

O Romance Português pós-25 de Abril

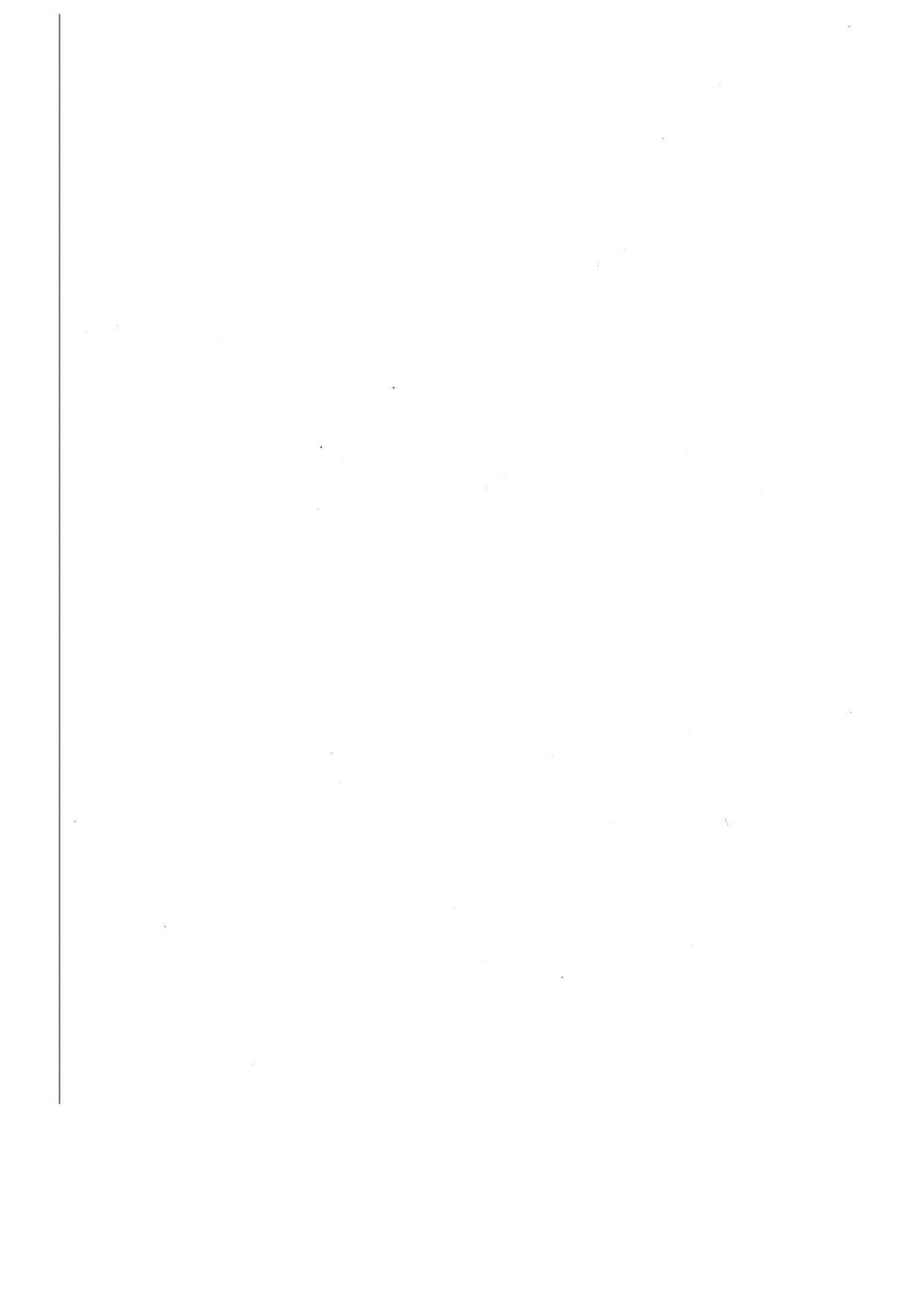
Organização de Petar Petrov



O Grande Prémio de Romance e Novela da
Associação Portuguesa de Escritores (1982-2002)


Roma Editora

Parte 5
Resenhas



Adriana R. Sacramento*

Quem é leitor de Francisco Dantas sabe o quanto é inexorável o tempo. Em seus romances, o tom do tempo segue a ordem da impermanência, ou seja, cada instante de alegria ou tristeza também passará. É o que nos fala, de chofre, essa voz ficcional a modo de um narrador-almocreve, que nos embrenha, pelo sertão adentro, na companhia do nosso Cabo Josino Viloso. E ela nos diz: "(...) o tempo é implacável, a vida é uma complicação. Não há um bem que não nos remeta a algum mal. É a lei da compensação" (p. 12-13). Trata-se aqui do capítulo inicial e, como se verá, nos serve como uma espécie de preâmbulo para a história que irá se narrar.

Escutamos esse narrador com a predisposição de quem tem um causo, dos bons, para contar. Temos todo tempo do mundo, do mundo-sertão que nos leva até o Alvide, lugar de destino, de chegada e partida. De lá parte o narrador e lá fica o nosso Cabo-Delegado. Nem percebemos esse ir e vir, ficamos grudados no fluxo das tantas histórias que permeiam aquele povoado, sobretudo na do Cabo que se transforma, paulatinamente, em Delegado e em pessoa benquista.

Há várias maneiras de se pensar o sertão, a mais comum é de vê-lo como um espaço dentro de uma cartografia. Porém, o sertão, como atesta Guimarães Rosa, é um território polissêmico que se confunde com os espaços internos do sujeito, o sertão é um lugar e é o lugar do outro. Ele participa, dentro desse entender, de um mapa humano. O sertão pode ser também compreendido como uma experiência de linguagem, entendido para além do seu contexto geográfico, como um texto que engendra várias narrativas. É o que nos mostram essa história e essa experiência de chegada no Alvide. A partir do texto-contexto desse ser(tão)-lugar, algumas identidades marcadas pelos clichês sociais podem ser percebidas e desconstruídas, já que submetidas ao mesmo diapasão do provisório – porque tudo passará.

Como primeira experiência de chegada, a recepção é encabulada, presidida pelo bode moxotó cujo silêncio e sabedoria representam a ordem do lugar: "Há um silêncio absoluto. Parece que não mora ali uma única criatura. Mas, (...) o Cabo tem certeza de que (...) maquinam no escuro, o espreitam até por debaixo das portas, esses bichos acostumados a rastejar de unhas roendo o chão" (p. 33-34). Os moradores, como teiús, espreitam o visitante e aguardam suas futuras interdições. Josino Viloso experimenta o lado agreste das relações, superando as primeiras adversidades, porque é o preço que se paga pra se vencer na vida!

À medida que a narrativa se encaminha, o Cabo torna-se pessoa ilustre, Delegado por esperteza e criatividade. Porém, seguindo a lei da impermanência, um paradoxo se constata: suas roupas, que determinam a sua autoridade, vão se transformando

* Doutoranda em Literatura – Universidade de Brasília.

em andrajos, de certo modo tomando as feições do lugar. Mas para quem pensa que esse fato determina a condição final do nosso Cabo, está muito enganado! Ao final vêmo-lo bem vestido e de casamento na mão, porque tudo muda seguindo a roda do tempo. O Alvide, acompanhando essa lei geral, entra em largo processo de urbanização e a cidade cresce, na medida que isso é possível. O único ser que persiste é o narrador, mas este persegue de maneira fractal os acontecimentos que interferem na ordem da cidade. Falo agora cidade porque o Alvide já mudou, tomou novos ares. Ela tem como pano de fundo, a politicagem e os resquícios do clientelismo.

Há tempo para tudo debaixo do céu. Esse mesmo tempo governa a ordem da narrativa dessa novela de 149 páginas. E talvez a *persona* que mais reflita essa qualidade (a)temporal seja o narrador. Antes escondido ele vai, aos poucos, se desnudando, revelando sua identidade, aproximando-se lentamente do Cabo. Já no início da narrativa, no capítulo que se intitula “Tarde da viagem”, ele nos diz sobre o seu próprio *self*, sua experiência para relatar essa história, qualidade presente nos romances de Dantas: “(...) mas, pra um narrador que sabe quase tudo, o seu disfarce era passível de ser notado (...) Mesmo porque, volto a lembrar, o tempo não é sopa. Não dá colher de chá a seu ninguém” (p. 15). Reparem que o próprio narrador se diz sabedor parcial dos acontecimentos. Ele sabe quase tudo, fazendo referência a sua auto-construção, ao longo dos acontecimentos. Primeiro, nos aproxima enquanto leitores por meio do uso do possessivo – chamando Josino Viloso de nosso homem –, para depois que consegue a nossa confiança, tal qual faz o Cabo no Alvide, revelar o seu nome, sua identidade, fato que se concretiza lá pelas tantas, quando todos nós, leitores e personagens, já desarmamos as nossas desconfianças. Esse é um procedimento lento que só chega a acontecer no capítulo “Outras táticas para o concurso da paz” quando nos revela que também já fora um morador do Alvide, sobrinho do Tio Melenguê e Barbarino, personagem e narrador de uma outra história, **Sob o peso das sombras**, do mesmo autor que dessa novela. Teia de Ariadne que nos prende às duas narrativas, tempo mudadiço por onde nos conduzimos. Pergunto-me, constato: quer dizer que esse Vieirinha do Cabo Josino Viloso é o mesmo que nos guia em outras paragens? Narrador-almocreve que usa a passagem do tempo para nos fisgar, intertextualizar.

É uma narrativa que ata e desata, desfaz o linear e nos joga sempre para frente, para mais um capítulo, um caso desse Cabo que vira Delegado. É uma narrativa que nos aconselha a seguir advertidos de que tudo muda, impermanente: “Enfim, vamos deixar mesmo a grande novidade que concerne ao Cabo para o capítulo seguinte. É melhor (...) Adiante-se (...) Bebam água, descansem um pouco – e voltem pra cá.” (p. 126). E assim fisgados continuamos nessa história, encostados no mesmo balcão, tomando o último gole de pinga, observando “A reviravolta” do Cabo Josino Viloso. Fico ouvindo este último caso e não me dou conta de que eu chegava ao fim, nessa narrativa. Prestando bem atenção, percebo que “O nosso Cabo foi o único que chegou” (p. 148).

DANTAS, Francisco J. C. **Sob o peso das sombras**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004. 367p.

Adriana R. Sacramento*

“Com licen-en-ça...” é o pedido trêmulo e inicial que se faz pelo personagem Justino, também narrador de *Sob o peso das sombras*, de Francisco J. C. Dantas. Pede passagem sílaba por sílaba ao professor Jileu Bicalho, Diretor da Faculdade de Mitologia e, de alguma forma, também a nós transeuntes-leitores dessa polimorfa narrativa, adunca em suas reentrâncias.

Sob o peso das sombras exercita uma série de interlocuções e me refere, de certo modo, o texto poético *A educação pela Pedra*, de João Cabral de Melo Neto, no que tange ao seu aspecto no mínimo dual: o real e o espesso impressos na condição da pedra. Lembra também a iminência de muitos outros textos/contextos no fluxo da história narrada, prontos a aflorar na narrativa. A esse respeito chamo o poeta quando nos diz: “Um galo sozinho não tece uma manhã: ele precisará sempre de outros galos. De um que apanhe esse grito que ele e o lance a outro” (MELO NETO, 1966, p. 46). Confissão poética que parece dialogar com a escrita do nosso autor. Fico pensando o quanto reflete esse peso das sombras e o quanto faz supor o que há de também espesso e real no percurso que, no romance, trafega das sombras até a implicitação dos subtextos, o narrador. Incluo-me também como sujeito desse processo.

O romance traz, desde a sua gênese, as diversas formas de representação como mosaico de elementos que engendram a sua própria estrutura. Essa forma manifesta assume, no romance contemporâneo, o caráter mutante e pluriperspectivo, visto que o seu objeto de representação decorre de uma realidade fluida. Uma outra tendência ao gênero é que o discurso, pautado numa narração fincada nesse fluxo do tempo, é, por si, um ato de memória, e este se estabelece como um procedimento que imprime sua marca na narrativa.

Ora, tal fluxo assume diversos matizes na escrita de Dantas. Aproveitando o desvão entre o ficcional e o real, o texto caminha entre a crônica, a narrativa de memória, a sátira política e o ensaio literário, estilo mutante que o narrador designa de bastardo, abrindo-se ao reconhecimento estético: “É muito feio este tom manco e bastardo, essa admissão de trechos panfletários, essa comida indigesta” (p. 152). É um texto, nesse sentido, genealógico e embrionário, onde os tantos personagens são tecidos ao longo da narrativa, eles nascem, crescem e regressam ao seu matiz ficcional. Na companhia de Justino, Jileu Bicalho, Tio Melenguê convivem outros personagens da nossa Literatura, como o Borges, Onetti e Montaigne. Eterno vir-a-ser: “Quando estou mais revoltado, releio uma passagem de Montaigne (...) me ouço a declamar o Borges argentino: O tempo que não recua,/ Desbota tudo entrementes./ Os valentes se acabaram/ E nem deixaram sementes” (p. 109).

* Doutoranda em Literatura – Universidade de Brasília.

Convém explicar: enquanto faz a apuração biográfica do professor Jileu Bicalho, o romance transita para outras instâncias narrativas como a crônica, por exemplo: “Os leitores espertinhos irão me cobrar essa mancada. Acusarão, com alguma irreverência, que essa crônica (...) já nasce comprometida com a vulgaridade, é um borrão eventual e passageiro” (p. 151-152). Logo depois, o narrador volta à antiga condição da escrita e novamente retoma seu tom de voz, porém já com outro diapasão estético: “Aceito a advertência de Leopolda como se tomasse um beliscão (...) E tem mais: esta crônica está indo muito arrastada, acho que a reboque da mente desanimada (...), ela reinstalara a vida nesta casa” (p. 248-249). Desse modo, sua escrita vai seguindo um traçado palimpsesto, aflorando outras tantas tonalidades narrativas: como quando se abre ao lirismo maduro diante de Leopolda, à saga do tio Melenguê, a sua própria luta contra a doença, a suas histórias de menino, a sua chegada até Riодas-Paridas, à sátira política e a todas as imagens que a sua memória devora: “Cortando o liame, definitivamente, com tanta coisa que me aprazia, me restam as lembranças que transfiro para estas páginas (...)” (p. 278). **Sob o peso das sombras segue o traçado de uma escrita genealógica, atávica e adâmica em sua (re)constituição.**

São muitas as lembranças que se desenrolam seguindo a ordem dessa linhagem, e uma delas dialoga essencialmente com a poética de Francisco J. C. Dantas: a presença quase mitológica de suas personagens femininas. Leopolda vem de uma mesma costela, lembra-nos Maria Melona (*Os desvalidos*), Dona Senhora (*Cartilha do silêncio*) e A Avó (*Coivara da memória*), essa última, matriz de todas as outras: “Leopolda é mulher. É da raça de Eva” (p. 265). São fêmeas maduras, sustentáculos da costela de Adão, analogia para sua narrativa.

A entrada de Leopolda suaviza a densidade reclusa vivida por Justino, nosso narrador, toma-lhe as rédeas e dá nova cor a sua tarefa escritural. Com ela, ele parece remoçar. Mas, sob as sombras, ela embalsama, silenciosamente, o seu corpo – prepare-lhe a passagem: “Foi bafejada pela Deusa Hécate, desdobrada em duas faces antagônicas, e tão evocada por Jileu Bicalho nas suas preleções, que Leopolda baixou em minha vida para dar curso a seu destino de enviada” (p. 366).

Leopolda, ao mover-se para outra margem, deixa-lhe Agripina, mulher-sertão, talvez sua última promessa germinal de que tudo repousa sob a densidade escassa do sertão: para quem não tem olhos de cego, há de ver nesse terreno árido, que a fartura explode com as primeiras chuvas. Agripina, pensemos, é essa última promessa de chuva no fluxo da narrativa.

“É tempo de pôr aqui, pela segunda vez, o ponto final” (p. 364), nesse momento em que todos os pontos cegos, que impelem esse narrador à escrita desenfreada, parecem desfeitos, e que a narrativa se encaminha a um espiral infinito. Nós leitores, seguimos grudados ao compasso sephirótico da escrita, mas ainda aguardamos o seu último “Atchim”, como quem traz sob o peso das sombras o velho incômodo escondido em seu bolso. Ao ler essa obra, sinto-me como se testemunhasse um nascimento, novo Adão.

TAVARES, Ana Paula e MARMELO, Jorge. **Os olhos do homem que chorava no rio**. Lisboa: Editora Caminho, 2005. 126p.

ÁGUAS DE BABEL, VOZES MULTIFACETADAS
E NÔMADES DA POESIA...

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco*
Edna Maria dos Santos*



São os nômades do pensamento, os homens perigosos e assustadores que subvertem a ordem das coisas, fazendo emergir o fundo e fazendo emergir do fundo as singularidades impessoais que destronam a antiga crença dos sujeitos *a priori*.
(SCHÖPKE, 2004, p. 187)

Para Deleuze, a escrita é transgressão quando ultrapassa os limites sedentários da linguagem, quando opta pelos caminhos nômades do discurso que procura, a todo instante, brincar com as palavras, descobrindo sentidos novos para estas.

Não só a escrita, mas também a leitura pode assumir um viés transgressor, fazendo emergir interpretações múltiplas e mutantes. É com esse olhar nômade que buscamos ler o livro **Os olhos do homem que chorava no rio**, texto prosapoético de Manuel Jorge Marmelo e Paula Tavares, cujo fluir acompanha a opacidade de metáforas porosas que, em profusão, rumorejam, trazendo à tona, com Barthes, o prazer da língua fora do poder.

Seguindo o descontínuo curso do livro, acompanhando o rolar de suas águas ora mansas, ora rebeldes, respiramos séculos e odores diversos. Sentimos o cheiro acre do tempo medieval misturado ao “nome da rosa”, que, entretanto, não é uma rosa, mas, sim, um nenúfar branco, ninho aquático da rapariga incorpórea que gosta de admirar as palavras a descerem pelos rios. Pode ser o Douro, cujo fluir percorre toda a narrativa, como podem ser todos os outros rios do mundo: Nilo, Danúbio, Amazonas, Tejo, Zambeze, Kwanza. Essa menina alada é, em sua leveza aquosa, uma alegoria da imaterialidade da palavra poética. Encarna a idéia da arte como coisa mental, pensamento puro e irradiador; a poesia, como tempo de mudanças, fluxo de um vir-a-ser constante. A atração da rapariga pelas águas arrasta também na correnteza da leitura outros legentes que mergulham com ela nas profundezas e meandros do discurso, valorizando margens e curvas, sinuosidades e reentrâncias.

Os rios têm seus senhores, suas memórias, suas representatividades, suas margens míticas. O tempo é uma delas, por onde transitam vultos misteriosos, em cer-

* Universidade Federal do Rio de Janeiro.

tos momentos, com “sapatos náuticos”, “escreventes”; em outros, este tempo se fantasia de mãe d’água e revolve lembranças antigas da infância.

A simbologia dos rios encontra-se geralmente associada a idéias de fertilidade, renovação, efemeridade e morte. Segundo Jean Chevalier em seu **Dicionário de símbolos**, “o remontar das águas significa o retorno à Nascente Divina, ao Princípio Criador”. A imagem do rio, no livro de Manuel Jorge Marmelo e Paula Tavares, representa alegoricamente a busca da plenitude da criação poética, com a consciência, entretanto, de que, atualmente, os domínios da arte não mais se restringem ao espaço mítico do sagrado primordial. As narrativas de hoje correm tanto para a foz, como para a nascente, quebrando, com sobressaltos e arrepios, a antiga e plácida continuidade das águas sedentárias. A fenda da linguagem, marca do ingresso do homem na esfera do simbólico, está cindida, o espelho do rio se estilhaça em reflexos e reverberações descontínuas, as luzes da escrita se alternam com intensas sombras turvas e fundas. “Mudam-se os tempos, mudam-se as formas de pensamento e de escrita”.

No mundo contemporâneo, os primeiros sólidos a derreter, os primeiros locais sacros a profanar são as lealdades tradicionais, os costumeiros direitos, as obrigações familiares, institucionais. Zigmunt Bauman (2001), em um de seus livros, estuda a modernidade líquida, demonstrando que nesta

os padrões e configurações não são mais dados e menos ainda auto-evidentes; eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes, de tal forma que todos e cada um foram desprovidos de boa parte de seus poderes; o derretimento dos sólidos adquire um novo sentido nômade, fugaz, transitório, fluido. (p. 14)

Não estamos afirmando que **Os olhos do homem que chorava no rio** seja um exemplo de modernidade líquida. Porém, percebemos a inquietação e o tormento das vozes que o narram e das personagens que o habitam, afetadas todas elas pela fugacidade dos tempos e dos modos de narrar contemporâneos. A liquidez encontrada nas águas fluviais desse livro é, contudo, a do desejo que sempre persiste na escrita humana. É a liquidez que, para Gaston Bachelard (1989), “é o próprio desejo da linguagem” (p. 194). E este não seca nunca, mesmo que seja obrigado a se metamorfosear em outros modos de fantasia.

Os olhos do homem que chorava no rio é, conforme declara Paulinho Assunção no pórtico da obra, a confirmação de que “os livros imaginados existem de fato em algum lugar, em alguma dimensão outra do mundo das palavras e da linguagem”. Construído com instigantes seres de papel, alguns dos quais retirados de obras de Paulinho Assunção, Lucas Baldus, Cida La Lampe, entre outros, o livro de Jorge Marmelo e Paula Tavares cria e recria anjos de palavras, inserindo-os em dimensões que engrossam e enriquecem as correntes de escrita.

A primeira parte do livro intitulada “A menina e o vulto” e as demais não podem ser consideradas como capítulos conforme estes são tradicionalmente entendidos, pois, aqui, cada parte se mistura ao todo do texto, sem delimitações lineares. O “narrador” discorre sobre “a narração líquida que continuará no dia seguinte à hora do crepúsculo, quando o sol, mergulhando no mar, vier rasando as águas para fazer bri-

lhar os vocábulos de água, para destacá-los, para transformá-los em arabescos dourados vagando ao sabor da correnteza”.

Rios de escrita se cruzam. Rios da língua também: pelo Douro navegam palavras vindas do Norte onde nasceu nosso idioma. O vocábulo adufe marca a presença árabe inscrita na história da língua portuguesa. As origens romanas desta estão referidas por repetida frase em latim. Rios labirínticos da História e da imaginação se entrelaçam num jogo de contas de vidro, refletindo-se e espelhando-se. Assim também o fazem o narrador e as personagens de **Os olhos do homem que chorava no rio**, seres ficcionais cujas faces desenham-se no rio-tempo de uma casa também labiríntica que os guarda: a casa da escrita, a casa da ficção. Casa mutante, hoje, nômade e fugaz, que se confunde, muitas vezes, com as ruas da cidade, com os leitos de riachos baldios, de rios contaminados e saturados de produtos químicos. Para vencer a doença destes, o mistério do narrar, atualmente, se aguça mais, perseguindo novas formas. É o que observamos, em **Os olhos do homem que chorava no rio**, através do diálogo tecido entre a rapariga do nenúfar branco – símbolo das forças ctônicas da linguagem e da poesia – e o homem que se esconde atrás da gola da capa de garbaine. Há entre o tipógrafo e a menina do nenúfar branco a complementaridade existente entre a escrita e a leitura. Ambos continuam a procurar o mistério e a beleza dos pergaminhos, das letras talhadas em alto relevo, dos marcadores de caracteres cirílicos, do livro de capa de veludo azul e fecho de prata, do livro em branco onde os nomes, mesmo líquidos, ainda podem ser construídos, e, mesmo fadados a se dissolverem, inventam maneiras fugazes e precárias de permanência. Ler é tentar “encaixar as páginas uma na outra”. “Ler é tudo isso, afinal, e ainda gostar e continuar lendo, mesmo depois das lágrimas e dos sustos, das angústias e do medo”. Vozes, vultos atravessam as margens e o dorso das águas. **Anjos de escrita** – a menina e a velha, também símbolos do novo e da tradição, além de muitos outros vultos e sombras – sobrevoam ou perpassam esse rio narrativo, cujas curvas labirínticas acompanham as esgarçadas trilhas oníricas da memória e da fantasia poética, demonstrando que, cada vez mais, nos tempos presentes, não há espaço para tipógrafos tradicionais, nem para iluminuras medievais.

O labirinto como alegoria da condição humana e expressão da poesia nômade é uma das mensagens transmitidas pelo livro de Paula Tavares e Manuel Jorge Marmelo. É a representação da sinuosidade e da vertigem de fios emaranhados que rompem com a lógica da ordem, da clareza, da perenidade e da solidez. Ler, hoje, é buscar entender “a verdade que a babel de sinais esconde”. Se a memória do passado e a confiança no futuro foram os pilares sustentadores das forças culturais e morais estáveis e sedentárias de antes, no mundo contemporâneo, o nomadismo das artes e do pensamento domina a criatividade e a invenção. Estas cumprem, então, o papel transformador de quebrar rotinas, normas, regras, incitando a um mergulho em águas difusas para fazer emergir do fundo dos tempos a construção de uma língua e de uma história que sejam metáforas de encruzilhadas, de exílios internos e externos. Os narradores e leitores atuais comportam-se como *méteques* à deriva e, ao mesmo tempo, procuram ter **Biblos** à disposição, viajando como antigos fenícios, só que em águas de babel.

História-Tempo, Estórias-Imaginação – o livro *Os olhos do homem que chorava no rio* opera com uma “escrita imunológica”, deixando o narrador, as personagens e os leitores soltos, livres, leves, como alquimistas em mágicas transmutações que alteram sólidos em líquidos, água potável em lama, seixos e cascalhos em xistos, cuja ação maléfica vai denegrindo a força vital emanada das águas dos rios. Preso ao hábito de “ordenar os mistérios das palavras, de encontrar o sítio exato de cada vocábulo no quebra-cabeças de papel”, o tipógrafo “chora palavras, verbos, frases inteiras em muitas línguas”. Suas lágrimas são felizes, lágrimas de emoção diante da magia criadora, lágrimas de babel que se entrecruzam a palavras de muitos mundos. Mas, aos poucos, o grande mistério da narrativa vai sendo elucidado pela alegoria dos xistos. O tipógrafo percebe como a maneira atual de os homens tratarem os rios vai fazendo com que estes morram “um pouco todos os dias na garganta do mar”. Perde todas as certezas e tudo se torna movediço: o rio, os livros, os vultos nas margens das estórias. Estas adentram as águas e se atropelam, afogando-se convulsas. “Frasas desconexas, pedaços perdidos de histórias diversas, nacos sem doçura nem seda, sem o veludo das penas e o sossego dos silêncios”. A menina passa a ter grandes dificuldades para decifrar o que lê; perde a cor e, à beira do rio, pressente, então, as mutações: “Perde a crença nos sujeitos *a priori*”, compreende que as estórias mudaram e que é diferente, agora, “o modo de as águas narrarem”. Descobre o mistério: “Xisto era a palavra. Xisto era o segredo do rio e a causa da sua morte diária na boca do Atlântico”. Quando, entretanto, lhe restam muito poucas esperanças e se tornam de chumbo as águas do rio, a menina do nenúfar reencontra o tipógrafo e, ambos, abraçados, recebem da mão de um dos vultos, Lucas Baldus, o livro imaginado, o livro dos sonhos, o Livro dos livros – livro da imaterialidade da própria poesia.

Comprendemos, ao final, que a figura do tipógrafo pode não ter mais um lugar nobre no mundo de hoje, mas, atrelada à imagem da rapariga do nenúfar branco, nunca irá desaparecer completamente, pois esta, sendo uma representação do caráter incorpóreo do poético, ganha uma dimensão universal e nômade capaz de fazê-la alçar vôos perigosos, através dos quais diferenças e descontinuidades passam a navegar *pari passu* a tradições, a formas antepassadas de estar no mundo. Da leitura, ficamos o rumor da língua, a musicalidade das palavras, as águas de babel, o fluir descontinuo do silêncio e da poesia. Terminamos concordando com Paulinho Assunção, quando, no prefácio, afirma que *Os olhos do homem que chorava no rio* é “um livro-música-de-câmara”, “algo para se ler em voz alta na beira de todos os rios”.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 194.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 14.
- SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro/São Paulo: Contraponto/Edusp, 2004. p. 187.

HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 312 p.

Denis Leandro Francisco*

Em *Cinzas do Norte*, sua mais nova fábula à margem do Negro, Milton Hatoum retoma alguns motivos presentes em suas narrativas anteriores ao mesmo tempo em que se vale de elementos inusitados de insuspeitada força. Seu terceiro romance centra-se, uma vez mais, sobre uma família cindida: Raimundo – ou simplesmente Mundo –, Trajano e Alícia. Essas três personagens irão colidir ao longo de toda a narrativa, sem esperanças de reconciliação: Jano e Mundo, inconciliáveis em suas naturezas opostas – o artista desambicioso e o burguês empreendedor –, travam um duelo interminável de motivações ideológicas e pessoais; Alícia casa-se por interesse, mantém um caso com Ran, seu ex-cunhado, e vê no filho a única razão de sua própria existência.

Essa história de frustrações, revoltas e rancores guardados nos é narrada por Lavo, órfão de poucas posses cujos pais morreram num trágico naufrágio, e também por Ran, seu tio, numa longa carta que se insere, intermitente, em meio à narração do sobrinho. Esses dois narradores, como aqueles dos romances anteriores de Hatoum, estão significativamente à margem do seu núcleo familiar e mesmo da própria narrativa, são sujeitos sempre algo deslocados que, por uma motivação pessoal, tomam para si a tarefa de narrar suas histórias conturbadas, num exercício duplamente árduo de rememoração e escrita.

Modesto em muitos aspectos, o romance, entretanto, oferece ao leitor o modo sutil e bastante maduro com que o autor conduz certas oposições, sem deixar espaço para simpatias maniqueístas e dissolvendo todas as personagens numa mesma névoa de interesses individualistas: Ramira, tia de Lavo, um “rosto que envelhecia entre agulhas” (p. 169), amarga a impossibilidade de seu amor por Jano e vive para o trabalho como costureira – ofício que ao mesmo tempo sustenta a família, paga os estudos do sobrinho e é motivo de suas infundáveis brigas com Ran –; ela aposta no futuro de Lavo e se esforça para lhe oferecer oportunidade de estudar, mas é também capaz de atitudes nada louváveis por despeito e inveja; Ran acolhe Mundo como se fora seu filho – e a dúvida quanto à paternidade deste jovem impetuoso sustenta boa parte da narrativa, só se desfazendo nas últimas páginas do romance –, incentivando-o em seus projetos e arroubos artísticos, mas é também um *bon vivant* que vive à custa da irmã enquanto a acusa de só pensar em suas costuras; Mundo, que passa a vida desenhando e reconstruindo objetos da memória, sensível à gente simples e de vida dura que se multiplica na periferia de Manaus muito mais que aos de sua esfera social, insiste em seus planos, desvairados e danosos, de ressentimento contra o pai.

Tudo no romance parece se dissolver numa mesma espécie de constatação do fracasso a que a vida inapelavelmente conduz cada personagem. A história de amor de

* Mestrando em Literatura – Universidade Federal de Minas Gerais.

Ran e Alícia jamais se cumprirá completamente e sua devoção autodestrutiva ao filho lhe trará mais infortúnios que glórias; Mundo não encontra repouso em sua pátria nem fora dela e, após deixar Manaus e vagar sem muito sucesso pelo Rio, Berlim e Londres, se por um lado concretiza essa espécie de vocação andarilha anunciada no nome da personagem, por outro, confessa que a errância não era seu destino, mas que também a volta ao lugar de origem era-lhe já impossível; nem mesmo Lavo, observador atento e empenhado em desvendar o nó de segredos da família, conseguirá escapar de um futuro duvidoso: de origem humilde, ele irá, por seu próprio esforço e contra tantas expectativas contrárias, tornar-se advogado, mas irá também optar – na medida em que a vida permite, de fato, alguma opção – por uma rotina monótona e enfadonha, sem grandes projeções profissionais. Até o espaço físico em que transcorrem as histórias é contaminado por essa lufada de desagregação, dando lugar a restos melancólicos de paisagens e, no cenário político, mesmo com os sinais de enfraquecimento do regime militar, o clima é, muitas vezes, de indiferença ou pouco entusiasmo quanto a um futuro, quem sabe, mais danoso que o presente.

A narrativa até certo ponto estilizada investiga a intimidade da memória e das relações familiares, sem deixar de lado a feição social do Amazonas dos regimes totalitários do pós-guerra, a degradação da cidade de Manaus e do interior amazônico, onde palacetes suntuosos contrastam com a miséria das vilas operárias e da população ribeirinha. Mundo não terá tempo de rever sua cidade natal, agora irreconhecível, nem sua casa, há muito demolida e com um empreendimento imobiliário gigantesco a ocupar o seu lugar. A visão de um painel que reproduz araras a sobrevoarem a cidade, com suas torres de vidro e concreto no horizonte desmatado, provoca arrepios em seu fiel amigo Lavo, que antevê, na pintura alucinada e grotesca da floresta, a imagem de um futuro nada promissor.

Uma eloqüente discussão sobre a condição da arte no mundo capitalista contemporâneo evidencia-se no par antagonico formado por Jano e Mundo, bem como na relação ambivalente que se estabelece entre este e Arana, o “artista da ilha” que Mundo tem como modelo e mentor, figura misteriosa que tanto pode revelar-se um autêntico “porta-voz” da arte quanto um oportunista inescrupuloso, muito pouco afeito a questões artísticas e atento a empreendimentos tão rentáveis quanto ilícitos. Mundo descobrirá, a páginas tantas, que “nada é puro, autêntico, original” (p. 238), que toda obra de arte é tributária de outras obras e que, assim sendo, nenhuma ilusão de origem ou pureza se faz necessária para que se possa criar. A interrogação/afirmação do artista quando de seu derradeiro trabalho – “Pintar não é uma maneira de lembrar com cores e formas? Inventar a vida numa situação extrema?” (p. 307) – ecoa no texto como uma concepção possível de literatura: escrever não é, afinal, lembrar e inventar a vida numa situação limite? Significativamente, é assim que os três, Lavo, Ran e Mundo, encerram-se na narrativa: tornando a escrita possível.

Mais uma vez, Milton Hatoum consegue realizar um trabalho no qual há muito de Brasil, mas que se projeta e se expande para fora dele, sem deixar, felizmente, que os traços da cultura e da paisagem local, por si só já carregada de exotismo, se convertam em amarras literárias. O romance se cumpre como uma constatação resignada, anunciada já no título e retomada na voz da empregada Naiá, de que boa parte das ambições humanas se converte, com o tempo, em cinzas: “Mano, o tempo é malvado com todo mundo” (p. 286).

PITTA, Eduardo. **Os dias de Veneza**. Vila Nova de Famalicão, Portugal: Quasi edições, 2005. 56p. (Col. Primeiras pessoas)

Edgard Pereira

Por estatuto e natureza, o diário acolhe os fatos em seu fluxo, apreende-os na sua duração, através de *flashes* instantâneos e diretos. De estrutura flexível, flagra os acontecimentos em sua linearidade e cronologia. Na vertente da escrita autobiográfica, o diário distingue-se das confissões precisamente nesse recorte imediato da realidade, sem o intento moral daquelas. O diário de viagem por sua vez distancia-se dos escritos autobiográficos de autoconhecimento, inscrevendo-se na tradição literária marcada pela partilha de informações e comentários. Em seu recente **Os dias de Veneza**, Eduardo Pitta dá a lume as anotações alusivas a cinco dias passados na cidade dos canais e *vaporettos*. O resultado ultrapassa o eventual registro de impressões de um visitante culto; a cidade em foco é pródiga na enumeração de ilustres admiradores (Nietzsche, Auden, Henry James, Robert Browning, Ezra Pound, Thomas Mann, Brodsky, Eduardo Prado Coelho, Heidegger, entre outros). Mais do que visitantes, alguns deles foram moradores temporários em Veneza, cidade com a qual desenvolveram uma relação produtiva. De todos, o único que detestou a cidade foi Heidegger, para quem Veneza “é incapaz de indicar um caminho”. Pudera, ficaram num hotel péssimo, a senhora Heidegger se esqueceu de levar agasalho e tomou imenso frio. Em decorrência da notória fundamentação cultural do autor, somos informados de que o poeta inglês R. Browning, desfrutando de abastada herança de uma nora americana, teria sido (em 1888) um dos inquilinos do palácio *Ca Rezzonico*, depositário de rica produção artística do *Settecento* europeu.

Partimos em demanda do *Ca Rezzonico*. Infelizmente, quando lá chegamos, depois de atravessar a ponte *dei Pagni*, a *Fontamenta Gherardini* e o *Campo San Barnaba*, verificamos que está fechado. Não pode ser! (...) Browning sentia-se bem no *Rezzonico*, mas morreu de bronquite em 1889, menos de um ano depois da mudança. “*A Toccata of Galuppi’s*”, aqui lembrada nas primeiras quatro das suas quinze estrofes, é uma tocante homenagem à cidade onde foi feliz. (p. 37-39)

Em sua aparente simplicidade, Eduardo Pitta apresenta um dinâmico e refinado discurso sobre aspectos históricos, arquitetônicos, culturais e gastronômicos de Veneza, produzido ao sabor do contato e da breve permanência na cidade, acrescido de notas climáticas e de irônicos comentários a respeito da voracidade turística ou da fatuidade das relações humanas.

* Universidade Federal de Minas Gerais.

Nós vamos para o *Florian*. O *caffè* conserva o mesmo mobiliário desde que foi ampliado e renovado em 1858. É o grande sobrevivente do *Settecento*, portas abertas desde Dezembro de 1720, quando ainda se chamava *Alla Venezia Trionfante*. O facto é que as cadeiras e banquetas são duras como pedra, não há estofos de veludo que nos valha. (...) Ficamos na *Galleria delle Stazioni*. Teria sido neste cubículo que Auden, Chester Kallman, Stephen Spender e Cecil Day Lewis estiveram reunidos há cinquenta anos? Aqui, como noutros sítios do mesmo nível, os empregados jovens parecem modelos da Vogue. (p. 15-16)

A ordenação textual, tendo como pano de fundo a deambulação pelos monumentos e sítios dotados de preciosa aura arqueológica, direciona-se no sentido de construir um bloco de impressões de primeira mão, de pensamentos céleres que envolvem o visitante em sua travessia, ora descuidada, ora atenta. Dessa forma, pode-se dizer que o diário celebra um pacto de conhecimento entre autor e leitor: enquanto aquele viaja e destila idéias e impressões, este se conforma ao papel de espectador do relato escrito, ou viajante de segundo grau. Ajusta-se ao intento do projeto a escolha acertada da epígrafe de Joseph Brodsky, em especial ao dizer: "... esta é a cidade do olhar; as nossas outras faculdades limitam-se a tocar um débil segundo violino". Um olhar fascinado, capaz de seduzir o leitor, seja pelo ritmo da escrita, seja pela expressão do arrebatamento: "Estamos em Veneza!// São três da tarde quando chegamos à Praça de São Marcos. A partir do hotel o percurso mais rápido faz-se pela alameda marítima dos *Giardinetti Reali*" (p. 15). Trata-se, efetivamente, de um diário turístico, se tal espécie existe. Distancia-se das narrativas íntimas, propícias ao exercício da sondagem introspectiva, na medida em que põe em relevo o intento informativo, de uma narrativa de viagem. Diante dela posiciona-se o leitor, ávido de conhecer a cidade das lagunas, tal como se estivesse num *vaporetto*, circulando entre os canais:

O mostofoço passa por baixo da ponte dos Suspiros antes da curva apertada que nos dá a Praça de São Marcos em grande angular. (...) No seu discreto luxo contemporâneo, de cores claras, extremamente confortável, o Monaco é magnífico. O edifício, em tempos propriedade da família Dandolo, integra o *Ridotto*, cuja construção data de 1638. Na Europa do século dezessete o *Ridotto* foi dos primeiros, senão mesmo o primeiro casino de porta aberta, exigindo uso de máscara aos jogadores. (p. 14)

Se o diário não tem uma técnica peculiar, prestando-se a uma diversidade de enfoques, da crônica à poesia, do ensaio ao relato, sob a chancela de Eduardo Pitta mostra-se erudito, ágil, elegante. A literatura em língua portuguesa alcançaria um significativo legado, caso o autor, intelectual polivalente, articulado em inúmeras esferas do saber, a ele se dedicasse em novos projetos.

PEPETELA. *Parábola do cágado velho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 128p.

Érica Antunes Pereira (UNIPAR)

Quase uma década depois de seu lançamento em Portugal (1996), o romance *Parábola do cágado velho*, de Pepetela, foi, finalmente, publicado no Brasil pela Editora Nova Fronteira. Ao narrar, em terceira pessoa, a saga de uma família camponesa em tempos de guerra, a obra abre espaço para o crescente confronto da tradição com a novidade e margeia a idéia de unidade nacional, uma vez que os fatos poderiam se passar em qualquer ponto de Angola: há palavras de todas as línguas bantu angolanas e respectivos costumes, bem como a aproximação de elementos geográficos que, na realidade, são extremamente distanciados (caso da Munda dos cuvale do sul e do Bruco, situado na serra da Chela), e mitológicos de criação (ou etiológicos), como o Feti dos ovimbundu aproximado do Nambalisita dos humbe e dos ovambo. Da mesma forma, na primeira página do romance, a “Invocação” insinua a estrutura de uma epopéia, mas desta logo se distancia por haver, em lugar do clamor pela inspiração, uma espécie de denúncia do desinteresse de Suku-Nzambi pela própria obra. Aliás, o nome “Suku, Deus criador na tradição dos povos de língua umbundu, unido a Nzambi, Deus criador na maior parte das culturas de Angola, formam o ser híbrido” (HILDEBRANDO, 2000, p. 309) Suku-Nzambi, palavra que, composta por justaposição, pode, em última análise, revelar o “Grande Deus Criador”. Este, no entanto, “cansado, se pôs a dormir”, deixando “até hoje os homens, parados, atônitos” (p. 7), sempre à sua espera.

A “Grande Mãe Serpente, a que engole a própria cauda” (p. 7), também reportada nesse momento inicial/iniciático, é tida, de acordo com Parrinder (1987, p. 27), como a responsável pelo transporte do Criador pelo mundo, sendo, as montanhas, o resultado de suas paradas para descanso. Assim, a Munda, grande montanha “que corta a terra no sentido norte-sul” (p. 9), pode ser lida, alegoricamente, como o local onde dorme Suku-Nzambi. Por consequência, o estranhamento experimentado por Ulume (do umbundu, “o homem”) todos os dias, quando “sobe ao morro mais próximo, senta nas pedras a fumar o cachimbo que ele próprio talhou em madeira dura, e espera. A passagem do cágado velho, mais velho que ele pois já lá estava quando nasceu, e o momento da paragem do tempo” (p. 10), bem retoma a simbologia da eternidade também emprestada ao oroboro. O cágado personifica o tempo e a sabedoria e o fato de, diariamente, “beber a água da fonte” (p. 9), bem pode ser um indicador para os caminhos da renovação, em que o “velho” e o “novo” dialogam “como se a vida ficasse em suspenso” (p. 9).

A obra *Parábola do cágado velho*, como afirma Secco (internet), é, em verdade, “uma anti-epopéia, porque não são a heroicidade e o ufanismo históricos que são

* Unipar.

cantados, mas os sofrimentos e a resistência do povo do campo”. Nesse sentido, o mito de Sísifo se aproxima da figura de Ulume: Sísifo sobe a montanha empurrando uma enorme pedra e, ao chegar ao cume, vê todo o seu trabalho perdido porque ela, não suportando o próprio peso, rola para baixo e o aprisiona a um eterno recomeçar (BRUNEL, 2000, p. 840-846); já Ulume, ainda que não carregue a pedra morro acima, escalando-o diariamente apenas com o intuito de encontrar o cágado, vê seu trabalho desfeito todas as vezes que o kimbo é saqueado pelos exércitos em guerra. Em outras palavras, Sísifo e Ulume, permanentemente marcados pela impotência diante das adversidades que sequer causaram, jamais desistem e estão sempre dispostos a reiniciar, pois “há sempre um tempo antes do tempo” (p. 15).

Seguindo o curso da narrativa, Ulume, casado com Muari (do kimbundu, “a primeira mulher”), teve, com ela, quatro filhos, logo reduzidos aos dois varões, Luzolo e Kanda, em decorrência da morte das meninas “de doença. Ou fome, quem sabe?” (p. 24). Muari não voltou a engravidar, de nada valendo as tradicionais mezinhas e simpatias, e os filhos, uma vez rapazes, alistaram-se em exércitos antagônicos – de certo o MPLA e a Unita –, tornando-se inimigos, e partiram para Calpe, “a cidade do sonho” (p. 14) da juventude. Uma curiosidade que vale ser lembrada é que a etimologia da palavra Calpe – originariamente Carpe, modificada para Calpe por razões de estética pessoal – se liga ao nome do próprio autor, Carlos Pestana, modo como Pepetela assinava no início de sua carreira literária, passando, depois, a Artur Pestana e, por fim, a Pepetela, palavra que, em umbundu, significa “pestana” (LABAN, 1991, p. 809)

Desde essa época, os soldados de diferentes tropas passaram a fazer incursões pelo kimbo, quer para raptar as moças, quer para requisitar alimentos. Num desses saques, Ulume foi quase atingido por uma granada e, pensando que morreria, enxergou, em delírio, como a um aviso, a imagem de Munakazi (do umbundu, “a mulher”), que havia conhecido “em noite de festa” e cujos pés – “um pé olhando o outro, os dedos grandes levantados” – e “olhos melancólicos de antílope” o atraíram (p. 11). Sem dúvida, há, na atração pelos pés, um considerável grau de erotismo, pois, para os bambaras, por exemplo, “o intervalo que separa o dedão do pé do dedo seguinte tem uma significação sexual (...) Assim, diz-se da mulher que tem esse vão muito aberto que ela tem fortes apetites sexuais e uma certa tendência à libertinagem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 327). Levando em conta que Munakazi era mais jovem que os próprios filhos de Muari, é possível que Ulume ansiasse por “beber a água de sua infância” (p. 125), desta vez não após o cágado, da fonte no cimo do morro, mas fazendo-a brotar, ele próprio, do ventre da nova mulher.

Autorizado pela tradição e apoiado por Muari, que também sonhava com outros filhos e sabia em Munakazi a matriz geradora em potencial, Ulume pediu a moça em casamento. Ela, em princípio, relutou: pensava casar com alguém da mesma idade, não aceitava a poligamia e acalentava ideais que refletiam a igualdade de direitos entre homens e mulheres. Isso, evidentemente, feria a tradição e punha Ulume em xeque com seus próprios pensamentos até então jamais questionados; de repente, “ele se apercebeu que fazia naturalmente uma coisa que nunca imaginara vir a acontecer: estar a conversar e até a rir com uma rapariga que queria para mulher. Se os

mais velhos do kimbo soubessem... Porque mulher é para receber ordens” (p. 42-43). Se Munakazi exercia um fascínio avassalador em Ulume, ele, de outra feita, também a atraía: a moça “ficou perturbada, não pelas palavras mas pela forma e o calor com que eram ditas” (p. 43) e, contrariando tudo quanto havia dito em princípio, aceitou o pedido de casamento.

Pago parte do alembamento e feita a festa, Munakazi se mudou para o kimbo do marido, que “pouco se importou que ela já tivesse conhecido homem” ou “que ela mostrasse o gozo que sentia no acto do amor, atitude contrária à tradição” (p. 56). Mas, passado algum tempo, o fato de Munakazi não engravidar surgiu “como uma sombra na felicidade dos três” (p. 59) e, assim, foi chamado Kandala, “um kimbanda poderoso que resolvia a maior parte dos casos de esterilidade” (p. 59). Deram-lhe, em pagamento, as galinhas reservadas para o alembamento ainda não quitado integralmente e, no entanto, “a barriga de Munakazi estava tão lisa como antes” (p. 62), para tristeza de Muari. Uma observação relevante é que a falta de descendência – lembrando que, a rigor, Ulume não sabia se os dois filhos que haviam se mudado para Calpe ainda viviam – ensejava a morte da família e, por extensão e alegoria, a morte de Angola.

Algum tempo depois, foram forçados a deixar o kimbo onde sempre viveram por conta dos freqüentes e violentos ataques dos soldados; Ulume e suas duas mulheres se mudaram “para o coração da Munda” (p. 70), num lugar a que chamaram “Vale da Paz” (p. 75). Muari, antes resistente e movida pela esperança do retorno dos filhos ao lar, dessa vez se tomou de cautela e conduziu, ela mesma, os planos de mudança; Ulume, embora não quisesse sair “para não abandonar o cágado velho” (p. 71), não viu outra escolha; Munakazi, mais uma vez, nega peremptoriamente no começo, alegando que do kimbo velho não saía e, se saísse, seria para voltar para a casa dos pais ou para Calpe, mas se rendeu ao cabo de contas.

Viveram, os três, com alguma tranqüilidade durante um bom período, até que, dando vazão à sua rebeldia, Munakazi fugiu, deixando Ulume desolado, “todo concentrado na outra dor, a profunda, a que não mais o abandonaria, a dor da perda” (p. 89). Outros longos anos se foram e Kanda, finalmente, enviou alguma notícia sobre si e também o recado de que não havia ficado “nada contente” com o casamento do pai com Munakazi, pois “poligamia é muito feio, já não se faz” (p. 93). Mais tempo se passou e Luzolo surgiu de regresso: havia deixado a farda e queria se instalar com a família, acabada a guerra, no antigo kimbo. Kanda, ao tomar conhecimento de tal notícia, expôs seu descontentamento a Ulume, que retorquiu: “Quem ganhou com esta guerra? Tu talvez tenha ganho, pelo menos parece pelo aspecto. O teu irmão não tem nada. Quem ganhou, eu não sei. Quem perdeu, isso eu sei, fomos todos nós” (p. 113).

Um dia, Ulume foi surpreendido pelo retorno de “uma Munakazi envelhecida e miserável” (p. 117); ela vinha de Calpe, “a cidade do sonho, mas que afinal não era nada”, o “sonho talvez fosse aquele vale, sonho talvez fosse viver sempre ali e longe do mundo” (p. 118). Assustado e ainda sem saber como lidar com a situação, o marido correu para cima de um rochedo, “olhando o vale a seus pés” (p. 121), e logo foi encontrado por Muari, que o aconselhou a falar com o cágado, como toda a vida

Ulume fizera, religiosamente, no antigo kimbo; sim, há muito que a mulher “adivinhara a ligação dele com o morro e o cágado” (p. 123).

Assim, de volta ao “seu” morro, Ulume, ao ver o cágado, começou a discorrer sobre suas dúvidas e a pedir conselhos, ainda ofegante. Foi então que o cágado parou à sua frente, “uma pata no ar, a cabeça virada para ele” e, finalmente, “o homem percebeu” (p. 124): o enigma do cágado velho era o respeito a tradição, em que as palavras são usadas para se dizer o que se pensa “e não como armas para confundir os outros” (p. 113). É preciso, pois, deixar Ulume “beber a água da sua infância” (p. 125) e, parodiando Camus (s.d.), imaginá-lo abrigado, confortável e feliz!

Referências

BRUNEL, Pierre. Sísifo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind *et al.* 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000. p. 840-846.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução U. Tavares Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain [*et al.*]. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva [*et al.*]. 17. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002.

HILDEBRANDO, Antonio. Pepetela. *A parábola do cágado velho: construindo pontes*. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (Org.). *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. p. 303-319.

LABAN, Michel. *Angola: encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991. 2v.

PARRINDER, Geoffrey. *África*. Tradução Raul de Sousa Machado. Lisboa: Verbo, 1987.

PEPETELA. *Parábola do cágado velho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. As águas míticas da memória e a alegoria do tempo e do saber. *Revista Brasil de Literatura*. Rio de Janeiro, ano IV, 2002. Disponível em: <<http://members.tripod.com/~lfilipe/tindo.htm>>. Acesso em 12 set. 2005.

ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins: o sopro na argila**. São Paulo: Nanquim Editorial, 2004. 376p.

Gilberto Xavier da Silva*

Osman Lins faleceu há 26 anos, mas sua produção, por certo, permanece como trabalho de artífice. **Osman Lins: o sopro na argila**, coletânea com 18 textos sobre a obra desse escritor pernambucano, organizada por Hugo Almeida, investe na divulgação e mesmo na reavaliação de um escritor não raro visto como difícil e até mesmo impenetrável. Já no texto de abertura, “Osman Lins: ética na vida e na ficção”, de Lauro de Oliveira, que “durante mais de 20 anos” privou da amizade do escritor, temos um perfil do homem e do autor de **Avalovara**. A imagem hermética associada à obra de Osman Lins, que costumava entrelaçar narrativas paralelas e utilizar símbolos gráficos no meio dos textos, é rebatida por Lauro. O ensaísta afirma que, para Osman, “cada livro tem uma maneira própria de ser lido. Tudo depende da postura do leitor”.

De modo semelhante, Modesto Carone, em ensaio sobre **Avalovara**, adverte que esse romance, tido como “obscuro”, “propõe e estimula uma leitura criativa. Nele o leitor pode desfrutar o prazer da descoberta ao se deixar surpreender pelo novo”. Nesse – como talvez em outros romances de Osman Lins –, a novidade pode ser “vida, em grande parte, à custa de uma momentânea perda de padrões conhecidos de avaliação. É por esse motivo que o novo, em arte como em literatura, sempre provoca certa desorientação”. Cabe a observação de que, para um escritor reconhecidamente criativo, há de haver também um leitor criativo. Cuidadosamente elaborados, os textos de Osman Lins, sejam ou não ficcionais, atualizam-se a cada leitura pelas extremas singularidade e criatividade: ao leitor de olhos livres, eles continuam a proporcionar a renovada alegria da descoberta.

Maria do Carmo Lanna Figueiredo, em seu ensaio “Osman Lins: o escritor-leitor de **A rainha dos cárceres da Grécia**” afirma que o autor teve sua obra bem recebida por crítica e público não especializado e que ele se posiciona “entre aqueles escritores que, não alcançando um destaque excepcional de editoração e reconhecimento absoluto da elite cultural do País, mantém, no entanto, uma média de aceitação invejável, se se levar em conta o pequeno espaço que a sociedade brasileira destina ao literário”.

É fato que, recentemente, sua peça **Lisbela e o prisioneiro** foi adaptada tanto para a TV como para o cinema, alcançando excelente receptividade junto ao público; que Osman Lins é um dos autores da literatura nacional mais pesquisado e discutido

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

nas universidades; que muitos de seus livros se encontram traduzidos no exterior. Hoje, entretanto, de forma mais ampla, ele anda meio esquecido: pouco ou quase nada de sua produção vem sendo veiculada e divulgada pelo mercado editorial.

A leitura de cada um dos dezoito ensaios que compõem **Osman Lins: o sopro na argila** faz-nos atinar para a riqueza da criação desse pernambucano que dedicou a vida, contundentemente, a uma escrita marcada pela elevada consciência crítica, social e política, mas também, e acentuadamente, pela preocupação estética. Segundo confirmam vários dos ensaios da coletânea organizada por Hugo Almeida, os textos osmanianos evidenciam um escritor consciente, que efetiva uma escrita marcada, ao mesmo tempo, pela experimentação artística e pelas preocupações sociais. José Paulo Paes, por exemplo, em seu texto “O mundo sem aspas”, em que discorre acerca de **A rainha dos cárceres da Grécia**, afirma que essa narrativa, embora “de refinada elaboração formal”, não está “centrada formalisticamente no seu próprio fazer-se, mas sim aberta o tempo todo ao mundo de fora – o mundo das ‘ansiedades dos homens’”.

Seja em textos que abordam sua vida, relacionando-a à sua produção, seja nas conexões entre seu estilo e outros campos artísticos, seja nas análises críticas sobre seus textos, seja ainda nas reflexões acerca do Osman Lins-leitor, essa coletânea vem, em boa hora, ratificar o elevado grau criativo e singular desse autor de obra rica e variada, que escreveu teatro, ensaios, narrativa de viagem, contos e romances. **Osman Lins: o sopro na argila** revela-se, afinal, tanto como excelente contribuição para quem deseja dar continuidade ao conhecimento e ao estudo do autor, quanto como um agradável convite àqueles que desejam se iniciar na obra de um escritor que, conforme Lauro de Oliveira, “percorreu, ao longo de seus 54 anos de vida, uma trajetória ascendente”, cuja “postura ética e profissional, tal qual a vivida pelos seus personagens, foi sempre irrepreensível”.

GUIMARÃES, Fernando. *A poesia contemporânea portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2002. 191 p.

Ida Ferreira Alves

“Como falar de poesia?” tem sido interrogação constante entre aqueles que se aproximam dos poemas com intenção de análise ou de crítica. Essa mesma indagação foi tema do número 6 da Revista de poesia *Relâmpago* (Lisboa: Fundação Miguel Nava, abril 2000), que apresentou a questão a quinze poetas e críticos, entre eles António Ramos Rosa, Nuno Júdice, Gastão Cruz, Eugénio de Andrade, Eduardo Lourenço, Fernando J. B. Martinho, Maria Alzira Seixo e Fernando Guimarães. Alguns consideram vão o esforço de falar sobre a escrita poética, já que o poema se auto-explica na sua existência; outros, ponderam com a necessidade da leitura crítica e analítica para melhor partilhar esse ato de linguagem tão livre na sua significação. Seja como for, é preciso não ter medo de falar de poesia, não compactuar com a visão restrita de que a linguagem poética é cerrada e irredutível a qualquer exercício de compreensão. Falar da poesia sem medo talvez seja o movimento necessária para que mais leitores se aproximem e se ponham a ouvir o que os poemas dizem.

E é dessa forma que escreve, há muitas décadas, Fernando Guimarães, insistindo na compreensão do discurso poético na sua “diversidade, multiplicidade e variedade” (*Relâmpago*, 2000, p. 35) e na reflexão contínua sobre a poesia portuguesa finissecular novecentista e suas faces moderna e contemporânea. As suas obras já publicadas como, por exemplo, *O problema da expressão poética* (1959), *A poesia de presença e o aparecimento do Neo-realismo* (1969), *Simbolismo, modernismo e vanguardas* (1982), *A poética do saudosismo* (1988), *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade* (1989), *Conhecimento e poesia* (1992) e *Os problemas da modernidade* (1994) demonstram bem o alcance e a contribuição de seu trabalho crítico.

Nesses estudos já referenciais, Fernando Guimarães – o ensaísta, crítico literário, poeta (com cerca de dez livros publicados) e também tradutor de poesia (Shelley, Byron, Keats, Dylan Thomas, entre outros) – demonstra, em linguagem acessível, sem excessos de erudição ou vontade de hermetismo, o quadro plural da produção poética portuguesa. Para isso, traça os diversos momentos, aponta as muitas vozes, numa prática constante de confronto, diálogo e divulgação de certa produção poética muitas vezes abafada por ruídos mediáticos ou na sombra de obras mais conhecidas. Discute principalmente os parâmetros da modernidade poética portuguesa, as linhas da tradição e as formas de ruptura com a constituição de espaços de diferença e de convergências.

Em *A poesia contemporânea portuguesa* – do final dos anos 50 aos anos 90, 2ª edição –, Fernando Guimarães reapresenta de forma realmente transformada e au-

* Universidade Federal Fluminense.

mentada os estudos que já haviam sido publicados em *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*, de 1989. Com um olhar mais contemporâneo, amplia abordagens, desloca balizas de análise – unindo diferentes artigos num só –, acrescenta nomes de poetas mais recentes, adensa a discussão de certas linhas de força da poesia portuguesa e reforça as leituras aplicadas sobre poéticas representativas do dinamismo dessa produção literária, o que lhe possibilita questionar as transformações perceptíveis e as tensões entre uma tradição de modernismo e a defesa de um pós-modernismo em poesia.

O leitor habitual de Fernando Guimarães já sabe o que vai encontrar a cada nova obra de crítica publicada: uma abordagem de poesia que não se furta a relações contextuais, a cruzamentos temporais no âmbito do macrossistema poético português e ao exame de realizações particulares. Sua escrita ensaística é essencialmente analítica, objetiva, firme em suas escolhas e na sua perspectiva teórico-crítica, demarcando questões importantes para discussão dos diversos momentos da poesia portuguesa a partir das últimas décadas do século XIX. Nesse sentido, seu trabalho de leitura nos auxilia, especialmente, na observação da lírica portuguesa do século XX e nos oferece exercícios de análise e reflexão que são retomados, revistos, repensados a cada nova obra, numa conversa contínua sobre poesia e poetas, sobre modernismo, vanguardas e pós-modernismo, tradição e ruptura na cultura portuguesa.

Nessa nova edição de *A poesia contemporânea portuguesa*, reencontram-se artigos de caráter mais panorâmico como “Os anos 50: antecedentes e continuidades”, “Um tempo de transição: Albano Martins, Cristovam Pavia, Helder Macedo e Liberto Cruz” e “Da imagem à sintaxe figurada: José Bento, António José Maldonado e Pedro Tamen”, “A poesia dos anos 60: convergências e divergências”, “As possíveis tangentes ao Neo-Realismo e ao Surrealismo”, “Em direção ao fim do século”. Juntam-se artigos específicos sobre poetas que freqüentemente são objeto de leitura do autor: António Ramos Rosa, Herberto Helder e Ruy Belo, e outros são examinados em conjunto como António Osório, Vasco Graça Moura, Nuno Júdice, Nuno Guimarães, Diogo Alcoforado, Mário Cláudio, Manuel António Pina, Paulo Teixeira, Carlos Poças Falcão, Luís Filipe Castro Mendes, Luís Miguel Nava, João Miguel Fernandes Jorge e Al Berto. Um novo artigo é dedicado a “Fiama Hasse Pais Brandão: expressão e interioridade”. Alguns artigos são, por vezes, relativamente curtos, com recorte bem específico, buscando apresentar as principais linhas de força de determinada obra poética, mas essas propostas de leitura, ainda que breves no seu desenvolvimento, são também férteis em indicar questões gerais de poética a serem exploradas pelos leitores atentos.

É de se notar que Fernando Guimarães opta freqüentemente por traçar quadros alargados de um determinado momento poético ou de um conjunto de poetas. Essa prática, em mãos inábeis, poderia provocar abordagens superficiais, mas, no caso, o domínio e o discurso muito informado do autor garantem uma prática de exposição muito íntima da matéria poética, o que leva à defesa da necessidade de entrecruzar propostas, autores e obras para formular uma avaliação mais equilibrada e mais conseqüente da produção literária portuguesa. Ainda que determinados poetas sejam destacados, o modo como desenvolve suas leituras engloba sempre muitos outros

nomes em co-relação, mesmo *en passant*. O índice de autores (um acréscimo bem-vindo nessa edição), com a observação de que “os nomes referidos são apenas os de autores cuja obra poética se afirmou na segunda metade do século XX, embora, o que ocorre em alguns casos, possam ter iniciado a sua publicação imediatamente antes” (p. 183), arrola os 163 poetas portugueses citados pelo autor no período examinado. O que não surpreende a quem acompanha, no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de Lisboa, os artigos em que Guimarães vem há anos seguindo atentamente o movimento de publicações poéticas e se debruçando sobre os mais diferentes autores e suas propostas. Também nesse livro se refletem esse dinamismo e essa pluralidade, o que impede qualquer explicação simplificadora a respeito de seu conteúdo. Por isso é significativo que o último artigo do livro, “Em direção ao fim do século”, termine com a certeza da pluralidade:

Se avançarmos pelos anos 90 - período em que se procurou aqui considerar apenas alguns poetas, exemplificando várias linhas que então se desenvolveram - verificamos que estas duas tendências podem existir paralelamente ou, mesmo, cruzar-se entre si. Será lícito, pois, concluir que a segunda metade do século XX revela uma acentuada diversidade de caminhos relativamente às múltiplas possibilidades expressivas que sempre existiram na linguagem poética.

Sem ser uma escrita de polêmica ou de pontos-de-vista da contra-corrente, sem a ansiedade de dizer o “novo” ou ser “original”, seu trabalho crítico, de caráter por vezes descritivo, mas sempre indagador, continua a mostrar sua fidelidade à matéria poética e à compreensão de tensões, problemas, temáticas, processos convergentes e divergentes, material múltiplo que poderá servir exemplarmente para outros interessados. É, portanto, uma obra que vem se somar à bibliografia crítica sobre poesia moderna e contemporânea portuguesa de forma atualizada e informativa, guiando seus leitores nos muitos trajetos dessa produção.



PEIXOTO, Lina Tâmega. *Dialeto do corpo*. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2005. 113p.

VÔO ENLAÇADO

Joaquim Branco*

É preciso que haja sombra
sufocando a manhã. (p. 44)

Saio do novo livro de Lina Tâmega Peixoto com a sensação de leveza que raras vezes experimentei ultimamente. Um mundo poético, e não só isso, um passado e um presente transmitidos pelo eu-lírico com toques e sutilezas de “rabiscos azuis”, quase “nadas” que, no entanto, penetram aos poucos a sensibilidade do leitor e ao final deixam-no, senão modificado, arrebatado por intensa música.

Desse modo, fica fácil identificar Lina Tâmega, entre as damas da poesia de Cataguases, como a prima-dona. Não apenas por ser das vozes femininas talvez a primeira cronologicamente, mas muito mais pela significação de seu contributo poético para nossas Letras.

Em 1948, a poeta criou, ao lado de Francisco Marcelo Cabral e outros, a revista *Meia-pataca*. Naquela época, teve grande atuação, dirigindo a publicação e mantendo contato com escritores como Marques Rebelo, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles.

Mudando-se para Brasília, tornou-se professora da Faculdade de Letras da Universidade de Brasília.

Publicou seu primeiro livro *Algum dia* em 1952 e o segundo *Entretempo* em 1968, ambos de poesia. Esta terceira obra – *Dialeto do corpo* – continua e aperfeiçoa uma trajetória em que a sensibilidade se junta a um natural refinamento da linguagem.

De sua “varanda” literária, situada às vezes em um “pretérito espaço”, Lina Tâmega é a menina que “borda palavras no papel”, e vai “percorrendo as constelações do mundo”, que “entrelaça em ilhas do tempo”.

Sua lira extrai das coisas que vê e a impressionam – principalmente da paisagem que não é um pano de fundo mas um suporte – os elementos concretos com que abstratiza e reelabora o seu material, indo do presente ao passado e daí de volta, como em “A criação do mundo”, em que a poeta parte de uma “coisa insone” para depois “construir”:

* Faculdade de Letras das Faculdades Integradas de Cataguases – FIC.

Coloco dentro de uma rua
e nela uma casa
com vidraças na varanda.
Trago um endereço na mão
e paro defronte à porta,
mas não posso abri-la.
(p. 33)

De repente, está diante da “parede de chumbo da infância.”
A tematização do tempo – recorrente – é sua matéria,

na espessa lembrança
de um barco que viajava
preso ao cais do horizonte
(p. 32)

onde busca os ancestrais na “árida terra açoriana”. Ali as imagens ainda mais crescem e

nada escapa do coração
por mais que o sacuda
nas grades da varanda.
(p. 31)

Numa excêntrica e imaginosa viagem, a poeta leva o leitor a acompanhá-la aonde quer que sua imaginação conduza, como neste excerto:

Amo minhas imagens
consagradas nas dádivas do tempo:
o rio Pomba de Cataguases
a voar dentro de um sonho alagado
e se extinguindo em um nome sem asas;
os músculos da água que distendem Veneza
as cruzadas ondas do Tejo em Lisboa
e o Egeu em azul margem de Atenas,
criados pelo marulhar das lágrimas
afluentes de minhas lendas.
(p. 28-29)

As imagens recorrentes da infância passam e voltam intermitentemente e às vezes esbarram numa “parede de chumbo”, mas o que fica é a ponte, o rio, a janela por onde vê não apenas um retrato na parede, mas as coisas que vai dispendo a seu bel-prazer:

Junto à janela
margaridas colorem
as conversas lá fora.
O vento remexe
a cortina de renda
com rude balanço.

Em cima da mesa
o retrato vigia a sala
e espreita se nos cantos
ficou esquecida a morte
dos que se sentam à mesa.
(p. 47)

Assim, Lina navega e voa por lugares que não se situam em países conhecidos ou distintos por fronteiras: eles pertencem a um mapa onírico, e só podem ser percorridos poeticamente, como nesta insólita geografia que – maravilhados – contemplamos.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 207p.

Jorge Valentim*



Num de seus artigos, Maurice Blanchot (1997) define o ato de leitura como um ato que efetivamente prende o leitor “pelas coisas da ficção que ele recebe das palavras, como propriedades delas” (p. 81), numa atitude irreverentemente salutar, porquanto ao mesmo tempo que se sente cativo dela, também é capaz de sentir a palavra como “a chave de um universo de magia e fascinação onde nada do que ele vive é reencontrado” (p. 81).

A mesma sensação tem também o leitor do mais novo romance de José Saramago. Situado num país de fronteiras imaginárias e não definido, que bem pode ser Portugal, como não, o texto de Saramago cria com um refinado humor e uma encantadora ironia um espaço imaginário, onde a morte, a “indesejada das gentes”, deixa de exercer a sua função, qual seja: a morte pára de matar, anunciada no pórtico do romance: “No dia seguinte ninguém morreu” (p. 11).

A partir daí, o autor recria todas as situações embaraçosas e constrangedoras, envolvendo as mais diversas camadas e instituições sociais que, num jogo cujas peças são os seus próprios interesses, no lugar da alegria da boa nova – os homens entrariam num estágio de “vida suspensa”. (p. 28), portanto, incapacitados de morrer –, vão dando lugar aos incômodos burocráticos. Assim, numa primeira parte, onde o autor assume um tom da mais fina crítica social, transitando desde instituições milenares – como a igreja –, até o uso de tecnologias atuais – como a televisão e o correio eletrônico –, com um humor ferino e, ao mesmo tempo, elegante, Saramago vai seduzindo o leitor, que se vê diante de organizações políticas desorientadas e desgovernadas, frente a uma situação inusitada, de uma igreja preocupada com os seus prejuízos teológicos – afinal, “sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja” (p. 18) –, com os meios de comunicação e de publicidade, engendrados num redemoinho de manipulações, com hospitais e asilos superlotados, com uma máquina do Estado sem infraestrutura para dar conta de tantos pensionistas, além, é claro, de uma instituição criminosa (a máfia, com *pb* para dar uma certa diferença erudita e incomum à já tão conhecida máfia), criadora do tráfico do suicídio, responsável por levar para além fronteiras todos aqueles que, chegando a uma determinada idade ou a um termo de vida, se vêem forçados a sair do estado de modorra mórbida imposto pelo “súbito desaparecimento da morte” (p. 29).

* Universidade Federal de São Carlos.

Com um tom burlesco, Saramago faz o público rir, rindo ele próprio não da morte, mas daquilo que a greve da morte ocasiona aos humanos. É bom lembrar que, ao optar pela intermitência da morte, o autor parece também estar tratando da intermitência da vida, posto que esta se vê interrompida de seu fluxo contínuo e regular, a partir de um (digamos) capricho daquela que sempre foi vista com uma capa preta, de aspecto cadavérico e esquelético, segurando a foice e conduzindo uma barca a levar os homens ao seu destino final.

Tematizar ficcionalmente a morte não chega a ser um tema desconhecido da literatura universal, tampouco da portuguesa e do próprio Saramago. Basta lembrar do tom amargo de Vergílio Ferreira, sobretudo em *Em nome da terra*, endossado pelo desenho “A morte coroada a cavalo”, de Dürer, pendurado junto à cama do seu protagonista. Ou, ainda, a morte simbólica de um certo Don Giovanni, despido de sua condição de mito e apresentado numa dimensão humana (Giovanni, apenas), portanto, sujeito a falhas, a tremores e a seduções. Neste sentido, o pensamento de Saramago muito se aproxima do de Blanchot, não só por oferecer ao leitor um “universo de magia e fascinação”, mas também por reiterar a presença da morte a partir de sua própria ação negativa, ou seja, de sua temporária ausência. Logo, a sua tentativa de “frustrar a morte é já presença da morte, e a introduz no coração do indivíduo, e o faz amá-la e desejá-la e só mantém nele o medo para que seja melhor reconhecida numa forma plena e real que a torne estranha à irrealização da vida e à irrealidade do ‘Eu morro’” (Blanchot, 1997, p. 245).

Da mesma forma como o violoncelista se vê absolutamente apaixonado e encantado pela estranha mulher que o persegue no teatro e em casa, o leitor também parece sentir os mesmos efeitos de um filtro mágico que o prende à morte, presenciada de três maneiras distintas ao longo do romance. Num primeiro momento, ela se faz presente através de sua ausência humana, visto que somente os animais e as plantas chegam a concluir o ciclo regular da vida. Logo em seguida, ela se concretiza em linguagem escrita, quando envia a carta de cor roxa ao diretor geral da rede de televisão, que, atordoado, recebe a notícia que, depois de sete meses em greve, a morte voltará ao seu ofício de outrora. Fica clara a intenção do autor, quando nas duas primeiras aparições da morte, constrói uma primeira parte, em que assume um tom da mais fina crítica social, transitando desde instituições milenares – como a igreja –, até o uso de tecnologias atuais – como a televisão e o correio eletrônico. Finalmente, num terceiro momento, encarnada na figura de uma mulher bonita, “mas bonita de um modo indefinível, particular, não explicável por palavras” (p. 191), o verbo mortal se faz carne e vem habitar entre os homens, ou melhor, vem habitar com um homem: o violoncelista, trazendo para a segunda parte do romance um tom lírico, sem cair, no entanto, no lugar-comum da pieguice ou do já-dito.

Muito diferente, por exemplo, daquela estátua do Comendador, do seu *Don Giovanni*, que, empertigada e enraizada no chão, aparece para impetrar uma maldição quase que mortífera, a morte aparece de forma encantadora e sedutora ao violoncelista, cujo repertório musical – a *Fantasiestücke op. 73*, de Schumann e a *Suíte n. 6 BWV 1012* de Bach – a faz cair de joelhos, perante a grandiosidade da tonalidade de Ré Maior (a mesma tonalidade da Nona de Beethoven, cujos versos de Schiller revi-

goram o hino da vida), reiterada como tom da dominante de Lá Maior, presente na peça de Schumann. Neste sentido, o autor é generoso em nos alertar: "(...) a arte é assim, tem cousas que parecem de todo impossíveis ao profano e afinal de contas não o eram" (p. 167).

Diante da simplicidade do violoncelista e de sua total entrega à arte musical, a morte despe-se do seu luto, retira o manto negro e entrega-se à aventura humana, qual seja, a sedução, a experiência amorosa na sua plenitude. No lugar da gadanha, que reitera a efabulação da narrativa ao conversar com a morte e se tornar responsável pela postagem das cartas anunciadoras, a própria morte torna-se portadora da carta fatal, mas não a consegue entregar, vencida que foi pelo apelo desesperador da vida. Nesse sentido, não é gratuito o fato da morte querer ser chamada assim, com seu nome grafado com letra minúscula, em vez de Morte, com maiúscula, como também não o é o fato de todos os nomes serem grafados na mesma condição, inclusive o de deus, diminuindo, portanto, todas as forças onipotentes e reduzindo-as a uma mesma condição: humana, por excelência. Como "as palavras também têm a sua hierarquia, o seu protocolo, os seus títulos de nobreza, os seus estigmas de plebeu" (p. 196), Saramago parece fazer ruir toda essa hierarquia, tal como o fez com a hierarquia do Comendador, ao reduzir a pó a sua soberba figura. Afinal, diante da morte, agora ela também encarnada na condição humana feminina, "tudo é provisório, tudo precário, tudo passa sem remédio, os deuses, os homens" (p. 168), inclusive, ela própria. Talvez, por isso, todos os nomes são grafados minuscilamente, não há personagens nomeados, mas indicados pela sua função social (o primeiro-ministro, o cardeal, o chefe de governo, o rei e o diretor geral do canal de televisão, por exemplo) ou artística (o maestro e o violoncelista).

Como um certo Raimundo Silva, de *História do cerco de Lisboa*, a morte lança mão do recurso do *deleatur* e altera a idade do violoncelista, criando em torno do personagem uma circularidade espiralada, posto que a ele sempre retornaria para o tentar levar, mas nunca conseguiria concluir a sua rotatividade, deixando, portanto, em suspenso o fim esperado. Neste sentido, a própria morte parece ceder aos caprichos do amor e vivência, no sentido mesmo de Wittgenstein (recuperado por Saramago em sua epígrafe), porque aprende e domina a própria experiência da vida (WITTGENSTEIN, 1999, p. 190). Humanizada, suscetível às ansiedades e às paixões, a morte passa da condição de odiada, incompreendida e incômoda à de apaixonada, sedutora, seduzida e rendida diante da força do amor.

Se no início da narrativa, ela chama a atenção de toda uma coletividade porque "no dia seguinte ninguém morreu", no final, "no dia seguinte ninguém morreu" (p. 207), porque decide humanamente assumir a sua condição: "Saiu para a cozinha, acendeu um fósforo, um fósforo humilde, ela que poderia desfazer o papel com o olhar, reduzi-lo a uma impalpável poeira, ela que poderia pegar-lhe fogo só com o contacto dos dedos, e era um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta da morte, essa que só a morte podia destruir" (p. 207).

Não estaria, portanto, mais uma vez o seu autor em consonância com o pensamento de Wittgenstein (1999), no sentido de que "o corpo humano é a melhor imagem da alma humana" (p. 168) ? Seria gratuito o fato de que o encontro fatal e

final torna-se um encontro de afinidade musical e sensual, tendo como trilha a *Suíte para violoncelo* de Bach? Dificilmente. Basta lembrarmos que, “quando ele terminou, as mãos dela já não estavam frias, as suas ardiam, por isso foi que as mãos se deram às mãos e não se estranharam” (p. 207). Da mesma forma, como um Giovanni, despido de sua aura mítica, passa de punido a absolvido, com as mãos trêmulas e irreconhecíveis, as mãos da morte, antes portadoras da carta fatal, tecem/tocam com as mãos do violoncelista uma ode à vida, ao amor, à paixão de viver.

Se “a vida é uma orquestra que sempre está tocando afinada, desafinada” (p. 167), não menos a morte, agora, humanamente suscetível a mudanças tonais e harmônicas – e não nos esqueçamos do título do romance no plural –, dentre elas, as intermitências e as (humanas) interrupções. Se a ela, o autor português dá uma nova roupagem, que não aquela a que os nossos olhos já tão acostumados estão a presenciar, ainda aqui é possível perceber que o filósofo, citado na epígrafe, não está ali por acaso. Afinal, a negação é um ato “que exclui, que rejeita. Mas empregamos tal gesto em casos muito diferentes!” (Wittgenstein, 1999, p. 144). Eis, aqui, um desses casos distintos. Àquela pergunta bíblica “Onde está, ó morte, a tua vitória?”, Saramago destoa dos caminhos canônicos e comuns e parece responder, bem ao seu gosto, muito ironicamente, que, felizmente, “as dissonâncias também fazem parte da música” (p. 198).

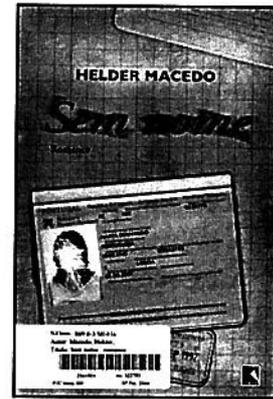
Referências

- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

MACEDO, Helder. *Sem nome*. Lisboa: Editorial Presença, 2005. 186p.

ROMANCE ALÉM DO ROMANCE

José Maria Cançado*



Os grandes escritores do século XXI, se tudo andar pelo melhor, o que não é garantido, deverão estar entre os que andarão trocando alguns sinais no dispositivo literário. Assim: em vez do “duplo”, esse artefato literário que hoje tem tanto de fantasmático quanto passou a ter de canônico, tomarão a “individuação” (que não se confunde com individualismo) como modo de presença do seus personagens. Mesmo que essa individuação seja compósita, sua conta não fecha, duplos aí se multiplicam a mais não poder. Talvez sejam também aqueles que não se protegem debaixo do manto do imaginário, mas no trabalho ao desabrigo e sem cartório do identitário. Não os que passeiam com o espelho, mas perseguem o ponto cego do sentido. No caso dos escritores portugueses, e não só portugueses, a escolha dos grandes escritores deverá decair mais sobre Helder Macedo do que sobre José Saramago. Sei que é muito arriscado dizê-lo. Em mais de um sentido. Contudo, pelo menos desde *Partes de África*, esse misto de romance histórico, de autobiografia, de romance familiar, justapostos mediante uma espécie de princípio cubista de coexistência, Helder Macedo dispõe elementos para afirmação de feição tão arriscada. O mais extraordinário deles, ou o mais impressionantemente disposto deles, é o fato de ele estender, nos seus romances, uma mordente negação da negação. Com ela ganham todos: os mordidos, os que mordem, o que nega, o que é negado e a síntese final – a saber, o romance que quase virtualmente daí se desprende.

Passa-se mais ou menos da seguinte maneira, só mais ou menos: Helder Macedo sabe e acolhe gratamente o que os teóricos do romance gostam de dizer quando chegam ao ponto final de um exemplar do gênero: o livro termina, mas a aspiração continua. Tudo bem. Só que Helder Macedo, fabuloso fabulista, ali, nessa hora entre a última página do livro e a primeira cartada da nova vida, dá um benefício – da dúvida – para o próprio romance: a aspiração pode continuar no romance mesmo. Em quase nenhum outro escritor é possível sentir essa puxada (híbrida?), feita de romance e realidade, de invenção e real, de fato e ficção, de autobiografia e persona já ficcional, como nos seus romances (de maneira especialíssima no livro anterior a *Sem nome*, *Vícios e virtudes*, de 2002, publicado no Brasil pela Editora Record).

Para que lado afinal nos conduz a “puxada” da narradora de *Sem nome* logo no início do romance, quando é detida no aeroporto de Londres, e confundida – e con-

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Autor de *Os sapatos de Orfeu e Memórias viventes do Brasil* (estudos de Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava).

fundindo-se de bom grado e quase programaticamente – com uma outra portuguesa, 30 anos mais velha do que ela, por causa dos números mal grafados no passaporte por um funcionário “semiperiférico” português da União Européia (a expressão é de Helder Macedo, e sua ironia com relação à condição portuguesa na UE é sem maquiagem possível, embora comovente). Não se sabe muito bem para onde nos leva a puxada, literária e vivencial. A confusão entre Júlia, a jovem detida em Londres, e Marta Bernardo, a portuguesa desaparecida, quadro do PCP, é uma nova cartada da vida que Júlia busca e para a qual se abre? Parece plausível e bom: Júlia, essa personagem nunca se importou de ser outras que não ela, sem que isso significasse cópia, nunca se importou de ser “umas”, nunca se importou de ser fiel à condição de um povo que não padece de falta de identidade, mas de excesso de identidade. Seja como for, na figura de Marta, Júlia não se acresce de um duplo, de uma clone flamante cuspidando nos tipos da Pide (coisa que provavelmente terá feito), mas da possibilidade, se calhar, de uma comunidade descontínua de destinos.

Ou essa confusão é senda ficcional aberta e bifurcante entre duas gerações e duas mulheres na história dos últimos 30 anos de Portugal? Tal senda, demandando as paixões, os desejos, dessas mulheres, será menos cartada vivencial que se abre? Será menos vida? E se ela emendar com a vida mais adiante? Êpa! Então: a puxada de Helder Macedo nos puxa para que lado mesmo? A ficção para o lado da vida e a vida para o lado da ficção?

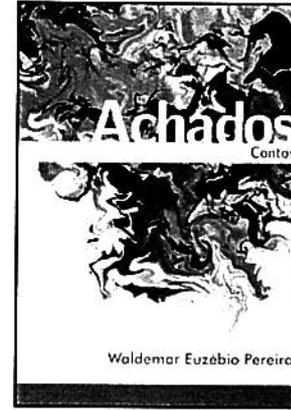
Talvez não importe muito o preciso e positivo responder a isso: E por que não? Porque – e Helder Macedo, através de irrecusáveis testemunhos político-pessoais, quase ensaios, dele e de “uns”, do jornalista Carlos Ventura, nos revela isso no romance – os melhores terão chegado política, moral e pessoalmente a essa condição na qual são movidos “por essa esperança de quem sabe que nada pode esperar” (p. 137). Mas que nem por isso, ou por isso mesmo, deixa de fazer as coisas. Por isso mesmo as faz. Como a cabeleireira Manuela, que diz a Júlia, a propósito de assuntos de cama, mas não só, que “não fazer não tem emenda, que não fazer dá mau recordar” (p. 182).

Não deixa de ser estimulante, muito estimulante mesmo, que numa época que traz na sua receita do capital financeiro gigante o “picadinho” do indivíduo, os grandes escritores do futuro e mesmo os do presente venham a estar entre os que já criam a arma quente da individuação, da expansão dos seus personagens, do grande e pequeno gigantismo do coração. Uma planetarização alternativa, não hegemônica e dos pobres saberá ler esses sinais dos seus protagonistas literários. Já se sabe. Helder Macedo, e outros, deverão estar entre eles.

PEREIRA, Waldemar Euzébio. *Achados*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005. 111p.

ACHADOS: MEMÓRIA, LINGUAGEM & FICÇÃO

Marcos Dias*



Sempre fez parte do senso comum de literatos e leitores em geral que o bom escritor é aquele que sabe, e muito bem, contar as suas histórias. Nessa “levada” é que muitos fazem carreira, tornam-se *best sellers* e até envergam alguns o fardão da academia. Nenhuma novidade, pois. Mas houve, também, um momento em que se questionou se o simples ato de contar uma história não seria favorecer o sistema. Num tempo em que o Sistema, designação e rótulo vociferado contra esse nosso mesmo capitalismo selvagem, afigurava-se a futuros pós-utópicos a besta do Apocalipse. Ruptura de um conceito, desestabilização dos paradigmas? Talvez uma opinião válida num determinado contexto histórico. Até porque o sistema, ao que parece, historicamente triunfou – sai pelo ladrão o sem-número de artistas que gostariam de ser patrocinados por grandes companhias investidoras – e a pós-modernidade, consenso de nove entre dez críticos da cultura, quase nada de novo têm trazido às artes, senão a sua quase total espetacularização.

Mas se há algo neste momento (histórico) ou conceito que valha a pena destacar é a encruzilhada de gêneros, tendências, estilos, linguagens etc., o que configura um certo hibridismo de técnicas e idéias nas realizações que se querem produtoras de efeitos de sentido. E o que já foi rotulado de contradição, termo já não tão caro, ao que parece, à grande parcela da nossa *intelligentia*, termina por se revelar uma possibilidade a mais no campo da criação. Ao artista é dada a capacidade de unir duas ou mais pontas, ou temporalidades, e tornar possível a convivência entre os extremos, aparentemente não conciliáveis, o que não implica ausência de conflitos, léxicos, inclusive, nessa sua ordenação poética do caos. Nos projetos narrativos contemporâneos já não é espantoso encontrarmos, numa mesma obra que se quer produtora de efeitos de sentido, desde a simples contação pitoresca de caso até a mais enviesada prosa experimental. Ainda que a primeira se nos pareça, do ponto de vista da singularidade do fato literário, uma “limitação”; e esta última se veja ainda muito presa (feliz ou infelizmente) àquele viés Joyce-rosiano, espécie de praxe literária da qual poucos conseguem safar-se de pagar o alto preço do epigonismo, quando não das repetições acumulativas.

Desprezadas, pois, as questões, em última análise de ordem (pré-)conceituais e o seu dado ideológico, logo concluiremos que o fio condutor e harmônico/desarmô-

* Poeta e ensaísta.

nico para que uma prosa de ficção, como aqui é o caso, ainda que acusasse quem sabe tais marcas, possa não ser vista apenas como mais uma “colcha de lampiejos”, é, ainda, não tenho dúvidas, a maestria de quem a produz. Visto não podermos desprezar a capacidade de um autor em prender o leitor na peculiar atmosfera de leitura prazerosa, própria dos que sabem urdir os pequenos e grandes ofícios da complexidade, que são os gêneros narrativos. No entanto, administram alguns poucos o caos das vivências e a babel das linguagens; repassando à linguagem, tida como literária, outros léxicos e percepções da experiência artística, carregando aquela de efeitos de sentido, advindos, por exemplo, de enunciados e enunciações, senão totalmente marginalizados, inesperados. Caso de Waldemar Euzébio Pereira e da sua surpreendente estréia no mister, com *Achados*, que é o seu primeiro livro de contos.

Neste novo livro do já nosso conhecido poeta, músico e cronista, o memorialismo, outro fio condutor de suas várias narrativas, não se permitiu apenas autobiográfico e linear quanto à linguagem, tão à moda de alguns autores já consagrados. Euzébio arriscou-se e conseguiu, às vezes com felicidade rara, dar o *status* da maior e melhor ficção ao real, transmutando-o em literatura no sentido pleno do artesanato e da luta pela expressão mais elaborada. Num tempo de tanta vaidade intelectual, até seria de se esperar que ele se propusesse a escamotear a matéria que lhe serve de motivação para o ato. Pelo contrário: escancarou-se-lhe de vez Waldemar Euzébio Pereira que, fazendo as vezes de um cronista, nomeia espaços e pessoas conhecidas da sua Montes Claros das décadas de 1950 e 1960, assim como fatos e acontecimentos da memória coletiva da comunidade que é o cenário da prosa de sua ficção ou da ficção de sua prosa. No entanto, para além do memorialismo, laborou um livro inevitável que seja lido de um só fôlego; e depois, relido e treslido com o mesmo sabor de novidade e sensibilidade revigoradas. Quais seriam os artifícios deste prosador, se não é ele próprio também um grande achado da literatura contemporânea, a obrigar seus leitores a irem além do que se conta, para uma rica dedução das peculiaridades que o tornam uma espécie de construtor de monumentos vivos da linguagem e da experiência de vida de seus personagens, rememorados e ampliados pela ficção de *Achados*?

De minha parte, percebo que, em linhas gerais, podemos encontrar nos textos de Waldemar Euzébio Pereira, caso queiramos esmiuçar-lhe os processos, tanto uma síntese sugestiva, que deixa em suspenso na mente do leitor possibilidades inesgotáveis de compreensão do que não foi, por sabedoria, inteiramente revelado, quanto uma contundência descritiva que, fosse opcionalmente trabalhada, esgotar-nos-ia quase todas as possibilidades de compreensão, fora do enunciado e da enunciação. Mas isso se o leitor não se travar no contorno de alguma pedra drummondiana no caminho, já que o personagem-narrador de todos os contos traz no seu modo peculiar de ver e dizer o mundo os impasses da sua condição marginal. Sobre o primeiro desses impasses, o léxico/narrativo, Alexandre Pilati, em estudo introdutório à obra, traça a seguinte dissertação:

Com relação à organização dos contos no livro, poder-se-ia dizer que *Achados* se divide em duas partes bem definidas.

De *Achados* a *O filho do padeiro*, encontram-se contos que eu chamo de narrativas do primeiro espanto, ou primeira lucidez. São fatos narrados de descobertas, sempre ligadas a ofícios.

Na segunda parte, que vai de “Lobisomem” a “Seu Zé Esteves”, o espanto já não se dá pelas coisas cotidianas descobertas. Todavia, ao contrário do que parece à primeira vista, também não vem o espanto do caráter fantasmal ou mágico das narrativas. O espanto, aqui, é o espanto do próprio autor com a força da narrativa popular (...).

As narrativas da primeira parte representam os ofícios do povo que protagoniza o avesso da história oficial. As narrativas da segunda parte contaminam-se estruturalmente com as narrativas populares que não foram incluídas na história oficial. (PEREIRA, 2005, p. 16)

Quanto ao ponto de vista e à composição rememorada dos personagens, no já mencionado tempo e espaço das narrativas, Euzébio nos faz voltar à sua obra anterior, *Do cinza ao negro*, 1993, Mazza Edições, da qual conserva, como eu também afirmo, na apresentação que faço do novo livro, “um mesmo melhor olhar, poético e dilacerado, voltado para um determinado tempo histórico, povoado de gente humilde e a fazer cenário no palco de uma comunidade, que bem pode ser definida como aquela drummondiana cidadezinha qualquer” (PEREIRA, 2005, p. 19). É bem verdade que ele os torna atores centrais do espetáculo da vida, iluminando-os nas páginas do livro em que são rememorados num viés ficcional. Todavia, isso se faz através da ótica de uma criança negra e pobre. Abre-se aí, então, um novo impasse, que é o da visão desta criança de suas próprias vivências num mundo de adultos, a forjar uma espécie de universos paralelos, os quais só se encontram no estranhamento. O estranhamento com que elas, em sua maioria, vêem o mundo daqueles, e estes, quase sempre tão alheios às mesmas e a querer transformá-las, à força, em reprodutores do seu comportamento contraditório para um estupefato olhar infantil.

Talvez seja o impasse a que me refiro, depois do da linguagem, tão bem estudada por Pilati, o melhor prisma pelo qual se possa ler o livro. Contos como “Dinarte”, “João Sapateiro” e “Militão” são narrativas em que Pereira mais varia o seu repertório de possibilidades autorais, tirante a exploração do universo de credence e superstições dos matutos com suas máximas e/ou mínimas filosóficas, como ocorre em “O Morto”, “Surdez” e no também antológico “Seu Zé Esteves”, representativos estes das narrativas mágicas ou fantasmal, a que o acadêmico faz referência no seu estudo. No sentido mais agudo daquele choque de convivência, forjou-se, na minha opinião, suas duas obras-primas: os contos “Pérsia” e “Foi mesmo uma alegria de festa”. “Pérsia” é a recuperação comovente de uma experiência plural, com tamanho aprofundamento psicológico e sutileza de enunciação - digo da aparente ingenuidade do narrador ao mostrar como os pais, endurecidos, podem alhear-se dos sofrimentos e vexames sofridos por seus filhos -, além de trazer um final demolidor da mais empedernida insensibilidade. O mesmo pode ser dito de “Foi mesmo alegria de festa”, narrativa que surge como contação pitoresca de um caso, transcende para o conto e atinge, enfim, o *status* de literatura de gênero na melhor acepção, com agudezas do naipe: “Falou assim tão natural das sobras, como se na vida da gente houvesse. Desatendeu ao meu espanto e desandou na formulação do seu projeto” (PEREIRA, 2005, p. 60).

Como deve ter ficado implícito para o leitor, o literário em Waldemar Euzébio

Pereira tem, em princípio, aproximações com a ficção de Guimarães Rosa, no que diz respeito à elaboração da linguagem, às vezes enviesada, mormente na obra em questão, e com a poesia de Drummond, quanto à exploração de aspectos referentes ao indivíduo, à terra natal, à família, ao choque social e à memória recuperada como matriz do ato criativo. O autor, no entanto, tem suas peculiaridades e sabe o que quer da literatura, da qual possui uma visão muito pessoal e é crítico também o modo como vê suas possibilidades autorais. Em “Achados”, conto que abre o livro, apreendemos o jogo entre ficção e realidade, agindo uma como complemento da outra, contribuindo ambas na ampliação sensibilizada da experiência.

Estes são os achados. As lacunas entre uma coisa e outra, não iluminadas pela luz da memória, são os perdidos..., que poderão ser achados, se me faço entender. Donde os criados, recriados, mal criados. Cabe a cada um escolher. O propósito não é o de “unir uma ponta à outra”, como pretendeu o Bruxo do Cosme Velho, mas confesso que me atrai o sabor em reatar, urdindo, invencionando e confundindo o real com o idealizado, os fatos com as pessoas. (PEREIRA, 2005, p. 28)

Faltar-nos-ia, por fim, nomear algumas das principais narrativas que mais põem em evidência um ou outro juízo de valor aqui expressos, enfatizando, ainda, que, no conto acima referido, sua humildade quis impor-se um limite muitas vezes ultrapassado no decorrer de toda a obra. Daí que a *ars poética* de Euzébio não deve ser tomada ao pé da letra. Olhando os contos como um todo, o leitor verificará que, assim como os pequenos ofícios urdiram no personagem-narrador uma vasta experiência de vida, tornando-o multi-ilustrado, o mesmo acontece com o autor, já há um bom tempo entregue aos pequenos e grandes ofícios da complexidade da literatura. Em “Aprendiz”, segundo conto, e no inquietante “O Pirapira”, penúltimo, há a junção de duas temporalidades, conduzida por uma desconcertante dicção filosófica, com ênfase no aprendizado do que se vê e se considera do meio e/ou tecido social injusto. Sobre tal crítica social, cabe frisar a capacidade de Euzébio de nos sensibilizar o olhar sobre o ambiente, no mais das vezes hostil, que considera, seja pela lucidez do seu crivo avaliador das pessoas em seu substrato, seja pela ironia do seu humor, só aparentemente ingênuo e capaz de denunciar com agudeza a injustiça social e sem precisar fazer comício. Quanto à junção de duas temporalidades, em “O Pirapira” Euzébio não apenas junta o passado ao presente, como retira um personagem mitológico do seu ambiente e representação original, ou seja, da cultura popular e agrária, e o transporta para a metrópole, onde lhe amplia o caráter da funcionalidade, agora radicalizada.

Achados, já em segunda edição – a primeira é de 2004 –, foi adotado para o processo do vestibular da Unimontes em 2005. Além da beleza dos seus 15 contos, é um primoroso projeto gráfico, com capa assinada pelo artista plástico Roberto Aguirra.

da de 1950. A relação de singeleza que a criança mantém com a linguagem resulta em pura poesia: o que parece interessar muito à mãe escritora. Clarice colunista feminina evidencia que nem só de batons e rugas vivem as mulheres, mas de histórias como "A irmã de Shakespeare", que acaba sem ter existido. Clarice é também notada enquanto ensaísta, através de seu ensaio "Literatura de vanguarda no Brasil" proferido inicialmente na Universidade do Texas, em 1963, e depois em Brasília, Espírito Santo, Belo Horizonte, Campos, Belém do Pará. "Traduzir procurando não traír" revela as preocupações e cuidados de Clarice enquanto tradutora. Clarice aparece também como conferencista através das duas versões de "Literatura e magia", que escreveu como texto introdutório a ser lido antes do conto "O ovo e a galinha", por ocasião do I Congresso de Bruxaria em Bogotá, em 1975. Em ambas as versões está dito que "o natural é sobrenatural também", isto é, "o natural já é um mistério". Nenhuma das versões foi lida, mas tão somente o conto. Conto este que, conforme ela mesma afirma em uma entrevista a Júlio Lerner, era um mistério para ela. Ao final aparece Clarice entrevistada, concedendo um longo depoimento aos escritores e amigos Affonso Romano de Sant'Anna e Marina Colassanti, em 1976, para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Talvez tenha parecido exaustivo percorrer o trajeto que propõe o livro. Mas vou lhe contar um segredo: eu mesma não o percorri nesta ordem, mas inventando outra, mais de acordo com minha apetência. Em *Outros escritos* nenhum capítulo está subordinado ao outro, o que possibilita, caso queira, uma leitura saltitante. Assim é que, de salto, isto é, repentinamente, o leitor verá que terminou a leitura do livro.

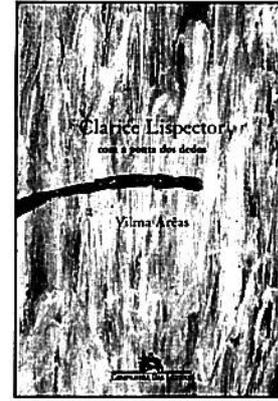
Além do mérito por mim já considerado, o livro, também por seu ineditismo, merece do leitor a aquisição e a leitura. O que facilitaria demasiadamente meu desejo de repartir o pão: "(...) teu prazer entende o meu. Nós somos fortes e nós comemos. Pão-é amor-entre-estranhos" (LISPECTOR, 1991, p. 100).

Referências

- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 11. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 38.
- LISPECTOR, Clarice. "A repartição dos pães". In: *Felicidade clandestina*. 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 100.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 186 p.

Graça Andrade*



O livro é, antes de tudo, um objeto. Antes de entrarmos no dentro do livro paramos na soleira da porta, que é a capa. A capa deste livro de que lhe falo parece uma pintura que consiste em um fundo branco sem retoques (como que pintado com tinta rala, pois dá para ver o fundo amarronzado da superfície) com um traço sem rebuscamento arqueado em azul cortando o centro. Mas, se abrimos o livro e olharmos, não o dentro dele, mas o fora, sua exterioridade, veremos que o traço azul é parte da asa de um pássaro. No canto esquerdo da capa posterior poderemos ler um título: “Pássaro da liberdade”, e abaixo a data: “5 junho 1975”. É assim, pelo avesso, pela superfície, mas já com desejo de profundidade, que começamos a descobrir que a capa do livro é uma reprodução de uma das 16 pinturas sobre madeira de Clarice Lispector e que hoje fazem parte do Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, sediada no Rio de Janeiro.

O fato de Vilma Arêas ter escolhido para capa exatamente uma das pinturas de Clarice Lispector, a nosso ver, caiu como uma luva, posto que tais pinturas foram produzidas em período coetâneo à feitura de seus derradeiros livros, aqui escolhidos para análise. Porém não só por isso. Em “O figurativo inominável: Os quadros de Clarice (ou Restos de ficção)”, Lúcia Helena Vianna afirma que “os quadros deixados por Clarice encontrarão um lugar de avaliação mais justo se pensados como suplementos de representação e pensamento a serem acrescentados a seus escritos” (VIANNA, 1998, p. 53). Deste modo, parece-nos, Vilma Arêas toma aqui “Pássaro da liberdade”: como “resto de ficção”. Assim é que, a capa, não consistindo em mero invólucro, faz parte do artefato livro.

Interessante observarmos que a própria Clarice em sua atividade como repórter mostra-se bastante interessada em compreender mais sobre pintura,¹ e que várias de suas personagens são pintoras, chegando a desenvolver “técnica para pintar”.

A narradora de *Água viva*, por exemplo, é uma pintora e declara que o método que utiliza para pintar é o mesmo que utiliza na escrita: “Quando pinto respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino. Então quando te escrevo respeito as sílabas” (LISPECTOR, 1990, p. 60). Já em *Um sopro de vida*, Ângela Pralini, personagem de Clarice, reflete sobre sua maneira singular, ímpar de pintar. Para ela

* Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

¹ Cf. entrevistas feitas para *Revista Manchete*, publicadas posteriormente em *De corpo inteiro*. Lá estão entrevistados, por exemplo, Djanira, Grauben, Scliar, Iberê Camargo.

a pintura nasce como que subordinada às linhas de composição da superfície, e é desta grande atenção às saliências da tela de madeira que irrompe, vem à tona uma onda de criatividade, sendo neste momento importante, a um só tempo, que ela, no ato de pintar, se submeta ao material e mantenha a sua liberdade. Trata-se, como veremos, de uma “técnica de liberdade”:

Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira – pinho de riga é a melhor – e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco – mas mantendo a liberdade. (...) É um modo genérico de pintar. E, inclusive, não se precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais, pode seguir essa técnica de liberdade. (LISPECTOR, 1991, p. 55-56)

O que podemos constatar é que as personagens de Clarice refletem, espelham os próprios procedimentos da autora, tanto na pintura quanto na escrita (“Aliás, verdadeiramente, escrever não é quase sempre pintar com palavras?” [LISPECTOR, 1994, p. 208]). E num desdobramento dos interesses e desejos, o Autor de *Um sopro de vida*, também personagem de Clarice, diz: “(...) Ângela herdou de mim o desejo de escrever e de pintar. E se herdou esta parte minha, é que não consigo imaginar uma vida sem a arte de escrever ou de pintar ou de fazer música” (LISPECTOR, 1991, p. 88).

Veja que não espero de si senão a concordância quanto à pertinência da escolha da capa. “Pássaro da liberdade”, muito apropriado à finalidade a que aqui se destina, indica de saída que tanto a técnica de pintura quanto a de escritura é de “liberdade”, não exige um *savoir-faire*, sendo bastante para utilizá-la não ser pessoa inibida demais. Podendo ser seguida mesmo por pessoa tímida, mas “tímida ousada”, como a própria Clarice se autodefinia.

Tendo enfrentado o “silêncio de portais”, vemos que Clarice Lispector com a *ponta dos dedos* é composto por cinco ensaios distintos: “A moralidade da forma”, “Com a ponta dos dedos: A via crucis do corpo”, “A hora da estrela”, “Children’s Corner” e “Mistério desentranhado”. Quem conhece e acompanha as publicações de Vilma Arêas perceberá pelos títulos dos ensaios que alguns são já nossos conhecidos, como “A moralidade da forma”, publicado no Suplemento Literário do Minas Gerais, em 19 de dezembro de 1987, ou ainda “Children’s Corner”, publicado na Revista da USP, n. 36, dez./jan./fev. de 1997-98. Nas referências bibliográficas encontramos uma nota na qual a própria autora esclarece: “os cinco estudos deste livro apóiam-se em artigos e complementam o que escrevi ao longo de anos e que passo a enumerar”. São 14 trabalhos elaborados de 1977 a 2004. Isso aponta, mesmo para aqueles que não conhecem a trajetória da estudiosa, que, ao longo de 27 anos pelo menos, ela reflete sobre a obra de Clarice Lispector.

Vilma Arêas mostra-se, desde a escolha do título, consciente do critério classificatório que a maioria da crítica utiliza para compreender a obra de Clarice, tentando estabelecer uma fronteira entre seus textos, julgando que alguns foram escritos “com as entranhas” e outros, “com a ponta dos dedos”. Os livros escritos “com as entranhas” constituem a primeira fase da obra de Clarice, de *Perto do coração selvagem*,

seu livro de estréia em 1943, até *A paixão segundo G.H.* e *A legião estrangeira*, em 1964. A partir de 1969, com *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e *Água viva*, em 1973, a crítica hesita, diverge quanto à qualidade dos livros. Segundo Arêas, é em 1974, com *A via crucis do corpo*, que os campos se mostram claramente cindidos e é a partir daí que surge o outro conjunto de textos, aqueles escritos “com a ponta dos dedos”.

Em *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, como o próprio título designa, a autora se detém exatamente sobre o grupo de textos mais tardios, considerados menores, mais relegados pela crítica, escritos por Clarice por força das circunstâncias, das imposições. Arêas mostra com competência o quanto em Clarice esta classificação entre os textos (escritos com as entranhas ou com as pontas dos dedos) é quase ilusória, já que eles se comunicam incessantemente, pois os temas clariceanos reincidem e o próprio escrito é ora copiado *ipsis litteris* pela escritora, ora remodelado. Em outras palavras, Clarice serve-se de um procedimento de desgaste da palavra até seu quase apagamento, seu silêncio (seja repetindo fragmentos do próprio texto em outra obra, seja atribuindo novo formato a eles).

Em “A moralidade da forma” Vilma Arêas analisa *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, mostrando como o extravio, o descaminho, o erro fazem parte do percurso de uma escritora que ousa grande demais, como é o caso de Clarice. “Ela era antes uma mulher que procurava um modo, uma forma. E agora tinha o que na verdade era tão mais perfeito: era a grande liberdade de não ter modos nem formas” (LISPECTOR, 1990, p. 174).

Não é à toa que em *Um sopro de vida*, livro póstumo de Clarice, encontraremos o Autor levando adiante o projeto de Clarice, reivindicando para si “a grande liberdade de não ter modos nem formas”, afirmando que quer se “reinaugurar”, mesmo que para isso tenha que “abdicar de toda a sua obra e começar humildemente, sem endeusamento, de um começo em que não haja resquícios de qualquer hábito, cacoetes ou habilidades” (LISPECTOR, 1991, p. 75-76); mesmo que para isso tenha que “pôr o know-how de lado e se expor a um novo tipo de ficção” (LISPECTOR, 1991, p. 76). O Autor revela claramente seu objetivo: “o principal a que eu quero chegar é surpreender-me a mim mesmo com o que escrevo. Ser tomado de assalto: estremecer diante do que nunca foi dito por mim. Voar baixo para não esquecer o chão. Voar alto e selvagememente para soltar as minhas grandes asas. Até agora parece-me que eu não voei grande” (LISPECTOR, 1991, p. 76).

No ensaio “Com a ponta dos dedos: A via crucis do corpo”, Vilma Arêas alça *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector, a lugar de destaque, considerando-o uma “espécie de *pulp fiction* sem o controle do projeto” (p. 17). Segundo ela, nele Clarice “permitia-se brincar sem a menor cerimônia com vários registros, a paródia era livre, inclusive da própria obra, e o melodrama rondava, arrastando consigo uma vaga sentimentalidade absolutamente falsa” (p. 17). Arêas mostra como nele se inicia o que será desenvolvido posteriormente em *A hora da estrela*. Isto é, “uma reflexão franca sobre a própria vida e sua atividade de escritora, transformada ela mesma em *clown* num tristíssimo circo” (p. 17).

O ensaio “A hora da estrela” vai tratar do livro que Arêas considera “o salto mor-

tal de Clarice". Em sua leitura, além de cotejar *A hora da estrela* com *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, ela verifica "que o modelo sobre o qual [esse livro] se estrutura é o universo circense" (p. 98), utilizando-se de forma ostensiva em seu jogo cênico de "máscaras e trejeitos, improvisação, delírio verbal, material remendado" (p. 99). Lirismo e deboche, tiradas a um passo do *nonsense*, humor e sátira social, tudo isto é notado com finura neste estudo.

Em "Children's Corner" a literatura dita infantil de Clarice Lispector é examinada por Arêas, não exatamente porque faça parte dos textos tardios da escritora, mas porque a especialista reconhece neles os mesmos procedimentos utilizados por Clarice na "literatura para adultos" e também porque "nunca foram muito considerados nem pela crítica nem pela escritora, que jamais pareceu estar convencida da segregação de textos por faixa etária" (p. 113). Nenhum dos títulos passa despercebido ao olhar arguto da estudiosa: *O mistério do coelho pensante* (uma história policial para crianças), *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura*, *Quase de verdade*, *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras*. Em seu estudo Arêas entrelaça vários textos de Clarice para evidenciar que "as estratégias textuais utilizadas pela escritora em toda a sua obra são basicamente as mesmas" (p. 114).

Em "Mistério desentranhado" Vilma Arêas analisa as relações do conto de Clarice Lispector intitulado "Mistério em São Cristóvão" com "At the Bay", conto da escritora neozelandesa Katherine Mansfield. "Mistério em São Cristóvão" foi inicialmente publicado em *Alguns contos*, primeiro volume de contos de Clarice, em 1952, compondo posteriormente o volume *Laços de família*, publicado em 1960. Essa aproximação, segundo palavras da crítica, "além de surpreender o processo de composição de nossa escritora no início da carreira, mostra-a atenta a certa produção moderna européia" (p. 130).

Se ainda puder me dispensar mais "dois dedos de atenção", quero lhe dizer, aliás, que tornaria a comprar *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* e que, com muito gosto de novo leria o livro. Entretanto, fica a seu critério escolher "a dedo", isto é, cuidadosamente, a leitura que lhe convém, mas evidentemente sem qualquer constrangimento ou coação exterior. Quanto à qualidade do trabalho da estudiosa, eu diria que ponho minhas mãos no fogo.

AGUALUSA, José Eduardo. **O vendedor de passados**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004. 199p.

SOMBRA E LUZ EM **O VENDEDOR DE PASSADOS**

Nilze Paganini*

O VENDEDOR DE PASSADOS

Na capa dessa edição de **O vendedor de passados**, de José Eduardo Agualusa, aparecem formas escuras, mas esmaecidas, como sombras projetadas na parede. Sobreposta a elas, uma textura brilhante, em contraste com o fosco do papel. Esse brilho, porém, depende de uma movimentação do objeto livro para que haja incidência de luz sobre as formas, caso contrário, se aquele permanecer estático, se as mãos do leitor não o manipularem, não poderá refletir a luz. Trata-se do mesmo movimento lúdico executado sobre alguns tipos de brinquedos que cria a ilusão de animação para uma figura estática. A superfície luzidia está recortada por aquelas formas ou vice-versa. Podemos percebê-las como patas de um réptil, de uma lagartixa, e isso só fará sentido depois de conhecermos a trama. Concentrando-nos no brilho que se esparrama, apesar de contido, lembraremos de imagens de água escorrendo. “Passa-se com a alma algo semelhante ao que acontece à água: flui. Hoje está um rio. Amanhã estará mar” (p. 198).

O azul profundo da capa – facilmente associável à noite que chega – divide o espaço com o vermelho. Este é sangüíneo. O impreciso, a luz e as sombras, o azul noturno, a violência e a água que adquire as formas de seu recipiente, mas que preserva a sua substância, são alguns dos elementos que compõem a atmosfera do livro, cujo autor angolano também traz a água em seu nome português.

José Eduardo Agualusa nasceu em Huambo, Angola, em 1960. Foi muito jovem para Portugal e tentou estudar agronomia e silvicultura. Nunca terminou os estudos, preferindo dedicar-se à literatura e ao jornalismo. Escreveu livros de poesia, contos e romances, sendo o Brasil uma referência constante em sua obra. **O ano em que Zumbi tomou o Rio**, de 2002, também editado pela Gryphus, é um exemplo marcante. **O vendedor de passados**, por sua vez, situa-se em Luanda, mas é pródigo em alusões ao Brasil: Machado de Assis, o Amazonas, o nordeste brasileiro, o Pantanal matogrossense, o Rio de Janeiro e Belo Horizonte são algumas delas. Afinal, Agualusa viveu no Brasil de 1998 a 2000 e sempre nos visita.

No primeiro capítulo, somos apresentados à letra de uma canção, gravada por uma cantora brasileira da década de 1970 – alguma coincidência com a ditadura mi-

* Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas.

litar? A canção antecipa e condensa o enredo: o passado nunca morre, permanece em estado latente. Sempre que remexido, o conteúdo recalçado toma de assalto o presente, revelando as mentiras fabricadas pela memória.

Nada passa, nada expira
O passado é
um rio que dorme
e a memória uma mentira
multiforme.

Dormem do rio as águas
e em meu regaço dormem os dias
dormem
dormem as mágoas
as agonias,
dormem.

Nada passa, nada expira
O passado é
um rio adormecido
parece morto, mal respira
acorda-o e saltará
num alarido. (p. 4)

Uma outra antecipação oferecida pelo autor é a epígrafe de Jorge Luís Borges: “Se tivesse de nascer outra vez escolheria algo totalmente diferente. Gostaria de ser norueguês. Talvez persa. Uruguaio não, porque seria como mudar de bairro”. A epígrafe prenuncia o que o texto trará em relação à questão identitária. O romance apresenta personagens que não cumprem a expectativa do que seria um angolano típico, simplesmente porque ele não existe. Os personagens são brancos e mestiços, nunca negros “puros”. Mentirosos de passados espúrios precisam limpar as suas histórias e, para isso, procuram um falso genealogista que lhes fabrica um passado condizente com os novos tempos políticos e econômicos de Angola. Assim, traidores e covardes transformam-se em africanos tradicionais ou em heróis. Agualusa insere como que interstícios narrativos, principalmente por meio de sonhos, nos quais despontam a tortura, a miséria, a delação, as tristes heranças da guerra, permitindo-lhe exercer a sua mordaz crítica social. De sua ironia não escapam os antigos revolucionários, a corrupção administrativa, os antigos e os novos governantes.

No início do romance, ainda não sabemos qual a consistência do narrador. Ele se apresenta como um “pequeno deus noturno” (p. 6), criatura notívaga que, como os outros personagens, possui um passado obscuro. Saberemos que esse deus onisciente se abriga no corpo de uma osga quando o personagem principal escutar o riso do pequeno ser. O riso, foi-nos dito, é um atributo dos humanos e, somente a partir dessa manifestação humana, é que a lagartixa será notada pelo homem com quem compartilha a mesma casa com há vários anos. No decorrer da narrativa, há uma crescente simbiose entre a osga e o homem, de forma tal que sonharão os mesmos sonhos.

Uma outra associação possível entre *O vendedor de passados* e Borges seria o conto "A casa de Astérion", revelada como a habitação do Minotauro e tendo como narrador o próprio monstro. Em *O vendedor de passados*, pelo contrário, nada é pomposo. Ninguém possui ancestralidade clássica. O narrador é uma osga, que transmigrada inúmeras vezes, adquiriu a sabedoria da humildade. Apesar de Agualusa ter declarado em entrevistas que sua osga seria Borges, podemos seguir o nosso trajeto pessoal de leitura e estabelecermos as nossas relações, correndo o risco de sermos óbvios, mas querendo sê-lo. Enquanto o Minotauro é enorme, possui antepassados famosos e causa terror, a pequena osga de Agualusa é temerosa, vulnerável e esqueceu-se da história de suas vidas passadas. Ambos, porém, vivem nas sombras, sejam nas do labirinto, sejam nas frestas de uma velha casa.

Os nomes das personagens são um ingrediente a mais no discurso irônico de Agualusa. O protagonista Félix Ventura batizará a osga de Eulálio, "porque tem o verbo fácil" (p. 89). Feliz e venturoso na designação, Félix é um albino solitário, sofrendo com a insolação em plena África e provocando a repulsa nas mulheres. Já Ângela Lúcia é uma bela fotógrafa que se diz colecionadora de luz. O tratamento dispensado a essa personagem é terno e delicado. Dela partem as referências poéticas ao Recôncavo Baiano, no Brasil, onde o entardecer lhe permitiu enxergar "o rosto de Deus" (p. 56). Diferentemente da característica soturna das demais personagens, Ângela Lúcia, como o nome diz, é um anjo de luz. O narrador, entretanto, cria um contraponto à sua luminosidade, dizendo que "Onde há luz, há sombras" (p. 128). Ela se apaixonou pelo feio Ventura e, como nas suas fotografias, terá de enfrentar o seu claro e o seu escuro, o seu presente e o seu passado. Projetará, no entanto, uma possibilidade de futuro para as duas personagens ao escolher a vida e o amor.

Depois do narrador, somos apresentados ao espaço narrativo: a casa, "um barco cheio de vozes". As vozes são os livros.

— Costumo pensar nesta casa como sendo um barco. Um velho navio a vapor cortando a custo a lama pesada de um rio. A floresta imensa. A noite em volta. — Félix disse isto e baixou a voz. Apontou num gesto vago os vagos livros: — Está cheio de vozes, o meu barco. (p. 24)

Sem os livros, Félix não existiria como tal. Enjeitado pelos pais verdadeiros, o bebê Félix fora depositado à porta de um mulato alfarrabista que o adotou. No fundo do caixote que lhe servia de cama, havia vários exemplares de *A relíquia*, de Eça de Queirós. "— Eça foi o meu primeiro berço" (p. 25), dizia Félix. Os livros foram o sustento da família de seu pai, dona de sebo, negócio esse herdado por Félix.

Além da epígrafe e do narrador, Agualusa também aponta para o universo borgiano através da mistura de sonho e realidade e da questão dos duplos. "Eu era o meu duplo. Em alguma altura da vida todos nós recorremos a um duplo" (p. 167).

Em *O vendedor de passados*, há seis sonhos relatados. Além da interpenetração do onírico e do real na narrativa, é impossível distinguir ficção, história, mentira e verdade. São inseparáveis. Muitas vezes, a "realidade" é menos verossímil que uma história inventada.

— Vou-lhe contar uma história inverossímil. Vou contá-la porque sei que você não acreditará em mim. Quero trocar esta história inverossímil, a história da minha vida, por outra simples e sólida. A história de um homem comum. Eu dou-lhe uma verdade impossível, você dá-me uma mentira vulgar e convincente – aceita? (p. 185)

Comparando-se aos escritores, Félix acredita que seu trabalho de inventor de passados seria “uma forma avançada de literatura” (p. 75) porque seus personagens não estariam confinados a um livro, possuindo vida e realidade.

Pelo lado de Félix Ventura, seus sonhos são a sua memória, a sua construção de areia. Imediatamente após a morte de Eulálio, Félix inicia um diário:

Decidi começar a escrever este diário, hoje mesmo, para persistir na ilusão de que alguém me escuta. Nunca mais terei um ouvinte como ele. Acho que era o meu melhor amigo. Deixarei, suponho, de o encontrar em sonhos. A memória que me resta dele, aliás, parece-se cada vez mais, a cada hora que passa, com uma construção de areia. A memória de um sonho. Talvez eu o tenha sonhado inteiramente (...). (p. 197)

Félix sente a falta do amigo e se torna o seu próprio ouvinte-leitor, a partir do momento em que elege a forma intimista do diário para a sua escrita. Ao mesmo tempo, um contraste. Quem só tem a certeza do sonho não poderia escolher um relato cronológico, organizado por datas sucessivas, como é a natureza do diário.

Quanto à Ângela Lúcia, no final da narrativa, Félix diz que “se a sonhei, sonhei-a muito bem. Os postais que me continua a enviar, um a cada três ou quatro dias, são quase reais” (p. 197). De qualquer forma, escolhe a esperança e anuncia que partirá para se encontrar com a mulher amada, aquela que fotografa nuvens e coleciona luz. Sairá das trevas de sua casa e viajará rumo à ensolarada costa nordestina do Brasil para procurar o seu anjo iluminado, a sua Ângela Lúcia. Terá juntado um novo tom de azul esverdeado ao seu universo. Fará um sonho de futuro. É assim, portanto, que Agualusa prefere encerrar o seu romance: com otimismo.

FARRA, Maria Lúcia Dal. **Inquilina do intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 2005. 143p.

Teresa Cabañas*



Em 1994 Maria Lúcia Dal Farra dava a conhecer seu **Livro de auras**, reunião de poemas que marcaria a estréia no Brasil de uma das vózes poéticas mais afinadas surgidas por aqui nos últimos tempos. Depois, com quase uma década de distância, a autora apresentaria, em 2002, o **Livro de possuídos**, que viria a confirmar a natureza de um trabalho poético fundado numa ação de laboriosa decantação da palavra, a partir do qual esta é desdobrada em suas múltiplas dimensões significativas – de sentido e sonoridade – e ofertada ao leitor como possibilidade de um reencontro com um universo de e(in)vocação e canto de há muito ausente da nossa atarantada experiência contemporânea. É assim que, nos universos íntimos formalizados em ambos os **Livros**, pode-se assistir, entre outras coisas, a uma briga silenciosa contra esse tempo da produção material, tão nosso conhecido, que se infiltra por todos os poros da nossa existência social, para invadir e colonizar até os espaços do sentimento. A esse vai-se contrapor o tempo da contemplação e da observação prazerosa, da rememoração mesmo dolorosa, tempo da imaginação e do devaneio, mas que é também o tempo da (re)construção criativa, por isso tempo de um trabalho que irá desautorizar, com sua ênfase nas coisas e fatos miúdos, admirados na sua gratuidade, e na morosidade do seu fazer, aquele outro alienador da nossa condição humana.

No recente Festival de Poesia de Goyaz, a autora reconhecia seu interesse pelos “objetos rebaixados à mesquinhez” e dizia se dedicar a resgatar-lhes a dignidade. É essa consideração do miúdo, repostos como parte constituinte da existência de todos nós, intenção visível que povoa boa parte dos textos poéticos de Dal Farra, que iremos reencontrar neste **Inquilina do intervalo**, primeiro livro de relatos da autora. De modo que o nexos que neste se estabelece com sua obra poética inicial não vai proceder tão só do débito do título, que é, com leve modificação, o primeiro verso do poema que apresenta **Livro de auras**. O diligente trabalho de elaboração/descoberta de sentido, que em Maria Lúcia é um contínuo desobstruir a palavra da surdez comunicativa e um lhe acentuar sua constituição sonora, é decerto um dos primeiros traços que aqui poderá identificar aquele que já lhe conhece a produção poética. Assim, pois, é possível perceber, no curioso ajuntamento de uma experiência existencial cativada pelas pequenas coisas e os pequenos gestos com um trabalho formal dos mais aplicados, uma das motivações desta empreitada estética: reapropriar-se da existência pela nomeação significativa do miúdo O que nestes tempos de desapropriação do humano é deveras um exercício libertário.

* Universidade Federal de Santa Maria.

Imbuído, então, da aura poética dos dois livros anteriores, este conjunto de narrativas passeia por diversas situações do humano, mostrando-as na variedade do olhar que as capta ou da consciência que as relata em ostensiva voz feminina. Se é verdade que não se pode desconsiderar o nível referencial do que aqui se conta, pois, como nos poemas, se continua fiel ao universo das pequenas existências e seus pequenos eventos, a maneira como se produz a materialização dessa consciência que relata talvez seja outro dos aspectos que estabelece o ponto de convergência com o fazer poético.

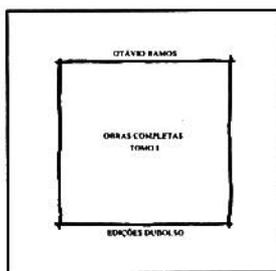
Dentre os temas e motivos que dão curso à matéria narrativa, os referidos à infância parecem alcançar um relevo especial, se bem que tampouco se desatenda o mundo do sujeito adulto. No entanto, a despeito da história que se conta, os textos articulam, por vias diferentes, uma tentativa de decifração do mundo da subjetividade e da sensibilidade humanas. E note-se que não é o sucesso da procura que interessará como resultado prático a tal exercício e sim o exercício mesmo, no que já se presente a gratuidade da ação. Esta nos aparece como um demorado trabalho de recomposição daquilo que se perdeu, e como tal significa a apreensão de um sentido temporal que obedece aos ritmos internos da memória, da recordação, do devaneio. Portanto, entronização de um tempo tido hoje como naturalmente improdutivo.

Isso fica claro nos exemplos que nos devolvem ao mundo da infância se abrindo para a vida. Mundo que, em alguns exemplos, vem, na verdade, filtrado pela consciência adulta, que o resgata e reacomoda (reconstitui), selecionando episódios numa tentativa de recuperar e criar sentidos, tanto para o passado como para o presente, às vezes indefiníveis. Essa busca, que aliás atravessa os 25 relatos do volume, organiza sua estratégia a partir de um recorrente mecanismo de perscrutação, que quase sempre se faz repousar num apurado senso de observação, que tanto pode ser exercício de auto-observação como de observação do outro. Procurar “algo de que não era capaz de saber” (“O circo”), entender que a “procura infundável é a que se busca em si” (“Diário adolescente”, p. 1), “vasculhar tantos enigmas” sem lhes achar a resposta (“Vaso”) são tarefas que se constituem como aprendizado de indagação do mundo. Por isso o sujeito que narra – ou que se narra – mostra-se fervorosamente atento aos ocultos minúsculos da existência, tanto que termina por se converter na via de acesso através da qual o leitor pode também participar de tal aprendizado, sendo essa, precisamente, uma das condições que irmana *Inquilina do intervalo* às auras e aos possuídos.

A simplicidade do mundo de todos os dias nos aparece com tonalidades renovadas, por exemplo, na maneira de uma cadeia montanhosa se preencher de sentido (“O gigante”), na forma do espaço aparentemente anódino do doméstico, com seus pequenos causos, se encher de ressonâncias que lhe aplacam a mesmice do continuamente repetido (“A árvore”, “O penteado”, “A garça”, “O purgatório”) ou, ainda, nas dimensões sensíveis descobertas em seres de humildíssima envergadura, achincalhados pela maledicência de uma socialidade estabelecida na aceitação de imagens cristalizadas (“A alemã”, “Manacás”, “Margarida, a porta está aberta”). Assim, a re-colocação do diminuto em patamares de sentido tão adensado, que às vezes resultam num mistério insondável (como acontecerá com a existência adulta da menina de

“O circo”, ou com a protagonista de “Manacás”, tornando-se de impossível apreensão) ou em algo que apenas o silêncio consegue expressar (como no monólogo da menina de “Finados”, feliz na sua orfandade), só é possível pelo laborioso e delicado trabalho de resignificação operando quase sempre nos conteúdos da memória, refeitos pelo devaneio da fantasia, imaginados com sentidos e intensidades que não possuíam em sua existência original. Abrem-se pois os canais da percepção e, libertos dos limites que constroem a imaginação, a lembrança de um cheiro, de um gosto, de uma melodia é suficiente para colocar em funcionamento a evocação. Mesmo nos casos onde não se explicita a retomada do mundo das recordações infantis, esta resignificação vai se incrustar, por exemplo, no processo de desmanchamento que a realidade sofre quando submetida aos mecanismos da fantasia e da imaginação. Aqui o mundo dessa realidade palpável se confunde com os devaneios (desejos) imaginativos e, em diversas gradações (de “A viagem” a “Catarse”), a realidade vai se confundido com a fantasia – apenas outra dimensão do real? – e esta adquirindo a concretude do real. Uma dimensão onde o sujeito passa a ter outra existência – veja-se a exemplaridade de “Desconstruindo Helena” – e o leitor é recolocado perante a antiga disjuntiva da aparência e a essência, da realidade e a imaginação.

A desconstrução da realidade empírica pela imaginação carrega em si algo de irremediável destruição. Desbarate que pode ser tanto chance para “desfossilizar algum pensamento”, como dar em perda da razão e até na morte. As três possibilidades consentem em aparecer tematizadas no inelutável e misterioso processo de transformação das coisas, que o livro todo nos apresenta. Por isso, não há aqui pendor para o trágico, que seria no fim reposição de um equilíbrio modorrento e alienante, e sim esse contínuo afã de esquadrihar o aparente para, “desinventando-o”, recriá-lo com diferente face e diferente fôlego. De modo que há um espírito analítico brotando nisso tudo, operando rigorosamente no espaço da sensibilidade e pressionando para o alargamento dos canais de percepção do mundo. É, então, pela mão desse espírito analítico, vertido no trabalho de composição da escrita, que *Inquilina do intervalo* nos devolve o universo das miudezas humanas transformado em experiência estética, por isso restituído da dignidade que o nosso tempo lhe apagou. “Pentear a realidade com palavras”, como pretende a narradora de “O penteado”, é “fabricar o mundo” dentro de uma dimensão que também o pior de nosso tempo tenta abafar sob a pecha do improdutivo. Dimensão da transformação e de um tempo reservado à exploração da interioridade, à vivificação fugaz da beleza desinteressada do epifânico é o que se encerra neste primeiro volume de relatos de Maria Lúcia Dal Farra. Mas também, assim como sua poesia, este *Inquilina do intervalo* mostra, em seus níveis profundos, sua incontestável pertença e sua inequívoca resposta a um tempo histórico de carências, onde só como habitante passageiro da breve existência do intervalo, essa tênue intermitência de espaço-tempo, lhe é permitida ao sujeito a vivência do que possa ser o verdadeiramente humano.



RAMOS, Otávio. **Obras Completas – Tomo I.** Sabará: Dubolso, 1990. 82p.

SUTILEZAS SOBRE AS SUTILEZAS POÉTICAS DE OTÁVIO RAMOS

Tião Nunes*

Apreendi com o velho Stendhal um dos conceitos mais brilhantes de toda a literatura universal: o de “cristalização”. Formulado na primeira metade do século 19, foi publicado num livro chamado *De l’Amour*, em 1822. Stendhal, muito feio, era cavalheiro culto, militar ocioso, tinha espírito, boas maneiras e até algum dinheiro, coisa fundamental na época, como em qualquer época. Assim vivia, na galante Itália daqueles tempos, cercado de condessas, baronesas e princesas. Acho que, por isso mesmo, adorava a Itália, a Alemanha, a Inglaterra – e detestava a França, embora sendo francês. Bem ao contrário de Casanova, talvez o maior memorialista de todos os tempos (ah, que bom seria se os pedantes memorialistas brasileiros aprendessem com ele!), nascido italiano, que adorava a França – e detestava Alemanha, Rússia e todos os países que não o recebessem como cavalheiro e nobre, a ele, que não era uma coisa nem outra, mas apenas um homem excessivo: inteligente, vaidoso, temerário e de uma cultura geral quase inacreditável para a época.

Voltando a citar Stendhal (que não conheceu Casanova, mas chegou a ser confundido com ele, pelo estilo literário e de vida), todas as pessoas se assemelham a um galho seco e desfolhado de qualquer árvore ou arbusto. Jogado porém nas minas de Salzburg, na Alemanha, e recuperado depois de dois ou três meses, esse galho volta recoberto de magníficos brilhantes, que não são mais que cristais de sal, mas de beleza e esplendor ofuscantes. Assim, para ele, é o amor. Homens e mulheres, jovens ou velhos, são galhos secos e desfolhados. O que faz deles admiráveis obras de arte, prodígios de beleza e encantamento, é a cristalização, produzida aos poucos pelos olhos – e principalmente pela imaginação – dos amantes.

Mas não estou aqui para repetir o livro, já que os modestos recursos estilísticos de que disponho não bastam para captar todas as nuances do jogo de espelhos literário do velho e inimitável Stendhal. Quem quiser saber o que é cristalização, em sua relação com o amor, que leia Stendhal. E quem quiser saber como se extrai água da pedra, beleza do nada, diamante do carbono, que leia Stendhal. Não adianta, para aprender a escrever sutilmente, devorar os arenosos panãs (articuns ou araticuns dos cerrados) pós-modernos, que a mídia tolerante e tola confunde com delicados arachás e suculentos caquis. Quando se trata de sutileza, literária ou não, este princípio de século é um dos maiores hipopótamos já inventados.

Estou aqui, na verdade, para insinuar como extrair água da pedra, beleza do nada e diamante do carbono. Newton, o primeiro dos físicos modernos e o último dos al-

* Ex-publicitário, ex-poeta, escritor e editor.

quimistas medievais, ficaria apatetado diante de minha insólita argumentação – e é até muito provável que sofresse fulminante ataque de apoplexia, como se chamavam as mortes repentinas naqueles tempos.

Começemos, pois: que representa, para a poesia brasileira contemporânea, um pequeno, nada modesto e pouco mais que inédito livro, chamado **Obras Completas – Tomo I** (Edições Dubolso, 1999), único livro de poesia (sic!) que Otávio Ramos publicou? Nada? Um zero à esquerda? Um soluço em vez de um bang?

Reconheço que é preciso ser claro, já que divaguei bastante. E serei bastante claro dizendo que o pretensioso livreco, livreto, opúsculo – ou seja lá o que for – é um dos poucos e raros livros de poesia importantes da última década do século 20, pelo menos no Brasil. Passou despercebido, é claro. Não foi notado pela grande imprensa, nem pela pequena. Não foi discutido na televisão paulista, muito menos na carioca ou na mineira, nem sequer na rádio de Ouro Preto, terra natalícia do autor. A universidade, naturalmente, nem-se-ligou para o estranho artefato, já que tais obras não passam de aberrações abstrusas, totalmente fora dos limites impostos pelos teóricos franceses, italianos, russos, alemães, croatas e filandeses, pois até na Croácia e na Finlândia se pensa mais livremente (e mais criativamente) do que no Brasil. Deve ser efeito do frio, já que o calor excessivo, como sabemos, derrete os miolos, universitários ou não.

Mas por que o tal livreco do tal Otávio Ramos, o tal de **Obras Completas – Tomo I**, é um dos livros brasileiros de poesia mais importantes da última década do século 20?

Eu poderia dizer simplesmente: “Porque é, ora!” E teria dito muito. Ou alguém acredita que boa parte das resenhas e ensaios sobre poética tem mais conteúdo ou mais profundidade que essas três palavras, com inicial maiúscula, vírgula no meio e exclamação no fim?

Ou, então, poderia demonstrar, página por página, o que é ser criativo, novo, original, variado, irônico, irreverente e lúcido nessa tal de poesia, que ninguém sabe o que é exatamente, ou apenas sabe que é uma espécie de *waste land* das artes, Eliot que me perdoe. Ou ainda (e finalmente) estabelecer, por qualquer critério apriorístico, o que deverá ser demonstrado ao final de denso, compacto e irretocável arrazado, exatamente como os cachorros perdigueiros de antigamente perseguiam as perdzizes de antigamente: em linha absolutamente reta, com o rabo esticadinho, apontando para trás e para cima.

Faço uma breve pausa para pensar nas orelhas, prefácios e posfácios que enfeitam, quando não desfeiteiam, os livros de poesia. Que sugerem eles? Que o livro orelhado, pré ou posfaciado é o mais sublime (para usar uma expressão cara aos primeiros modernistas, quando queriam ridicularizar alguém) artefato da mente poética da cidade, do estado ou do país em que deverá circular, entre incautas mãos e sob incautos olhos. E, quanto pior o livro, mais digno dele é a orelha, o pré ou o posfácio que ostenta.

Em resumo, **Obras completas – Tomo I**, de Otávio Ramos, não tem prefácio ou posfácio, mas tem orelhas. Orelhas delicadas, limpas e sutis, como orelhas de criança na hora de ir para a escola. Orelhas que não alardeiam, não agridem, não te em-

purram o livro pela goela abaixo. Raras orelhas, escritas pelo raro Sérgio Sant'Anna, escritor brasileiro da rara estirpe de Machado de Assis, de ironia final, discreta e sutil. Enfim, um raro escritor para raros entendedores, incapaz de escrever orelhas como quem lava orelhas. E se ostentar orelhas de Sérgio Sant'Anna não é tudo, já é bastante. E se acham que não fui competente em demonstrar a ruidosa criatividade de Otávio Ramos, vocês têm carradas de razão. Eu não quero demonstrar nada. Sou apenas um pseudo-crítico impressionista do século passado. O que, afinal de contas, não vale mais, nem vale menos que qualquer outra espécie de crítico, científico ou sociológico ou etc.

Para encerrar, basta lembrar que a economia também é uma pseudociência e também é apriorística (como sugeriu a economista inglesa Joan Robinson), já que parte da conclusão para chegar ao caos. E se nem a economia escapa, como provam sobejamente (outra irônica palavra modernista) nossos mais profundos economistas, acostumados a provar que estamos no céu quando o bafo do caldeirão sulfuroso nos odoriza, que dizer da pobre, triste, desvalida, esquálida e tísica arte poética?

Enfim, se **Obras Completas – Tomo I**, de Otávio Ramos, não for uma das mais puras, límpidas e brilhantes cristalizações poéticas nestes tempos de despoéticas acrílicas, então não entendi Stendhal, e não quero entender mais nada.

P.S.: Alguns dias antes de morrer, em um dos últimos e-mails que me enviou, Otávio escreveu no final: “Quanto ao resto, acho que cada vez mais vou-me apagar como ‘autor’”. Colocando entre aspas o conceito de autor, Otávio fez sem saber uma de suas últimas ironias, a seu próprio respeito, e a respeito de todos os outros autores e da improvável “eternização” de toda e qualquer obra poética. O mesmo que fizera, na pessoa de Álvaro de Campos, o também irônico e sutil Fernando Pessoa (2003), em “Tabacaria”, um dos mais fortes candidatos à “imortalidade” na poesia de língua portuguesa:

Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.
Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada
E com o desconforto da alma mal-entendendo.
Ele morrerá e eu morrerei.
Ele deixará a tabuleta, eu deixarei versos.
A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos
também.
Depois de certa altura morrerá a rua onde estive a
tabuleta,
E a língua em que foram escritos os versos.
Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu. (p. 365)

Referências

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. p. 365.

PETROV, Petar (Org.). **O romance português pós-25 de abril: o grande prêmio de romance e novela da Associação Portuguesa de Escritores 1982-2002**. Lisboa: Roma Editora, 2005. 345p.

Tida Carvalho*



Uma das características distintivas da modernidade é a crescente interconexão entre os extremos da extensão e da intencionalidade: influências globalizantes de um lado e disposições pessoais de outro. Além de sua reflexividade institucional, a vida social moderna é caracterizada por profundos processos de reorganização do tempo e do espaço, associados à expansão de mecanismos de desencaixe – mecanismos que descolam as relações sociais de seus lugares específicos, re combinados depois através de grandes distâncias no tempo e no espaço. Insiste-se no princípio da dúvida radical e em que todo conhecimento tome a forma de hipótese – afirmações que bem podem ser verdadeiras, mas que por princípio estão sempre abertas à revisão e podem ter que ser, em algum momento, abandonadas em meio a uma enigmática diversidade de opções e possibilidades.

É deste modo que neste livro são examinados os romances de ficção premiados entre 1982 e 2002 com o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores. São narrativas produzidas no período pós-25 de Abril, época de abertura para novas formas de representação literária no domínio da prosa. Os artigos evidenciam a renovação da escrita romanesca nos últimos vinte anos, dando a conhecer as linhas mestras da evolução do gênero. Há romances de temática histórica que invocam o passado para questionar a tessitura social do presente; outros revisitam contextos políticos, problematizando-os em função de perspectivas atuais; há narrativas alegóricas com pseudos propósitos moralizantes; textos de orientação existencialista que indagam universos íntimos e psicologizantes; ficções particularmente críticas a ordens estabelecidas, adversas às aspirações humanas. De modo geral, as leituras se situam no plano da desmistificação de valores já gastos e refeitos após as guerras de descolonização, por exemplo, os quais referendavam práticas de obscurantismo, paternalismo, conservadorismo e uniformização de mentalidades.

O livro foi organizado por Petar Petrov, búlgaro licenciado em Línguas e Literaturas Modernas, Mestre em Literatura Brasileira e Doutor em Literatura Comparada pela Universidade de Lisboa. Uma Ariadne para conduzir-nos nestes labirintos conceituais e redes de cumplicidades ideológicas tão bem tramados nestes estudos.

A maioria dos romances premiados tem uma postura experimental relacionada a técnicas mais ousadas de composição, como o recurso à ironia, à paródia e ao pastiche, à polifonia, à auto-reflexividade, à meta e à intertextualidade, que conseguem carnavalizar estruturas e estilos.

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Os estudiosos dessas obras apresentam análises que revelam rigor de investigação e uso de propostas teóricas mais recentes no âmbito da Tematologia, Narratologia, Semiótica, Retórica, Estilística e Literatura Comparada, às vezes em rotação, o que provoca um movimento crítico transdisciplinar bastante contemporâneo. Assim, há apostas em métodos com exploração de dimensões simbólicas e oníricas, de labirintos conceituais e de redes de cumplicidades ideológicas. A leitura deste livro torna-se ainda mais estimulante por representar uma contribuição importante, tanto no território da produção ficcional portuguesa mais atual, quanto no domínio dos estudos literários, em geral.

O primeiro livro premiado, *Balada da praia dos cães* (1982), de José Cardoso Pires, é analisado pelo organizador do livro, mostrando a sua análise que o romance se filia num realismo de feição pós-modernista, por fazer um aproveitamento arqui-textual do gênero do romance histórico. O mesmo acontece com *Os meninos de ouro*, de Agustina Bessa-Luís (1983, estudado por Álvaro Manuel Machado), em que a autora empreende a assimilação da utopia da História pela utopia da escrita, até a sua interpenetração através da transfiguração mítica de ambas, trabalhando a ambigüidade ideológica e social do processo revolucionário desencadeado pelo 25 de Abril. Em 2001, a mesma autora recebe o prêmio por *Jóia de família*, em que se constrói uma “gramática do mundo” que sistematizaria o paradoxo representado pela personagem Camila, simultaneamente santa e feiticeira, como mostra a análise de Catherine Dumas.

Mário Cláudio recebe o prêmio em 1984, com *Amadeo*, romance que trabalha as afinidades entre pintura e literatura, na desobediência aos clichês e fórmulas de “grafar vidas” (Ana Paula Arnaut, p. 40). O sentido de fuga ao registro tradicional instaura-se, assim, pelo aparato de artifícios imaginativos presentes no preenchimento dos silêncios da infância do artista, o que permite, entre outras coisas, uma ruptura com o padrão de fiabilidade e de objetividade esperadas. João de Melo em *Gente feliz com lágrimas* (1988) constrói uma biografia problemática, pois a sucessão do fragmentário e a alternância de vozes dissolve a linearidade temporal, confundindo-a nos labirintos da memória, segundo “perpendiculares” paralelas à do “infinito” de Lisboa. Em vez da cronologia, a arritmia e a necessidade da memória dolorida de certos episódios apenas deixa reconhecer fases ou épocas existenciais num *puzzle* sempre incompleto, lacunar e eminentemente trágico, onde brilha “o fulgor retórico das imagens sobre o passado”.

António Lobo Antunes é premiado duas vezes: com *Auto dos danados* (1985) e *Exortação aos crocodilos* (1999). Maria Alzira Seixo estuda o primeiro e Nuno Júdice o segundo, acentuando ambos a refinada elaboração de linguagem com que Lobo Antunes garantiu a premiação, o que acontece também com *Fora de horas*, de Paulo Castilho (1989), em que tudo passa por uma complicada tessitura híbrida de tempos e espaços, segundo Fátima Freitas Morna. Trata-se de romances em que se problematiza o ser e o estar no tempo e no espaço; o sujeito é sempre fragmentado, dilapidado, e o que se salva é a linguagem e seus modos de usar.

Dentro de uma atmosfera mais lírica, voltada para o dentro da escrita e do que se escreve, temos David Mourão-Ferreira com *Um amor feliz* (1986). O estudo de

João Minhoto Marques mostra no romance a presença do erotismo como processo criativo e eufórico da gnose que permite aceder à apropriação física de um espaço que funciona como resistência à usura do tempo e que se apreende eroticamente através de todos os sentidos” (p.89). Lírico também seria *Até ao fim*, de Vergílio Ferreira, premiado em 1987. Nesse romance, conforme Helder Godinho, uma arquipersonagem busca a “palavra exata”, a verdade “última” e a presença ausente e distante que possibilitaria o amor.

Em 1993, Vergílio Ferreira é novamente premiado por *Na tua face em que um outro eu faz do eu um eu outro*. Cria-se assim um espaço de alteridade, propiciando uma mudança ontológica que Lacan explicita muito bem ao dizer: “Je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas” (citado no texto de Isabel Pires de Lima sobre o romance, à p. 174).

A casa da cabeça de cavalo, de Teolinda Gersão, é o premiado de 1995. Maria Nazaré Gomes dos Santos propõe a seguinte linha de leitura: “seguir o percurso de um importante nexos estrutural – o estranho e o familiar – no universo da narrativa, a partir da lógica de uma poética ambivalente ou de não-exclusão” (p. 211).

Um beijo dado mais tarde, de Maria Gabriela Llansol, é o premiado de 1990. Para João Barrento, trata-se de um livro que se ocupa de “nada”, porque a matéria escritural do texto não ficcionaliza um real objetivo e exterior a quem escreve, mas absorve mundos na própria linguagem. E é por isso que a sua escrita é predominantemente imagética; nela, as palavras, mesmo as mais correntes, saem do dicionário para deambularem livremente à beira do rio dessa escrita (p.133).

O último cais, de Helena Marques, estudado por Cristina Robalo Cordeiro, é o premiado de 1992, e nele se apresentam os elementos do romance realista – personagem, ação, tempo, espaço. Mesmo assim o livro se constrói como um tecido livre de interditos ou constrangimentos, que se abre ao imprevisível numa narrativa de viagem. Entre o estereótipo e o paradoxo, a idéia da viagem assume-se como ato de ruptura do cotidiano, um *ailleurs* que potencializa o imaginário à procura da diferença e do irreduzível. Já *Irene ou o contrato social* (2000), de Maria Velho da Costa, provoca, segundo Isabel Allegro de Magalhães, uma oscilação entre o permanente e o histórico, o múltiplo e o uno, sem que nenhum dos pólos seja estável. E é no espaço desse “entre-dois”, múltiplo e uno, que acontece o trabalho de criação, na configuração narrativa e na escrita, num percurso entre errâncias e moradas.

O título premiado em 2002 – *O vento assobiando nas gruas*, de Lídia Jorge –, como diz Isabel Moutinho, traz a perspectiva do passado colonial português que se enraíza fundamentalmente na consciência de que a experiência nacional tem de ser compreendida à luz do presente. Já *As contadoras de histórias* (1998), de Fernanda Botelho, reencena a seu modo *As mil e uma noites*: cada uma das personagens conta a sua própria história, às vezes fazendo confundir a voz autodiegética com a das personagens contadoras. O estudo de Carlos J. F. Jorge mostra que as histórias se fazem com a vida e o mistério que rodeiam cada uma delas, como uma história repleta de enigmas provocados por silêncios, omissões ou elipses, que geram novas sugestões que apontam para novos mistérios.

Em 1991 José Saramago recebe o prêmio por *O evangelho segundo Jesus Cris-*

to. Vítor Viçoso lembra, em seu estudo, que o narrador do romance, referindo-se ao mítico Adão, indica ser esta uma história dos homens e da terra, “seu único paraíso possível e para sempre perdido”. Quanto ao resto, só podemos completá-lo ou inventá-lo com outras narrativas, e o que fica “de real (é) apenas a subjetividade do autor e de cada um dos virtuais leitores do romance, ou seja, a comprometida subjetividade de cada interpretação destas histórias tantas vezes contadas e lidas” (p. 157).

Um deus passeando pela brisa da tarde (1994), de Mário de Carvalho, cria um diálogo com o tempo, ao enredar o romance num fundo histórico de um município da Lusitânia, no séc. II d.C. Maria de Fátima Marinho lembra que Manuel Frias Martins, porta-voz do júri que lhe atribuiu o prêmio, define o romance como “uma narrativa que tem o gosto indefinido da alegoria social e política; que tem a sábia intuição da permanência das coisas; e que tem sobretudo uma imponente criatividade verbal”.

Augusto Abelaira recebe o prêmio por *Outrora agora* (1996), estudado por Marcelo Oliveira, que acentua o fato de ser essa uma obra sobre a interação entre o passado e o presente, trazendo no título o elo que sempre o ligaria a Fernando Pessoa: “Recordo outro ouvir-te./ Não sei se te ouvi/ Nessa minha infância/ Que me lembra em ti./ Com que ânsia tão raiva/ Quero aquele outrora!/ E eu era feliz? Não sei:/ Fui-o outrora agora”. Já *Grito* (1997), de Rui Nunes, segundo Manuel Frias Martins, é um labirinto de vozes que exige do leitor quatro coisas decisivas: concentração de leitura, apetência pelo fulgor das palavras, disponibilidade das emoções e capacidade de imaginar a intensidade do sentimento.

Neste volume recheado de tantos e belos romances podemos descobrir:

1. como receber um bom texto;
 2. como tirar o sumo do sumo deste fruto saboroso que é o romance;
 3. cardápios literários para dias quentes e frios;
 4. o nosso tempo revisitado pela *neige d'antan* e pelos ares revolucionários pós-25 de abril;
 5. leituras rápidas mas profundas;
 6. intercâmbios étnico-culturais;
 7. generosidade de leitores estudiosos que nos querem contagiar;
 8. às vezes leveza e despretensão em grandes achados literários e de modos de leitura.
- O que mais podemos desejar?

CANÇADO, José Maria. **O transplante é um baião-de-dois**.
Belo Horizonte: Scriptum, 2005, 36p.

CORAÇÃO NUMEROSO

Helder Macedo*



Poesia, quase toda a poesia, é feita com metáforas. E não há metáfora mais comum – diria mesmo, mais banal – do que coração. Tens o meu coração, dizem os versos de inúmeras canções em todas as línguas. E outros versos dizem, ou poderiam dizer mesmo sem as equivalentes banalidades musicais, deite o meu coração, o meu coração é teu, o teu coração é meu, o meu coração não é meu. Sempre para significar amor, até quando um amor não recíproco, a rimar com ilusão.

Nos poemas de José Maria Cançado, coração não é metáfora. O coração que havia sido de outro não é ilusão, é transplante. A morte do inominado outro que doara o seu coração permitiu a continuação da vida do poeta. É um fato. Sem dúvida presumindo um ato de impessoal generosidade de que o poeta gratamente beneficiou. Vindo de um doador que porventura teve de morrer saudável para que o seu coração de 32 anos – “B positivo” – pudesse servir para prolongar a vida de alguém mais velho e doente, “prolongar as canções de um coração veterano”. E que nem imaginaria que ia morrer tão cedo – tais generosas doações vêm sempre dos saudáveis – como o poeta sabia que cedo teria morrido sem essa pessoalíssima dádiva impessoal, acidental, cirúrgica, de um útil coração tornado parte inútil de quem o deixou. E sobre quem o poeta agora se interroga, mas sem insistência, sem as metáforas de um sentimento personalizável que não tinha havido nem teria podido haver. Como as palmas batidas por uma só mão, este “baião-de-dois” é dançado por um só. E este é “o dois do baião” – com o incorpório de Bashô na dança de Jorge de Lima – revitalizado pela UTI, pelo cateter Swan-Gantz, pelas tecnologias, pelas drenagens.

Mas a poesia deste livro que até no seu título musical é diferente da poesia em que coração é apenas metáfora – **O transplante é um baião-de-dois** – também é, a seu modo, poesia de amor. E, como a melhor poesia – como o amor que torna melhor quem o dá e quem o recebe – vai do individual para o coletivo, do pessoal para o universal, das sombras para a luz. Breve roteiro de uma épica viagem que só no nosso tempo poderia ter acontecido e pode ser registrada — uma catábase, na mais pura tradição clássica, factualmente datada de 14 de setembro a 27 de outubro de 2004 – não é, no entanto, das insubstanciais sombras infernais que nos vem contar: a regeneradora memória que o poeta trouxe consigo é sobretudo dos oficiantes da vida re-

* Escritor. Professor Emérito do King's College, Londres.

cuperada na coletiva e tangivelmente brasileira “bubuia” que lhe permitiu navegar com retorno “as águas do Aqueronte”.

Assim, também como na mais pura tradição da épica clássica, os coletivos heróis do SUS são nomeados e celebrados: o enfermeiro Davenir que “sabe que ali, no box a box da UTI, gente é para brilhar” e que, nas restaurativas intimidades dos banhos dos pacientes, “neles deixa alguma coisa a marejar”; Almodóvar, “com seu élan muito anunciado de espanhol”; “um soldado e poeta de rosto meio mongol chamado Whitman”; a “auxiliar de enfermagem Sussuellen” metamorfoseada em “Sussu, como se jogasse fora partes intermediárias de si” para depois, “arretada bichana”, reemergir Sussuarana como “conflagração de amor e de pessoa”. Mas há ainda Vicentina, a esmerada domadora do serpentino cateter Swan-Getz que (“imortalidade histórica do povo”) “já tem o seu feijão no coentro encomendado para o sábado à noite” e “a aplicação da roda das rendilhas no vestido das filhas” porque “habita desde muito uma terra completa”; e também Dulcinéia, “intensivista e nurse eterna”; e Shirley, “imensa e dulcíssima, com a marca e a pintura egípcia na ciliação no capricho e na arma dos olhos”.

Todos eles e todas elas são partes exemplarmente individualizadas que representam um coletivo social por sua vez representado na “área de saúde no Brasil” (“médicos, auxiliares de enfermagem, enfermeiros, enfermeiras, pessoal de laboratório”) a quem o poeta presta explícita homenagem na nota de sobrevivente, datada de novembro de 2004, que acrescenta ao roteiro poético da sua viagem ao reino da morte. E aí, entre muito mais, diz também o seguinte:

“Um transplante é tanto mais o *pot luck* de uma doação radical, e é tanto menos apropriação privada de um coração, quanto mais se acentua nele o caráter público de toda a experiência.” Um coração numeroso, que redimensiona para o nosso tempo os versos de Drummond:

.... a cidade sou eu
a cidade sou eu
sou eu a cidade
meu amor.

Ou, como José Maria Cançado, leitor e herdeiro de Drummond, também havia dito em “15 de setembro de 2004 (13 horas)”, a meio da viagem, no poema “Essa condição”:

Nascer é lagedo
Renascer é multidão.

Um livro para não esquecer.

Londres, julho de 2006.

Normas para os colaboradores da revista Scripta

1. Os artigos ou estudos enviados a *Scripta* serão submetidos à Comissão Editorial, que recorrerá ao Conselho Editorial sempre que julgar conveniente.
2. Os originais de artigos não devem exceder a 15 (quinze) laudas e os de resenhas não devem exceder a cinco (5) laudas; devem ser entregues em duas cópias, digitadas em computador, com margens de 3 cm e espaço 1,5, na letra Times New Roman n. 12, no programa Microsoft Word.
3. Os artigos devem ter um resumo em português e outro em inglês, com 30 a 150 palavras, cada um. Cada resumo deve ser acompanhado de quatro a seis palavras-chave, também em inglês.
4. O padrão editorial de *Scripta* obedecerá às prescrições da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). Todavia, para que os colaboradores já as adotem em seus originais, seguem-se alguns preceitos para os quais se chama especial atenção:
 - 4.1 Citações bibliográficas curtas (até 3 linhas) são inseridas no texto, entre aspas. Citações longas (mais de 3 linhas) devem constituir parágrafos independentes, datilografados em espaço 1 (um) e recuados a 4 cm da margem esquerda, sem aspas.
 - 4.2 Todas as citações devem seguir-se do sobrenome do autor e ano da publicação (e número da página, se for o caso), entre parênteses. Ex.: (Martins, 1994, p. 15).
 - 4.3 As notas de rodapé devem restringir-se a comentários e/ou observações pessoais, destinando-se a prestar esclarecimentos ou tecer considerações que não devam ser incluídas no texto, para não interromper a seqüência lógica da leitura. Devem ser colocadas na parte inferior da página e iniciar-se com chamada numérica no texto, sem parágrafo. Devem ser digitadas com caracteres n. 10, com espaço simples entre as linhas.
 - 4.4 As referências bibliográficas devem vir no final do texto, em ordem alfabética a partir do sobrenome do autor, com espaço simples entre as linhas e espaço duplo entre si. Títulos de livros e periódicos devem vir em negrito.
 - 4.5 Os elementos essenciais que compõem as referências bibliográficas estão listados abaixo e deverão ser digitados conforme os exemplos:
 - a) livros: SOBRENOME DO AUTOR, Nome. **Título**. Edição. Local: Editora, data. páginas.
 - b) capítulos de livros: SOBRENOME DO AUTOR, Nome. **Título do livro**. Edição. Local de publicação: Editora, data. Número do capítulo: **Título do capítulo**, páginas inicial-final do capítulo.
 - c) artigos de periódicos: SOBRENOME DO AUTOR, Nome. **título do artigo**. **Título do Periódico**, Local, volume, número, páginas inicial e final do artigo, mês e ano.
 - d) artigos de congresso: SOBRENOME DO AUTOR, Nome. **Título do artigo**. In: NOME DO CONGRESSO, Número do congresso, ano em que foi realizado, local onde foi realizado. **Título da publicação**. Local de publicação: editora, data. páginas inicial e final do artigo.
 - e) Outros tipos de publicações devem seguir as normas da ABNT NB-66 de 1991.
5. *Scripta* reserva-se o direito de alterar os originais com o fim de condicioná-los a essas e outras normas de seu padrão editorial.
6. Os autores terão direito a três exemplares da *Scripta*.

Outros periódicos da Editora PUC Minas

- ARQUITETURA – CADERNOS DE ARQUITETURA E URBANISMO
Departamento de Arquitetura e Urbanismo
- BIOS
Departamento de Ciências Biológicas
- CADERNO DE ESTUDOS JURÍDICOS
Faculdade Mineira de Direito
- CADERNO DE GEOGRAFIA
Departamento de Geografia
- CADERNOS CESPUC DE PESQUISA
Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas
- ECONOMIA & GESTÃO
Revista do Instituto de Ciências Econômicas e Gerenciais
- FRONTEIRA
Revista de Iniciação Científica em Relações Internacionais
- HORIZONTE
Revista do Núcleo de Estudos em Teologia da PUC Minas
- PSICOLOGIA EM REVISTA
Cadernos do Instituto de Psicologia da PUC Minas
- REVISTA DA FACULDADE MINEIRA DE DIREITO
Faculdade Mineira de Direito

Projeto gráfico, editoração eletrônica e fotolito:

Eduardo Magalhães Salles
EMS editoração eletrônica
Telefax: (31) 3264.5652 • e-mail: emsalles@uai.com.br

Impressão e acabamento:

Gráfica e Editora O Lutador
Praça Pe. Júlio Maria, 1 • Planalto
31740-240 • Belo Horizonte • Minas Gerais
Telefax: (31) 3439.8000 • e-mail: lutador@olutador.org.br