL

Vera Lins (UFRJ)

Na verdade não existe teoria que não seja um fragmento cuidadosamente preparado de alguma autobiografia. (Valéry, 1999)

Embora declare que, durante seus quarenta anos de vida acadêmica, tenha apenas ensinado literatura européia, o professor de literatura comparada Edward Said escrevia sobre Conrad e se identificava com seu caráter errante. Valéry diz, antes dessa frase que escolhi como epígrafe, que acha mais útil contar aquilo por que passamos do que simular um conhecimento independente de qualquer pessoa e uma observação sem observador. Quem fala? Para que e para quem? são perguntas cruciais no que Said desenvolve aqui. Mas também como fala, como seus textos são escritos.

Palestino, que vive no Cairo e depois vai estudar e ensinar nos Estados Unidos, o novo poder imperial, neste livro Said mostra como lidou com sua condição de exilado, em sua vida intelectual e em sua posição de militante. Enquanto teórico, sua escolha de Lukács e Adorno colocam-no numa tradição da negatividade. Retoma Vico, para trazer atenção às dimensões corporais e mundanas do texto literário: “A Ciência Nova é de ponta a ponta um lembrete de que os estudiosos escondem, ignoram ou maltratam os indícios físicos brutos da atividade humana, inclusive os deles mesmos” e ao poder de invenção do intelectual. Retoma Auerbach, leitor de Vico, autor de **Mimesis**, e ressalta sua consciência da temporalidade que se opõe à espacialidade, importante em Gramsci, com isso demarcando possibilidades de outras histórias literárias, diferentes das convencionais.

Tentando trazer de volta a história aos estudos literários, traz de Walter Benjamin (“Teses sobre a história”) o conceito de uma história dos vencidos, que fica por ser contada,

na contramão da versão histórica das classes dominantes. Ao colocar-se ao lado das vozes silenciadas, revela-se profundo conhecedor da cultura canônica e fala como um intelectual, segundo ele, aquele que tenta articular o testemunho silencioso do sofrimento vivido e da experiência sufocada. Defendendo uma certa autonomia da obra de arte, a questão estética desemboca aqui na questão autobiográfica, que é política.

O exílio é a condição da *displaced person* que, como pessoa deslocada, torna-se mais e mais característica do homem moderno. Otto Maria Carpeaux vê a si e a Kafka como exemplos. Desde Baudelaire, que diz o exílio do poeta com a figura do albatroz, é de um exílio semelhante que se trata aqui, pois significa um deslocamento dos modos usuais de vida e pensamento. Said tem uma posição singular nos estudos culturais e faz uma crítica do que chama de “auto-estudo narcisista”, o estudo de identidades que hoje, em muitos lugares, passa por ser política da identidade ou estudos étnicos, ou afirmações de raízes, orgulho cultural, nacionalismo militante, e assim por diante.

Fala de uma mundanidade como uma atitude informada e destemida no sentido de explorar o mundo em que vivemos. É o que faz, tematizando desde a política à arte do pianista, à literatura, à dança do ventre e ao filme de Tarzã.

No último ensaio, sobre a causa perdida, a ficção européia é lida dentro da questão palestina. O texto entretanto finaliza com um elogio do que chama de “intelectual sem mandato”, usando a expressão de Günther Grass, uma inquietação constante ou uma invenção perpétua, que marca sua atuação e sua escrita e que poderia ser a saída para o intelectual hoje, num momento em que, paradoxalmente, com a homogeneização do mundo e a queda das fronteiras nacionais, aqueles que pensam se sentem mais radicalmente deslocados.

Adorno diz que o escritor, em seu texto, ergue uma casa; para um homem que não tem mais uma terra natal, escrever torna-se um lugar para viver. Said continua dizendo que, mesmo na escrita, conseguimos, no máximo, uma satisfação provisória, que é logo atacada de emboscada pela dúvida, e uma necessidade de reescrever e refazer, que torna o texto inabitável. Este é o sentido radical de exílio.

Referência

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.