

RESENHAS



ANTUNES, António Lobo. *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006. 479 p.

## O espaço babilônico da escritura antuniana

*Cid Ottoni Bylaardt\**

O romance *Ontem não te vi em Babilónia*, de António Lobo Antunes, é composto de relatos de pelo menos uma dezena de vozes, os quais se iniciam à meia-noite e interrompem-se ao amanhecer, pondo fim à escrita. É, portanto, um texto eminentemente noturno, fruto de uma insônia incurável, porque na noite da escritura não se pode dormir. Por um lado, essa escritura não afirma sua verdade; por outro, não mente; não há sinceridade nem fraude, inexistem parâmetros de aferição. Nessa noite, esquecimento e memória fundem-se e ao mesmo tempo se repelem, um tentando sobrepor-se ao outro e simultaneamente convivendo lado a lado; e, pairando sobre ambos, comparece a invenção a preencher lacunas e a criar outras: tudo é angústia, incompletude, falta. É a impossibilidade de fazer da noite um espaço franco de claridade e de compreensão.

Eis a noite babilônica de António Lobo Antunes: uma noite imensa, majestosa, uma escritura imponente mas na qual reina uma grande confusão, uma obscura festa noturna repleta de agonia irresolvida. Ana Emília, mãe de uma menina que se enforcou aos quinze anos, é amante de um ex-torturador da ditadura salazarista, que por sua vez é casado com Alice. Esses seres vivem em permanente desencontro, em inabalável solidão, e convivem com traições, torturas, abandonos, mortes.

Como os demais livros de Lobo Antunes, *Ontem não te vi em Babilónia* possui uma arquitetura bem delineada, um arcabouço preestabelecido que parece negar a dispersão. Esse recurso parece prender o livro ao mundo da literatura projetada, bem estruturada, delineada. Há seis partes maiores, cada uma delas correspondendo a um momento da noite da escritura. Em cada uma das partes aparecem depoimentos dos personagens. Ana Emília, o ex-policial e Alice são vozes que se repetem em todas as partes, com mudança da ordem de elocução de duas em duas seções. O quarto capítulo de cada divisão é enunciado por uma quarta voz que não havia aparecido antes.

---

\*UFC.

A existência desses limites, que obviamente estabelece um poder organizador, não seria uma forma de não deixar a escrita se esvaír completamente, de edificar algum tipo de contenção para a dissipação da linguagem? Blanchot (1987, p. 19) fala da necessidade que alguns escritores têm de preservar um mecanismo para manter um vínculo com o mundo das idéias razoáveis, entendido aqui como uma organização segundo determinados princípios, como um Ulisses astuto a querer ouvir as sereias amarrado ao mastro. A forma pode então ser percebida como o mastro de Ulisses; resta saber se ela surtiu o efeito que o herói da astúcia experimentou, de ouvir o canto sem soçobrar.

Analisando os relatos dos “escritores” do texto de Lobo Antunes, conclui-se que eles certamente naufragam. Não se pode estabelecer nem começo, nem meio, nem fim para seu discurso; eles se repetem indefinidamente, matam, repõem vidas, morrem e renascem; não há causalidade entre os capítulos, não há ordem. O que denuncia o fato de os capítulos finais estarem no final, além da percepção tátil do leitor no manuseio das folhas, é a angústia do término, de algo que não poderia ou deveria terminar mas *tem* de terminar, nem que seja por “acidente de publicação”, como queria Mário Quintana (2001, p. 21).

Há numa das falas de Ana Emília uma figuração fundamental para pensar a relação entre a escrita e sua arquitetura: a imagem contra a parede da projeção dos fachos de luz dos carros na janela – “faróis que mostram o espaldar da cadeira e o reposteiro mais próximo do que eu julgava, acabando-se os faróis tudo tão grande que horror, o lavatório no canto oposto do mundo, o corredorzinho infinito” (p. 92-93).

O luzeiro estabelece um limite, projetando formas, definindo os limites da existência gerenciável e, portanto, suportável. Escapar aos limites é cair na desmesura aterradora da noite inevitável da escrita: é o horror, o infinito. Esse quadrado de luz a conter as formas pode ser relacionado sem muito esforço à configuração arquitetônica que contém a escritura, a iluminar aquilo que se vê exteriormente. Quando a força do texto rompe os limites, os seres perdem a alma, e a babilônia se estabelece, as coisas deslocam-se para “o canto oposto do mundo”, para um “corredorzinho infinito” onde flui a escrita que não acaba. Não há, portanto, enquadramento planejado capaz de represar o delírio escritural.

Pode-se citar ainda outra figuração notável nos relatos: a boneca que o expolicial deu de presente à suicida e que estava com a moça por ocasião do enforcamento. É um ser estranho, cuja fala não conduz a nada, que repete eternamente os mesmos sons rachados produzidos por um mecanismo de plástico ou metal com uma peça solta no interior, um balbúcio incompleto e enervante. Sua repetição enfadonha, sua linguagem entrecortada e irritante, a impossibilidade de transmitir uma informação, ou algum saber, sua incapacidade de apontar para qualquer tipo de entendimento ou de conduzir a uma conclusão equiparam-na à babel textual, à dispersão das falas.



Elementos fundamentais nessa jornada obscura dos agonizados são os personagens-depoentes, que não conseguem fazer da noite seu sossego e sua segurança para achar um caminho na escritura. Os momentos de enunciação são sempre noturnos, e os enunciadores sabem que escrevem coagidos por uma força poderosa. Eles têm consciência de que estão a escrever um livro, todos se referem explícita ou implicitamente ao que escrevem, ao que iam escrever e não escreveram, ao esquecimento que a escrita provoca, à instabilidade do que está sendo escrito, à incerteza dessa ou daquela declaração. Afinal, quem fala? Como chegar ao fim?

Essa é uma escrita estranha que se desvela a todo momento, traindo o pacto ficcional em sua promessa de ordem e verossimilhança, mas ao mesmo tempo revelando a agonia do ato de escrever, que jamais conforta nem apazigua, que só carrega insegurança. Insegurança inclusive quanto à recepção, que teme perguntar pela verdade da escritura, que receia decepcionar-se e ir embora sem concluir. A despeito dos protestos da relatora Alice, que faz um apelo a que os leitores fiquem mais um pouco, ela vai tentar achar o desfecho, ela que não sabe falar direito, não é boa narradora como os outros no livro. Concluir é necessário, para satisfazer os leitores, mas ela se apavora com a idéia de fim, que equivale a sua morte como personagem. É necessário então que se retarde o final o máximo possível; se a escrita é atormentada, a possibilidade de raiar o dia é horrível, pelo poder de extinção que o dia carrega.

A escrita interminável carrega muitas mortes, mortes que não se completam, pássaros assassinados a morrer e a levantar vôo, gatos enterrados vivos a miar desesperados até sumirem os ruídos, personagens enterrados vivos na escrita a produzir sons desesperados sem conseguir parar, até que o livro acaba e os ruídos cessam. A própria memória morre e renasce constantemente, ameaçando os personagens, na figuração de um cachorro amedrontador a farejar memórias, levando a filha de tranças ao desespero, ao medo de que o cachorro morda a ela e à mãe.

As falas dos vivos são indevidamente prolongadas então pelos mortos, que não conseguem morrer como deviam, como o marido de Ana Emília: “meu Deus porque não se calam os mortos e por que razão o mar não emudece de vez, quem me obriga a continuar sem descanso, me enterra o dedo no coração” (p. 392). A escrita da noite de insônia, insônia até para os mortos, é isto: um dedo cravado no coração de um morto que busca inutilmente seu *requiescat in pace* que a escrita não permite.

No meio dessa babilônia, o escritor manifesta-se aqui e ali a dar palpites, a fazer provocações e exortações, a obrigar os relatores a manterem sua escrita. Até que, próximo ao fim do livro, ele emerge bruscamente no texto, de forma acintosa: “(Chamo-me Antônio Lobo Antunes, nasci em São Sebastião da Pedreira e ando a escrever um livro)” (p. 465).

O escritor inscreve seu nome numa página que não é paratextual, transgredindo o pacto tácito de não-intervenção. Esperava-se dele que limitasse sua participação na escritura à condução das vozes enunciadoras, o que já não é pouco. Anteriormente a esse momento, ele se expressa algumas vezes de maneira indireta, imiscuindo sua fala na fala da personagem, muitas vezes configurando uma passagem bastante ambígua quanto à voz que se manifesta. Como se estabelece essa incursão irregular? A intervenção não tem caráter moralizante ou repreendedor, não se detém nessa ou naquela atitude dos personagens que precisaria ser corrigida % com exceção da ação única de *escrever*. A única coisa que está em jogo é o ato de narrar e sua validade, sua possibilidade (ou impossibilidade), não importando o que se pode mostrar, deixar ser ou fazer existir. *Escrever*, entretanto, mostra-se algo penoso para cada um dos escreventes e para o próprio escritor, ele próprio a abandonar a escrita em determinado momento e, ao final, a levantar o dedo e dizer-se presente, uma presença que nada esclarece sobre os limites e os modos da ordem narrativa. Esses modos e limites são o tempo todo negligenciados, a despeito da *ordem* estrutural que parece ter sido estabelecida *a priori* e à qual a escrita não corresponde. Esse desnudamento completo do mecanismo da narrativa encena um esclarecimento, mas só contribui para tornar o próprio narrar mais tenso e mais denso, mais impossível como gênero, mais confuso como texto.

A tradicional preservação da distância entre o escritor % e o leitor % e a obra provoca um efeito de extrema simplicidade: a ação encena a própria experiência que é recontada, como se não fosse um recontar. A eliminação, no caso de **Ontem não te vi em Babilônia**, da distância que o autor mantinha da obra e que autorizava um prazer contemplativo e pactário provoca uma estranheza irredutível, um incômodo que desloca brutalmente o centro da cena ficcional. Lembremos que, no caso de Lobo Antunes, a presença do escritor no texto não tem um objetivo organizador ou ordenador; ela traz apenas pânico, tensão, instabilidade aos que escrevem % e aos que lêem. A história então não é mais uma história, mas uma série infinita de recontos compulsórios, que alguém tem de interromper, recolhendo as páginas e levando tudo embora. Há, portanto, um limite de ordem gráfica, uma configuração formal que represa o número de palavras. O saber em si não importa, como não importa quem vai ler o que quer que seja, mas há uma imposição de ordem pragmática que impede a ultrapassagem de limites estabelecidos, conforme o apelo impaciente do próprio escritor: "(elas incapazes de uma letra e eu sem tempo de escrever, passa das cinco da manhã, o fim do livro e é tudo)" (p. 469). O romance tem de terminar, mas a própria relatora final, a enforcada surpreendentemente guindada à posição de enunciadora, não sabe como deter a escrita.

Prestes a terminarem as palavras do relato, a enforcada continua a girar abraçada à mãe, como continuam a girar as palavras do livro em sua trajetória

circular, ou espiralada, que não pode parar jamais; a escrita incessante, cujo conteúdo não interessa, não é motivo de preocupação, pode-se ler no escuro, mesmo porque é um texto escrito no escuro, sem idéias que o iluminem, sem ensinamentos que o abonem. O livro não serve para nada; afinal, não passa de um monte de páginas escritas a estabelecer uma estranha relação com a vida; “não é um livro, é a vida” (p. 473), uma relação desviada para onde só se afirma o que não interessa.

Nós leitores não temos nada como conclusão, a não ser as ruínas de um sonho, ou pesadelo, ou uma noite de insônia fruto de uma construção lingüística sofisticada que tem um estranho poder de nos fazer participar desse mundo a um tempo anódino e maravilhoso, uma linguagem extremamente trabalhada, em que os seres e as coisas são finamente articulados para simular uma desarticulação generalizada.

O texto é amoral, aético, apolítico, assimétrico em sua essência, apesar da presença de uma forma pretensamente ordenadora da escritura. A hostilidade à forma romanesca tradicional, à ordenação civilizada da escrita é franca. A escritura revela a fascinação do intuitivo, do sensual: Eros e Tanatos, primitivos e violentos, alternam-se e superpõem-se, nascimento e morte emaranhados, sem solução. A ênfase é no vitalismo em detrimento do racionalismo, o fluxo contínuo da existência dos seres ficcionais estabelece uma série de relações que não se baseiam em princípios constantes e absolutos, dependentes de um centro, mas desarticulados e independentes, que não conduzem a conclusões.

### Referências

- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- QUINTANA, Mário. **Caderno H**. 8. ed. São Paulo: Globo, 2001.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 331p.

Vera Lúcia da Silva Sales Ferreira\*

Em **O outro pé da sereia**, Mia Couto usa uma dicção lírica e, ao mesmo tempo, irônica para dizer da ternura perdida em meio ao sofrimento e da perplexidade, frutos dos desencantos e dos desencontros, em que estão mergulhadas suas personagens. É a memória que preside essa escrita, pois, como afirma o narrador, “a viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores” (p. 65). No romance, escrita e leitura são atos simultâneos, devido à menção reiterada do texto a outros textos – notadamente as epígrafes – que concorrem para o esfacelamento da exclusividade de um centro gerador de discurso. As citações abrangem um extenso leque que vai desde as vozes das personagens do próprio romance a dizeres de canção chikunda, provérbios e falas de um monge saxão do século XII, de escritores de várias nacionalidades, de papas e de filósofos.

A utilização do processo de encaixe, comum às narrativas da oralidade, faz com que o romance se construa a partir de, pelo menos, duas perspectivas, organizadoras de enredos que se desenvolvem ora paralelamente, ora se entrelaçando um ao outro. Tal recurso acentua a instauração da ironia que se mostra, particularmente, no movimento oscilatório do fazer/desfazer textual. O tempo é de longa duração, e os fios são tecidos nas águas da memória que navega em vias marítima e fluvial. Diversas variantes temporais se cruzam: o passado, marcado pela viagem da nau Nossa Senhora da Ajuda, que sai de Goa em direção a Moçambique, e o tempo presente, fixado em dezembro de 2002. Os dois tempos alternam-se, dialogicamente, na costura do enredo; o passado é revolido a partir das ações do presente, tempo de amarração dos vários fios fiados e desfiados ao longo dos acontecimentos.

Assim, o narrador, em terceira pessoa, agencia uma escrita que, por um lado, navega pelas águas do oceano Índico com a expedição que veio de Goa, em 1560, chefiada por D. Gonçalo da Silveira, e que está se dirigindo a Moçambique com o propósito de realizar a primeira incursão católica na corte do Império do Monomotapa. Nessa dobradura da narrativa, o leitor vê recuperados dados históricos que tecem uma ficção em torno da colonização portuguesa, ao

---

\*PUC Minas.

mesmo tempo em que lança um olhar crítico para a Moçambique de hoje. Na outra dobradura, atravessando o rio Mussenguezi, o leitor acompanha Mwadia Malunga – personagem central do romance –, que sai de Antigamente, lugar em que se refugiara com o marido, e vai para a sua terra natal, Vila Longe, para levar a Santa e o baú dos manuscritos que haviam sido retirados, pelo casal, do rio. Nessa parte da tessitura, descortinam-se tradições africanas, tais como o valor da terra, a preservação dos rituais e a importância dos ancestrais. O enfoque do que se fragmentou no tempo não é feito através de um processo hegemônico, pois a memória não é o caminho que conduz às certezas tranquilizadoras, mas constitui-se de infintas indagações.

A Santa que está sendo transportada por Mwadia chegou a Moçambique trazida pela expedição de D. Gonçalo, mas para os da terra ela é a imagem de Nzuzu, rainha das águas doces. Ao apresentar a imagem com duas possibilidades de sentido – santa e rainha das águas –, a trama descortina o choque entre costumes e os conflitos que envolveram as relações autoritárias que existiram entre os portugueses e os autóctones, mas alerta para a mistificação, hoje, da existência de um olhar sempre ingênuo por parte do africano.

Durante a travessia, Mwadia inicia uma luta para recuperar os laços de pertença, perdidos na longa estadia em Antigamente, lugar onde se refugiara com Zero Madzero, seu marido. Ao amarrar as lembranças de um outro tempo, a narrativa resgata um pesadelo vivido pela personagem Constança Malunga, mãe de Mwadia, após o nascimento da menina, o que assegura a dimensão mítica da obra:

Nesses dias, logo após o parto, Constança era assaltada por um constante pesadelo. Ela sonhava que tinha havido um engano nos cálculos. Afinal, o Sarazi inundava e as águas, enlouquecidas, começaram a cobrir Vila Longe. A recém-nascida Mwadia estava na igreja, no fundo do vale. Transtornada, Constança acorria para saber da sua menina. No caminho, ia cruzando com todos os habitantes que viajavam em sentido contrário, tentando atingir a parte alta da Vila. Só ela prosseguia em direção ao rio. Quando chegava à igreja, o nível do rio quase atingira o telhado. Contrariando a corrente, a mãe avançava pelos aposentos onde flutuavam imagens e os panos que cobriam o altar. Gritava por Mwadia, gritava até perder a voz. Depois, saía em prantos, na certeza de que perdera a filha. Sentava-se na margem e ali se abandonava, observando as águas serenarem. Permanecia assim dias e dias, cada dia o rio regredindo um pouco mais, como que arrependido dos recentes excessos. Edmundo, seu marido de então, em vão a tentava demover. Ela que regressasse a casa e retomasse a vida. Constança teimou: perdera o motivo para recomeçar. Semanas tinham decorrido quando ela foi surpreendida pela inesperada visão: Mwadia emergia, aflorando viva à superfície das águas. Quando a tomou nos braços, Constança não nutria dúvida: a menina tinha sido tomada por uma divindade das águas. Mwadia passara a ter duas mães, uma da terra, outra das águas. (p. 84)

Segundo Rouanet (1981, p. 89), “o sonho não permite recuperar somente as coisas; ele permite recuperar a história. Por ele, o indivíduo é capaz de se



comunicar com o seu próprio passado, que se cruza em mais de um ponto com a tradição coletiva”. Mwadia representa a força jovem que, na sabedoria ancestral africana, acorda as velhas tradições. A partir dos sonhos da mãe, ela se torna filha da divindade da água e a ponte que viabiliza virem à tona as histórias vividas em Vila Longe e a recuperação da trajetória desse povo. Na narrativa, relatos que têm o gosto da oralidade recuperam fragmentos de estórias, como a da tia Luzmina, que enlouqueceu, a de Arcanjo Matambira, que passou de guerrilheiro a barbeiro, a do goês Jesustino Rodrigues, que viveu sonhando em retornar ao seu país, e a de Zeca Matambira, o pugilista que, apesar de ser melhor, perdera a luta para um branco, pois era a época do nazismo.

Na época da chegada de Mwadia em Vila Longe, também ali aporta um casal de americanos para recolher antigas histórias de escravos. Através das ações decorrentes da entrada dessas personagens em cena, o narrador aproveita para dar visibilidade aos representantes do multiétnico tecido cultural moçambicano, formado por negros, portugueses e indianos, e denunciar as marcas profundas que ainda se encontram enraizadas no imaginário popular, como, por exemplo, o preconceito etnocêntrico. Também presentifica-se na trama o comportamento do moçambicano que bem sabe tirar proveito do interesse do estrangeiro em busca de uma África exótica. As encenações feitas pelos africanos para acolher o afro-americano Benjamin Southman, que acreditava ser necessário regressar à mãe África para se reconstituir, pois se sentia “como um rio a quem houvessem arrancado a outra margem” (p. 137), são marcadas por intensa ironia, recurso que permite ao leitor apreender as diferentes vozes que se mostram na mesclagem dos vários discursos conclamados.

Nos fios da escrita que provém da nau, aparece um tecido esgarçado que desenha a sordidez do transporte de escravos, o desrespeito às crenças que não eram a cristã, o poder imensurável dos representantes da igreja católica e a mesquinha dos poderosos. Ao lado de uma narrativa tecida com dados históricos, delineia-se a história do negro Nimi Nsundi, o encarregado da guarda da pólvora e da gestão dos fogareiros onde se conservava o fogo a bordo. Nsundi foi o responsável pelo salvamento da santa que estava no convés do navio e caiu nas águas do rio e, também, o primeiro a perceber que ela, diferentemente do que pensavam os portugueses, era a kianda, a rainha da água doce.

Outra personagem viajante da nau é a indiana Dia Kumari, cujo corpo era feito de chamas. Nimi e Dia amam-se intensamente nas águas do oceano, única forma de ela não queimar o corpo do escravo. Do amor entre Dia Kumari e Nimi Nsundi nasce um dos antecedentes da família de Constança Malunga, mãe de Mwadia, e as histórias, mais uma vez, se cruzam com a de D. Gonçalo da Silveira, guardião da imagem de Nossa Senhora a ser entronizada nas terras da “Mãe do Ouro”, na corte do Monomotapa, em Moçambique. Morrendo antes de cumprir a sua missão, Silveira é enterrado pelo escravo Xilundo Inhamoyo às margens do rio Mussenguezi, “para que o cadáver não azedasse a terra” (p. 305).

A partir do entrelaçamento da vida das personagens que estão a bordo da nau Nossa Senhora da Ajuda, de 1560, com a das personagens que vivem em Vila Longe, de 2002 à atualidade, o narrador estabelece um pacto narrativo que permite a junção dos vários fios que tecem a narrativa, cruzando tempos e espaços diversos.

Em Vila Longe, Mwadia e os visitantes afro-americanos instalam-se na casa de Constança Malunga, e para lá, providencialmente, também foram o baú e a Santa/Nzuzu, os arquivos históricos do casal – nem tão legitimamente afro-americanos, pois a mulher era brasileira – e os documentos há muito guardados no sótão pelo goês Rodrigues.

O relacionamento entre Mwadia, Rosie e Constança propicia a encenação da sabedoria dos antigos, vivenciada através dos sujeitos femininos – principalmente Mwadia e Constança –, que se tornam receptáculos de um mundo ordenado pelo mito, ditado pelas leis da natureza. Tal recurso destaca a importância das mulheres como preservadoras de dados da história – os documentos guardados no baú – e da memória de diferentes tradições. O ritual que possibilita o descortinar de conhecimentos sobre Vila Longe é o da dança das três mulheres pilando o milho:

Reuniram-se as três mulheres em redor do almofariz, cada uma delas munida de um pau de pilão. Foi Mwadia quem começou a socar o milho. Depois, foi a vez de Constança levantar o msundi e deixá-lo tombar provocando um som cavo no ventre da madeira. A brasileira esperou pelo seu turno, como num jogo de infância. Demoraram a acertar até descobrirem o compasso e alternância das batidas. A vida é assim: à vez, ora Deus, ora o Homem. (p. 173)

Percebe-se, nessa passagem, a proximidade entre a dança, ato físico, e a dança das palavras. No contexto africano, o corpo, principalmente o corpo feminino, é selado por rituais e palavras tradicionais. Ele não se revela de forma explícita, mas é mediado por palavras que vêm da terra, da origem. Constança desvela-se e revela a história das mulheres em Vila Longe em meio às dificuldades, aos sofrimentos e à graça da maternidade.

Para agradar os estrangeiros, o tio de Mwadia propõe que ela encene “estar possuída”. No começo ela simula, mas, depois de um tempo, perde o controle de seus atos, pois as leituras que andava fazendo dos manuscritos passaram a ser parte de suas representações. Dona Constança quer entender esse mundo misterioso, e as duas começam a se encontrar na parte de cima da casa para Mwadia ler as histórias para a mãe. Somam-se conhecimentos oral e escrito.

Toda a compreensão advinda do viver das personagens desemboca no desejo de entender as questões humanas. Sempre levadas a roldão pelos acontecimentos, essas criaturas vivenciam, constantemente, vários conflitos ligados ao lugar que ocupam na cultura e aos papéis que lhes cabe desempenhar. A conversa das mulheres é, como o baú, receptáculo de memórias e de lembranças.

ças que amarram os vários fios das muitas histórias que se contam nos rituais de rememoração:

– *Para si, minha filha, trago duas lembranças. Uma de cada rio.*

– *De cada rio?*

– *Somos todos feitos assim: de duas águas.*

Estendeu, primeiro, um lenço de estimação. Era uma herança de Dona Rosária Rodrigues, a avó materna de Jesustino.

– *Esta é a lembrança de uma velha dona de escravos.*

Depois, exibiu uma pequena caixa de rapé. Tinha sido pertença de Lela Amis-si, bisavó de seu pai Edmundo Marcial Capitani.

– *A avó Lela foi escrava. Morreu no chibalo.*

– *Afinal havia uma escrava? Por que não disseram logo?*

– *São as boas maneiras, Dona Rosie. Nós só podemos falar da nossa gente quando ela já morreu.*

– *Mas esta avó já morreu.*

– *Sabemos nós lá quando morremos...* (p. 325-326)

Nessa incerteza da morte vagueia por toda a história a sombra da personagem burriqueiro Madzero, que, segundo sua sogra Constança, já havia falecido há muito. Foi dele a façanha de encontrar a estrela que havia caído em Antiga-mente, fato que motivou Mwadia a voltar para sua cidade, o que iria “mudar o destino do seu lugar e da sua gente” (p. 14).

É através do entrelaçamento dos discursos ficcional, mítico e histórico que o romance **O outro pé da sereia** coloca o leitor em contato com as indagações que, desde sempre, ocupam a vida do homem, além de tocar em questões específicas do povo africano.

Talvez se saiba não ser possível resolvê-las; entretanto, se se buscarem respostas nas várias trilhas abertas pelo romance, deve-se atentar para as palavras do Barbeiro de Vila Longe quando procura explicar os ensinamentos passados pelo ritmo das águas e pela força da terra, lidos, com sabedoria, pelos que vieram antes dele. Tais ensinamentos passados pela tradição dialogam, entretanto, com a matéria-prima do gênero que acolhe as palavras da personagem: “Os outros passam a escrita a limpo,/ eu passo a escrita a sujo./ Como os rios que se lavam em encardidas águas” (p. 232).

## Referências

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.



DUARTE, Lélia Parreira (Org.). **As máscaras de Perséfone**: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Rio de Janeiro: Bru-xedo; Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006. 380 p.

*Tida Carvalho\**

Nesses estudos sobre a figuração da morte nas literaturas brasileira e portuguesa contemporâneas tem-se uma exegese do discurso sobre a morte (ou as mortes) em vida. A vida não coincide com a vida – ela chega atravessada por uma sucessão de mortes, pois a morte instaura um hiato no cerne mesmo da vida, é ela que rompe a unidade da vida, separa o jovem do que deixou de o ser, abre a distância que vai de “um ao outro”. A morte não é, pois, conclusão, o último passo, o termo final – mas o devir que não cessa de vir. Talvez se pudesse dizer que a essência da vida é a morte, vindo ou sobrevivendo “nos dias” sem distinção viável daqueles que diríamos serem os acontecimentos da “vida”.

Nesse livro, como em toda pesquisa, a “lei” de toda busca é nada conhecer do objeto buscado mas tentar conhecer apenas algo de si mesmo. Nada aprender, “desaprender”, diz Barthes (2005), e empreender esse longo trabalho de reencontros, de volta, pois ensinar, estudar, interpretar é instaurar um espaço de circulação dos desejos sutis, dos desejos móveis, o círculo restrito e talvez mesmo isolado de um discurso amoroso, fundado numa topologia sutil das relações corporais/experimentais com cada texto/romance/poema lido, experimentado, estudado e tornado outro texto.

Haveria um momento do “intratável”: não se pode nem interpretar, nem transcender, nem regredir. Amor e morte estão ali, é tudo o que se pode dizer, numa forma incerta, matéria de palavra rememorada tanto quanto desejada, que é investida como a única forma própria para dizer e na qual se realiza e desfaz-se o sentido.

Na realidade, pouco importam as chances de ser “realmente” pleno ao falar da morte e, portanto, da vida. Admitamos que elas sejam nulas, brilhando apenas, indestrutível, a vontade de plenitude. Ser mortal não é um sentimento natural. A idade traz essa evidência: sou mortal. Seria isso uma condenação à repetição? Ver o futuro, até a morte, como uma rotina? O quê? Quando eu terminar este texto, este curso, só me resta recomeçar outro? – Não, Sísifo não é feliz: ele é alienado, não pela inutilidade de seu trabalho, mas por sua

---

\* Professora de Literaturas Brasileira e Portuguesa - PUC Minas. Doutora em Literatura Comparada pela UFMG.

repetição. Ser infeliz (ou ser mortal no sentido mais liso) traduz-se frequentemente pela impossibilidade de se dar aos outros. Ora, para aquele que escreve, que escolheu escrever, isto é, que “experimentou o gozo”, “a felicidade de escrever” (quase como primeiro prazer), não pode haver *vita nova* que não seja a descoberta de uma nova prática de escrita.

Como distinguir rigorosamente os termos da oposição vida/morte nesses ensaios, nesses discursos que põem a morte no lugar da “essência”? Que essência resta quando a morte ocupa o seu lugar? Quando há morte, que (outra) essência pode haver? O que quero dizer é que a proeminência da morte desfaz a lógica identitária do pensamento que busca a verdade essencial. Se a vida se torna experiência da separação (do que “é”, face ao que “foi”), separação mortal, travessia de uma morte multiplicável em “tanta morte”, nada resta que não seja substituível ou transformável pela morte e pelo devir. Os textos lidos, estudados e que resultaram nesse livro instalam-se nessa “economia da morte” – a expressão é de Derrida (*apud* BARTHES, 2005, p. 340) – que desapropria o homem da posse da vida e, portanto, dos fins a que se possa destiná-la. Tira-se a posse da vida e ficamos com a posse da morte. Trata-se de afirmar a morte e de garantir que na morte, na morte de “um” homem, “qualquer coisa acabará”. A morte, “pequeno orgulho”, faz-se texto, imortaliza-se na linguagem.

Escrever só é plenamente escrever quando há renúncia à metalinguagem; não se pode, portanto, dizer o “querer-escrever” senão na língua do “escrever”. Toda narrativa mítica recita (conta) que a morte serve para alguma coisa. Para Proust (*apud* BARTHES, 2005, p. 206), escrever serve para salvar, para vencer a morte: não a sua mas a daqueles que ele ama, testemunhando por eles, perpetuando-os, erigindo-os fora da não-memória. E a necessidade? – talvez o que faça proliferar o sentido seja o fato de o “depois” da leitura ser diferente do “antes”. As feridas do desejo podem ser recolhidas, transcendidas pela idéia de “fazer um romance”, de ultrapassar as contingências do malogro por uma grande tarefa, um desejo geral cujo objeto é o mundo inteiro. A escrita seria uma espécie de grande recurso – sentimento de que não nos sentimos bem em parte alguma. A escritura seria, pois, a única pátria?

A morte da literatura, ela erra em torno de nós; é preciso olhar esse fantasma cara a cara, a partir da prática – trata-se, pois, de um trabalho tenso: ao mesmo tempo inquieto e ativo, em que o abismo está sempre a nos rondar.

O livro **As máscaras de Perséfone**: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas, organizado pela Professora Lélia Parreira Duarte, reúne quinze ensaios em que os pesquisadores de diferentes procedências acadêmicas que formam o grupo de pesquisa sediado na PUC Minas discutem obras literárias que perseguem esse fio narrativo das Parcas, entremeados por reflexões que têm como mestre-de-cerimônias o filósofo-pensador-escritor Blanchot.

As indagações fazem-nos enfrentar a finitude como mais um jogo em que enganados e enganadores somos todos nós, leitores, que nos iludimos com a vida, a qual nos faz conviver com a angústia e o estranho dentro de nós mesmos. É o primeiro livro do grupo (logo virá o segundo), em que são analisadas obras da literatura portuguesa pós-colonial – António Lobo Antunes, Mário Cláudio, Augusto Abelaira, Teolinda Gersão, Vergílio Ferreira, Herberto Helder e Ruy Belo – e de autores da literatura brasileira – Guimarães Rosa, Raduan Nassar, Luís Giffoni, Lya Luft, Adriana Lisboa e Luiz Ruffato. O último texto, “Morte e poesia: diálogos entre ausências e excessos”, de Wagner Moreira, compara poemas do brasileiro Arnaldo Antunes com os do português Ernesto Melo e Castro.

A nota inicial, de José Maria Cançado, abre para a matéria do livro, para o como este foi gerado: “Sempre é bom quando visamos algo, objeto só debuxado, e acertamos outra coisa, não cogitada. Melhor ainda é quando, ao fazê-lo, damos com o que buscávamos, e ainda nos deparamos com um outro objeto. Acho que é o caso dos seminários de que resultaram estes ensaios” (p. 11). E ainda explica a escolha do título-mote da pesquisa e do livro:

Perséfone, sabe-se, filha de Deméter, filha portanto da fecundidade e do que deve frutificar, é condenada a viver nas sombras ao lado de Hades, no infero, no inorgânico mesmo. Pactuante a favor da vida como é o princípio feminino, ela arranca para si a condição complexa: seis meses nas trevas e seis em plena luz. Condição mesma da fertilidade e da vida, essa bio-ambigüidade [...] (p. 12)

que solicita a dúvida para poder se realizar plenamente: há uma dúvida que pertence à clareza (ver, inacabando...). Vão-se os tiros certos, tudo aponta para tentativas e hipóteses. Trata-se de uma clareza que comporta a dúvida, ou melhor, que se constrói em razão dela, do vir-a-ser. As coisas, em seu estado puro, estão sempre vindo a ser. A dúvida, a perplexidade – algumas respostas sentem uma falta imensa de perguntas – são também co-responsáveis pelo humor, pela graça, pela ironia. Por mais que se apresente o silêncio das coisas, trata-se de um silêncio intervalar e parentético e não de um silêncio definitivo. O infinito, assim como a eternidade, deve entediar-se por ser tão pleno. Pode ser melhor a instabilidade da dúvida, que avança quando aperfeiçoa a suspeita que a alimenta. Melhorar a qualidade do desconhecido, enxergar melhor o tamanho do mistério. A figura da morte – as bodas com Hades – é tratada no movimento da escrita e da literatura contemporânea como máscara, mascarada, molde mortuário, mas de linguagem composta, teatro e cena da escrita, ainda segundo José Maria Cançado (p. 13). E Lélia Duarte completa em seu texto (p. 153-190): a morte do sujeito possibilita o nascimento do sujeito literário e de uma literatura do não – aquela que lida com o vazio, com o esvaziamento do sentido – e encena o neutro e a exterioridade como potencialidades que engendram o saber literário. Talvez esse “neutro” seja, assim, mais uma miragem.

A morte é tratada como sujeito, por exemplo, nos romances de Lobo Antunes, em que ela é o território experimental. Para Blanchot (1987), a literatura é, não diz (mas diz sendo). Nessas “sobras repletas” de sentido e fulgor, numa “outra noite”, surgem três figuras da morte. A primeira seria aquela ligada à aniquilação do autor – a exigência profunda da obra. A segunda: a morte do regime de segurança, sustentada pela linguagem e palavra do cotidiano. A terceira seria a impossibilidade da morte como experiência, mas que possibilita a experiência da especulação, tão cara à literatura. Trata-se de textos/ ensaios que investigam o suspense de imagens e histórias que colhem realidades intersticiais, os chamados tempos mortos das aventuras. Existe algo mais verdadeiro?

Os textos estudados nessa pesquisa focalizam a crise da representação, iniciada no Romantismo com a ironia romântica, e caracterizam-se por tentar fazer sobressair menos o sentido que a linguagem, mais o trabalho de escrita e sua dimensão performativa que as possibilidades pedagógicas da literatura. Trata-se de textos que exercitam mais a voz e o murmúrio que a possibilidade de dizer, tecendo assim uma trama que se configura como um exemplo da literatura do “não”, aquela que lida com o vazio e, por isso mesmo, questiona qualquer ideologia. Ao trabalhar com ambigüidades, esses textos brincam com a morte e falam da impossibilidade da obra, atingindo então a própria essência da literatura.

O vazio, a vida como diferença, a nuance, sempre em contraste, em batalha contra aquilo de que ela busca se distinguir, por um sobressalto vital; mas ela tem uma espécie de “interior”, de “intimidade”, de “habitabilidade”, que é aquela do vazio. Para Blanchot (1969), há um “desejo de substituir a leitura banal, na qual é preciso ir de parte em parte, por uma fala simultânea em que tudo seria dito ao mesmo tempo, sem confusão, num brilho total, calmo, íntimo e enfim uniforme”, e um outro, de criação daquele espaço de “vacância” onde nenhuma coisa particular vem romper o equilíbrio; tudo está como presente em sua nulidade, “lugar onde nada terá lugar senão o lugar”. “A destruição foi minha Beatriz”, nos diz Blanchot: criar (poeticamente) é esvaziar, extenuar, fazer morrer o choque (o som) em proveito do timbre (BARTHES, 2005).

Deve-se tentar captar o que há sob o signo da máscara, porque há um saber que não se sabe, um desconhecimento, um pensamento que tenta escapar à visibilidade da consciência, uma palavra que fica bloqueada na dimensão do outro e que aproxima a relação do discurso com a fala e a ausência com os interstícios da morte. É nesse embate que se revigora uma literatura que funda sua própria realidade, que é obscura, ambígua, desconhecida, mas que, como Deméter e Perséfone, entre sementeiras e primaveras, começa tudo outra vez.

O que pode ser escrito da morte é o morrer – e o morrer pode ser longo. Por que é verdadeiro (e não apenas real ou realista)? Porque essa radicalidade do concreto designa “aquilo que vai morrer”: quanto mais concreto, mais vivo; e, quanto mais vivo, mais aquilo vai morrer.

### Referências

BARTHES, Roland. **A preparação do romance**. v. I e II. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. **Le livre a venir**. Paris: Gallimard, 1998.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. 358 p.

## No nada, artes & manhas de Lélia Parreira Duarte

*Regina da Costa da Silveira\**

No desafio constante das representações literárias sempre em descompasso, na produção de sentidos e nas ambigüidades em processo, fundam-se possibilidades em devir no texto, a partir do vazio e do nada. No poema “Mandorla”, de Paul Celan (1990, p. 53), alternam-se perguntas e respostas sobre o Nada: “Na amêndoa – o que é que está na amêndoa? / O Nada. / O Nada é o que está na amêndoa. [...] No Nada – que é que está aí? O Rei”. Realidade mascarada pelas aparências, a amêndoa (mandorla) é o símbolo do essencial, oculto no acessório, escondida sob o véu. Descobrir a amêndoa, comer a amêndoa, tem o significado de descobrir um segredo, participar desse segredo sagrado/profano (CHEVALIER, 1995, p. 44-45). Semelhante à amêndoa, a ironia é o segredo encoberto, que vive na sombra; convém retirar-lhe o véu, sob pena de nada descobrir. Para tanto, faz-se necessário esperteza e desconfiança no leitor. O nada, que está na amêndoa, tanto pode ser fruto, devorado e findo, como pode ser a semente germinadora/geradora, que é onde se oculta o Rei, decifrado, redescoberto.

Na abrangência e diversificação das formas e funções que o termo congrega, a ironia, examinada como a estrutura comunicativa que se relaciona com a sagacidade, tem lugar privilegiado ao longo das pesquisas e entre os estudos críticos desenvolvidos pela professora Lélia Parreira Duarte e agora publicados em **Ironia e humor na literatura**. Conhecida nacional e internacionalmente como pesquisadora pertinaz das literaturas em língua portuguesa, Lélia aposentou-se pela UFMG e dirige hoje o Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros na PUC Minas, onde leciona, orienta e coordena a pesquisa “As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas”.

Conforme orientação da autora, a ironia é vista na arte dramática, por exemplo, como um descompasso entre a situação desenvolvida pelo drama e as palavras ou os atos que a acompanham; importante dizer que a platéia percebe essa situação; os personagens, por sua vez, não. Mascaradas e em

---

\* UniRitter – Porto Alegre.



descompasso encontram-se, pois, as palavras nas representações que formam sua própria realidade ou a verdade da ficção. Dentre as estratégias textuais, encontram-se a ironia e o humor, percebidos por uma platéia menos ingênua, de leitores/espectadores desconfiados, para quem os jogos de sedução, de poder e de *nonsense* estão sempre pedindo decifração.

Já no prefácio desse livro, Graça Paulino indaga: “De que fala a literatura?”. Sua resposta delinea os caminhos trilhados por Lélia Duarte: “Evidentemente, do nada. [...] Mas, de que nada se trata? O nada, tornado substantivo, toma inexistência inexorável” (p. 9-10). Consolida-se assim a idéia de que é no território das ambigüidades, que subvertem as relações entre significantes e significados, que as análises de Lélia transitam. Tratar do “nada” em textos literários é tarefa para leitores atentos que aceitam o desafio de “avançar sinais”, para citar mais uma vez Paulino.

Posicionadas já na partida de **Ironia e humor na literatura**, tais considerações podem conduzir o leitor à iniciação, remetendo-o a outro prefácio, o primeiro de **Tutaméia**, “Aletria e hermenêutica”. Ali um menino, “diante de uma casa em demolição”, exclama: “Olha, pai! Estão fazendo um terreno!” (ROSA, 1976, p. 8). Um terreno em construção, eis o que resulta da remoção (demolição/desconstrução) da casa. Entendida como ausência, a falta (da casa) gera presença (do terreno). Desse nada aparente e residual, da negação que se aproxima da morte, surge a arte da literatura e isso foi percebido de modo exemplar por Lélia, que trata do “fazer literário que ‘faz da falta sua possibilidade’” (p. 13).

No primeiro ensaio do livro, as dificuldades que comumente encontramos para conceituar ironia são trabalhadas mediante o olhar atento da autora a diferentes ângulos – ironia trágica, cômica, de modo, de situação, filosófica, prática, dramática, verbal, retórica, auto-ironia, ironia socrática, romântica, cósmica, do destino, do acaso, de caráter –, termos que vêm sempre acompanhados de sugestões oportunas, lembrando que se levem em conta efeito, meio, técnica, função e objeto, praticante, tom e atitude, além da flexibilidade que se deve ter, respeitando a especificidade da ironia própria de cada autor. Por isso, não se afugentem os leitores precipitados e afoitos, apresentando resistência às expressões que apontam para o tratamento que será dado ao “vazio” e ao “nada” na literatura. Em situação idêntica encontram-se muitas vezes os que, diante de textos tachados de “herméticos”, se tornam inibidos ou não se aventuram para além na partida.

Importante distinção a autora estabelece entre a ironia retórica, de dupla possibilidade, que tem um ponto de chegada, e a *humoresque*, que mantém a ambigüidade e cuja percepção se faz pela via da intuição, da leitura dos silêncios e dos espaços vazios. Cuide-se, no caso, adverte ela, o leitor obstinado na busca de um sentido final para o texto, porque esse tipo de ironia lida com o caráter lúdico, fluido e instável da arte literária.

Lélia Duarte vai aos primórdios da ironia: ao considerar o vazio que impulsiona a busca pelo saber através do diálogo, refere o discurso irônico de Sócrates,

a sua maiêutica, definindo-a como a “técnica de provocar dúvidas e esvaziar certezas para deixar em seu lugar um vazio” (p. 20). Estuda também a ironia romântica, com que a literatura vai mostrar consciência de seus processos de construção, em “uma arte que não se satisfaz com o sério absoluto, pois não quer ser igual à realidade” (p. 44).

Circulando com segurança nesse terreno escorregadio da ironia e do humor, Lélia percorre a obra de autores da literatura universal, como Dostoiévski e Molière, e da literatura portuguesa, com destaque para Camões, Fernão Mendes Pinto, Gil Vicente, Padre Vieira, Alexandre Herculano, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Da literatura brasileira estuda especialmente Machado de Assis e Guimarães Rosa e, revelando sua autoridade no trato do texto rosiano, fala de seu humor – “riso como jogo e vitória sobre a morte” –, expondo com sutileza por que e como o autor nos faz rir: “faz rir não apenas porque utiliza ironicamente a surpresa ‘reservada ao destino’, mas porque tem consciência do caos e da relatividade” (p. 65).

É nos últimos capítulos que vamos encontrar o ponto alto do livro, nos ensaios dedicados inteiramente a Guimarães Rosa: desconfio (mas sou sujeita-suspeita) de que a polpa da amêndoa ali é que está. No Nada, ali está o Rei. (E como resistir ao pedacinho de ouro “fechar com chave-de-ouro”, chavão que me chega tão pronto para o caso?).

Somos então lembrados de que, na ironia, as possibilidades eram duplas; quanto ao humor, esse “prefere a infração que ordena o caos pelo absurdo, regendo-se pela poesia” (p. 301). Isso nos remete a Melim-Meloso, do conto homônimo de **Tutaméia**, “herói que ouve ‘não’, sabe que é ‘sim’, o sofrer vigia o gozo, mas o gozo não tem fim” (ROSA, 1976, p. 94). É que para o humor, afirma Lélia, as soluções nunca se esgotam, existindo sempre a possibilidade do júbilo de uma nova descoberta.

Como Perséfone, também a amendoeira aguarda a primavera e floresce antes de qualquer outra árvore; associada ao ser vigilante, está sempre alerta ao tempo de se renovar. Se a amêndoa é símbolo do segredo, do essencial, oculto no acessório, participar desses segredos em suas ambigüidades e conotações – que a simbologia da mandorla também guarda – é nutrir-se deles. E isso convém a todos... especialmente aos vigilantes que se arriscam e dispõem-se a ficar no Nada e no vazio.

## Referências

CELAN, Paul. Mandorla. Tradução de Virgínia de Araújo Figueiredo. **34 Letras**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 53, mar. 1990.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.



MARTINS, Albano. **Palinódias, palimpsestos**. Porto: Campo das Letras, 2006. 64 p.

Jorge Valentim\*

Desde sua estréia no cenário literário, nos idos anos de 1950, com a publicação de **Secura verde**, e sua participação e seu envolvimento diretos no movimento da revista **Árvore**, Albano Martins vem chamando a atenção da crítica literária, não apenas pelo seu rigor e requinte no tratamento da matéria verbal e poética, mas também pelo seu apurado trabalho de tradutor e ensaísta.

Basta lembrar aqui algumas das principais premiações do poeta, alcançadas ao longo de mais de 50 anos de vida literária: o “Prêmio de Tradução”, em 1987, instituído pela Sociedade de Língua Portuguesa de Lisboa, pela publicação, em 1986, de **O essencial de Alceo e Safo e Cantos**, de G. Leopardi; o “Prêmio Eça de Queirós de Poesia”, conferido pela Câmara Municipal de Lisboa, em 1993, pela obra **Uma colina para os lábios**; o “Grande Prêmio de Tradução APT/PEN Clube Português”, em 1999, pela versão do **Canto geral**, de Pablo Neruda; e, mais recentemente, em 2004, a condecoração da “Ordem de Mérito Docente e Cultural Gabriela Mistral”, no Grau de Grande Oficial (o grau mais elevado), pelas traduções de obras de Pablo Neruda (**Os versos do Capitão, Canto geral, Cem sonetos de amor e Cadernos de Temuco**).

Diante de uma trajetória de tamanha envergadura, afirmar que Albano Martins é um dos nomes de citação obrigatória no cenário da poesia portuguesa contemporânea é já cair num saudável e enriquecedor lugar-comum. Que o digam e afirmem as suas mais recentes obras, uma de poesias (**Palinódias, palimpsestos**) e outra de ensaios (**A letra e as tintas**).

Na primeira, de que aqui trataremos, Albano Martins lança mão, desde o pórtico, do recurso da poética do título, confirmada ao longo da leitura dos 25 pequenos poemas que compõem **Palinódias, palimpsestos**. Ao contrário de alguns de seus últimos livros, como **O mesmo nome** (1996) e **Escrito a vermelho** (1999), esses pequenos poemas – e, diga-se de passagem, pequenos apenas na extensão – não possuem títulos, o que poderia passar despercebido, não fosse exatamente a ressonância que eles estabelecem com o primeiro título, o da obra.

Exímio conhecedor da cultura e da literatura clássicas, o domínio albaniano do reino da etimologia apresenta-se na própria escolha do nome do livro.

---

\* UFSCAR.

“Palinódia”, substantivo originário do grego *palinódia*, tem como significado primeiro a retratação, num poema, daquilo que se disse anteriormente em outro e, em sentido derivado e figurado, a retratação de algo que se fez ou disse. E seu significado etimológico ainda expande a dimensão do termo para canto diferente ou em outro tom. Já “palimpsesto”, também originário do grego *palimpsestos*, significa papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi rasurado, raspado, para dar lugar a outro.

Ora, diante de tais informações, observamos que, ao longo dos poemas, a palavra é, talvez, o grande centro de referência, autenticado pelos versos iniciais: “Também a palavra / quis ter / um nome. Também / a palavra quis saber / o seu próprio / sentido, o seu / sentido próprio” (p. 7). Em seguida, como que a acrescentar e reiterar a idéia de uma reflexão metapoética, a família semântica metalingüística vai aumentando e multiplicando-se através da união de entes poéticos sucessivos, ao longo dos demais poemas, tais como “nome” (p. 7), “palavras” (p. 11), “boca” (p. 13), “rasura” (p. 15), “inscreves” / “escreves” (p. 17), “gesto” (p. 17), “pretexto” (p. 19), “desdiz” (p. 21), “única palavra” (p. 27), “o som e o silêncio” (p. 27), “sabor” (p. 29), “a mão / desliza / sobre o papel” (p. 31) e “oficina” (p. 33), dentre outros.

Não que, com isso, o poeta intentasse corrigir com suas **Palinódias** algum equívoco ou falha ocorridos nos *palimpsestos* de obras anteriores, ou que esses poemas tivessem a preocupação primeira de retificar um erro ou engano cometidos na escrita dos primeiros textos. Poeta acostumado ao trabalho rigoroso da escolha, da depuração da escrita poética, Albano Martins parece antes querer revigorar a mesma força, tão característica, de suas obras em verso. Entre a contenção e a paixão, a palavra poética surge não só como doadora de sentidos múltiplos mas também como espaço transitório de sentidos ambíguos e multifacetados. O próprio poeta, em certo momento, adverte: “Nem / sempre as palavras / dizem o que diz / o seu sentido. São / às vezes máscaras / perfeitas, outras / como sudários, rostos / esculpidos no mármore / das lágrimas. São / umas vezes / parábolas; outras, / palinódias. / Palimpsestos” (p. 51).

Seus poemas, portanto, podem ser lidos como palinódias não no sentido de correção mas de acréscimo, já que, dispostos na folha em branco, no contato direto da mão que “desliza / sobre o papel” (p. 31), da pele que “reconhece / a pele” (p. 31), o dedo acaba por encontrar “o seu anel” (p. 31), o seu ponto de convergência. Assim, sobre cada uma das peles dos poemas outras são tecidas, escritas e inscritas, reiterando o vigor e a força criadora da palavra poética. Destarte, constituem-se também como espécies de cantos que vão modulando sua tonalidade, sem perder de vista a sua célula temática central: a própria *poiésis*.

Da mesma forma, os pequenos poemas também podem ser lidos como palimpsestos, na medida em que cada um deles, no virar de cada página, torna-se “reflexo / de outro reflexo” (p. 45), finca-se como “lugar / de outro lugar”

(p. 45), e, assim, reiteradamente, vão se integrando nesse “entrelugar” que é o próprio ato poético, metaforizado pela expressão dúbia do “talvez”, exatamente aquela que, segundo o poeta, “mora / no intervalo / entre o som e o silêncio” (p. 27).

Como que reiterando aquela concepção de visibilidade para a literatura deste novo milênio, proposta por Italo Calvino, a poesia de Albano Martins configura-se como um espaço privilegiado, onde as imagens polimorfos “obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses” (CALVINO, 1990, p. 114). Seus pequenos poemas são como aquelas “dunas impelidas pelo vento do deserto” (CALVINO, 1990, p. 114), que, a cada virar de página, se movimentam e impulsionam a capacidade imaginativa do seu leitor. E, assim, sobre o terreno movente das brasas e da chama, o poeta encerra as suas palinódias e os seus palimpsestos com aquela salutar certeza da busca contínua e interminável do *verbum* poético: “Rasura, sim, mas depois / escreve / outra vez. E sempre / acordarás / os mesmos ecos, acenderás / a mesma chama, dirás / o mesmo som / inaudível” (p. 15).

### Referências

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MELO, João. **O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida**: 18 estórias quase pós-modernas. Luanda: Editorial Nzila, 2006. 182p.

*Michelly Pereira\**

**O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida**<sup>1</sup> é o quarto livro de contos do escritor angolano João Melo. O poeta e contista, que sempre publicou livros de poemas e teve seus contos expostos apenas em periódicos, começou, a partir de 1999, com **Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir**, a presentear seus leitores com seus contos em livros.

Esse último livro de contos de João Melo apresenta já no seu título indícios do humor que estará presente em todas as narrativas. Além disso, os contos explicitam claramente a crítica social através da ironia, característica que João Melo traz na ponta da caneta com que escreve, sempre.

A influência de termos próprios ao mundo globalizado é outra característica a se ressaltar nessa obra, em que aparecem vários termos em inglês e em francês, explicitando a intenção clara do escritor de se apropriar de “mitos” difundidos pelas redes internacionais e, de modo irônico, referir-se a ícones da cultura norte-americana, destacados já no título do livro. Como desdobramento dessa presença, encontraremos no livro temas ligados à “pós-modernidade” e à globalização cultural. Dessa maneira, o apelo crítico do livro de João Melo ultrapassa as fronteiras angolanas, seja através da caracterização das personagens ou da composição dos lugares, seja na utilização da intertextualidade que nele se faz presente.

O desenho da capa, em que aparece o Pato Donald personagem de Walt Disney e uma bela moça com os laços de fita, usados por Margarida, nos cabelos, sugere ao leitor a temática a ser explorada pelos contos, nos quais o erotismo motiva a exposição de questões relacionadas com a hibridez cultural e com o desmanche de fronteiras no mundo globalizado.

Os narradores dos contos são figuras polêmicas e, às vezes, indecifráveis em seu estilo “oblíquo e dissimulado”. Não são seres marcados pela imparcialidade, pois o distanciamento não os proíbe de emitir juízo de valor sobre a história que contam e sobre as personagens que transitam por ela. Além disso, reforçam a todo o momento a incerteza sobre o que dizem. Mestres na arte de

\* Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas.

<sup>1</sup> Lamentavelmente, os livros de João Melo ainda não são publicados no Brasil.

seduzir os leitores, os narradores (de primeira ou terceira pessoa) procuram tecer uma narrativa de enganos, e as ações que desenvolvem por vezes mais confundem o leitor que o ajudam.

A ironia e o humor marcam a intenção desses narradores de lidar sempre com incertezas, com falsas pistas, com indecisões. As estratégias narrativas deixam explícitas as convenções morais e, ao mesmo tempo, procuram infrigilas, enfatizando um aspecto importante do livro, qual seja, o de deixar o leitor sempre indeciso sobre o que acontecerá. Encadeando uma série de pistas quase sempre falsas, os contos desenvolvem-se em busca de finais quase sempre surpreendentes. Como acentua o estudioso português Pires Laranjeira (1999), um final imprevisto, nos contos de João Melo, geralmente tem como causa o desejo de crítica e como consequência a ironia benevolente, o sarcasmo impiedoso ou a lição trágica da vida adversa, formulada em atmosfera de choque e surpresa.

Desse modo, João Melo mantém o leitor cativo, porque atrai, seduz, fissa a sua atenção logo nas primeiras linhas do conto. O leitor, então, se prende em cada um dos fios da narrativa e, ao fim de cada conto, tem uma surpresa. Inesperadamente, como em um passe de mágica, os fios podem desaparecer ou mudar de cor. E, às vezes, neles são dados tantos nós que o leitor não sabe como desatá-los.

Considerado “uma das vozes inovadoras” do panorama literário angolano por Inocência Mata (1999, p.2), crítica santomense radicada em Portugal, o escritor membro fundador da União dos Escritores Angolanos (UEA) alia trabalho de linguagem — laboração do verbo — com dimensões político-sociais próprias do cotidiano angolano. Segundo o autor em entrevista constante no site da UEA,<sup>2</sup> há em seus livros três temas que lhe são caros — e o leitor pode estar certo de que nenhum deles foi esquecido na elaboração de **O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida**. O primeiro tema volta-se para considerações sobre arte poética e literatura, para seu processo de construção e mesmo para sua função na sociedade. Essas características mostram-se de maneira mais significativa nos contos “Retrato da personagem em busca do escritor” e “O escritor”. O segundo tema explora a relação entre literatura e meio social, a possibilidade de a produção literária valer-se de dados concretos da História e da política. Essa vertente pode ser vista em maior intensidade em “O usurpador” e “Maria”, contos que problematizam a construção da identidade, e em “O pato revolucionário e o pato contra revolucionário” e “A beleza americana”, nos quais se questionam as fronteiras políticas, sendo que o último parodia um premiado filme norte-americano. O terceiro grande tema presente no livro é o amor entre homens e mulheres, a relação íntima dos

---

<sup>2</sup> Ver <[www.uea-angola.org](http://www.uea-angola.org)>.

seres, e evidencia-se no conto que dá nome ao livro e também em “O fim do mundo” e “A noiva de Deus”.

Em **O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida**, o escritor, que também é jornalista e professor, explora a motivação erótica de maneira curiosa. O erotismo mostra-se, por assim dizer, “escancarado”, explicitando formas de violência geralmente relacionadas a encontros fortuitos e ocasionais nos quais os corpos procuram apaziguar a urgência de sexo. Mas essa é uma estratégia utilizada pelo escritor para expor um erotismo que é intensamente subversivo com relação não apenas ao contexto de enunciação de seus contos, mas também à exposição de relações amorosas pelo avesso, na contramão do senso comum. Ver-se-á que o erotismo presente nos contos funciona, por vezes, como um mecanismo de desestabilização, de enfrentamento, até porque se vale de termos e expressões que, denotando mais crueza, expulsam do texto a visão romântica do amor. A leitura dos contos, por isso, deve estar sempre atenta ao uso intencional da ironia e da crítica e perceber tais recursos como elementos importantes do discurso de narradores nada dignos de confiança.

A perspectiva adotada pelo autor, atualmente deputado em Angola, está anunciada no subtítulo do livro: “18 histórias quase pós-modernas”. Além de questionar o próprio conceito “pós-moderno”, o autor apresenta personagens vítimas desse “mal”. Nesse sentido é que o leitor se defrontará, por exemplo, com a dissolução das fronteiras entre o privado e o público. A intimidade é estampada sem pudor, sugerindo a tendência atual dos *reality shows* em que não há mais reservas e tudo deve ser exibido ao público. Ou, ainda, encontrará personagens que são impelidas a realizar várias coisas ao mesmo tempo, terminando por não realizar coisa alguma, numa representação caricaturada do homem, visto como produto da massacrante civilização contemporânea e seus paradoxos.

No conto “O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida”, João Melo ironiza as duas personagens criadas por Walt Disney. As personagens de Walt Disney relacionam-se de forma assexuada, isto é, em suas aventuras, os contatos sexuais sequer são sugeridos. Na paródia das personagens realizada por João Melo, a sexualidade e o erotismo são o motor da narrativa, e a intenção do título acaba por sugerir a idéia de castração, aludida pelo narrador quando diz: “se algum dia encontrar o Walt Disney, também lhe trato da saúde” (p. 99).

De modo notável, os contos do livro **O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida** expõem ao leitor a lógica dos relacionamentos atuais, em que o amor é banalizado, e descrevem encontros que buscam apenas a satisfação de uma necessidade imediata, a curto prazo. As relações sustentam-se em uma efêmera intensidade, que perdura apenas o instante do encontro erótico, revelando como, na época atual, elas estão se tornando mais flexíveis, gerando níveis de insegurança sempre maiores. As pessoas, tanto homens quanto mulheres, estão priorizando os relacionamentos



em “redes”, os quais se tecem e desmancham-se facilmente, e conseqüentemente não sabem mais como manter laços a longo prazo. Portanto, relacionamentos longos, duradouros, são característicos do passado; na época atual, o que vale é alcance imediato e fácil do prazer.

A linguagem utilizada nos contos, que se apropria muitas vezes de termos vulgares e palavras obscenas para explicitar a violência inerente ao ato sexual, expressa a opção por um tipo de narrativa que expõe a crueza do desejo e a sua não romantização. Essa escolha, paradoxalmente, associa-se ao fato de o autor também utilizar um vocabulário por vezes rebuscado, valer-se de palavras estrangeiras e também de termos das línguas étnicas. Tais recursos podem ser vistos como uma rasura na língua portuguesa e, de alguma maneira, na norma literária da chamada literatura de combate, vertente importante que se construiu aliada aos movimentos de conscientização do povo angolano no período anterior à independência do país, em 1975. A exploração dos meandros por onde se mostra o erotismo é, portanto, uma estratégia que percorre outros caminhos mais ajustados ao tema dos contos e à exploração de tendências típicas da globalização.

Por outro lado, a linguagem utilizada por João Melo em seus contos desconstrói as conveniências culturais, na medida em que desfaz as metáforas, ou seja, deixa aparecer o que está escondido, a verdade mais sórdida ocultada pela cultura. Por oscilar entre extremos é que a linguagem nos contos de João Melo se faz sempre transgressora, tanto por desestabilizar as expectativas do leitor, quando por expor com crueza aspectos do erotismo ou estabelecer relações com outros textos, relendo-os de forma irônica e crítica.

Os contos desse novo livro de João Melo privilegiam a crítica ao esvaziamento das relações amorosas, característico, talvez, do mundo em que vivemos. Através de seus contos, o autor incomoda o leitor, instiga-o a romper com uma tradição literária de modo mais efetivo, criando espaços de tensão na literatura.

Nesse sentido é de se considerar que a linguagem é a ferramenta de construção dos mundos encenados capaz de conferir aos contos desse livro do escritor angolano uma singularidade e de os legitimar enquanto arte. Nessa arte, o erotismo assume elaboradas roupagens e trajes aptos a revelar os estranhos caminhos pelos quais Eros pode transitar no âmbito da literatura.

#### Referências

LARANJEIRA, Pires. Para uma sociocrítica da narrativa de João Melo: a violência das relações afetivas, sociais entre homens e mulheres. In: MELO, João. **Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir**: contos. Lisboa: Caminho, 1999. p.11-25.

MATA, Inocência. Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir ou imitação de amores e encontros narrativos. **Via Atlântica**: Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da F.F.L.C.H. da USP, São Paulo, n. 3, dez. 1999. p.1-6.

OLIVEIRA, Nelson (Org.). **Cenas da favela**: as melhores histórias da periferia brasileira. Rio de Janeiro: Geração Editorial, 2007. 232 p.

### Entre becos e tetos de zinco: paisagens de um “favelário nacional”

*Tailze Melo Ferreira\**

Na antologia **Cenas da favela**, organizada por Nelson de Oliveira, o espaço narrativo é, por excelência, a favela, com suas linguagens, valores e regras singulares. São 24 textos, distribuídos entre contos, trechos de romances e poesias, cujos autores se situam em diferentes momentos da prosa de ficção brasileira.

A reunião de escritores é bastante diversificada, já que o leitor poderá encontrar de Carlos Drummond de Andrade, cânone maior da poesia brasileira, a Ferréz, autor que fala de dentro da favela, com uma sintaxe literária vigorosa. Entre muros precários, becos e tetos de zinco, ainda circula a ficção de nomes da chamada Geração 90: Fernando Bonassi, Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Paulo Lins, o próprio Nelson de Oliveira, dentre outros. Também fazem parte dessa antologia textos de autores renomados da Geração 70, como João Antônio e Rubem Fonseca, além de escritores que surgiram na década de 50, como, por exemplo, Lygia Fagundes Telles. Se o assunto é favela, não poderiam deixar de ser contemplados fragmentos de **Quarto de despejos**, de Carolina Maria de Jesus, texto em 1ª pessoa em que a narradora registra, em forma de diário, o seu cotidiano de necessidades imediatas: “Haverá espetáculo mais lindo do que ter o que comer?” (p. 34).

Embora todas as histórias orbitem em torno do mesmo eixo temático, a favela, vale ressaltar que, obviamente, a pulsação narrativa de que se vale cada autor é bastante diferente, bem como o recorte escolhido para falar do tema. É justamente nessa pluralidade enunciativa que reside o aspecto mais significativo do livro, qual seja, o tom assumidamente polifônico. A favela aparece, pois, como espaço multifacetado, para além da congelada rede semântica estruturada em volta desse substantivo: miséria, violência, drogas, malandragem. Assim, há enredos reveladores de uma violência gratuita, da ordem do absurdo; há drogas; há fome e miséria intelectual; há lixo em todos os sentidos. Mas o livro

\* Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas; Coordenadora do curso de pós-graduação lato sensu Processos Criativos em Palavra e Imagem, do IEC PUC Minas; Professora do Departamento de Comunicação Social da Faculdade Estácio de Sá, de Belo Horizonte.



apresenta também outras cenas para esse território. Nelas, personagens lutam pela sobrevivência de forma digna: são trabalhadores que enfrentam o ônibus lotado e a marmita de arroz e chuchu para trabalhar 12 horas na construção civil ou na casa da madame da zona sul. Cenas de um cotidiano sem violência também são vislumbradas: pipas enroscam-se uma na outra no azul celeste de uma vista privilegiada, como no conto de Luis Marra. Em outra cena, o olhar teimoso de um menino acompanha, com admiração, sua mãe a cozinhar com carinho no calor do barraco: o garoto gostava de vê-la “vivendo silenciosamente a vida, sem gritos e resmungos” (p. 91). Dos nostálgicos sambas-enredo aos frenéticos bailes funk de “preparadas” e “cachorras”, da malandragem das biroscas ao movimento hip-hop, muitos são os “bailes perfumados” pelos quais se divertem os favelados. Mas o fato é que, como constata o narrador do conto de João Paulo Cuenca, tem de ser baile da comunidade, porque “a pior coisa que pode acontecer com qualquer estética é ser adotada pela classe média” (p. 104).

São muitas também as formas narrativas nas quais se encarna o tema da favela. A linguagem literária está sempre à procura da melhor representação para o que simboliza. Por isso, o aparente “desleixo estilístico” da literatura de Ferréz é antes de mais nada uma significativa estratégia discursiva. Importante também preservar os deslizos gramaticais da primeira edição do livro de Carolina de Jesus, “corrigidos” nas edições posteriores. Paulo Lins igualmente comparece com sua ambivalência de vocabulário, em que o tom malandro da fala de personagens contracenava com as expressões mais elaboradas do narrador.

Carolina Maria de Jesus, Ferréz e Paulo Lins participam do grupo de autores que falam do universo da periferia a partir do crivo da experiência pessoal, já que, como moradores de favelas, vivenciaram a difícil ambiência desse espaço. Longe dos padrões culturais estabelecidos no e pelo cânone literário, esses autores utilizam uma linguagem marginal, valendo-se de experimentos lingüísticos subalternos que parecem tornar mais “reais” relatos de violências de toda ordem. Assim, o universo desses excluídos não está, hoje, apenas nos livros de autores de classe média que o tomam como objeto mas também na escrita de quem passou pela experiência da exclusão. Isto é, se antes esses estratos sociais se limitavam a objeto da escrita de autores de classe média, hoje, mesmo que ainda de forma tímida, nota-se um seu deslocamento em direção à posição de sujeitos do processo simbólico.

Isso não impede que no livro compareçam também os processos criativos de autores que nunca tiveram de carregar “fardos no cais e latas d’água na cabeça”, mas que se propuseram, alguns de forma incisiva, a investir no universo da favela. São outros olhares, outras perspectivas sociais e literárias, tão importantes quanto as ficções de escritores que escrevem a partir de experiências pessoais.

A antologia permite, pois, várias travessias pelas paisagens específicas de um “favelário nacional”, mas não coloca a favela como parte de uma “cidade

partida”. Ao contrário, esse espaço torna-se metáfora importante para se pensar em outros espaços, principalmente no socioeconômico. Como lembra o narrador do conto “O plano”, de Ferréz,

[...] o gueto é louco, o gueto tem muita cultura, mas ficar restrito a ele é ajudar a elite no plano dela, os pobre pra cá, e os seres humanos pra lá, vamos deixar isso assim, não, eles têm que sentir que nós, têm que nos ver, tremer, se ressabiado, ficar paralisado, mas não simplesmente com medo de ser assaltado, eles tem que olhar pra gente e pensar assim, ó: Tá vendo aquele menino da favela ali, ele sabe que eu só tenho muito porque eu sempre explorei seu povo, e ele passa nos olhos o que eu mais temo, o dia em que o jogo irá virar, ele tem informação o suficiente pra saber que tudo isso que tenho foi conquistado às custas da avó dele, da mãe dele, e o pior é que ele acredita que não será às custas dele, mas, e agora, de quem que eu vou pegar? (p. 84)

Em suma, ao registrar a periferia brasileira de forma plural e complexa, **Cenas da favela** permite um olhar menos turvado sobre a situação, muitas vezes ignorada, do cotidiano de milhões de brasileiros que vivem nesses territórios. Nelson de Oliveira, no prefácio do livro, ressalta que “há muitas favelas numa mesma favela, muitos favelados num só favelado”. Nesse sentido, a ficção contribui para alargar perspectivas, deslocar pensamentos simplistas e estabelecer novos jogos de alteridade, intervindo assim na própria realidade.

TAVARES, Paula. **Manual para amantes desesperados**. Luanda: Editorial Nzila; Lisboa: Editorial Caminho, 2007. 37 p.

Érica Antunes Pereira<sup>1</sup>

Em 1985, Paula Tavares, com seu **Ritos de passagem**, foi das primeiras poetisas angolanas – se não a primeira – a lançar sobre o terreno árido de uma literatura em formação a semente de uma poesia contornada pela feminilidade. Quatorze anos depois, com **O lago da lua**, deu-se-lhe a rega, e, em 2001, a colheita dos primeiros frutos que, apesar de amargos – **Dizes-me coisas amargas como os frutos** –, marcaram essa “navegação circular” (TAVARES, 1985, p. 19), selada, em 2003, pelo livro **Ex-votos**.

Publicada concomitantemente em Angola e em Portugal, **Manual para amantes desesperados** é a quinta obra em poesia da autora – Paula tem outras três em prosa: **O sangue da buganvília** (1998), **A cabeça de Salomé** (2004) e **Os olhos do homem que chorava no rio** (2005, escrita em parceria com Manuel Jorge Marmelo) – e reabre o círculo, expondo-nos às cicatrizes do tempo, da memória e da experiência, como já insinuam suas duas epígrafes (p. 7): um dito umbundu – “Um cesto faz-se de muitos fios” – e alguns versos de David Mestre – “Estende o corpo sobre a duna/ e deixa/ que as penínsulas se inundem do vinho/ que esmaguei/ nas montanhas da memória...”.

Composto de vinte poemas – a maioria deles sem título, curtos e em versos livres –, o **Manual** abriga um eu poético que se divide entre a passividade e a ação, conforme acalenta a esperança do regresso do amado ou, ao contrário, tenta superar a ausência dele:

[...]  
 Talvez me encontres  
 Na décima curva do vento  
 Molhada ainda do sangue das virgens do sacrifício  
 Por entre a febre  
 A arder  
 [...]  
 Pode ser que me encontres

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, na Universidade de São Paulo (USP/FAPESP).

No lugar da aranha do deserto  
A tecer a teia  
De seda e areia (p. 10-11)

Se pensássemos, pois, num arquétipo, certamente invocariamos a figura de Penélope, que, enquanto esperava Ulisses (gesto passivo), tecia uma colcha (gesto ativo). No mito, entretanto, a tessitura consistia numa artimanha encontrada por Penélope a fim de evitar um novo enlace: ela “agia” para se manter “passiva”; no caso do **Manual**, a imposição encontrada pelo eu poético é tamanha, que, na falta do amado, a única alternativa que lhe resta é a de (sobre)viver enquanto pode.

Nessa senda, o título **Manual para amantes desesperados** contém uma multiplicidade semântica bastante reveladora: a palavra “manual” pode ser lida tanto como uma espécie de livro que traz noções elementares sobre determinado assunto, quanto como algo feito com as mãos; não é à toa que uma das imagens mais freqüentes ao longo da obra é, justamente, a da “mão”:

Deixa a mão pousada na duna  
Enquanto dura a tempestade de areia. (p. 12)

Ainda no tocante ao título, a palavra “desesperados” pode indiciar tanto aqueles que se entregam à aflição quanto aqueles que já não têm mais esperança, de modo a reiterar, poema a poema, uma espécie de jogo de vida e/ou morte metafórica ou real:

A minha morte pequena ficou ali feita deserto  
Enquanto  
A hiena seguia o seu caminho  
Enchendo o deserto de gritos. (p. 34)

O jogo a que nos referimos é percebido com mais força quando pensamos a obra não como um conjunto de poemas que se sucedem mas como um todo interligado; é assim que, por exemplo, a instabilidade das dunas contrasta com a estabilidade dos desertos, e a secura destes se opõe à liquidez da água, imprimindo a voz do tempo e as marcas da memória e da experiência:

Esta manhã dói-me mais do que é costume  
A pele  
As escarificações  
As cicatrizes  
Doeu-me a noite de laços e espuma  
Dói-me agora a pele  
As escarificações as cicatrizes  
Dói-me o teu corpo deitado

O silêncio  
Os gritos em feixe  
dentro de mim. (p. 26)

O erotismo e a sensualidade que costumam caracterizar a poesia de Paula Tavares também estão presentes em **Manual para amantes desesperados**. O emprego dos órgãos dos sentidos, a referência direta a vários ritos de passagem, as metáforas ligadas à intimidade e ao ato sexual propriamente dito são alguns exemplos que comprovam essa afirmação:

Deixa as mãos cegas  
Aprender a ler o meu corpo  
Que eu ofereço vales  
curvas de rio  
óleos

Deixa as mãos cegas  
Descer o rio  
Por montes e vales. (p. 15)

Além desse matiz erótico, a imagem das mãos – só para nos valermos de uma – permite leituras de cunho mais social, ligando-se, entre outros, ao trabalho, à tradição e ao processo de envelhecimento:

De onde eu venho há pedras antigas  
gastas das mãos das mulheres  
que inventam a farinha de levedar  
os dias. (p. 20)

Em **Manual para amantes desesperados**, o manuseio de cada poema, de cada verso, de cada palavra é tão minucioso, que dizemos, sem hesitar: trata-se de outra semente lançada por Paula Tavares numa terra, idos vinte e dois anos de seu primeiro “rito de passagem”, já bem mais fértil. Oxalá não falte chuva para a rega e os frutos venham em peso e muito doces!

### Referências

TAVARES, Paula. **Ritos de passagem**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985

TIBURI, Márcia. **Magnólia**: romance em 100 fatos e um vôo de inseto. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. 249 p.

### ***Magnólia: abismos e gavetas***

Alexandre Veloso de Abreu\*

Se os dizeres nietzschianos em **Além do bem e do mal** esclarecem que, “quando se olha muito tempo para um abismo, o abismo olha para você” (NIETZSCHE, 2004, p. 151), no romance **Magnólia**, de Márcia Tiburi, o mesmo aplica-se às gavetas. Com uma prosa intimista e densa, a autora mostra-nos a ação involuntária da memória como um exercício de *anagnórisis* (o reconhecimento, para os gregos antigos), destacando que uma infinidade de metatextos perpetua-se em incontáveis tessituras na limitada, mas abismal, gaveta. Basta abri-la para iniciar o processo de (re)descobrir-se.

Um sofisticado jogo polifônico dá-se para evidenciar uma elaborada escrita confessional e fragmentada. O foco perdido e incerto do ponto de vista narrativo revela a frágil condição humana, enquanto os deslocamentos espaciais, claustrofóbicos e inquietantes, mostram a originalidade da escritora. Aliás, tal sofisticação narrativa é rara em autores estreantes na ficção.

Inventiva, também, é a informação perigráfica contida no enunciado. Em alguns momentos, ilustrações lembrando estudos do artista plástico suíço Hans Ruedi Giger aparecem no *corpus* do romance. As ilustrações são de besouros, que, com seus belos exoesqueletos, causando fascínio e repulsa ao mesmo tempo, assim como as esculturas e pinturas de Giger, são lembrados de diversas maneiras e remetem a outras instâncias enunciativas: “besouros são a imperfeição da consciência” (p. 40). Amuletos de besouros sagrados eram colocados sobre o coração dos cadáveres mumificados para garantir uma transição segura para o “outro mundo” no Egito Antigo. Interessante notar que a primeira camada de asas do besouro, chamada de élitros, é desenvolvida depois de um processo de esclerosamento, ou seja, de endurecimento. Tal processo vem a ser uma alegoria do desenvolvimento psicológico do narrador, que procura criar camadas de asas fossilizadas (a memória) para, então, levantar vôo (o reconhecimento).

Já na Antigüidade Clássica, inferia-se a importância da imagem na formação humana. Examinando os ditos de Platão e Aristóteles, percebe-se que a

---

\* PUC Minas Betim.

imagem é postulada no processo de leitura; é fundamental até para a articulação e para a interação. Na filosofia de Platão (1972), a imagem ocupa a segunda linha na esfera de idéias, atrás somente do *lógos*, a palavra. Aristóteles (1992, p. 131), no entanto, diz que a imagem ocupa um significado maior no pensamento e afirma que “é impossível pensar sem imagens”. Os antigos colocavam a imagem em um plano paralelo com a palavra. Ambas, concomitantemente, agem na representação, tentando aproximação com a idéia. *Eikon*, do grego “ser semelhante”, “ser como”, assemelha-se ao vocábulo “imagem” do vernáculo. Conforme o pensamento grego, uma imagem participa da realidade daquilo que representa. A própria divindade faz-se presente e age na imagem. Para Diógenes de Sínope (1996), na concepção hermética do mundo como organismo vivo, o mundo é a primeira imagem de divino, e o humano, a segunda.

Estrategicamente dispostas bem no centro do livro, as ilustrações participam do enunciado como parte do exercício ficcional. Márcia Tiburi, que é artista plástica também, tem assim mais um recurso textual em seu favor. Uma imagem associada ao texto, uma imagem/enunciado.

Saussure (1993) definiu o significante verbal como uma imagem acústica, e Piaget (1970), à luz de Saussure, designou a imagem mental como imagem interior que aciona a função semiótica de cada um, demonstrando uma tendência logocêntrica contra o potencial de verdade das imagens. Quando insiste que a montagem move a imagem, Sergei Eisenstein endossa toda essa concepção de que o enunciado fílmico foi também concebido para receber interação e que a linguagem cinematográfica opera com seus recursos de maneira inquieta, querendo promover colisão: “O esboço se monta”, propôs o cineasta russo nas décadas de vinte e trinta (EISENSTEIN, 1990, p. 95). O conceito vem a ser muito pertinente, pois consiste na idéia de que a imagem, mesmo sendo enunciado esclarecedor e quase auto-suficiente, requer articulação associativa e construtiva dentro da narrativa. Os besouros de **Magnólia** incrustam-se no enunciado, estimulando um pensamento associativo que lembra a montagem proposta por Eisenstein; uma montagem necessita da capacidade do espectador de dar sentido a sua seqüência, em um constante exercício de interferência. Na verdade, construtivistas russos como Dziga-Vertov e V. I. Pudovkin ousaram no experimento da linguagem cinematográfica para criar uma autonomia plena de linguagem (EISENSTEIN, 1990). No entanto, desvincular a narrativa do fílmico foi tarefa das mais difíceis; o cinema praticamente nasceu narrando, um fenômeno de imagens contando histórias. Um dos recursos usados pelos construtivistas para dissipar a narração foi a imagem associativa, que, na verdade, dotou a película de mais cadência e fluência narrativa. Nota-se, com muito destaque, que o recurso fez aflorar um pertinente exercício cinematográfico. Lembra Eisenstein (1990) que a imagem necessita ser percebida como elemento articulador. O que, então, caracteriza a montagem e, conseqüentemente, a sua célula



— “a tomada (plano)!”. A colisão. O conflito entre dois pedaços, um em oposição ao outro. A montagem então se vincula com a imagem, ditando, até, sua interpretação, sua capacidade de ser enunciado movente.

Em um determinado momento do romance em questão, antes da primeira ilustração, deparamo-nos com um trecho que reflete bem a ação associada ao tipo de montagem proposta pelo cineasta russo. Segue-se o trecho:

Tomé não vigiou a porta. Os besouros voaram,  
engolindo o ar.  
Vamos usar este fio para furar seu outro olho. (p. 112)

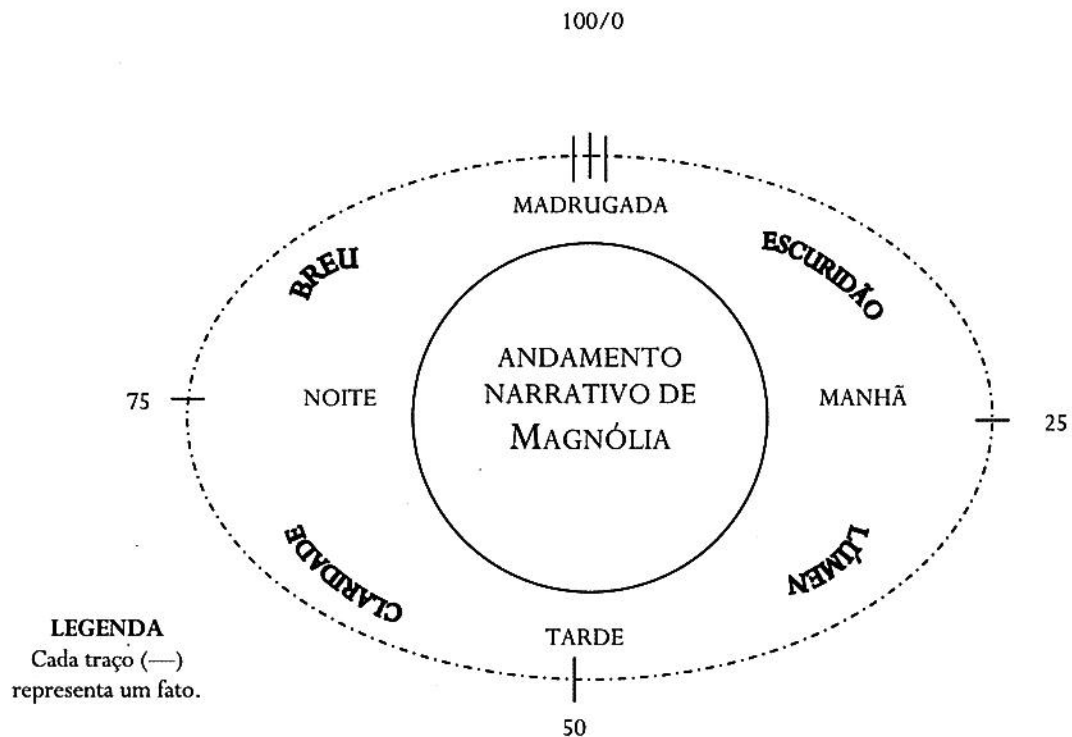
O fio em questão é a própria linha disposta no enunciado, que oferece ao leitor a imagem do primeiro besouro na página seguinte.

Certa vez, Eisenstein (1990, p. 90), debatendo com Pudovkin, que considerava o processo de montagem como um encadeamento de pedaços, lembrou que a base de toda arte é o conflito; portanto, montagem seria conflito: “A tomada (plano) surge como célula da montagem. Por conseguinte, deve ser também considerada a partir do ponto de vista do conflito”. Eisenstein ainda afirmou que o conflito dentro do plano é montagem potencial; assim, associação é construção em potencial. Diante de argumentos tão lúcidos, Pudovkin viu-se impelido a com eles concordar (EISENSTEIN, 1990).

As ilustrações em **Magnólia** aparecem de maneira associativa, interligando-se com a disposição em tópicos do romance. Dividido em quatro partes – Madrugada (Desossar horas entre dedos), Manhã (Abrir o sol pelos sulcos), Tarde (Quebrar espelhos-d’água) e Noite (Ouvir o vagido do mundo) –, o andamento narrativo segue obedecendo a organização de um fluxograma. Na parte “Madrugada”, após o *outline* de fatos (presente em todo o livro), um subitem chamado de “Escuridão” abarca as reflexões do narrador. Já na parte “Manhã”, o subitem tem o nome de “Lúmen”. Na terceira parte, “Tarde”, o subitem denomina-se “Claridade” e na última parte, “Noite”, apresenta-se como “Breu”. O romance culmina com fatos isolados que aparecem, agora, ocupando a página inteira do livro, sem seus subitens. As disposições associativas Madrugada/Escuridão, Manhã/Lúmen, Tarde/Claridade e Noite/Breu ajudam a evidenciar o árduo processo de percepção do narrador. A narrativa tem um andamento circular. Inicia-se na “madrugada”. Os vinte e cinco fatos desenvolvem-se progredindo na escuridão, até chegarem à parte da “manhã”. Uma nova progressão de vinte e cinco fatos infiltra-se no lúmen, até alcançar a “tarde”, onde uma claridade comporta uma sucessão de mais vinte e cinco fatos, até chegar à “noite”. Mais vinte e cinco fatos desenvolvem-se em um breu, até atingirem o ponto de partida, a madrugada. Metaforicamente, a narrativa tem a mesma função da luz. O narrador, percorrendo a escuridão, é gradativamente



iluminado, entra na claridade e mergulha em um breu, recomeçando o processo de uma outra feita. Veja-se o diagrama a seguir, que ilustra o cadenciamento narrativo do romance:



A junção de todos os fatos que compõem o romance converge para a soma de cem: “100 fatos”, como atesta seu subtítulo. A fração de cem sobre cem equivale a um: o todo, o inteiro. Contraditoriamente, “um” está para indivíduo: “aquele que não se divide”, longe de seu todo.

Em **Gilgamesh**, epopéia babilônica que antecede a **Ilíada** em pelo menos mil anos, temos um herói e a sua jornada para autoconhecer-se. O rei de Ur descobre que a amizade pode trazer a paz para uma nação inteira. Descobre, também, que atacar um monstro sem prudência pode ter consequências irreparáveis. Mas a percepção mais sensata de toda a aventura revela-se quando o herói atenta para o fato de que a sabedoria só pode ser alcançada quando deixa de ser procurada. Sabedoria plena é impossível, necessita-se de uma imensa aventura para perceber tal coisa. Desesperançosamente, o herói do romance luta para saber quem é — simplesmente para entender que se conhecer plenamente é impossível. Não existe o Humbaba ou Polifemo, mas há o monstro. No caso de *Magnólia*, as gavetas. Um criativo aforismo na parte “Manhã” traduz muito o espírito contido em todo o romance: “É difícil perceber o mundo” (p. 85).

São tais habilidades e estratégias de elaboração ficcional que dão ao romance **Magnólia** uma sólida construção. Originalidade e solidez são atributos

que norteiam a obra e garantem a ela um lugar na estante da literatura brasileira nesta primeira década do século XXI, dando-nos a esperança de que um bom exercício ficcional ainda cabe na produção literária de nosso país.

**Magnólia** abre o que a autora chama de “trilogia íntima”. O segundo volume dessa trilogia, **A mulher de costas** (2006), já apareceu no mercado editorial, confirmando a proposta sequencial. Falta o terceiro volume, desde já muito aguardado.

### Referências

- ARISTÓTELES. **Poética** (peri poihtikh). Tradução Eudoro de Souza. Edição bilingüe grego-português. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- DIÓGENES OF SINOPE. **Diógenes of sinope: The Columbia World Quotations**. New York: Columbia University Press, 1996.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich W. **Além do bem e do mal**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução J. T. Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PIAGET, Jean. **A construção do real na criança**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.
- PLATÃO. **República**. Tradução José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. Tradução Antônio Chelini. São Paulo: Cultrix, 1993.
- TIBURI, Márcia. **A mulher de costas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

VEIGA, Benedito. **Dona Flor da Cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: 7 Letras; Salvador: Casa de Palavras, 2007. 331 p.

## **Dona Flor da Cidade da Bahia**

*Gerana Damulakis\**

Jorge Amado viu longe; estava à frente de seu tempo, ou, talvez, aquelas décadas já pedissem isto: marketing, marketing, marketing. O consumismo gerado pelo capitalismo mudou a visão geral sobre as artes e sobre o livro, tornando-se este, sem hipocrisias elitistas ou veleidades de outra espécie, um objeto de consumo como outro qualquer.

**Dona Flor da Cidade da Bahia** é o título do livro do professor doutor em Letras Benedito Veiga, lançado pela 7 Letras. Nele presenciamos, durante a leitura, o autor do romance **Dona Flor e seus dois maridos**, em todo seu esplendor, circulando entre vários espetáculos de autógrafos com sua comitiva ao lado, vendendo seu produto com toda a propaganda possível. Nesse contexto, Jorge Amado, tornado personagem, investe na sua simpatia natural, esbanja generosidade para com os confrades e incentiva as outras artes sem diferenças.

A abordagem que Veiga apresenta não fica restrita ao autor de **Dona Flor** a vender seu livro Brasil afora; ele explora ainda o tema, as personagens e a linguagem para mostrar como vai sendo composto um conjunto que precisa ser lido e estudado agora, no século 21. Ao empreender a instigante aventura, Benedito Veiga percorre um caminho de mão dupla, atento ao tratamento das relações entre o material literário e as características fundamentais da sociedade baiana, manifestadas de forma evidente. Em dez partes, a organicidade do livro é muito bem lograda, porque foram necessários, além da capacidade de pesquisador e do talento próprio do ensaísta para compor o livro, a sensibilidade e o ardor apaixonado pela obra em questão, pelo autor e pela pluralidade da personalidade do homem que teve, então, seus passos refeitos nessa peregrinação.

Já em 2000, por ocasião do lançamento de **A chegada de Dona Flor**, pela Casa de Palavras e Quarteto Editora, Benedito Veiga ajudou, com seu trabalho de pesquisa, a diminuir a nossa pecha de país sem memória. Com muito mais material, ele continuou a pesquisa pelos jornais – verdadeiros veículos contadores do tempo –, que guardam tantas vezes as minúcias mascaradas pelo

\* UFBA. Jornalista de **A Tarde**, Salvador-BA.

efêmero. Por falar no efêmero, a crônica e a crítica, ambas tão comprometidas com o tempo, serviram para imputar a Jorge Amado, seja ao escritor, seja ao homem, determinados rótulos. Mas, como bem diz a professora Ivya Alves (2004, p. 33), entendedora desse elo verdadeiro entre a crítica e a crônica, o tempo faz urgente, sempre, um novo olhar apreciativo sobre a obra de arte, e, então, chega a hora de novos descobrimentos, quando para tanto “Basta que você, leitor, queira”.

Veiga levantou o tempo, e com este assim suspenso vamos refazendo o caminho do livro **Dona Flor da Cidade da Bahia**. Deu-se o chamado lançamento d’Ajuda, que foi o seu lançamento oficial, mas para o evento, que contava com comitivas do sul maravilha, além de toda uma expectativa anunciada, só havia mil exemplares disponíveis. Mas, a seguir, o lançamento da Civilização divulgou a chegada de mais exemplares e houve até uma lista de reserva — esse lançamento deu-se em conjunto com o de outros autores baianos, como Ariovaldo Matos e Sônia Coutinho, e foi visto como um ato de comunhão dos intelectuais baianos, dentro de um “outro clima em relação ao lançamento d’Ajuda” (p. 288). O lançamento da Lápis de Ouro, em Feira de Santana, foi o primeiro ocorrido fora das capitais dos Estados brasileiros: na livraria homônima, estavam presentes a comitiva de Amado e personalidades locais; o evento feirense foi, igualmente, um sucesso. O quarto lançamento que se efetivou na Bahia foi o da Pindorama, que complementou, na Avenida Sete, a verdadeira maratona dessa trajetória comercial. Nessa altura, os jornais constatavam o quanto Jorge Amado era lido e querido pelo povo.

Não estão de fora, na obra de pesquisa de Benedito Veiga, as opiniões dadas por críticos ou até, digamos, pelo clero, haja vista o tanto que foi recolhido nos jornais da Bahia e do sul do Brasil, ou seja, todas as notas e comentários sobre os lançamentos de São Paulo e da Guanabara. A crítica foi, quase na sua maioria, impressionista, ou quando muito procurou se ater demasiadamente ao uso de palavras, quer para defender Amado, como se isso fosse preciso, como fez Josué Montello (1966), quer para inseri-lo na “escola do palavra”, no “deslocamento epocal”, segundo Wilson Martins (1966, p. 192). Aqui, vale lembrar a importância da leitura de “As mudanças de posição da crítica e a produção de Jorge Amado”, título do ensaio de Ivya Alves inserido no livro por ela organizado, intitulado **Em torno de Gabriela e Dona Flor**, onde está enfatizado que não é permitido que uma crítica, determinada por um momento histórico, cristalice a leitura do romance. Não há como negar que o trabalho de Benedito Veiga chega dando uma contribuição notável e estimulante à literatura crítica. A rica documentação, que levanta uma memória, envolvendo a expectativa e a recepção da mídia e da crítica, já é história e já faz indagar se não é chegada a hora daquele novo olhar, bastante fervoroso, para evitar a cristalização.

Ao mapear os acontecimentos ligados à literatura em Salvador no ano de 1966, Veiga traz atestados da forma como Jorge atuava como catalisador dos eventos culturais e artísticos. Reproduzindo uma curiosidade, que terminou intitulado uma das seções do livro, “Dona Flor, quem diria, acabou na Catalunha ou a repercussão de Dona Flor”, fica claro o envolvimento dos leitores com Jorge Amado e deste com a cidade, pois chegou ao ponto de um catalão, Louis Blanc, inaugurar um restaurante com o nome D. Flor, e tal inauguração contou, inclusive, com a presença do casal Amado.

Demais conteúdos são divididos para tratar minuciosamente dos quatro lançamentos: daí, Veiga passa a trilhar a transformação, na imprensa, do conhecido autor de **Gabriela** para autor de **Dona Flor**. Como diz o estudioso, “o páreo Gabriela versus Dona Flor teria uma caminhada longa, inclusive no cinema” (p. 227), fazendo surgir para o mundo a imagem da mulher baiana, ou mesmo da mulher brasileira.

Cobrindo, portanto, os eventos, foram recolhidas as notícias dadas pelos colonistas e pelos jornalistas dos periódicos locais, figuras conhecidas no dia-a-dia dos soteropolitanos. Outro ponto curioso são os co-participantes de **Dona Flor e seus dois maridos**. Misturando ficção e realidade, o aspecto publicitário fica notadamente marcante, quando se constata o quanto Jorge Amado gostava de fazer a inclusão de nomes de artistas plásticos, de escritores, de jornalistas e até de banqueiros, de políticos e de críticos. Os membros da comunidade que não se viam creditados aborreciam-se. A curiosidade mais interessante fica por conta de D. Norma Sampaio, personagem do livro que foi convidada pelo escritor para com ele autografar os exemplares. Achando pouco, Jorge ainda a convidou para seguir viagem com ele, autografando o livro. O lançamento na Bahia ganhou certa notícia no jornal, informando que “pelo menos cinco personagens também autografarão o romance, já que todos eles estão aí vivinhos da silva” (p. 254).

Veiga separa bem as duas leituras de **Dona Flor**, a dos residentes em Salvador e a dos originários de outros lugares, regiões ou países. Ele ressalva que o “modo de ser da leitura da terra tomou por base todo o contexto — o como e o onde se construiu e divulgou **Dona Flor** — próximo do projeto de *performance* e mais perto de um evento da contracultura, com a saída da ‘mídia estática’ para uma ‘mídia mais dinâmica’” (p. 31). Isso, porque “anuncia-se uma *performance* de um ator-autor” (p. 33). Nada se passou sem preparo: os jornais da Bahia à época dos lançamentos divulgavam diariamente notícias sobre Jorge Amado, sobre o casal Amado, sobre a chegada das datas dos lançamentos, em várias colunas, a ponto de ter sido possível a realização dos quatro eventos com autógrafos no mesmo Estado.

A experiência do escritor, a experiência do professor e a do doutor em Letras juntaram-se para não deixar nada solto: Veiga faz o rastreamento do

tempo, do que está ocorrendo em todas as partes do mundo, com suas guerras, seus acordos políticos, as economias, as tomadas de posição da Igreja Católica, e coloca muito bem o nascimento da obra nesse contexto. Depois reflete sobre os tributos e os lucros, mostrando como a obra de Jorge Amado contribuiu para a construção do imaginário da baianidade contemporânea, sobretudo da mulher baiana, como o livro contribuiu para fixar a cultura e como isso foi aproveitado pelo governo para fixar o pólo turístico de Salvador.

De resto, tudo é devido não apenas ao produto em si, na forma de livro, mas ao modo de ser do autor, abrindo sua oficina literária aos visitantes, sobretudo aos estrangeiros, montando a *persona* amadiana totalmente envolvida com a terra e com tudo que a divulgue. Figura singular, em suma, Jorge Amado esteve mesmo adiante no tempo. Com **Dona Flor da Cidade da Bahia**, Benedito Veiga, através das evidências que recolheu, apresenta tudo isso claramente. Por outro lado, também nos convida para participar, pela via do imaginário, daquelas festas.

### Referências

- ALVES, Ivã. As mudanças de posição da crítica e a produção de Jorge Amado. In: ALVES, Ivã (Org.). **Em torno de Gabriela e Dona Flor**. Salvador: Casa de Jorge Amado, 2004. p. 33.
- MARTINS, Wilson. Evasão e integração. *Diário de Notícias*, Salvador, 13 nov. 1966. Suplemento, p. 1.
- MONTELLO, Josué. Literatura e obscenidade. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 4, 30 nov. 1966.
- VEIGA, Benedito. **A chegada de Dona Flor**. Salvador: Casa de Palavras e Quarteto, 2000. 86 p.