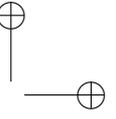
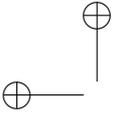


# Meridianos Lusófonos

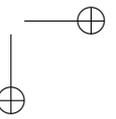
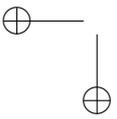
Organização de Petar Petrov

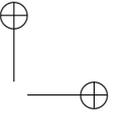
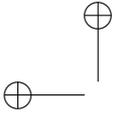


**Prémio Camões (2008-2016)**

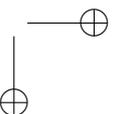
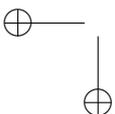


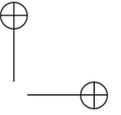
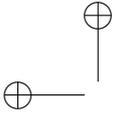
2





**MERIDIANOS LUSÓFONOS**  
**PRÉMIO CAMÕES (2008-2016)**





#### FICHA TÉCNICA

Título: *Meridianos Lusófonos. Prémio Camões (2008-2016)*

Organização: Petar Petrov

Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

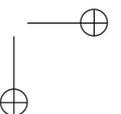
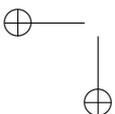
Edição: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias,  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

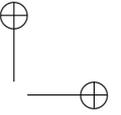
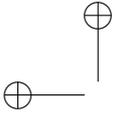
Lisboa, Março de 2018

ISBN – 978-989-8916-18-1

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto «UID/ELT/00077/2013»

Esta é uma obra em acesso aberto, distribuída sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 (CC BY NC 4.0)





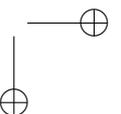
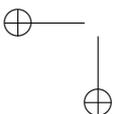
Petar Petrov  
(organização)

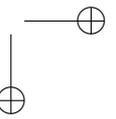
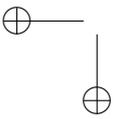
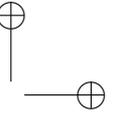
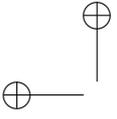
# Meridianos Lusófonos

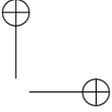
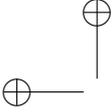
## Prémio Camões (2008-2016)

CLEPUL

2018

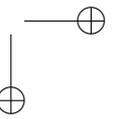
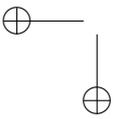
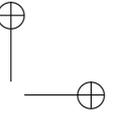
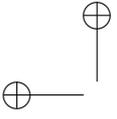


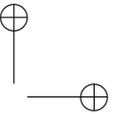
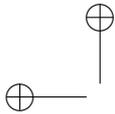




## Índice

Nota do organizador . . . . .	5
RITA OLIVIERI-GODET	
O engenho e a arte de João Ubaldo Ribeiro . . . . .	7
FILINTO ELÍSIO	
Arménio Vieira – Cabo Verde, Literatura-Mundo & <i>Mater Mundi</i> . . . . .	29
ALVA MARTÍNEZ TEIXEIRO	
<i>Não é estranho</i> – A experiência do instante na escrita de Ferreira Gullar . . . . .	45
ANNABELA RITA	
Manuel António Pina, Prémio Camões 2011 . . . . .	67
RITA PATRÍCIO	
Dalton Trevisan . . . . .	83
PETAR PETROV	
O pós-modernismo e o projecto literário de Mia Couto . . . . .	103
MARIA APARECIDA RIBEIRO	
O tempo reencontrado: a infância nas memórias e na poesia de Alberto da Costa e Silva . . . . .	119
PAULO NÓBREGA SERRA	
A Obra Narrativa de Hélia Correia . . . . .	139
SABRINA SEDLMAYER	
Raduan Nassar: o autor como gesto . . . . .	163

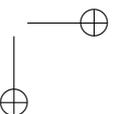
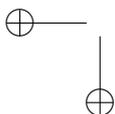


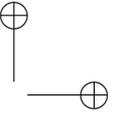
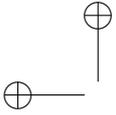


## Nota do Organizador

Petar Petrov

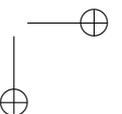
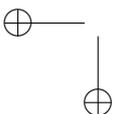
O presente volume vem na sequência de outro, publicado pela Roma Editora em 2008, com o título *Meridianos Lusófonos. Prémio Camões (1989-2007)*. Dando continuação ao projecto, a colectânea de ensaios que agora se apresenta foi concebida no sentido de fornecer estudos de determinadas obras que receberam o Prémio Camões no período compreendido entre 2008 e 2016. Trata-se do mais importante galardão dedicado às Literaturas de Língua Portuguesa, instituído em 1989, com o objectivo de premiar anualmente um autor que, pela qualidade da sua produção artística, tenha contribuído para o enriquecimento do património literário e cultural em Língua Portuguesa. Assim, no seu conjunto, os estudos incidem sobre diferentes géneros do artefacto artístico verbal, cultivados por escritores portugueses (2), brasileiros (5) e africanos (2), com destaque para a ficção narrativa (romance, conto e novela), poesia, ensaio e biografia. A importância da presente publicação deve-se também às metodologias adoptadas pelos colaboradores que aceitaram participar no projecto, investigadores e professores universitários de reconhecido mérito, bem como jovens doutores com potencial crítico. A este propósito, recordo a consideração da Professora Maria Lúcia Lepecki, na apresentação do volume de 2008, que se aplica perfeitamente à actual colectânea: «os artigos deste livro têm uma acentuada componente teórico-especulativa, pelo que interessam não apenas a quem se ocupe dos específicos autores aqui tratados mas, também, aos que desejem um diálogo inteligente e

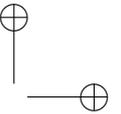
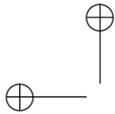




motivador sobre as muitas questões subjacentes ao estudo de diferentes modalidades do discurso verbal».

Amadora, Março de 2018





PRÉMIO CAMÕES 2008: JOÃO UBALDO RIBEIRO (BRASIL)

## O engenho e a arte de João Ubaldo Ribeiro

Rita Olivieri-Godet<sup>1</sup>

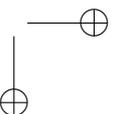
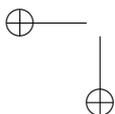
João Ubaldo Osório Pimentel Ribeiro nasceu em 23 de janeiro de 1941, em Itaparica, ilha situada na região do Recôncavo baiano, na casa de seu avô materno, na Rua do Canal, número 1, endereço que continuou a ser frequentado pelo autor e sua família, durante as férias de janeiro, até 2014, ano em que falece, em 18 de julho, na cidade do Rio de Janeiro. Escritor consagrado pelo reconhecimento de sua obra no Brasil e no exterior, como demonstram as inúmeras traduções de seus livros em vários países, iniciou sua carreira como jornalista, função que voltou a exercer enquanto colunista do *Estado de S. Paulo*. Autor de uma das obras-primas da literatura brasileira, *Viva o povo brasileiro* (1984), incurcionou por vários gêneros literários: romances, contos, crônicas, literatura infanto-juvenil e ensaio. Em 2008, recebeu o *Prêmio Camões*, a mais importante e prestigiosa premiação para os autores de língua portuguesa<sup>2</sup>.

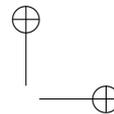
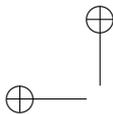
---

<sup>1</sup> Este artigo retoma, de maneira sintética, aspectos da obra ubaldiana amplamente desenvolvidos por nós em publicações anteriores: *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro* (HUCITEC/ABL/EDUEFS, 2009); *Viva o povo brasileiro: a ficção de uma nação plural* (E REALIZAÇÕES, 2014).

Professora titular de literatura brasileira da Université Rennes 2 e Membro Sênior do *Institut Universitaire de France*.

<sup>2</sup> Em *Ubaldo: ficção, confissão, disfarce e retrato* (2016), Juva Batella revisita com criatividade a biografia e o universo do escritor.



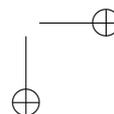
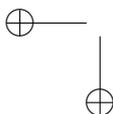


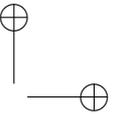
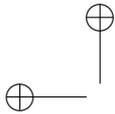
### ***Polifonia da obra ubaldiana***

A obra de João Ubaldo Ribeiro surge no contexto da segunda metade do século XX, em pleno período da ditadura militar. Insere-se na vertente da figuração do nacional, paradigma predominante na produção literária brasileira até o final da década de 1980, expondo as relações de força que determinam a construção de projetos identitários diversos e antagônicos. Pertence a uma linhagem da literatura brasileira que interroga a formação histórica da nação, questionando os referentes culturais e identitários que embasaram os discursos de sua construção ao longo do tempo. A elaboração da obra apoia-se na complexa imbricação entre história e memória, de maneira a contemplar suas múltiplas versões e silêncios. Refuta, dessa forma, a visão autoritária e unívoca da identidade nacional, elaborada pelas classes hegemônicas, afastando-se de uma figuração homogênea dos traços culturais, a fim de privilegiar uma representação plural e conflitante do processo de formação da nação. Para elaborar seu universo ficcional e explorar a problemática identitária, João Ubaldo Ribeiro opta por incorporar múltiplas visões da nação brasileira, adotando uma perspectiva de confronto ideológico que o conduz a englobar diferentes discursos e desvendar os interesses que lhes são subjacentes.

Entre os vários discursos que o autor incorpora para compor sua obra polifônica, o literário ocupa um lugar privilegiado, tornando patente a convivência do escritor com a tradição literária brasileira e universal. João Ubaldo revela que, aos doze anos, já tinha lido vários clássicos «dos quais nunca me esqueço e a maior parte dos quais faz parte íntima da minha vida»<sup>3</sup>. Essa «memória de livros» é uma característica determinante da escrita ubaldiana. Os leitores familiarizados com sua obra reconhecem a intertextualidade como um dos traços característicos de seu estilo. Da citação à paródia, João Ubaldo Ribeiro utiliza todos os recursos para fazer com que seu texto fale por intermédio de uma outra fala da qual ele se apropria. Há paródia, humor, dessacralização de determinadas tradições, mas também reconhecimento e cumplicidade para com outras. Jorge Amado chamou-o de «Rabelais tropical» por causa dessa sua tendência

<sup>3</sup> João Ubaldo Ribeiro, «Memória de Livros». In: *Um Brasileiro em Berlim*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, p. 152.



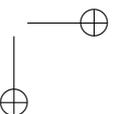
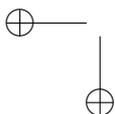


a subverter o discurso pela ironia e a ver com um olhar crítico, mas com muito humor, os usos e costumes da sociedade. Mas se o riso rabelaisiano e carnavalesco é uma constante em sua obra, as formas épicas e os tons dramáticos e líricos estão também presentes, o que atesta a riqueza e a diversidade estilística do autor<sup>4</sup>. A essas qualidades seria preciso, ainda, acrescentar o domínio narrativo com que tece suas histórias, desde a publicação de seu primeiro romance.

A inscrição da sociabilidade na obra polifônica ubaldiana incorpora vários registros estilísticos e explora tanto o filão da mais fina tradição paródico-carnavalesca da literatura brasileira, quanto a sua vertente épica. Assim é que a tendência carnavalizante, que associa a crítica social ao burlesco, na obra ubaldiana é encontrada em contos, reunidos em *Vencecavalo e o Outro Povo* (1974), *Já Podeis da Pátria Filhos e Outras Histórias* (1991), e nas crônicas de *Um Brasileiro em Berlim* (1995) e *Você me Mata, Mãe Gentil* (2004), entre outras narrativas. Sua produção romanesca manifesta a mesma versatilidade estilística: a ironia de *Setembro Não Tem Sentido* (1968) dá lugar ao estilo dramático e épico de *Sargento Getúlio* (1971) e *Vila Real* (1979). A partir de *Viva o Povo Brasileiro* (1984), o autor faz coexistir o registro épico e dramático com a perspectiva paródica para compor sua obra romanesca.

Compartilha com outros grandes nomes do romance brasileiro, como Erico Verissimo na trilogia *O Tempo e o Vento* (1949-1951-1952), Márcio Souza na obra *Galvez, o Imperador do Acre* (1976), ou Jorge Amado em *Tocaia Grande* (1984), a tendência a refletir sobre o destino da nação a partir de uma representação centrada nos aspectos sócio-históricos e antropológicos de suas respectivas regiões. A inserção da obra no paradigma de figuração do nacional exprime-se também pela incorporação de uma atualidade política e social candente que corresponde ao contexto da ditadura militar (*Diário do Farol*, 2002), às questões relacionadas com

<sup>4</sup> Reproduzo o comentário de Vinícius Jatobá que sintetiza perfeitamente as facetas plurais de João Ubaldo Ribeiro: «Do hermético e cerrado ao leve e legível e divertido; do sério pensador político ao politiqueiro de botequim; do existencial e etéreo ao profano e carnal; o prosador exigente dos romances, o escritor relaxado das crônicas». Vinícius Jatobá, «Livros de João Ubaldo Ribeiro», disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3899366-EI12510,00.html>. Acesso em: 07/11/2014.

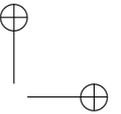
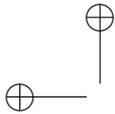


a reforma agrária e com a temática da luta dos camponeses pela posse da terra (*Vila Real*, 1979), ao questionamento do lugar que a nação brasileira reserva às populações indígenas e afrodescendentes (*Viva o Povo Brasileiro*, 1984; *O Feitiço da Ilha do Pavão*, 1997).

A dimensão social da obra de João Ubaldo Ribeiro manifesta-se na releitura que faz da formação da sociedade brasileira e do processo, muitas vezes doloroso, de mestiçagem étnica e cultural, sem perder de vista o confronto entre um Brasil rústico e primitivo e um Brasil urbano que se insere no modelo da modernidade ocidental. Emerge do conjunto de sua obra dedicada a temáticas diversificadas, uma preocupação que coloca no centro dessa produção literária uma reflexão profunda sobre a problemática identitária, armada de uma visão disposta a denunciar todos os tipos de procedimentos de colonização que o poder hegemônico procura impor, sejam eles de ordem cultural, econômica ou política. Os diferentes discursos sociais são objeto de desconstrução por meio de uma prática discursiva transgressora, caracterizada pelo uso irônico ou paródico dos elementos culturalmente marcados. É nesse âmbito de confronto, no qual a palavra contém sua marca ideológica, que se esboça a problemática identitária na obra de João Ubaldo Ribeiro.

O sistema discursivo ubaldiano integra processos históricos e sociolinguísticos, inaugurando um espaço textual dialógico entre sociabilidade e especificidade verbal. As marcas intertextuais e interdiscursivas, tomadas tanto da tradição literária como de variados tipos de discursos sociais que falam através da obra polifônica de João Ubaldo Ribeiro, incluindo a perspectiva da opinião pública ou do senso comum, permitem avaliar o grau de solidariedade e de distanciamento do discurso do narrador ubaldiano em relação a esse «rumor social» incorporado. O processo de recriação da língua falada pelo povo (população iletrada, homem comum) engendra um questionamento das convenções literárias e linguageiras estabelecidas.

A oralidade recriada é uma das marcas da obra ubaldiana em geral, embora ganhe maior visibilidade no conjunto de contos e de crônicas do autor. Ao destacar em João Ubaldo as qualidades de um grande contador de histórias, a crítica aproxima frequentemente sua obra da de Jorge Amado. Quanto a mim, partilho a opinião daqueles que, mesmo reconhecendo essas qualidades, põem em evidência um outro mérito substancial



do autor, o de ser um inventor de linguagens, no mesmo nível de um João Guimarães Rosa<sup>5</sup>. A semelhança entre o final do romance *Sargento Getúlio* e o do conto rosiano «Meu Tio o lauretê» é apenas um detalhe evidente de procedimentos afins compartilhados pelos autores na reinvenção da linguagem, talvez até uma homenagem do João baiano ao João mineiro<sup>6</sup>.

### **Contar um conto**

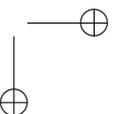
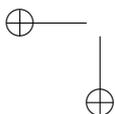
A oralidade atravessa o primeiro volume de contos do autor, *Vencecavalos e o Outro Povo* (1974), marcado pelo humor escrachado, pelo caráter irreverente e desmistificador que adota o estilo grotesco para descrever os feitos de cada um dos Santos Bezerra, anti-heróis das cinco narrativas.

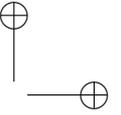
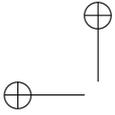
A mesma verve mordaz e satírica persiste nos contos reunidos em *Livro de Histórias* (1981), permeados por um olhar desabusado que questiona o *status quo* reinante. Esses contos escritos durante o período da ditadura militar são reeditados em 1991, sob o título provocador de *Já Podeis da Pátria Filhos e Outras Histórias*<sup>7</sup>. A maior parte deles tem como referente espacial a ilha de Itaparica. A escolha do título coloca as histórias sob a égide da fantasia e do lúdico, mascarando, dessa forma, o

<sup>5</sup> «A obra dele não é um exercício naturalista de reprodução simples da linguagem. Ela é uma invenção, uma invenção radical, com uma sintaxe própria, uma oralidade reinventada através das palavras, uma falsa oralidade. É muito curioso que os dois maiores escritores brasileiros deste século, os dois Joões, o Ubaldo e o Rosa, tenham de certa maneira inventado a oralidade», declara Geraldo Carneiro. In: Wilson Coutinho, *João Ubaldo Ribeiro: Um Estilo da Sedução*, Rio de Janeiro, Relume Dumará/Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/RioArte, 1998, p. 111.

<sup>6</sup> Ver o artigo de Pedro Barboza de Oliveira Neto «De João Rosa a João Ubaldo» in Rita Olivieri-Godet et Luciana Wrege-Rassier (orgs.) *João Guimarães Rosa mémoire et imaginaire du sertão-monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 255-264.

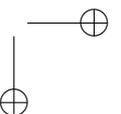
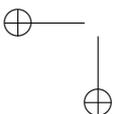
<sup>7</sup> *Já Podeis da Pátria Filhos e Outras Histórias* acrescenta dois contos inéditos: «Patrocinando a Arte» e «O Estouro da Boiada». João Ubaldo Ribeiro, *Já Podeis da Pátria Filhos e Outras Histórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991. Em um outro texto intitulado «Jogos Intertextuais no Conto 'O Poder da Arte e da Palavra'», dedico-me a uma análise detalhada desse conto, in Rita Olivieri-Godet, *Construções Identitárias na Obra de João Ubaldo Ribeiro*, São Paulo/Rio de Janeiro/Feira de Santana, Hucitec/Academia Brasileira de Letras/UEFS, 2009, p. 227-253.

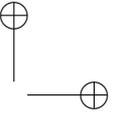
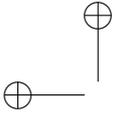




procedimento iconoclasta desses relatos, investidos de um alegre questionamento das diferentes normas – social, política, econômica, religiosa, literária, linguística – que regem a sociedade brasileira. Para ilustrar esse procedimento discursivo que recorre a uma «palavra desdobrada» – expressão que utilizo para referir-me à linguagem polifônica do escritor e à maestria inigualável em manejá-la – detenho-me rapidamente em um dos textos emblemáticos desse processo, o conto «O Poder da Arte e da Palavra».

O próprio título do conto «O Poder da Arte e da Palavra», ao fazer referência ao poder de sedução da linguagem, exhibe o caráter especular do relato. Verdadeiro *pot-pourri* literário, o conto insere, pelo amálgama, pelo jogo de citações ou pela reescritura, textos literários legitimados pela tradição, expondo-os a um trabalho intenso de desvio estilístico, semântico e ideológico. Não são somente os textos que são retomados, mas o intertexto cultural, uma vez que o conto põe em ação a figuração da recepção e da penetração popular de alguns «nobres» representantes da literatura de língua portuguesa e universal, pela construção da personagem do poeta e declamador de poemas, Robério Augusto, que exerce seu poder de sedução graças à força de sua expressão e à beleza dos poemas que declama. O presente da narrativa corresponde ao da sua chegada em Itaparica, por volta dos meados dos anos 1950. As incursões no passado evocam a penetração de produções de autores como o romântico Castro Alves e o parnasiano Olavo Bilac na cultura popular. Por outro lado, ao retomar componentes formais dos sermões de um outro campeão da arte da palavra – o Padre Antônio Vieira – um diálogo mais implícito instaura-se em torno das técnicas de estruturação da narrativa do conto que adota uma construção sinuosa e circular para abordar o *leitmotiv* temático do poder persuasivo da linguagem. Com muito humor, o texto coloca em cena a penetração popular da literatura antes que, na segunda metade do século XX, a televisão se torne, no Brasil, o meio hegemônico de diversão, inaugurando novas relações de comunicação com o grande público e acentuando o isolamento social da literatura. A *mise en scène* da apropriação da herança literária tradicional por uma expressão artística popular é feita de acordo com o ponto de vista de um narrador híbrido, atuando em todos





os registros, adotando uma visada crítica antropológica de releitura da cultura brasileira.

Tomo o conto «O Poder da Arte e da Palavra» como um ícone da escrita de João Ubaldo Ribeiro, texto no qual se manifesta plenamente seu hibridismo neobarroco caracterizado, segundo o comentário crítico de Antonio Risério, por um «elenco de mecanismos e de procedimentos de artificialização estética da língua»<sup>8</sup>. Considero que a reescrita dos diferentes regimes retóricos é antes de tudo uma maneira de reler e de pôr em perspectiva os códigos estéticos das escolas literárias, indicando seu próprio lugar nessa tradição. Ao assumir o hibridismo da linguagem, o autor não tem nenhum escrúpulo em se apropriar e transformar a palavra do *outro*. É nesse diálogo que sua própria palavra se revela.

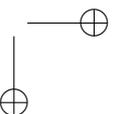
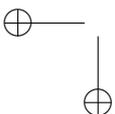
A palavra desdobrada dá forma, por sua vez, a múltiplos e variados temas desenvolvidos por João Ubaldo Ribeiro em sua obra. Os contos e sobretudo as crônicas exponenciam essa diversidade, sendo, contudo, possível identificar alguns eixos temáticos, entre os quais se destacam: as questões ligadas às construções identitárias da nação e do indivíduo; o desmascaramento das relações de poder e de dominação; o resgate da memória dos saberes dominados; a reflexão sobre o enigma da existência; a indagação sobre a condição humana, expondo seu lado ridículo e grotesco ou sua maldade extrema, como bem percebeu João Carlos Teixeira Gomes, que também aponta a questão da sexualidade como um dos temas ubaldianos reiterativos<sup>9</sup>. Deter-me-ei na sua produção romanesca, suficientemente representativa dessa diversidade de pronto observável nos dez romances publicados pelo autor, entre 1968 e 2009.

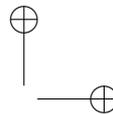
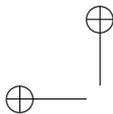
### ***A produção romanesca***

Aos 21 anos, João Ubaldo Ribeiro escreve seu primeiro romance, *Setembro Não Tem Sentido*, só publicado em 1968 graças ao empenho de

<sup>8</sup> Antonio Risério, «Viva Ubaldo Brasileiro», *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 7, mar. 1999, p. 92.

<sup>9</sup> João Carlos Teixeira Gomes, «João Ubaldo e a Saga do Talento Triunfante», in Zilá Bernd (org.), *João Ubaldo Ribeiro, Obra Seleta*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2005, p. 75-103.

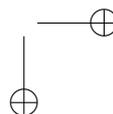
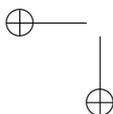


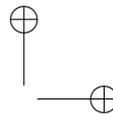
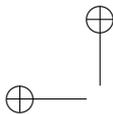


Glauber Rocha. O título inicialmente previsto para o romance, *A Semana da Pátria*, remete ao objetivo de questionar a realidade nacional num período de crise institucional após a renúncia de Jânio Quadros, em agosto de 1961, caracterizado pela incerteza quanto à posse de João Goulart e à realização de eleições. A instabilidade do período, a ameaça de golpe militar, sem que no entanto o livro se refira explicitamente aos acontecimentos políticos, faz com que, no momento de sua publicação, em 1968, ele adquira um caráter «engraçadamente profético, desgraçadamente atual», segundo as palavras de Glauber Rocha. Organizado em cinco capítulos que se sucedem entre o «Dia 3» e o «Dia 7», na semana das comemorações da Independência, o romance joga com a alternância de vozes narrativas e pontos de vista, para elaborar uma espécie de retrato geracional através de um painel do quotidiano de angústia e de vazio existencial de um grupo de jovens jornalistas e intelectuais. A ação situa-se em Salvador, no início da década de 1960. O jovem autor alimenta-se da vivência profissional e boêmia que possui da cidade, para, num tom irônico que oscila entre amargura e deboche, colocar em cena os protagonistas Tristão e Orlando, desenhando um contexto urbano e sociopolítico asfixiante. Na «Nota Prévia» que escreveu para o romance, Glauber Rocha destaca a «extrema habilidade para cultivar e criticar a linguagem», fazendo alusão ao pertencimento do «baiano-polifônico» a uma geração que inovou na música com o Tropicalismo e que anuncia «a entrada devastadora dos novos baianos nas letras»<sup>10</sup>.

Na verdade, a entrada devastadora prevista por Glauber só se cumpriu com a publicação, em 1971, de *Sargento Getúlio*, como denota a importante fortuna crítica sobre o livro. Inaugurada com um romance urbano, a obra romanesca ubaldiana volta-se para o interior do Brasil, evocando o contexto violento do sertão sergipano, numa conjuntura nacional que corresponde à da década de 1950, marcada pelos confrontos partidários e pelas disputas políticas entre a União Democrática Nacional (UDN) e o Partido Social Democrático (PSD). A narrativa foi inspirada em fatos reais relatados por Manoel Ribeiro, pai do escritor, que ocupava o cargo de chefe da Polícia Militar de Sergipe.

<sup>10</sup> Glauber Rocha, «Nota Prévia», in João Ubaldo Ribeiro, *Setembro Não Tem Sentido*, Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1968, p. 9-11.





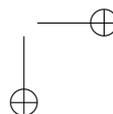
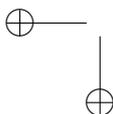
Sargento Getúlio deve cumprir a missão, que lhe foi dada por seu chefe político, de levar um prisioneiro de Paulo Afonso a Aracaju. Na visão de mundo simplista e dicotômica do Sargento Getúlio, o bem é representado pelo seu partido, o PSD, o mal, pela UDN. No entanto, no meio da viagem, os jogos do poder levam seu chefe a lhe dar uma contraordem, fato que a mentalidade rude e primitiva do Sargento não é capaz de entender. Tendo escolhido o seu caminho, o Sargento sente-se na obrigação de honrar sua palavra e cumprir o seu destino. A crise se instaura na mente rude desse homem do povo, personagem ambivalente, representante da ordem e do banditismo, manipulado pelos poderosos, através da dúvida hamletiana («Levo ou não levo»). «É uma história de aretê», escreve Ubaldo na epígrafe. Getúlio segue as leis não escritas da Virtude, no sentido grego, da mesma forma que Antígona, a personagem de Sófocles, na comparação estabelecida por Zilá Bernd na sua leitura do romance<sup>11</sup>.

Discutindo questões de poder e de honra através da figura emblemática e trágica do Sargento Getúlio, o caráter inovador do romance manifesta-se, sobretudo, na recriação original do registro da oralidade sertaneja e na escolha da técnica narrativa, «misturando monólogo interior e ‘interdiálogos’, sem que qualquer interlocutor se expresse diretamente [...]». O livro é uma polifonia de sons, gírias, palavras truncadas, dislogias, que representam o mundo hostil e a psique perversa e truculenta de um sargento do governo do Estado de Sergipe [...]»<sup>12</sup>.

O cunho «profético» que Glauber atribui a *Sargento Getúlio* pode também ser conferido a *Vila Real*, na medida em que, revisitando a temática da luta pela posse da terra e da migração no Nordeste do Brasil, a obra narra a história de uma comunidade espoliada de camponeses que se organiza para resistir aos algozes que a exploram. Publicado em 1979, o romance está antenado com a luta dos trabalhadores rurais, prefigurando sua organização que acontecerá na década de 1980, em torno do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST).

<sup>11</sup> Ver Zilá Bernd, «A Escrita Mestiça de João Ubaldo Ribeiro», in *João Ubaldo Ribeiro. Obra Seleta*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2005, p. 13-27.

<sup>12</sup> Wilson Coutinho, *op. cit.*, p. 67.

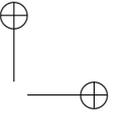
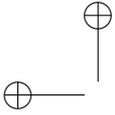


O presente da narrativa coloca em cena o acampamento dos camponeses sem terra em um lugarejo chamado *Barriga da Mãe*, refúgio e abrigo provisório, antes que um novo conflito venha expulsá-los, forçando-os a retomar o caminho em direção a um destino desconhecido. Trata-se de uma guerra travada por camponeses pela sobrevivência e pela afirmação de um espaço identitário, como a Guerra de Canudos gravada para sempre nas páginas inesquecíveis de *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha, um dos intertextos do romance. A precariedade da condição errante que lhes é imposta pelas forças de expulsão, características de uma sociedade profundamente marcada pelas desigualdades, é colocada em relevo por uma estrutura temporal que alterna: um presente sob a égide do terror e do medo diante da invasão iminente do acampamento pelas forças do inimigo; um passado marcado por cenas de expulsão, perseguições e massacres que o recurso ao *flash-back* faz reviver; um futuro incerto, única esperança consistindo em ganhar a batalha que se anuncia próxima.

A essa evocação do êxodo forçado da comunidade superpõe-se o itinerário existencial do protagonista Argemiro, líder do grupo. A força da personagem reside em sua capacidade de construir um trajeto inverso ao do deslocamento que lhe é imposto: errante, acossado, ele conseguirá ajustar-se a si próprio e afirmar-se como sujeito autônomo. A evolução da narrativa proporciona o aprendizado feito por Argemiro – o de falar com suas próprias palavras. A «palavra nova» está longe de ser autocrática, ela vai à procura do outro, solidarizando-se com a comunidade. Incurtionando sobre as relações de poder, *Vila Real*<sup>13</sup> realiza uma profunda reflexão sobre a função do líder, através de uma linguagem que se distingue por sua densidade simbólica, profundamente criativa e poética, pelo viés de um belíssimo diálogo que estabelece com o texto bíblico.

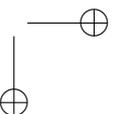
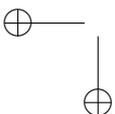
*Viva o Povo Brasileiro* inaugura, na obra romanesca, a imagem da Ilha de Itaparica como microcosmo da nação brasileira. Embora privilegie a

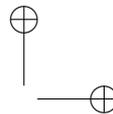
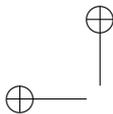
<sup>13</sup> Para uma leitura minuciosa desse belíssimo romance de João Ubaldo Ribeiro, remeto o leitor aos ensaios: Rita Olivieri-Godet, «Vila Real: Errância e Combate», in *Construções Identitárias...*, *op. cit.*, p. 117-138; Juva Batella, «A Fala do Chefe: Discurso e Legibilidade no Romance», in Zilá Bernd (org.), *op. cit.*, p. 105-118; e Cláudio Cledson Novaes, «Filho de Lourival: As Dobras do Nome», *Revista Outros Sertões*, n. 2, dez. 2008, p. 123-128.



representação do espaço referencial da Ilha, *Viva o Povo Brasileiro* integra também os espaços urbano e sertanejo, já representados nos romances precedentes, além de situar a ação de alguns capítulos em terras estrangeiras. Espinha dorsal da obra ubaldiana, o romance reúne as múltiplas vertentes temáticas e estilísticas que a perpassam. No vasto e complexo painel em que exhibe as diversas facetas da nação brasileira, o autor discute as categorias segundo as quais ela foi pensada no decorrer de sua formação, esforçando-se por nomear e traduzir os aspectos obscuros e marginalizados da historiografia e da memória nacional e também por projetar um imaginário que se nutre da heterogeneidade do sistema cultural. No processo de elaboração da obra, integra aspectos essenciais dos romances anteriores (o questionamento da realidade nacional em diferentes períodos de crise, aliado a uma preocupação geracional que discute os valores da família e da sociedade patriarcais); o embate entre projetos identitários diversos; a luta dos camponeses pela posse da terra, além de utilizar elementos que serão retomados em obras posteriores (o recurso ao maravilhoso para interrogar o destino da nação; a máscara social e a identidade de fachada; a reflexão sobre o mal). Erige um amplo leque de representações em torno das construções de identidades coletivas, eixo temático que confere uma coesão à sua vasta obra.

*Viva o Povo Brasileiro* abre-se a referentes identitários múltiplos, a possibilidades diversas de impregnações culturais que, em geral, não são levadas em conta pelas elites hegemônicas do Estado-nação. Figura a heterogeneidade cultural como a condição fundamental para construir a nação-como-cultura inscrevendo-a permanentemente num contexto de correlação de forças. Estruturalmente polifônico, passa em revista as diversas teorias de interpretação da formação da nação e do «caráter nacional brasileiro», confrontando-as com a experiência e o imaginário popular. Ao fazê-lo, confere à parcela do povo brasileiro, vítima histórica do mecanismo de exclusão dos donos do poder, a legitimidade de ser um dos intérpretes da nação. A ficção rompe com o paradigma central da história ideológica que alimentou o nacionalismo brasileiro, fundamentado na ideia de construção de uma cultura unívoca, imposta pelo autoritarismo da missão diretiva que as elites se outorgaram.



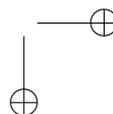
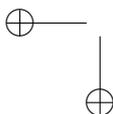


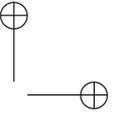
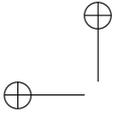
A reflexão sobre a formação da nação brasileira inscreve-se numa dimensão temporal ampla, traduzindo uma preocupação fundamental com as origens do processo. O trabalho de reconstrução do passado estabelece um paralelo entre as representações das genealogias das elites brasileiras – através dos núcleos familiares de Perilo Ambrósio e de Amleto Ferreira –, e as das classes populares, fundamentada na simbologia da «alminha brasileira», remontando ao século XVII para instaurar no início dessa genealogia o *caboco* Capiroba cujo legado histórico, memorial e cultural será incorporado por diversas personagens que representam a resistência popular, como é o caso da protagonista do romance, Maria Da Fé.

*Viva o Povo Brasileiro* faz parte das obras fundamentais do pensamento brasileiro e seu autor, João Ubaldo Ribeiro, pertence à classe dos grandes intérpretes da Nação que contribuem para sondar as categorias de análise a partir das quais ela foi pensada. O romance empenha-se em realizar um amplo afresco dos processos históricos constitutivos da sociedade brasileira e de seus deslocamentos, revisitando as diversas visões interpretativas produzidas por intelectuais e escritores, ao longo dos séculos. Reserva um lugar de destaque à diversidade da dimensão cultural, aos dramas sociais da população vítima dos donos do poder, à investigação sobre a formação da consciência nacional e as diversas manifestações do nacionalismo que fundamentam projetos identitários distintos.

Alguns críticos, entre os quais me incluo, consideram que o tema da maldade da natureza humana, presente desde o início na obra de João Ubaldo, segue uma linha ascensional, tornando-se mais explícito com a publicação, em 1989, de *O Sorriso do Lagarto*, para culminar com a personagem do torturador em *Diário do Farol* (2002)<sup>14</sup>. Escrito durante o período em que João Ubaldo estava morando na Ilha, na segunda metade da década de 1980, portanto após o fim da ditadura militar, *O Sorriso do Lagarto* surpreende pelo tom desencantado e amargo, criticando o oportunismo político da esquerda, a corrupção e a violência que continuam a imperar, ao colocar em cena a personagem do secretário de saúde Angelo Marcos, político corrupto e milionário. Mas a novidade temática em

<sup>14</sup> A esse respeito, ver Zilá Bernd, «A Escrita Mestiça de João Ubaldo Ribeiro», *op. cit.*, p. 18; e João Carlos Teixeira Gomes, «João Ubaldo e a Saga do Talento Triunfante», in Zilá Bernd (org.), *op. cit.*, p. 95.



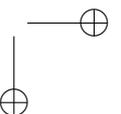
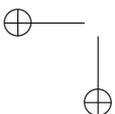


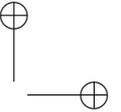
*O Sorriso do Lagarto* diz respeito à discussão sobre as relações entre ética e ciência, revelando a influência do poder político e econômico nas pesquisas da área de embriologia e da engenharia genética que interferem na evolução das espécies. Questionando a ideologia do «progresso da ciência» aplicada à manipulação dos genes num organismo, a obra pondera sobre os riscos e os limites da prática científica no âmbito do processo de manipulação genética. Inova também na forma híbrida que adota explorando aspectos próprios do romance de costumes, do romance policial e da ficção científica.

O protagonista João Pedroso, ex-biólogo que abandona a carreira para ser vendedor de peixe na Ilha de Itaparica, leva uma vida tranquila de homem solteiro, bonachão e alcoólatra, antes de realizar uma monstruosa descoberta: o diretor do Hospital da Ilha, Lúcio Nemésio, acoberta experiências que utilizam animais e mulheres negras como cobaias para gerar seres híbridos, meninos-macacos. No hospital trabalham cientistas estrangeiros da área de engenharia genética e embriologia, financiados por fundações ligadas a grandes indústrias químicas e farmacêuticas. A denúncia desse tipo de prática e o envolvimento com Ana Clark, mulher de Angelo Marcos, selam o destino de João Pedroso. Inovando na utilização de um léxico especializado para se debruçar sobre uma temática polêmica e atual, o romance questiona a ameaça que a prática aética da ciência, submetida aos interesses econômicos, pode representar para a humanidade em geral e, em particular, para as populações desfavorecidas dos países da periferia, as quais, de vítimas da ausência de uma política de saúde, podem se transformar em cobaias para as experiências de cientistas financiados por fundações inescrupulosas.

Totalmente diversa é a temática de *O Feitiço da Ilha do Pavão* publicado em 1997. Seu estatuto ambíguo aproxima-o por um lado do realismo mágico, caro à literatura latino-americana, anulando as fronteiras entre o real e o sobrenatural, ao tempo em que incorpora traços da ficção científica que certos autores consideram como uma vertente da utopia moderna.

Para criar sua ilha imaginária, Ubaldo combina elementos da realidade do contexto sócio-histórico do Brasil colonial com detalhes provenientes de fontes diversas que evocam tanto o mito das Ilhas Afortunadas quanto os projetos utópicos das cidades perfeitas situadas num espaço





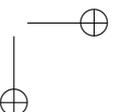
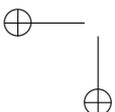
insular, espaço utópico por excelência que remete ao texto modelo do gênero, *A Utopia* de Thomas More<sup>15</sup>. A sociedade da ilha imaginada por João Ubaldo está longe de ser homogênea e perfeita. A reflexão sobre o governo ideal, outro elemento característico das narrativas utópicas, far-se-á a partir de três espaços bem delimitados e submetidos a formas de organização sociais diferentes: o «quilombo», governado por um negro que se autoproclama imperador, representação inusitada de um Quilombo às avessas, onde está instaurado um regime autoritário e sanguinário; Sossego Manso, propriedade do Capitão Cavallo, branco português que alforria seus escravos e institui um regime próximo do anarquismo; e a cidade de São João, sob a ameaça do controle de Borges Lustosa, português que representa o poder colonial. Cada um deles defende um projeto de governo apresentado como o melhor dos regimes. Suponho que o espaço do Capitão Cavallo represente a utopia social do romance. Capitão Cavallo acaba com a escravidão nas suas terras, divide os bens que aí são produzidos, encoraja o processo de mestiçagem e renuncia a impor sua autoridade, para deixar que cada um se governe segundo seu livre arbítrio: «Cada um se governa como quer ou como pode e eu não me intrometo»<sup>16</sup>, palavras que fazem eco à divisa *fay ce que vouldras*, que rege a utópica abadia de Thélème. Grande admirador de Rabelais, João Ubaldo, nesse seu texto, aposta numa sociabilidade natural, oriunda da vontade e da consciência do homem.

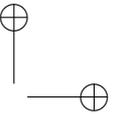
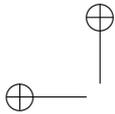
*O Feitiço da Ilha do Pavão* revisita o tópico da máquina do mundo da tradição literária universal, atualizado, por sua vez, no «túnel do tempo» das narrativas de ficção científica que expõem o movimento incessante e incerto do mundo. Procura, dessa forma, propiciar uma reflexão sobre os limites da escolha humana em face da complexidade e da natureza múltipla, instável e imprevisível do real.

---

<sup>15</sup> Sem esquecer as alusões aos grandes textos literários da tradição ocidental, como *Robinson Crusó* (1719) de Daniel Defoe ou *A Tempestade* (1623) de William Shakespeare, figurações de ilhas tropicais que participam da construção simbólica do espaço americano. Sobre o assunto ver meu ensaio: Rita Olivieri-Godet, «Território e Utopia no Romance *O Feitiço da Ilha do Pavão*», in *Construções Identitárias...*, *op. cit.*, p. 117-158.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 156.

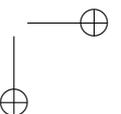
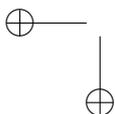




*A Casa dos Budas Ditosos*, publicado em 1999, realiza um pastiche de uma tendência erótica e libertina da literatura. Escrito sob encomenda para a série «Plenos Pecados» da Editora Objetiva, o romance centra-se nas relações entre literatura, erotismo e libertinagem, realizando uma imitação exagerada dos traços estilísticos e temáticos dessa tradição. O texto discute a questão da voz autoral, por meio do artifício da *mise en scène* de um autor imaginário apresentado como o autor real da história contada. O suposto autor é caracterizado como uma mulher sexagenária que entregou uma fita cassete, na qual conta suas aventuras luxuriosas àquele que se apresenta como seu mero transcritor. Se esse procedimento em si não é inovador na história da literatura, os problemas que são levantados, pela ficcionalização da voz do autor, traduzem determinadas preocupações atuais referentes à natureza dessa voz, às tensões entre o real e a ficção e às relações entre a oralidade e a escrita. O relato aparece como uma experiência de autodescrição de identidade de uma narradora-protagonista que devassa sua identidade íntima, a de uma mulher libertina, debochada e perversa, movida pela transgressão dos interditos. Mas ele inaugura igualmente uma experimentação radical no nível da linguagem e dos elementos constitutivos da narrativa que, de maneira geral, passou despercebido pela crítica, mas que procurei evidenciar num estudo dedicado ao romance<sup>17</sup>.

A máscara do suposto autor também está presente em um dos grandes clássicos da literatura erótica e libertina do século XVIII, *As Relações Perigosas* (*Les Liaisons Dangereuses* – 1782) de Choderlos de Laclos, um dos autores explicitamente citados no romance, ao lado de Henry Miller, D. H. Lawrence, James Joyce, entre outras referências que integram a rede intertextual da narrativa e que constituem sua memória literária. A exposição desenfreada e crua dos instintos sexuais em que o livro se empenha corre o risco de obliterar os diferentes níveis de leitura e confundir o leitor, seduzido ou chocado pela saturação pornográfica. No entanto, o ato de contar, pelo traço particularmente provocador da descrição de cenas eróticas licenciosas que o caracteriza, transforma-se num exercício para libertar a linguagem de toda espécie de restrições. Longe de ser gratuita,

<sup>17</sup> Ver *Idem*, «Ficcionalização da Voz Autoral em *A Casa dos Budas Ditosos*», in *Construções Identitárias...*, *op. cit.*, p. 163-186.

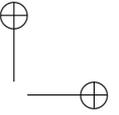
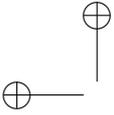


a escolha de um tema considerado «imoral» situa a atividade criadora num estágio limite do *dizer*, antecipando uma outra experiência extrema do autor com a linguagem, aquela que consiste em narrar a tortura, no romance *Diário do Farol*.

A ação de *Diário do Farol*, publicado em 2002, está situada no período da ditadura militar brasileira, explorando o ponto de vista do torturador – seu narrador e personagem principal. No romance, a representação hipertrófica do gozo do poder, indissociável do descaso cínico pelos valores morais, ocupa o centro da cena. A narrativa privilegia o discurso monódico de um ex-padre que se tornou torturador durante a ditadura militar e que, na velhice, se isola num farol, numa ilha deserta, para escrever suas memórias. Todos os elementos romanescos contribuem para a instauração de uma representação hiperbólica da violência, interiorizando-a na própria estrutura da obra: o contexto histórico no qual o autor situa a ação, o da ditadura militar no Brasil; a autocaracterização do narrador-protagonista como «o pior dos homens»; o tom cínico, odioso e violento de seu discurso que transforma o leitor em interlocutor privilegiado para melhor realçar o lugar de vítima de um discurso autoritário que a narrativa lhe confere. Todos esses elementos enformam a temática do mal relacionando-a com o gozo do poder sobre o outro.

As memórias de um ex-padre de sessenta anos, cujo nome não é declinado, começam pela evocação de sua infância, marcada pela violência que lhe infligiram seu pai e sua tia, elemento que deslancha seu desejo de vingança. O romance mostra como o contexto social totalitário, que favorece a eclosão do terrorismo de Estado, vai tornar possível o exercício privado do terror. A violência surge dessa forma como uma herança duplamente ancestral, herança do pai e da experiência histórica.

O que institui a novidade de *Diário do Farol*, em relação às narrativas ficcionais precedentes sobre a ditadura militar, é a maneira particular de considerar sua representação pelo ponto de vista exclusivo do torturador. A reconstituição da repressão está centrada em seus atores, procurando mostrar o comportamento odioso e arbitrário que os caracterizam, desvelando o sadismo dos carrascos nos subterrâneos das prisões, reconstruindo assim metonimicamente o espaço infernal da violência no qual a nação se converteu. Trata-se de objetivar a mentalidade sádica e cínica que orienta

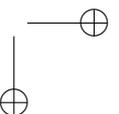
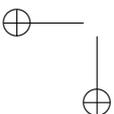


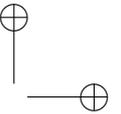
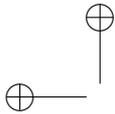
a máquina do poder do regime militar, colocando lado a lado o discurso sobre a defesa da liberdade e dos valores cristãos, através do qual a ditadura justificava a hipertrofia do poder policial, e o ultrarrealismo das experiências de tortura. Desse modo, o livro reconstitui a atmosfera asfíxiante da ditadura militar brasileira e dos regimes totalitários em geral.

Entre a publicação dos dois romances, que introduzem uma atmosfera opressiva, construídos em torno das experiências extremas realizadas por personagens sádicos e violentos, surge, em 2000, a deliciosa e leve narrativa *Miséria e Grandeza do Amor de Benedita*, que eu classificaria como uma novela picaresca, no sentido que o termo assume na tradição brasileira do gênero. O livro, que o autor dedica aos seus amigos de Itaparica, Zé de Honorina, Luís Cuiúba e Vavá Paparrão, personagens de alguns de seus contos, reata com o barroquismo carnavalesco da linguagem, adotando a perspectiva das classes populares, num estilo marcado pela alegre exuberância que predomina nos contos de *Já Podeis da Pátria Filhos*, recorrendo à sátira, ao grotesco, ao humor, à livre expressão do cômico popular.

O enredo organizado em capítulos curtos tem sua unidade assegurada através da narração das aventuras, peripécias e intrigas dos protagonistas Benedita e seu marido Deoquinha. As questões ligadas à sexualidade, às relações familiares e à religiosidade ganham um destaque especial na elaboração de um quadro caricatural dos costumes e das personagens identificadas por suas profissões e caracteres físicos, que têm suas qualidades e defeitos exacerbados. Surgem, portanto, como personagens fora do comum. Fora do comum é também o espaço itaparicano que os gerou onde «nem dezoito vidas bastariam para se aprender tudo o que há na ilha». Múltipla, misteriosa e singular é a Ilha de Itaparica, segundo argumentos estapafúrdios apresentados pelo narrador, porta-voz da comunidade, que a tudo julga e comenta. A novela pode ser considerada um dos textos mais representativos da verve humorística ubaldiana.

Num registro poético, atravessado por tons melancólicos, mas igualmente voltado para a figuração do espaço de Itaparica, a narrativa de *O Albatroz Azul* (2009) dedica-se a uma serena meditação sobre a morte e o significado do enigma da existência. A busca da revelação desse mistério, simbolicamente representado pela beleza enigmática do albatroz azul

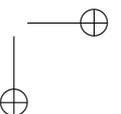
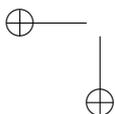


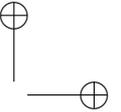


que, da mesma forma que o pavão, no romance de 1997, também confere o título à narrativa, está presente no conjunto da obra ubaldiana. A reconstrução dos vestígios de uma memória íntima e familiar, a do protagonista Tertuliano Jaburu, é um meio de reviver o passado de uma comunidade cujos usos e costumes quotidianos se encontram hoje transformados. Recordando a trajetória de sua família, procurando entender o papel que nela desempenhara para melhor compreender o sentido de sua existência, Tertuliano Jaburu encontra-se, na velhice, às voltas com «o sempre indesvendável quem somos nós, de onde viemos, para onde vamos».

O nome da personagem é motivado por sua tendência a interrogações metafísicas, de maneira semelhante ao teólogo de Cartago, e pelo caráter melancólico e tristonho de sua personalidade, apesar de levar uma vida tranquila e de não se ter furtado aos prazeres que ela lhe proporcionou. A proximidade da morte acaba se revelando uma lição de vida, a sabedoria do velho emanando de sua experiência e capacidade de aceitação da vida que lhe foi dado viver. O nascimento do neto aponta para a renovação e persistência do enigma: o destino e o sentido do itinerário do ser no mundo. Tertuliano prepara tranquilamente sua morte, contando com os amigos para transmitirem ao seu neto o legado que consiste em «ensinar a arte da vida» que segundo ele se traduz: na sabedoria que emana da experiência de vida; na ética baseada nas ações e não nas palavras; na felicidade proporcionada pelos livros. Despretensiosamente filosófico, atravessado por uma visão baseada na relatividade do conhecimento, o romance projeta o percurso existencial como uma eterna aprendizagem, conciliando a infância e a maturidade do ser humano, na imagem da vida como um moto contínuo de descobertas: «todo dia a velhice lhe trazia uma novidade, parecia coisa de menino crescendo».

*O Albatroz Azul* foi o último romance que o autor publicou em vida. Perguntado sobre projetos em curso, em conversa por e-mail em maio de 2014, João Ubaldo respondeu-me: «Agora estou tentando escrever umas histórias cariocas, com o título geral de *Noites Lebloninas*». Num depoimento de Nélida Piñon à Globo News, a escritora destaca o amor desse «carioca baiano» pelo Leblon: «ele era o Senhor do Leblon, ele amava esse Leblon, ele trazia essa naturalidade em relação ao quotidiano





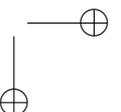
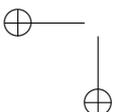
brasileiro onde estivesse»<sup>18</sup>.

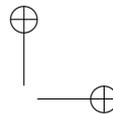
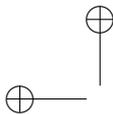
A obra de João Ubaldo Ribeiro vem sendo reeditada pela Objetiva – Alfaguara. Além dos contos de *Noites Lebloninas*, talvez outros textos possam vir a integrar o conjunto de uma obra monumental, que nunca cessou de nos surpreender, composta com engenho e arte, durante cinquenta anos. O fecundo universo ficcional, construído pela palavra desdobrada de João Ubaldo Ribeiro, transmutado em Tertuliano Jaburu, Maria da Fé, caboco Capiroba, Dadinha, Benedita, Capitão Cavalo, Argemiro e em inúmeras outras personagens que o povoam, é o grande legado do autor que dedicou sua vida a traduzir e escrever *os Brasis*.

O itinerário da obra revela a persistência (e a pertinência) do pensamento ubaldiano sobre as bases que ancoram a modernidade política no Brasil, construindo um quadro plural que procura delimitar as correlações de força da sociedade brasileira e questiona os paradigmas evolucionistas da ideologia do progresso e do desenvolvimento.

---

<sup>18</sup> Nélida Piñon, «Entrevista à Globo News». Disponível em: <http://globo.com/rede-globo/rjtv-1a-edicao/v/nelida-pinon-joao-ubaldo-transmitia-erudicao-com-naturalidade/3506169/>. Acesso em: 07/11/2014.





## Bibliografia

### 1. Obras de João Ubaldo Ribeiro

*João Ubaldo Ribeiro. Novas Seletas*, Organização, apresentação e notas Domício Proença Filho, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.

*João Ubaldo Ribeiro. Obra Seleta*, Organização Zilá Bernd, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2005.

#### **Romances**

*Setembro Não Tem Sentido*, Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1968.

*Sargento Getúlio*, Rio de Janeiro, Artenova, 1971.

*Vila Real*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

*Viva o Povo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

*O Sorriso do Lagarto*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

*O Feitiço da Ilha do Pavão*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

*A Casa dos Budas Ditosos*, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 1999.

*Miséria e Grandeza do Amor de Benedita*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

*Diário do Farol*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2002.

*O Albatroz Azul*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009.

#### **Contos**

*Vencecavalos e o Outro Povo*, São Paulo, Artenova, 1974.

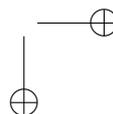
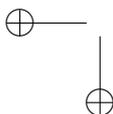
*Livro de Histórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

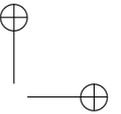
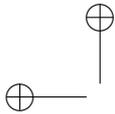
*Já Podeis da Pátria Filhos e Outras Histórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

*Noites lebloninas*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2014.

#### **Crônicas**

*Sempre aos Domingos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.





*Um Brasileiro em Berlim*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.  
*Arte e Ciência de Roubar Galinha*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

*O Conselheiro Come*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.  
*Você me Mata, Mãe Gentil*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.  
*A Gente se Acostuma a Tudo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.  
*O Rei da Noite*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2008.  
*Contos e Crônicas para Ler na Escola*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2010.

#### **Literatura infanto-juvenil**

*Vida e Paixão de Pandonar, o Cruel*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

*A Vingança de Charles Tiburone*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.  
*Dez Bons Conselhos de Meu Pai*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2011.

#### **Ensaio**

*Política: Quem Manda, Por Que Manda, Como Manda*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

## **2. Bibliografia geral**

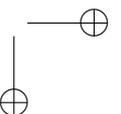
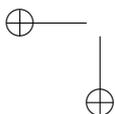
ARAÚJO, Jorge de Souza, «João Ubaldo Ribeiro», in *Floração de Imaginários. O Romance Baiano no Século 20*, Itabuna/Ilhéus, Via Literatum Editora, 2008, p. 247-260.

BATELLA, Juva, «A Fala do Chefe: Discurso e Legibilidade no Romance», in BERND, Zilá (org.), *João Ubaldo Ribeiro. Obra Seleta*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2005, p. 105-118.

BATELLA, Juva, *Ubaldo: ficção, confissão, disfarce e retrato*, ilustrações Chica Batella, Rio de Janeiro, Vieira e Lent, 2016.

BERND, Zilá, «A Escrita Mestiça de João Ubaldo Ribeiro», in BERND, Zilá (org.), *João Ubaldo Ribeiro. Obra Seleta*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2005, p. 13-27.

BERND, Zilá; UTEZA, Francis, *O caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2001.



COUTINHO, Wilson, *João Ubaldo Ribeiro: Um Estilo da Sedução*, Rio de Janeiro, Relume Dumará/Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/RioArte, 1998.

CUNHA, Eneida Leal, «O Imaginário Brasileiro: entre a Genealogia e a História», in *Estampas do Imaginário: Literatura, Cultura, História e Identidade*, 1993, 238 f. (Tese de Doutorado em Literatura Brasileira) – Curso de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1993.

GOMES, João Carlos Teixeira, «João Ubaldo e a Saga do Talento Triunfante», in BERND, Zilá (org.), *João Ubaldo Ribeiro, Obra Seleta*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2005, p. 75-103.

JATOBA, Vinícius, «Livros de João Ubaldo Ribeiro». Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3899366-EI12510,00.html>, consultado em 07/11/2014.

NOVAES, Cláudio Cledson, «Filho de Lourival: As Dobras do Nome», *Revista Outros Sertões*, n. 2, dez. 2008, p. 123-128.

OLIVEIRA NETO, Pedro Barbosa, «De João Rosa a João Ubaldo», in OLIVIERI-GODET, Rita; WREGG-RASSIER, Luciana (orgs.), *João Guimarães Rosa mémoires et imaginaire du sertão-monde*, Rennes, PUR, 2012, p. 255-264.

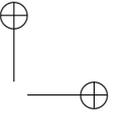
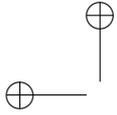
OLIVIERI-GODET, Rita, *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*, São Paulo, Hucitec; Feira de Santana, BA, UEFS Ed.; Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2009.

OLIVIERI-GODET, Rita, *Viva o povo brasileiro: a ficção de uma nação plural*, São Paulo, E Realizações, 2014.

PIÑON, Nélide, «Entrevista à Globo News». Disponível em: <http://globo.com/rede-globo/rjtv-1a-edicao/v/nelida-pinon-joao-ubaldo-transmitia-erudicao-com-naturalidade/3506169/>, consultado em 07/11/2014.

ROCHA, Glauber, «Nota Prévia», in João Ubaldo Ribeiro, *Setembro Não Tem Sentido*, Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1968, p. 9-11.

RISERIO, Antonio, «Viva Ubaldo Brasileiro», *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 7, mar. 1999, p. 92.



PRÉMIO CAMÕES 2009: ARMÉNIO VIEIRA (CABO VERDE)

## Arménio Vieira – Cabo Verde, Literatura-Mundo & *Mater Mundi*

Filinto Elísio<sup>1</sup>

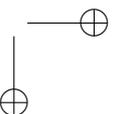
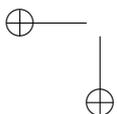
Quando em 2009, Arménio Vieira vence o Prémio Camões, a professora portuguesa Helena Buescu, um dos membros do júri, afirmou que este produzira «uma obra que merece entrar para um certo cânone das literaturas em língua portuguesa.»

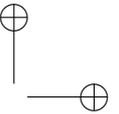
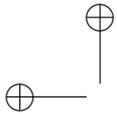
O júri do Prémio ficara rendido pela atitude inusitada que o destoava da maior parte dos escritores vivos das literaturas em língua portuguesa, um facto que o elege a um dos pilares para a análise das escritas em português e a literatura-mundo. «Eu, que de Homero recebi o poema no instante em que o poema nasce, e vi o Inferno pela mão de Dante, tal-qual Leopardi mais tarde o viu, e, após me afundar no rio onde Hamlet e Lear beberam o vinho que enlouquece, comecei a ter visões que Rimbaud, De Quincey e Poe registaram em negros textos; eu, que no eterno transportei a bandeira que era peso nas mãos de Elliot, e renovei a charrua com que Pound lavrava os versos, e de Whitman furtei-me ao licor, que em Álvaro, digo Campos, porque dorido e menos doce, sabia melhor; então que falta em mim para de Camões herdar a estrela, que Pessoa deixou fugir?»

Arménio Vieira aparta-se da realidade fenomenológica da cultura e da literatura de Cabo Verde. Para o poeta e ensaísta José Luís Hopffer Almada: «é uma fulgurante ilustração da mudança de paradigma na

---

<sup>1</sup> Filinto Elísio Correia e Silva (Filinto Elísio) é escritor, curador e editor cabo-verdiano. Membro da Academia Cabo-verdiana de Letras e criador do Festival de Literatura-Mundo do Sal. Coeditor de três livros de Arménio Vieira (com a Rosa de Porcelana Editora).





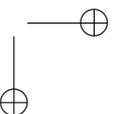
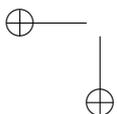
poesia cabo-verdiana», especialmente no sentido de universalização e da extra-territorialização temáticas e de indagação existencial e metafísica, como amiúde proclamava outro poeta, João Manuel Varela (no seu heterónimo T. T. Tiofe), em *Epístolas ao meu irmão António*. A escrita do «Camões Cabo-verdiano» escapa-se ao cânone estético da poesia cabo-verdiana, quer pela forte presença da ironia e do sarcasmo, como meios estéticos de transgressão, quer pelo papel que nela desempenham a aliteração, a paródia, a linguagem coloquial, o desencanto metafísico e o jogo com o paradoxo e o absurdo, mesmo quando recorre a mitos greco-latinos, dessacralizando-os, reafirma Hopffer Almada.

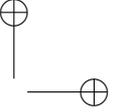
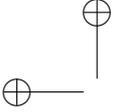
Arménio Vieira marca a literatura cabo-verdiana não só pela ruptura à mundividência telúrica enclausurada do ilhéu, mas também pelo afastamento à tradição escrita de feição nacionalista. Segundo Hopffer Almada, «Arménio Vieira integra o restrito clube dos escritores cabo-verdianos vivos na primeira década do presente milénio que mais têm contribuído para a consolidação de novos paradigmas na literatura cabo-verdiana contemporânea.»

Comprovam esta singularidade os seus dois romances *O Eleito do Sol e No Inferno*, e seus livros de poemas iniciados em 2013 e que culminam com *Silvenius: Antologia Poética*, em 2016. Decifrar Arménio Vieira e sua trajetória no quadro da literatura em língua portuguesa tornou-se desde o Prémio Camões uma das árduas tarefas dos estudiosos e dos investigadores e diante de tal desafio nada como percebê-lo em discurso direto.

No dia 12 de fevereiro de 2018, em Paris, numa sessão organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, Embaixada de Cabo Verde em França e Rosa de Porcelana Editora, o escritor cabo-verdiano Arménio Vieira (Prémio Camões 2009) respondeu nestes termos profusos e paródicos sobre *O Brumário* e pela «Saga Poética dos Brumários», período em que publicou os livros *O Brumário* (Publicom, 2013) e *Derivações do Brumário* (Publicom, 2013), *Sequelas do Brumário* (Rosa de Porcelana Editora, 2014) e *Fantasmas e Fantasias do Brumário* (Rosa de Porcelana Editora, 2015):

(...)



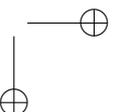
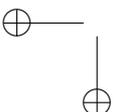


*Porquê «O Brumário»? Quando da publicação do meu primeiro livro, editado em 1971, houve logo quem me interrogasse: porquê «Poemas», em vez de um título mais apelativo, facilitando, quiçá, a procura de tal obra? Se não respondi nessa altura, talvez seja oportuno fazê-lo agora: quando escrevo, jamais começo pelo título. O que me importa é o livro em si e não o nome que o identifica. A propósito, talvez convenha lembrar que no período renascentista, os poemas líricos, por via de regra, não eram titulados. Exemplos: «Sonetos de Petrarca», «Líricas de Camões». Muito antes, as «Odes de Píndaro», apenas isso. Quem sabe ou soube o título de um poema de Parménides, sem o qual Platão, provavelmente, não teria elaborado a sua engenhosa ontologia? Três séculos depois dos vates da Renascença, em Portugal, deu-se o caso de o poeta Cesário Verde ter falecido deixando o seu único livro inédito e sem título. Nessa eventualidade, o editor decidiu que a obra se chamaria «O Livro de Cesário Verde». Prosaico e simples, todavia sem obstar a que tal coletânea de poemas fosse reconhecida e consagrada, nomeadamente por Fernando Pessoa.*

*Bem antes, também em português, a novela «Menina e Moça» tirou o seu título das duas primeiras palavras com que o autor, Bernardim Ribeiro, começou a sua história. E cabe acrescentar que não se trata de uma obra qualquer, já que é a primeira novela pastoril escrita na Península Ibérica e também a primeira a transportar uma voz feminina para o centro de um enredo novelístico. Só que tal fala é a de um autor masculino. Ainda bem longe do feminismo romântico de Stendhal, e, seguramente, a léguas do feminismo militante de madame Simone de Beauvoir. Cada coisa a seu tempo.*

*Posto isto, cabe perguntar: será que os títulos valem alguma coisa além da sua função publicitária? Ora bem, convenhamos que «A Insustentável Leveza do Ser» é o exemplo acabado de um título bonito. No entanto, Milan Kundera, a meu ver, vale mais pelos bons conhecimentos que demonstra possuir sobre o romance como género literário do que por essa obra, não obstante a inegável beleza do título. Ironicamente, entre os milhares de livros que eu nunca li, há um título que me apraz recordar: «O Homem que Via Passar os Comboios». É um título estupendo para um livro que ignoro.*

*Quanto à pergunta inicial, isto é, porquê «O Brumário»? a resposta vai ser breve. Tendo este livro nascido sem nome, pensei em três ou quatro títulos, acabando por optar por «O Brumário». Razões?*



*Porventura nenhuma em especial. Para começar, a palavra não me soou mal. Por outro lado, o seu significado histórico, ligado a eventos acontecidos em França (e não só, dado que Karl Marx a tal nome reportaria anos depois) pareceu-me gratuito, acabando todavia por se impor devido a duas particularidades da minha vida: primeiro: nasci e cresci num país exposto às poeiras do Sahara, causadoras de uma bruma, seca e quente, notória sobretudo em janeiro, curiosamente o mês do meu nascimento; segundo: durante seis anos, exerci o cargo de observador dos Serviços Meteorológicos de Cabo Verde.*

*Antes de terminar, farei a leitura de um curtíssimo poema, escrito para, na medida do possível, justificar um título que só veio após a conclusão do livro. «Dado que a bruma, rija e seca como língua de cachorro em dia de suão, é quem do alto, sobre o mar, nos vai fiando, qual se fôssemos triste e ressequida lã numa roca que parece não ter fim, é bom que um livro que ora nasce de tal segura algum registo faça, sem clamor, ao de leve».*

*Perdão por este sofrível discurso. Para concluir, dois pensamentos, à margem do texto:*

1) «O verdadeiro perdão é quando se perdoa o imperdoável» (Jacques Derrida). Uma tremenda aporia, assim parece.

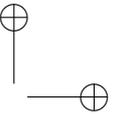
2) «O desafio maior é o que temos com nós mesmos e não com os outros» (Anónimo). Não comento, já que para mim ele é tão certo como eu estar aqui sentado.

*Termino aqui.*

(...)

O escritor Arménio Vieira, nascido na cidade da Praia, Cabo Verde, a 29 de janeiro de 1941, tem nesse facto intransponível toda a matriz da sua *caboverdianidade* que nele se revela complexamente mestiço, insular e diaspórico, numa clara metonímia de universalismo e de existencialismo. E eis o mote dado pelo próprio escritor no poema «Ser Poeta» (Vieira, Arménio, *O Brumário*, Publicom, 2013, p. 91): «Sem cuidar do tempo / que os ponteiros gastam / Entre a débil consoante / (Pela qual o navio Se faz ao mar) E a exausta vogal / Com que termina / A viagem / Me dou ao ofício / De escrever poesia.»

A condição de ser cabo-verdiano empresta a Arménio Vieira a noção da *crioulidade* – recorde-se ser Cabo Verde a sociedade crioula de base

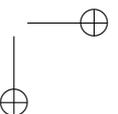
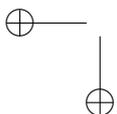


atlântica mais ancestral –, síntese criativa dos valores culturais europeus e africanos, a noção da insularidade – considerando ser originário de um arquipélago composto de 10 ilhas na Costa Ocidental Africana –, verdadeira encruzilhada dos continentes, e a noção da diasporicidade – na medida em que o povo cabo-verdiano, mercê da emigração, irradia-se em comunidades espalhadas pelo mundo.

A par da condição de ser cabo-verdiano, o escritor ele-próprio é detentor de uma enorme mundividência e do seu plural e diverso lastro cultural, indo muito além da tradição literária cabo-verdiana e da clássica influência greco-latina, passando pela história e pela literatura europeia, a mais erudita, com ênfase na portuguesa, na francesa, russa, inglesa, alemã, como no-la definiu a escritora Ondina Montrond Ferreira, no VI Encontro de Escritores da Língua Portuguesa, organizado pela UCCLA, na cidade da Praia, em 2016. Para esta escritora: «Os seus textos como que extraem a essência filosófica desse lastro cultural que o sustenta, como também refletem a mundividência experimentada e teorizada por um observador de todo especial.»

Arménio Vieira tem uma forte cultura clássica e é um exímio cultor da Língua Portuguesa, onde, à exceção de raros poemas em Crioulo de Cabo Verde, constrói toda a sua escrita em prosa e em verso.

Arménio Vieira não foi um escritor *Claridoso*, movimento literário e cultural exaurido da *Revista Claridade* (cidade do Mindelo, de 1936 a 1960). O projeto *Claridade* não foi apenas um marco da produção cultural e literária, e de enraizamento crioulo às ilhas, mas um núcleo importante do pensamento crítico da *intelligentsia* da época, gerações sucessivas que não estavam alheias aos fundamentos do modernismo português (primeiro, em torno da *Orfeu*, e, depois, mais nitidamente, em torno da *Presença*) e do modernismo brasileiro (decorrente da Semana de Arte Moderna em São Paulo, em 1922, e dos sucedâneos regionalistas, especialmente dos nordestinos). Arménio Vieira inicia-se como parte da Geração da *Folha Literária Seló* (publicada no jornal *Notícias de Cabo Verde*, apadrinhada por Manuel Duarte, em 1962), marcadamente nacionalista e pós claridoso. Marcaram as duas publicações de *Seló* poemas como *Carta* (Jorge Miranda Alfama), *Holanda* (Osvaldo Osório), *Estrangeiros* (Mário Fonseca), *Advento* (Rolando Vera-Cruz Martins), *O Destino de Egídio* (Maria



Margarida Martins) e *Poema* (Arménio Vieira). A censura que então vigorava impediu a terceira edição de *Seló*, tendo em conta o afrontamento ao sistema colonial português subjacente aos escritos desses jovens.

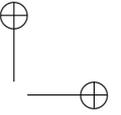
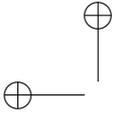
Sobre os *Claridosos*, Arménio Vieira viria a escrever este tributo que aporta a sua relação de pertença dialética e de afirmação pela paródia implícita ao telurismo que marcou o maior movimento literário cabo-verdiano. Di-lo no texto *Bisca Tropical*: «Imaginem este quadro, surreal e jocoso: Praça Nova (1936). Jaime Figueiredo jogando a bisca *versus* Rendall Leite, o douto germanista. Subitamente, Figueiredo joga o ás sobre um duque. Nhô Djunga Fotógrafo, fingindo-se irritado, exclama: ‘Homessa! Será que o Pavão de Lata foi quem o mandou jogar o ás?’ Manuel Lopes diz: ‘Não respondo à pergunta, que eu não vi nada.’ Baltasar Lopes solta uma estrondosa gargalhada. ‘Vá lá que o Jaime nunca soube o que é um jogo a doer’, pensou mas não disse. Jorge Barbosa diz: ‘Figueiredo precisa de óculos, é só ir ao João Lopes.’ Aurélio Gonçalves conclui indulgente e filosoficamente: ‘Figueiredo distraiu-se, acontece aos melhores.’ Para terminar, falou Jaime Figueiredo: ‘Alucinação alcoólica, sou um barco ébrio.’ Rendall Leite de pé: ‘– game is over, adieu sweet Prince.’ Manuel Ferreira, o cronista, chegaria ao Jardim de Epicuro, ou seja, à referida praça, quando rebentou a guerra de todas as guerras, razão por que de tal bisca a céu aberto não fez menção nem registo.»

Sobre o conceito de literatura, Arménio Vieira mantém-se desconcertante e único. Nada como ele, em primeira pessoa, para permitir o azimute por onde navega a sua escrita. Nesse importante encontro em Paris (fevereiro de 2018), diria:

(...)

*Un coup de dés jamais n’abolira de hazard é um dos mais conhecidos versos de Stephane Mallarmé, um dos grandes poetas e críticos literários do simbolismo. Tal verso, traduzido para português, resulta nisto: «Um lance de dados jamais abolirá o acaso».*

*1) Se a tradução conserva o significado do verso, elide os seus significantes, dado que anula a aliteração dés – jamais e, outrossim, desfaz a harmonia entre as sílabas agudas das palavras abolira – hazard.*



2) Curiosamente, esse singelo verso, contrariando o princípio básico da ciência clássica, i.e., o determinismo, introduz o da incerteza pela via poética, três décadas antes de Werner Heisenberg. Posto isto, cabe interrogar: quantos leitores ter-se-ão dado conta dos pequeninos detalhes formais atrás apontados? Ora bem, ler o «Discurso sobre o método», um texto em prosa liminarmente denotativa, não é a mesma coisa que ler o «Assim Falou Zaratustra», um eloquente discurso poético-filosófico. Pela mesma razão, Guimarães Rosa não deve ser lido como se lê uma folha de jornal, com o devido respeito pelos jornalistas, tanto mais que eu já fui um deles. «Voilà la poésie ce matin, pour la prose il y a les journaux» (Apollinaire).

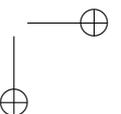
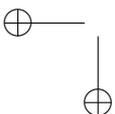
Posto isto, adiante:

*Inspiração ou não?*

Contrariando um velho mito chamado inspiração, Edgar A. Poe decidiu escrever um longo texto, para o qual escolheu 5 ou 6 coisas: a personagem, um aposento, o busto duma deusa, o amor e a morte como assunto e um refrão dito por um corvo. Tratava-se de um conto, de uma novela, de uma peça de teatro? Nada disso. Criou um poema. Há poetas que operam assim. Estou porém em crer que a grande maioria labora de outro modo. Fecham os olhos e esperam que a Musa venha e dite o poema. Se calhar, é o que fazia Whitman. Paul Valéry, esse, escrevia, suando muito, ao jeito de Poe, mas só depois de receber o primeiro verso, uma dádiva dos céus.

*Acerca da literatura*

Como definir um campo tão vasto, já que ele se reparte por vários géneros, os quais incluem a poesia, o romance, a novela, a novela, o conto, a crónica e o teatro (em prosa ou em versos), além de que a poesia, sobretudo ela, se subdivide em composições diversas, como sejam a epopeia, a lírica e a satírica, sob os mais variados modos, formas e substâncias, evoluindo continuamente, ou, melhor dizendo, transformando-se com o passar do tempo. Portanto, como definir a poesia, a meu ver o suprasumo da literatura – uma das belas artes, juntamente com a música, a pintura, a dança, o teatro, a arquitetura e o cinema? Por esta frase, académica e banal, peço desculpa. Digamos que, sem querer, fui apanhado por aquilo que a tradição consagrou ou, melhor, convencionou, mau grado a descoberta de outros meios de expressão artística e de novas teorias, os quais foram crescendo ao longo dos tempos, sobretudo nos dois últimos séculos. Repito, como definir a literatura?

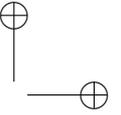
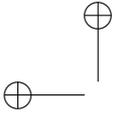


*A propósito da poesia de Fernando Pessoa e a de alguns poetas contemporâneos seus, especialmente os confrades da revista Presença, o crítico João Gaspar Simões certa vez confessou que para definir a poesia só encontrava a palavra Mistério. Ironicamente, o próprio Pessoa, tempos antes, provavelmente gozando com o termo «mistério», escrevia que o único mistério das coisas consistia em as coisas não terem mistério algum. Pessoa teria incluído a poesia nesse grupo de coisas misteriosas sem mistério nenhum? Pode ser que sim, uma vez que ele, ao invés do que é normal nos poetas, possuía o raro dom de refletir sobre o objecto da sua criação, emulando nisso dois grandes vates da sua geração, Ezra Pound e T. S. Eliot, e alguns poetas de um passado recente como Edgar A. Poe, Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. Embora poucos, há poetas assim, os quais, além de excelentes autores, são extraordinários leitores. Jorge L. Borges foi um deles.*

*Pelo que me toca, na absoluta impossibilidade de achar uma definição para a literatura, digo poesia, permitam-me a imodéstia de ler alguns dos meus poemas. Possam eles servir, se não de compensação, ao menos de consolo, para esta breve e sofrível intervenção.*

(...)

Para muitos, e a professora cabo-verdiana Fátima Fernandes o corrobora, Vieira pertence à modernidade tardia (ou pós-modernidade, ou crítica da modernidade), entre 1980 e 2001, fase da emergência de novas identidades ou novos sujeitos identitários (com marcas de universalismo, subjetivismo, metaforismo) expressos na segunda fase da escrita de João Varela (João Vário e G.T-Didial), Corsino Fortes, Arménio Vieira, num diálogo entre a tradição e a inovação; ainda caracterizado pelo surgimento das novas tendências individualistas que se consolidaram em percursos autônomos (Oswaldo Osório, Germano Almeida, Fátima Bettencourt, Orlanda Amarílis, Filinto Elísio, Vera Duarte, Mário Fonseca, Jorge Carlos Fonseca, Dina Salústio); proliferação de periódicos como *Suplemento Cultural*, *Raízes*, *Ponto & Vírgula*, *Voz di Povo*, *Pró-Kultura*, *Voz di Letra*, *Fragmentos*, *Sopinha de Alfabeto*, com destaque para Vadinho (Valentinous) Velhinho, Germano Almeida, Canabrava (pseudónimo de Pedro Andrade Vieira) e Camilo da Graça.



Olhando para a panorâmica obra de Arménio Vieira, realça-se nitidamente a poética, mesmo quando se lhe escrutinam os dois livros de prosa densa *O Eleito do Sol e No Inferno*. Para além da «Saga Poética do Brumário», o livro *Silvenius: Antologia Poética* é aquele que melhor sintetiza a sua ontológica escrita.

Pelo viés de *Silvenius*, ele habita completamente o universo da Poesia-Mundo. Encaixa-se, pela sua dimensão transversal e sem que o queira classificar e catalogar, na perspectiva comparatista da Literatura-Mundo. Habita um campo mais universal, desprendido das topografias locais, regionais e nacionais. Habita não só um campo geográfico transfronteiriço, mas a tal nova era, anunciada por Goethe, dirigindo-se a Eckermann, em 1827, onde os tempos como as fronteiras nacionais se diluem e se esparramam para a laboração da escrita criativa.

Um excerto do poema *Dez Poemas Mais Um*, uma conversa retorcida qual touro de «Guernica», de Pablo Picasso ou qual relógio derretido no quadro *A Persistência da Memória*, de Salvador Dalí, com que o poeta aborda João Cabral de Melo Neto (*Silvenius: Antologia Poética*, Rosa de Porcelana Editora):

(...)

*Não há guarda-chuva, João*

(...)

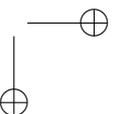
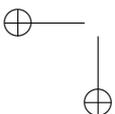
Arménio Vieira concebe sua sintaxe, a um tempo, pedra a pedra, numa *engenharia cabralina* do termo, como também na especulação filosófica, bem pessoana, da elaboração semântica. Vemo-lo no poema *Construção na Vertical*:

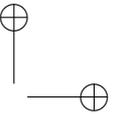
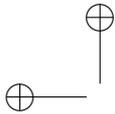
(...)

*Com pauzinhos de fósforo podes construir um poema.*

(...)

E, enquanto *Silvenius*, caso diferenciado do seu construir, faz poemas como se estivesse a dialogar com todos os outros poetas. Vozes poéticas profusas. Outras texturas, outras galáxias, outras energias, outras metaforizações. Por isso, o texto de *Silvenius* constitui a sedução de todos os sentidos, mas também os desafios de todas as racionalidades.





Ainda que, a rigor da originalidade, que lhe é marca, Arménio Vieira, em versão *Silvenius*, recusa a enquadrar-se em escolas ou perspectivas conceituais de qualquer género ou formato. Entretanto, não fosse o poeta a personificação do paradoxo, o acabado poético, pela sua inquietude, sua curiosidade, seu experimentalismo e sua mobilidade, é disposição de um «viajante» por outros poetas e remissivas para todos os poemas. Ou melhor, para toda a poética, e não apenas aquela ocidental, que serviu de parâmetro para o reconhecimento de Arménio Vieira em 2009.

Não apenas ocidental, repete-se. Às tantas, pelo poema *Megalomania*, Arménio Vieira escreve:

(...)

*De mim, Omar, dito Khayyam, entre outros filhos que a Pérsia teve,  
exímio porta, eis a mensagem:*

(...)

O 'anima', o movimento, o alento, o alimento, nesta ordem de construção, são os processos estruturais e orgânicos de *Silvenius* e integram a sinergia do texto que ele nos propicia.

Aliás, o que impressiona nesta *Antologia Poética*, é que nela se fundem inteligentemente diversos estágios de escrita a partir do aparecimento de *Silvenius*, em 1976:

O da ancestralidade borbulhante ancorada num tempo de referências clássicas, mas de apelo visceralmente moderno;

(...)

*Quem acordado com os seus sentidos iluminados de frente*

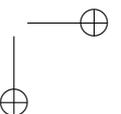
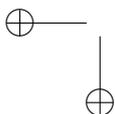
(...)

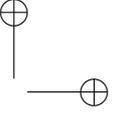
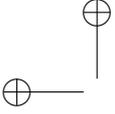
– o do espaço cósmico recortado pela percepção da finitude e pela transgressão do eterno;

(...)

*Pronto! A Vénus de Milo está gorda  
e fez cesariana*

(...)





Ou

(...)

*Lá vou eu de gravata preta  
andar solene, caixão à frente*

(...)

O do verbo rico, provocante, afetivo e catalisador, que se basta em si mesmo, mas que nos apanha e nos amanha pelo ritmo, pela musicalidade tão somente, em *Sinfonimal*:

(...)

*Piu, piu, piu  
vai piando  
o pintassilgo  
enquanto morre o pintarroxo*

(...)

E o da pós-modernidade, em palimpsesto, que se perfaz a cada agilidade da paródia criativa. *A dor de Macunaíma*, por exemplo, é homenagem à antropofagia cultural brasileira e palimpsesto com o poeta Mário de Andrade:

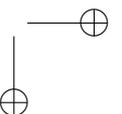
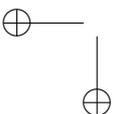
(...)

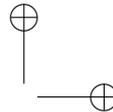
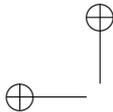
*Tou com uma dor  
que nem dá para virar na cama*

(...)

Quem é *Silvenius*? Antes de mais, não sendo um pseudónimo, ele é mais de uma alteridade de Arménio Vieira. Se calhar, seu alterego, aquele que se consente a reverberações existenciais, rizomáticas e universais.

Uma máscara poética que se impõe ao espaço-limite que dialoga as muitas necessidades e interrogações do humano, buscando atingir o universal com os valores e o modo de pensar e de sofrer no tempo-deslimite. Encontramos por isso, nos poemas desta antologia, sinais da inquietação metafísica e fragmentos de interrogações, obsessões e perplexidades.





(...)

*Qual pêndulo desse antiquíssimo  
relógio que o divino Cronos  
ofertara à Parca*

(...)

Arménio Vieira é simbologia armilar da Literatura-Mundo. Ele, tanto como esta antologia *Silvenius*, integram o movimento de natureza rizomática e são Poesia-Mundo. Numa reinterpretação das palavras do estudioso brasileiro Ricardo Riso diria que a sua poesia é ousada e apresenta belas homenagens à literatura mundial ao unir poetas de diferentes épocas: Homero/Rimbaud, Safo/Baudelaire; para além das citações a Borges, Camus, aos gregos em «Grécia, mater mundi», etc.

### Biografia

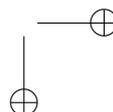
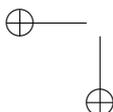
Nasce na cidade da Praia, Cabo Verde, a 29 de janeiro de 1941.

Faz estudos primários na sua cidade natal e estudos secundários na cidade do Mindelo.

Em 1961, aos 20 anos, é preso pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), então polícia política portuguesa, na cidade da Praia, acusado de atividades subversivas. É compulsoriamente alistado no exército colonial português, com recrutamento em Portugal e serviço militar em Angola.

De regresso a Cabo Verde, emprega-se como meteorologista na Estação de Meteorologia da Praia. Mais tarde, torna-se professor de português no Liceu Adriano Moreira, rebatizado depois da independência de Cabo Verde, em 1975, de Liceu Domingos Ramos. Nesse período, foi redator e revisor do extinto jornal *Voz di Povo*.

Pertenceu com ativa participação à Geração Seló, marcada por intelectuais nacionalistas cabo-verdianas, como Mário Fonseca, Onésimo Silveira, Oswaldo Osório e Ovídio Martins. Com a independência nacional de Cabo Verde, em 1975, ele torna-se, na linha do poeta João Vário, um dos arautos da moderna escrita cabo-verdiana, de cariz universal e de diálogo com outros escritores universais. Tem colaboração dispersa em



várias publicações (*Mákua, Alerta, Boletim de Cabo Verde, Imbondeiro, Vértice, Raízes, Ponto & Virgula, Sopinha do Alfabeto* e *Fragmentos*, entre outras) e está incluído em diversas colectâneas.

Em 1981 lançou o livro *Poemas*.

Em 2009, vence o Prémio Camões.

Em Junho de 2013 publicou *O Brumário* e *Derivações do Brumário*. Início de uma série com «versos livres, notas poéticas e miscelâneas».

#### Publicações

- 1981 – *Poemas* – África Editora – Coleção Cântico Geral. – Lisboa – poemas.
- 1990 – *O Eleito do Sol* – Edição Sonacor EP – Grafedito – Praia – novela.
- 1998 – *Poemas* (reedição) – Ilhéu Editora – Mindelo – poemas.
- 1999 – *No Inferno* – Centro Cultural Português – Praia e Mindelo – romance.
- 2006 – *MITOgrafias* – Ilhéu Editora – Mindelo – poemas.
- 2009 – *O Poema, a Viagem, o Sonho* – Editorial Caminho – Lisboa – poemas.
- 2013 – *O Brumário* – Publicom – Praia – poemas.
- 2013 – *Derivações do Brumário* – Publicom – Praia – poemas.
- 2014 – *Sequelas do Brumário* – Rosa de Porcelana Editora – Lisboa – poemas.
- 2015 – *Fantasmas e Fantasias do Brumário* – Rosa de Porcelana Editora – Lisboa – poemas.
- 2016 – *Silvenius: Antologia Poética* – Rosa de Porcelana Editora – Lisboa – poemas.
- 2017 – *All'inferno* (edição italiana) – Ed. Urogallo – Perugia – romance.

## Referências bibliográficas

AAVV. *Mirabilis, de veias ao sol: antologia dos novíssimos poetas caboverdianos*. Seleção e apresentação de José Luís Hopffer Almada. Praia-Lisboa: Instituto Caboverdiano do Livro – Editorial Caminho, 1991.

ABDALA Jr., Benjamin. *De vãos e ilhas. Literatura e comunitarismos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

ALMADA, José Luís Hopffer C. (coord.). *O ano mágico de 2006. Olhares retrospectivos sobre a história e a cultura cabo-verdianas*. Praia, Ministério da Cultura/INBL, 2008.

\_\_\_\_\_. «Estes poetas são meus (alguns marcos na poesia cabo-verdiana contemporânea)». *Confraria. Arte e literatura*, Rio de Janeiro, n.º 18, Jan./Fev. 2008.

\_\_\_\_\_. «Que caminhos para a poesia caboverdiana? Antigos e recentes debates e controvérsias sobre a identidade literária caboverdiana».

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. 5ª reimpressão da publicação de 1998.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *O cânone Ocidental*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.

CARVALHO, Alberto (coord.). *Nacionalismo e regionalismo nas Literaturas lusófonas*. Lisboa: Cosmos, 1997.

CHABAL, Patrick (org.). *A history of postcolonial lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *Posições*. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2001.

DUARTE, Manuel. *Caboverdianidade Africanidade e outros textos*. Praia: Spleen Edições, 1999.

FERREIRA, Manuel (org.). *CLARIDADE*. 2ª. Ed. Fac-similar. Lisboa: ALAC, 1986.

\_\_\_\_\_. *O discurso no percurso africano I: Contribuição para uma estética africana*. Lisboa: Plátano, 1989.

\_\_\_\_\_. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

GOMES, Simone Caputo. «Poesia africana de língua portuguesa nos anos 80/90 novas tendências, novos rumos». *Fragmentos*. Praia: Movimento Pró-Cultura, 1997, pp. 116-127.

\_\_\_\_\_. *Cabo Verde – Literatura em chão de cultura*. Cotia-Praia: Ateliê Cultura, UNEMAT – Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008.

LABAN, Michel. *Cabo Verde: Encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, [s.d.], vol. 1.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

\_\_\_\_\_. *Modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Vega, 1995.

LOPES, José Vicente. «Novas estruturas poéticas e temáticas da poesia caboverdiana». *Ponto & Vírgula*. Mindelo, n.º 16, Jan./Jul. 1986.

\_\_\_\_\_. «Novas estruturas poéticas e temáticas da poesia caboverdiana». *Ponto & Vírgula*. Mindelo, n.º 17/10, 1987.

LIMA, Norma Sueli Rosa. *Revisitando Claridade: o encantamento da poesia caboverdiana com o modernismo brasileiro*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2000.

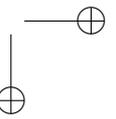
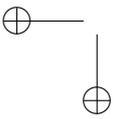
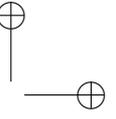
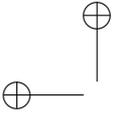
MELO NETO, João Cabral de. «Poemas da Cabra», *Antologia Poética*. 3.ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

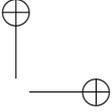
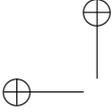
RISO, Ricardo. «Sonhos não envelhecem». Arménio Vieira, in *Cronópios*, 2011.

SILVA, Filinto Elísio Correia e. *O torpor da nova poética cabo-verdiana*, in [Buala.org](http://Buala.org)

TIOFE, T. T. *O Primeiro e o Segundo Livros de Notcha*. Mindelo: Cabo Verde, edições, pequena tiragem, 2001

VEIGA, Manuel (org.). *Cabo Verde: insularidade e literatura*. Paris: Karthala, 1998, pp. 109-113.





PRÉMIO CAMÕES 2010: FERREIRA GULLAR (BRASIL)

## ***Não é estranho* – A experiência do instante na escrita de Ferreira Gullar**

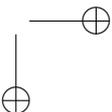
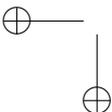
Alva Martínez Teixeira<sup>1</sup>

*Oui, je le sais, nous ne sommes  
que de vaines formes de la matière*  
(Mallarmé)

Numa discursividade como a brasileira, habituada desde o século passado ao diverso fulgor do instante poético e da epifania – bandeiriana ou clariceana, para só citar dois exemplos particularmente significativos –, a escrita de Ferreira Gullar, *nom de plume* de José Ribamar Ferreira (São Luís do Maranhão, 1930 – Rio de Janeiro, 2016), tem um lugar único, graças, entre outras razões, à gravidade da consciência de si próprio e de tudo o mais. Lugar que, aliás, se materializou, entre outras manifestações – como a do rigoroso e intenso exercício crítico, ensaístico e polémico realizado durante décadas –, numa força que, ao mesmo tempo, consome e anima a sua escrita: o clarão. Assim, nestas páginas, de modo necessariamente telegráfico – numa involuntária homenagem, portanto, à diversa inspiração de vanguarda da escrita gullariana –, pretendemos examinar o modo como a experiência do instante torna Gullar um incomum poeta – e não só – da fugacidade e da sucessão do tempo, da existência encarnada do ser humano.

---

<sup>1</sup> Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e membro integrado do CLEPUL.



Se ao privilegiar uma estética da sensação, o autor maranhense abriu a porta da instantaneidade, ele a arraigou e fixou através da contemplação da experiência, consciente de que, como afirmou Octavio Paz, o «remedio contra la sensación y su dispersión instantánea es la reflexión»<sup>2</sup>. Uma consciência destacada na sua obra por meio do confronto constante com os animais – e ocasionalmente, com certos objetos – que transitam pelos seus poemas, como o galo de «olho sem amor» passeando «[d]e córneo bico e / esporões, armado / contra a morte»<sup>3</sup> e o gato «[...] passando entre os móveis» e cujo dia «é passar. Não entre os móveis. / Passar como eu / passo: entre nada»<sup>4</sup>, de *A luta corporal*, ou a galinha velha – diga-se de passagem, de estirpe próxima às galinhas clariceanas – cantada em *O vil metal* como um «bicho» «entregue a si mesmo / como está Saturno»<sup>5</sup>.

No entanto, a despeito do caráter reflexivo implícito nesses exercícios de estranhada perplexidade, provocada pela discordância radical entre a intensa consciência do sujeito e a leviandade dos outros seres vivos perante a existência, o poeta, lúcido, não persegue um conhecimento pleno do mundo. Apesar de mostrar poeticamente como a «explicação de sua existência é uma necessidade exclusivamente do ser humano», Gullar sabe que se trata apenas de uma aspiração, de uma tentativa, pois «valendo-se de diferentes linguagens, o homem tenta explicar o mundo ou aplacar-lhe a presença enigmática, absurda»<sup>6</sup>, mas, como afirma na obra *Em alguma parte alguma*: «[...] não é da linguagem / dizer tudo»<sup>7</sup>.

O autor cerca e, ao mesmo tempo, respeita o espaço de sombra daquilo «que falta à vida para entendê-la»<sup>8</sup>, de tal maneira que, conseqüentemente, a sua poesia é um composto paradoxal de indagação, reflexão, incompreensibilidade e deslumbramento, uma vez que a sua palavra

<sup>2</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral [3.ª ed.], 1990, p. 172.

<sup>3</sup> Ferreira Gullar, *Toda poesia (1950-1980)*, Rio de Janeiro, José Olympio [4.ª ed.], 1987, p. 28.

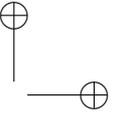
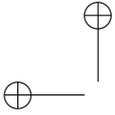
<sup>4</sup> Ferreira Gullar, *Ibidem*, pp. 37-38.

<sup>5</sup> Ferreira Gullar, *Ibidem*, p. 148.

<sup>6</sup> Ferreira Gullar, *Argumentação contra a morte da arte*, Rio de Janeiro, Revan, 1993, p. 29.

<sup>7</sup> Ferreira Gullar, *Em alguma parte alguma*, Rio de Janeiro, José Olympio [6.ª ed.], 2013, p. 22.

<sup>8</sup> Ferreira Gullar, *Barulhos*, Rio de Janeiro, José Olympio [7.ª ed.], 2013, p. 68.



poética mantém, de certo modo, o enigma da lírica moderna de que nos falaram autores como Hugo Friedrich e T. S. Eliot. De acordo com essa visão, Gullar defendeu a diferença entre a ciência e a filosofia, que pretendiam explicar o mundo, e a arte, que transforma «sua estranheza em fascínio»<sup>9</sup>.

Essa estranheza e esse fatal deslumbramento perante a opacidade da vida foram os fundamentos da prática poética do autor até ao fim da sua vida, como ressaltou, por exemplo, na metapoética abertura de «Fevereiro de 82», do livro *Barulhos*:

Impõe a idade que me torne  
um poeta provector.  
Voltar ao soneto  
quem sabe ao solene verso alexandrino.

É que o corpo se cansou de ser enigma  
e quer  
a qualquer preço virar  
discurso antológico?<sup>10</sup>.

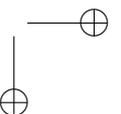
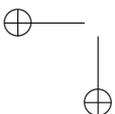
Estes versos revelam, mesmo que ironicamente, a luta constante de Ferreira Gullar contra a fossilização da palavra poética representada pelo conformismo intelectual e artístico dos que se acomodam à – e na – artificialidade discursiva das convenções herdadas, isto é, a visões do mundo frequentemente geniais, mas alheias e, portanto, estranhas e impessoais para quem pretende sondar os mistérios da vida. É assim que devemos entender cada momento de escrita e reescrita presente no percurso gullariano, mesmo com a sua ocasional lógica do excesso – paradigmaticamente representada pelo poema «Rozçeiral»: como uma árdua negação do olhar (auto)complacente sobre a própria escrita.

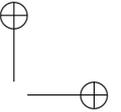
Assim, a razão poética gullariana é singularmente crítica no sentido referido por Octavio Paz, ou seja, não arquiteta poéticas invulneráveis, mas é a crítica de si própria. Por outras palavras, trata-se de um método movido pela possibilidade iminente de mudança e variação<sup>11</sup>, decorrente

<sup>9</sup> Ferreira Gullar, *Argumentação contra a morte da arte*, op. cit., p. 30.

<sup>10</sup> Ferreira Gullar, *Barulhos*, op. cit., p. 37.

<sup>11</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, op. cit., p. 49.





da análise, da dúvida e da negação, que devemos entender como uma agónica procura e uma efémera ressurreição das capacidades das artes, como demonstram as sucessivas experiências do autor, para só citar mais dois exemplos paradigmáticos, de negação das harmonias e simetrias clássicas e, posteriormente, também das geometrias modernas.

Esta busca é realizada através do ato de estranhar a palavra e a visão poética, de um exercício, como indica João Alexandre Barbosa, que questiona os «fundamentos analógicos da linguagem»:

O poema moderno institui-se no horizonte da insignificação justamente porque busca o significado mais radical de sua viabilidade com relação aos modos de nomear as circunstâncias do poeta. O que há de mais radical do que pôr em xeque aquilo que funda a própria existência da linguagem da poesia, isto é, o mecanismo analógico de vinculação entre palavra e realidade?

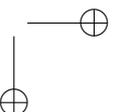
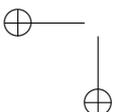
[...] A crítica da metáfora – resultado da metáfora crítica, que é o poema moderno – desfaz os limites entre criação e crítica<sup>12</sup>.

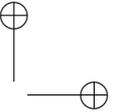
Trata-se de um exercício que, se nos permite uma comparação de carácter literário, poderia ser sintetizado na metafórica proposta de Nuno Ramos, consistente em ‘abandonar’ a nossa ‘correta mão direita’. Apesar de estarmos cientes de que a analogia é um tanto estranha, ou mesmo, levemente controversa, por causa das polémicas entre os autores, acreditamos que a marcada lucidez crítica e a modernidade discursiva notável e ofuscante de ambos – apesar de ser negada por cada um desses autores relativamente ao outro – justifica a pertinência da comparação:

Feitos pela mão direita, sobrepostos todos com a mesma eficiência e resultado, nossos atos vão se apagando uns aos outros, indiferentes às conquistas, como o resultado mecânico de ferramentas implacavelmente ajustadas. Agir pela mão correta é repetir o aprendizado morno, a falta de firmeza de quem, afinal, aceita o que lhe ensinam, absorvendo o mandamento alheio. Na esquerda as coisas acontecem sempre pela primeira vez, não há como educá-la<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> João Alexandre Barbosa, *As ilusões da modernidade*, São Paulo, Perspetiva, 1986, p. 28.

<sup>13</sup> Nuno Ramos, *Ó*, Lisboa, Edições Cotovia, 2010, pp. 87-88.





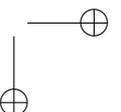
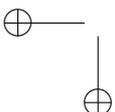
Neste sentido, é, aliás, oportuno citar a acurada radiografia apresentada por Carlos Paulo Martínez Pereiro, como síntese do caráter 'tendencioso' desta polémica – e não só – do autor de *Vanguarda e subdesenvolvimento*,

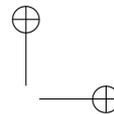
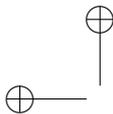
[p]or mucho que, partiendo de las ideas ya expuestas – reductoras e iconoclastas, pues parecen obedecer al principio *Et si omnes, ego non* ['Incluso si todos los otros, yo no'] –, Ferreira Gullar polemice, dibuje con adjetivos denigratorios y secundarice las ideas y las obras de un (para mi) incontornable Nuno Ramos (recuérdese, sin ir más lejos y como emblema, la polémica referencia continua y la constante mención despreciativa, por parte del inmortal académico brasileño, de la famosa obra *Bandeira Branca*, en la que Ramos expuso *urubus* vivos en el pabellón de la Bienal de São Paulo de 2010); del mismo modo, por cierto, que Ramos y Naves polemizan con(tra) él – este último considera su obra crítica como «muito pouco rigorosa», a pesar de reconocer que lo marcó su [...] teoría del *não-objeto*<sup>14</sup>.

Como nessa incomum visão, Gullar recusaria o protagonismo da 'mão direita' no ato da escrita, isto é, recusaria a familiaridade, a perícia da tão clássica mestria – como ele próprio assinalou em diversas ocasiões – e, no final de contas, a mecanização, à procura de novas e perturbadoras vias de reflexão e expressão poética do mundo. Uma procura condensada no conceito do espanto, proposto por Suzanny de Araújo Ramos no seu luminoso estudo da poesia gullariana: «De caráter fenomenológico, sua projeção espontânea incorre no afastamento de conceitos pré-estabelecidos para pensar a existência para além de qualquer conceituação abstrata»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Agradecemos ao autor o facto de nos ter facilitado o texto inédito da conferência intitulada «*Relâmpagos – Dizer o ver* como crítica de arte (Ejercicios de admiración de Ferreira Gullar entre un *savoir-faire* y un *savoir-défaire*)». Esta conferência foi proferida no salmantino Palacio de Maldonado, em 3 de outubro de 2016, no âmbito das *Jornadas Internacionales Ferreira Gullar: poesía, arte y pensamiento*, dirigidas pela professora Ascensión Rivas Hernández e organizadas pelo Centro de Estudos Brasileiros da Universidade de Salamanca e a Academia Brasileira de Letras.

<sup>15</sup> Suzanny de Araujo Ramos, *A razão da vertigem: figurações da subjetividade na poesia de Ferreira Gullar*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017, p. 18.





Essa divergência das visões do mundo estandardizadas e excessivamente genéricas instaura na sua poesia a tensão e convívio de contrários, através de relações de justaposição, ambivalência, mistura e aparente metamorfose, características, segundo Jean-Pierre Richard, da poesia moderna: «L'expérience générique de la poésie moderne, n'est-ce pas celle, double, de l'émerveillement et du conflit? Dans l'avancée de sa recherche surgissent des couples d'antinomies concrètes: proche et lointain, instantané et durable, ouvert et clos, expansif et replié»<sup>16</sup>.

Trata-se de um conjunto de dualidades que pretendemos abordar através do exame da temporalidade, como já dissemos, fulcral na poesia gullariana, na medida em que ela funda uma complexa relação do ser perante o mundo e os seus enigmas através de uma inédita filosofia da imagem, que expia o instante da sua volatilidade por meio de uma acurada reinvenção contemporânea do *Khrónos* em *kairós*, tornando o momento o tempo da simultaneidade e da conjunção das diversas temporalidades.

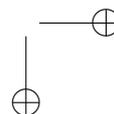
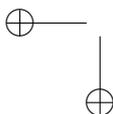
Nesta ótica, o instante atinge o seu momento de maior clarividência perante a consciência da morte, porque a morte é a nossa verdade mais indubitável – e, conseqüentemente, serve de base à definição do ser humano – e, ao mesmo tempo, porque é um dos maiores mistérios da nossa existência, pois, na visão derridiana, 'morte' é uma palavra que, relativamente ao conceito e ao objeto, não designa nada: «es imposible aplicarle al nombre 'muerte', y sobre todo a la expresión 'mi muerte', un concepto o una realidad que pueda ser objeto de una experiencia irrecusablemente determinante»<sup>17</sup>.

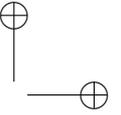
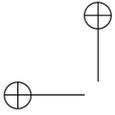
Para compreender a relevância da morte na poesia de Gullar é importante lembrar que para o autor «só o que não se sabe é poesia»<sup>18</sup>. Conseqüentemente, a percepção do fim surge como uma confissão entrecortada nos diversos momentos e dições da sua escrita, numa evolução dinâmica, que torna a fatalidade pensável dos primeiros poemários num

<sup>16</sup> Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 7-8.

<sup>17</sup> Jacques Derrida, *Aporías – Morir – esperarse (en) «los límites de la verdad»*, Barcelona / Buenos Aires, Paidós, 1998, pp. 46-47.

<sup>18</sup> Ferreira Gullar, «Osso pensa?», *Folha de São Paulo*, 08/09/2013. Disponível em [www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2013/09/1338080-osso-pensa.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2013/09/1338080-osso-pensa.shtml), consultado no dia 3 de abril de 2017, pelas 16H00.





drama e, posteriormente, numa tragédia relativizada. Desse modo, a iminência temporal, presente nas últimas obras, muda o saber abstrato sobre a morte, tornando-a uma presença que cerca a vida do sujeito lírico, que, mesmo assim, continua em paz com a sua condição mortal, sem qualquer consciência nostálgica da eternidade. Um exemplo dessa modulação é a diferença existente entre a atitude do sujeito no poema «O anjo», de *A luta corporal*, em que afirma «O anjo é grave / agora. / Começo a esperar a morte»<sup>19</sup>, e a postura presente na composição «Despedida», de *Barulhos*, em que assistimos à concepção da *imago mortis* como um exercício de celebração da vida e de resistência à chegada da morte: «Não chorarei / não há maior soluço do que despedir-se da vida»<sup>20</sup>.

Enfim, nessa indagação do ser, encontramos uma metafísica da morte, mas também uma física da morte, inaugurada já em *A luta corporal*, em textos como a «Carta do morto pobre», orientada pela ideia do abandono do ser humano destinado à degenerescência do envelhecimento e ao desaparecimento: «se não é da carne brilhar, qualquer cintilação sua seria fátua; dela é só o apodrecimento e o cansaço»<sup>21</sup>.

Essa tensão barroca entre a *vanitas* ou o esplendor e a decadência acompanha o percurso poético do autor, do «Poema enterrado», magnífica negação do descrédito dos mundos geométrico-visuais concebidos por Gullar, a certos poemas de *Barulhos*, como «Teu corpo», que podemos entender como uma verbalização lírica da revelação presente na instalação de 1959 sobre a incontrolabilidade e imperceptibilidade da passagem do tempo, como ilustra a questão presente nestes versos: «quem diz a ele – envelhece – / se não o desejas»<sup>22</sup>. Igualmente, é apreciável o interesse do poeta pela velhice nos seus últimos poemários, em que «o número crescente de pontos de interrogação» é um «fator de estabilização, onde certas ênfases da juventude já não cabem»<sup>23</sup>. Nesses poemários, elas são substituídas, frequentemente, por uma forte percepção mortal do sujeito lí-

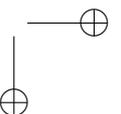
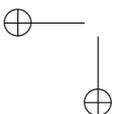
<sup>19</sup> Ferreira Gullar, *Toda poesia (1950-1980)*, op. cit., p. 27.

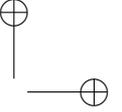
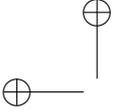
<sup>20</sup> Ferreira Gullar, *Barulhos*, op. cit., p. 24.

<sup>21</sup> Ferreira Gullar, *Toda poesia (1950-1980)*, op. cit., p. 43.

<sup>22</sup> Ferreira Gullar, *Barulhos*, op. cit., p. 67.

<sup>23</sup> André Seffin, «O poeta que traduz um reino no outro» in Ferreira Gullar, *Barulhos*, op. cit., p. 12.





rico que enfatiza a estranheza do corpo através de uma imaginação, uma sensibilidade e uma inteligência poética incomuns, como as presentes no barroquismo *aggiornato* da «Reflexão sobre o osso da minha perna» de *Em alguma parte alguma*:

futura peça  
de museu

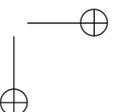
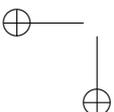
o osso  
este osso  
(a parte de mim  
mais dura  
e a que mais dura)  
é a que menos sou eu?<sup>24</sup>

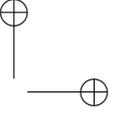
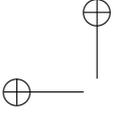
A consciência de *Khrónos* manifesta-se, portanto, através de diversos *kairós*, inspirados frequentemente por um certo estranhamento poético que nega o reconhecimento fossilizado do motivo do osso, emblema perene e atemporal – apesar, insistimos, do seu notável pendor barroquizante – da efemeridade humana ou, igualmente, das naturezas mortas que compõem a incomum galeria da morte presente na poesia de Gullar. Uma poesia marcada por uma abertura projetiva ao mundo, materializada na perceção das flores e frutas sobre a mesa como uma natureza caída e presente, como salienta André Seffrin, desde os primeiros poemários: «desde o princípio há em Gullar essa procura do ‘real’ nos seres e nos objetos, nos vegetais que, como ele, também vivem a contingência e podem ressecar»<sup>25</sup>.

Trata-se de uma visão poética que privilegia uma representação eminentemente imagética, quase pictórica, por vezes complementada por intensas experiências sinestésicas, nomeadamente as presentes em *Barulhos* ou em *Em alguma parte alguma*, destacadas por Alfredo Bosi na introdução a esta segunda obra: «Há também o jasmim que invade as narinas, invento milenar da flora. À flor dedica o poeta mais de um poema, fiel ao propósito de mostrar a sua selvagem exterioridade que não se dobra

<sup>24</sup> Ferreira Gullar, *Em alguma parte alguma*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>25</sup> André Seffrin, «O poeta que traduz um reino no outro» in Ferreira Gullar, *Barulhos*, *op. cit.*, p. 11.





jamais à sintaxe do verso»<sup>26</sup>. Através desses estímulos, o sujeito gullariano procura concentrar no instante da contemplação a terrível sensação da passagem do tempo, mantendo, no entanto, um certo distanciamento, como podemos observar no poema «As pêras», de *A luta corporal*, em que o sujeito afirma desapaixonado que «o dia das pêras / é seu apodrecimento»<sup>27</sup>. Os versos revelam uma serenidade crispada, pois esta vertente da poesia gullariana suporta uma, paradoxalmente, insuportável projeção do futuro, entendido como degenerescência que, por vezes, se torna mais acerba e vertiginosa, tal como acontece nos poemas, como «Desordem», marcados pela aceleração do tempo no instante:

uma pera  
também  
funciona  
como máquina  
viva  
enquanto quando  
podre  
entra ela (o sistema)  
em desordem:  
instala-se a anarquia  
dos ácidos  
e a polpa se desfaz  
em tumulto<sup>28</sup>.

Paralelamente a essa visão dramaticamente exuberante e dinâmica da «sinistra botânica»<sup>29</sup>, mais uma vez, de gosto barroquizante e de materialidade opulenta – e permitimo-nos referir uma outra galeria gullariana que complementa esta, a dos retratos de mortos «dentro de molduras pintadas de dourado»<sup>30</sup> que o sujeito evoca no *Poema sujo* –, encontramos nos poemários de Gullar outras naturezas mortas modernas, que revolucionam o uso da luz, sem por isso distanciar-se das experiências de

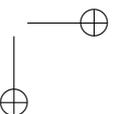
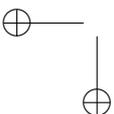
<sup>26</sup> Alfredo Bosi, «Apresentação» in Ferreira Gullar, *Em alguma parte alguma*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>27</sup> Ferreira Gullar, *Toda poesia (1950-1980)*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>28</sup> Ferreira Gullar, *Em alguma parte alguma*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>29</sup> Ferreira Gullar, *Toda poesia (1950-1980)*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>30</sup> Ferreira Gullar, *Poema sujo*, Rio de Janeiro, José Olympio [15.<sup>a</sup> ed.], 2013, p. 77.



problematização do simbólico contraste entre luz e sombra na representação do objeto<sup>31</sup>. A título de exemplo, podemos lembrar como o *éclair* da revelação, o 'relâmpago' gullariano ilumina e consome o momento na condensação de, entre outros, um dos seus poemas visuais, marcado pelo cromatismo e pela copresença da «FRUTA», o «fogo» e o «açúcar»<sup>32</sup>, símbolo, como os ácidos, da fatal decomposição da matéria viva. Igualmente, a efervescência dos objetos e a vertigem da evanescência surgem nessa estética do mínimo, do próximo e do familiar, numa iconografia que oscila entre a discreta influência das admiradas naturezas-mortas de Morandi – a quem dedicou um dos textos dos seus brilhantes *Relâmpagos* – e uma vigorosa inspiração *fauvista*, presente, por exemplo, nos versos do poema «Frutas», de *O vil metal*, em que, «sobre a mesa no domingo»,

duas maçãs e oito bananas sobre um prato de louça  
São duas manchas vermelhas e uma faixa amarela  
com pintas de verde selvagem:  
uma fogueira sólida<sup>33</sup>.

Enfim, nessa aguda percepção da passagem do tempo presente na poesia gullariana, parcialmente dominada pelo princípio de finitude, a presença da anterioridade é tão forte quanto a ulterioridade, pois a expressão da frágil condição humana reflete-se em magníficos poemas em que a consciência autobiográfica ganha protagonismo.

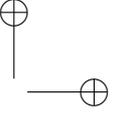
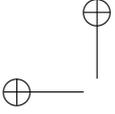
A reconstrução poética da casa familiar condensa, frequentemente, a experiência da memória num espaço de intimidade, tornando o passado presença presente, em modo tautológico, no presente, como se pode verificar nos versos de «A casa», um poema de *Dentro da noite veloz*, em que as distinções entre os dois tempos se diluem – o que paradoxalmente, as torna mais marcantes e dilacerantes:

Debaixo do assoalho da casa  
no talco preto da terra prisioneira,

<sup>31</sup> Neste sentido, é digna de menção a reflexão presente no poema «Figura-fundo», de *Em alguma parte alguma*, marcada pelo interesse do autor pelas possibilidades de ultrapassar a mera representação através da experimentação com a matéria que compõe a arte.

<sup>32</sup> Ferreira Gullar, *Toda poesia (1950-1980)*, op. cit., p. 169.

<sup>33</sup> Ferreira Gullar, *Ibidem*, p. 133.



quem fala?  
naquela  
noite menor sob os pés da família  
naquele  
território sem flor  
debaixo das velhas tábuas  
que pisamos pisamos pisamos  
quando o sol ia alto  
[...]

Fala talvez um rato  
que nos ouvia de sob as tábuas  
e conosco aprendeu a mentir  
e amar  
(no nosso desamparo em São Luís do Maranhão  
na Camboa  
dentro do sistema solar  
entre constelações que da janela víamos  
num relance  
[...]<sup>34</sup>

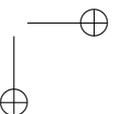
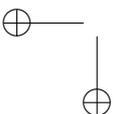
O poema evidencia a precariedade da visão do agora como centro de convergência dos tempos, pois apesar da irrupção impetuosa do passado no presente poético, o ritmo de *Khrónos* domina os versos de Gullar, impedindo que o acontecimento suspenda, mesmo que precariamente, a mudança e o permanente fluir. Afinal, como nos revela a estranhada (re)visão heraclitiana do sujeito de *Dentro da noite veloz* que, à maneira inovadora do *diktat* poundiano *make it new!*, raia os limites de uma colossal blasfêmia ao misturar ironia e angústia:

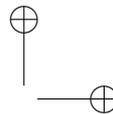
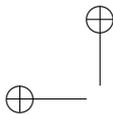
A infância  
passa  
a ambulância  
passa<sup>35</sup>.

Embora o distanciamento irónico e o tom voluntariamente antipoético possam dar a impressão enganosa de leviandade, nos versos de Gullar o

<sup>34</sup> Ferreira Gullar, *Ibidem*, p. 284.

<sup>35</sup> Ferreira Gullar, *Ibidem*, p. 288.





tempo não é apenas portador da mudança, é a contingência existencial dos filósofos e dos grandes poetas, como demonstram as diversas apropriações inovadoras do referido tópico da mutabilidade e do simbolismo das águas do filósofo grego, como, por exemplo, a presente no *Poema sujo*, em que o sujeito gullariano observa a sua imagem, «no banho nu no banheiro», refletida nas águas da sua cidade, «que logo me despem e descem / diligentes para o ralo», para depois interrogar-se: «Para onde foram essas águas / de tantos banhos de tarde?»<sup>36</sup>.

Enfim, a poesia de Gullar dialoga com a consciência poética de Ocidente à procura, mais uma vez, de inspiração contra a fossilização da palavra poética, através da diversa renovação da tradição. Consequentemente, devemos compreender a habilidade com que o autor se serve dos tons e modalidades do estranhamento – do prosaísmo ao humorismo – como um modo atualizado de revelar a sempiterna fatalidade da vida, de que é claro *exemplum* a seca repetição «meu pai (que já não existe)»<sup>37</sup>, espécie de *memento mori* para a funestamente serena aceitação da condição temporal do ser humano.

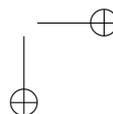
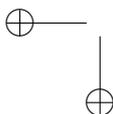
Perante essa consciência terrivelmente desenganada, as pequenas cosmogonias privadas servem como mediação do real, limitando a experiência ilimitada – da miudeza ontológica do sujeito no tempo, mas também no espaço, que tanto abrange, como vimos em «A casa», a própria morada, quanto a galáxia. Ao mesmo tempo, essa domesticidade instaura o espaço de uma *durée* nova: a do momento como manifestação «espectral» do «perdido *contínuo*» da «vida já acumulada»<sup>38</sup>, ou seja, a da vivência da condição dramática da vida que procura o seu fundamento.

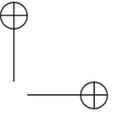
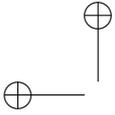
O poeta, com certeza, subscreveria a afirmação dos clássicos de que Deus – ou, nos tempos do mito vazio, a sua ausência – está nos detalhes, como demonstra a técnica de alegorista que Gullar acura a partir do mofo, o caruncho e a ferrugem das carcomidas arquiteturas interiores, projetadas nos seus versos como uma renovação, derivada da retrospeção do olhar aflito, da imagem de estirpe chateaubriandiana de um tempo devorador.

<sup>36</sup> Ferreira Gullar, *Poema sujo*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>37</sup> Ferreira Gullar, *Ibidem*, p. 48.

<sup>38</sup> Alcides Villaça, «Em torno do poema sujo» in Ferreira Gullar, *Poema sujo*, *op. cit.*, p. 15.





Num novo reconhecimento entre o sujeito e o objeto contemplado, a tensão da consciência poética perante a irrecuperabilidade do passado e a sua perdurabilidade, ocasionada pelo ‘morto’ presentificado no ‘vivo’, concretiza-se num fantasmagórico *décor*, que envelhece poemário após poemário. Esse imaginário soturno tem um protagonismo especial nas lembranças da infância em São Luís do Maranhão no *Poema sujo*, em que Gullar, à procura do referido fundamento da vida, «desfaz-se [...] do possível pecado do só recordar»<sup>39</sup>, entre «garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas balcões de quitanda pedras da rua da Alegria beirais de casas cobertos de limo muros de musgos palavras ditas à mesa do jantar». As horas passadas nessas casas são menos fulgurantes do que as passadas nas casas do presente do poeta, entre a turbulência das frutas e flores. No entanto, a penumbra desse novo claro-escuro que ilumina a deterioração das coisas «perfeitamente fora / do rigor cronológico»<sup>40</sup> provoca no leitor uma comoção igualmente intensa, um mórbido fascínio perante a figuração de um outro ‘mito vazio’, o da Idade de Ouro da juventude, habitado, como as casas, apenas por sombras do passado.

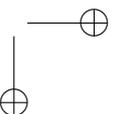
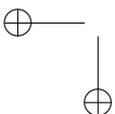
Esse tenebrismo de negação fundadora – ou, talvez, denegação fundadora – dessa paradoxal presença da ausência marca o desenvolvimento progressivo de um sentido que continua e que se diversifica. Numa poética, como vimos, formada por repetições e variações e/ou gerada na dialética entre *repetitio* e *variatio*, a representação imagética da temporalidade oscila, de modo fluído, do pessoal à condição humana, como demonstram os versos dedicados à noite de Tróia ou a vibratilidade do canto consagrado, em *A luta corporal*, a «O soluço, a impersistência de Queops»: «A luz clama, o conluio de pedras, e te dessecaste no carbono destes sons gretados; deslizava entre a escura devassidão dos ônleos, toda a corte simplória e encarniçada, cuja história já teria sido contada sem nenhum regresso à consecução dos sentidos»<sup>41</sup>.

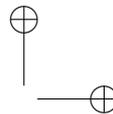
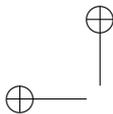
Objetos, reinos, épocas, tudo se dissolve e se fragmenta para permanecer como ruína numa reflexão dinamizada pela tensão entre a duração

<sup>39</sup> Alcides Villaça, *Ibidem*, p. 20.

<sup>40</sup> Ferreira Gullar, *Poema sujo*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>41</sup> Ferreira Gullar, *Toda poesia (1950-1980)*, *op. cit.*, p. 81.





e a precariedade, e que, como no canto à «impersistência de Queops», frequentemente adquire uma ‘coloração’ supraindividual e histórica. Essa projeção da consciência histórica das tão benjaminianas ruínas, atinge o apogeu na invulgar região cartografada pela obra *Cidades inventadas*, um território «bizarro, iluminando cidades impossíveis, com a voltagem dos neologismos-fantasmas», onde «o tom de Gullar é o de um Rabelais moderado, que veio depois de um Orwell, Huxley, Campanella e Morus. Uma verdadeira casa de espelhos, onde o poeta reflete uma parte dos seus espectros, para exorcizá-la, talvez»<sup>42</sup>.

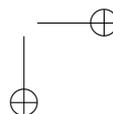
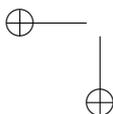
Essa nova aparição espectral é a da sombra da História, que corrói a estampa estática da grandeza das civilizações passadas, reais, como o Antigo Império do Egípto, ou imaginadas, como Alminta, que vivia do trabalho escravo e que esperava, com vaidade, a visita do imperador até que «chegou a notícia de que o imperador havia sido deposto por uma rebelião militar, seguida da revolta popular que mudou o regime, libertou os escravos e entregou Alminta, cidade branca, aos morcegos e aos ratos»<sup>43</sup>.

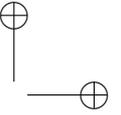
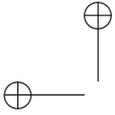
Alminta é uma das cidades inventadas cujas ruínas, reconstruídas de uma perspectiva dialética, nos convidam a pensar e a construir, no presente, o futuro que o passado não teve. A tensão entre utopia e distopia revela-nos a concepção da História como catástrofe, mas, ao mesmo tempo, como mudança e possível progresso. O futuro torna-se, assim, ambígua esperança no caso das *Cidades inventadas*, numa equilibrada revisão do efeito do futuro que reanimava o presente em parte da poesia do autor maranhense.

Neste sentido, parece-nos oportuno lembrar a gullariana idealização do romance de cordel como materialização fulgurante do futuro. Esse tão condenado retorno à expressão direta, após a experiência visual do que o poeta denominou nalguma ocasião ‘poesia desidratada’, merece atenção pelo poder redentor do futuro num presente desalentador. Nele, perante a injustiça e a exploração, o futuro atrai o presente, confundindo-se com ele e, assim, o sujeito de «João Boa-Morte» afirma, por exemplo, «que o

<sup>42</sup> Marco Lucchesi, *Carteiro imaterial*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2016, pp. 137-138.

<sup>43</sup> Ferreira Gullar, *Cidades inventadas*, Lisboa, Babel, 2010, p. 27.





camponês vencerá / pela força da união» e «que o caminho da vitória / está na revolução»<sup>44</sup>.

Esse solidário futuro do presente latente em toda a poesia engajada de Gullar pode ser entendido, aliás, como manifestação de «uma das coisas mais bonitas e significativas» da obra do autor: «a reconstrução do destino individual pelo enlace com o destino de muitos»<sup>45</sup>, patente, por exemplo, na significativa reflexão metapoética de «A poesia», poema de *Dentro da noite veloz*, em que o poeta ironicamente retrata o ‘poeta puro’, que «depõe no inquerito» que o seu poema «[...] não está sujeito à traça / pois tem a proteção do inseticida» e que «[...] está infenso à vida»<sup>46</sup>, por oposição ao sujeito gullariano, que no mesmo poemário canta a miséria da ‘bomba suja’, a morte de crianças no Piauí ou o preço do feijão, mas que, apesar das sombras do presente afirma: «Meu povo e meu poema crescem juntos / como cresce no fruto / a árvore nova»<sup>47</sup>.

Mais uma vez, o poeta aceita o abismo de uma humanidade que preferiria não lidar com a sombra, que aqui adia o seu dever de mudar o mundo e aperta «[...] o botão da cigarra / Amanhã ainda não será outro dia»<sup>48</sup>. Perante essa visão alienada do futuro, o sujeito esclarecido assume o perigoso compromisso de tornar o futuro presente, cristalizado na irônica e macabra revisão da sua ‘viragem poética’, realizada no *Poema sujo*:

Prego a subversão da ordem poética, me pagam. Prego  
a subversão da ordem política,  
me enforcam junto ao campo de tênis dos ingleses  
na Avenida Beira-Mar<sup>49</sup>.

Trata-se de um envolvimento e de uma expectativa que, latente ou patente, marca o compromisso poético gullariano e a (sobre)vivência do presente, como o autor condensou no poema «Meu povo é meu abismo»,

<sup>44</sup> Ferreira Gullar, *Toda poesia*, op. cit., p. 187.

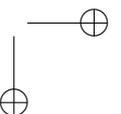
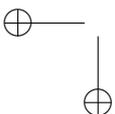
<sup>45</sup> Davi Arriguci Jr., *O guardador de segredos: ensaios*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010, p. 34.

<sup>46</sup> Ferreira Gullar, *Toda poesia (1950-1980)*, op. cit., p. 287.

<sup>47</sup> Ferreira Gullar, *Ibidem*, p. 217.

<sup>48</sup> Ferreira Gullar, *Ibidem*, p. 223.

<sup>49</sup> Ferreira Gullar, *Poema sujo*, op. cit., p. 86.



de *Barulhos*, em que afirmou que o seu povo é o seu futuro e «se ele não vira em mim veneno ou canto apenas morro»<sup>50</sup>.

Esse ‘veneno’ provoca frequentemente a ilusão da ubiquidade na poesia mais marcadamente política do autor. Assim, Gullar hipertrofia o espaço poético aplicando o princípio da simultaneidade à História de Ocidente, partindo da consciência, verbalizada no *Poema sujo*, de que «muitos dias há num dia só» e que esse dia é a contemporaneidade, o século XX que passa<sup>51</sup>.

A renovada percepção temporal configura um novo tempo do poema, distante dos padrões representativos da poesia engajada e movido pelo fluxo anímico do sujeito crítico e desesperado, articulando parte dos seus versos segundo o princípio da simultaneidade do mutuamente excluínte, do contraditório, como ocorre nos poemas «Por você por mim» e «Dentro da noite veloz», do livro homónimo. Em ambos os casos, a cadência infernal do presente na Bolívia – «Dentro da noite veloz» pode ser entendido como uma dramatização poética da morte do Che Guevara – e no Vietname, onde «[a]s águas explodem como granadas, os arrozais / se queimam em fósforo e sangue / entre fuzis»<sup>52</sup>, são justapostas ao ritmo do presente, ao ritmo do burguês constantemente ocupado na banalidade da sua rotina, gerando um perturbador efeito de estranhamento:

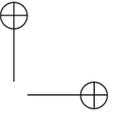
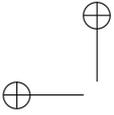
É dia feito em Botafogo,  
Homens de pasta, paletó, camisa limpa,  
dirigem-se para o trabalho.  
Mulheres voltam da feira, as bolsas cheias de legumes.  
Crianças passam para o colégio.  
As nuvens nuvem  
e as águas batem naturalmente em toda a orla marítima.  
Nenhuma ameaça pesa sobre a cidade.  
As pessoas  
marcam encontros, irão ao cinema, à buate, se amarão nas praias<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Ferreira Gullar, *Barulhos*, op. cit., p. 59.

<sup>51</sup> Ferreira Gullar, *Poema sujo*, op. cit., pp. 51-52.

<sup>52</sup> Ferreira Gullar, *Toda poesia (1950-1980)*, op. cit., p. 247.

<sup>53</sup> Ferreira Gullar, *Ibidem*, p. 248.



Os versos citados permitem-nos compreender, em primeiro lugar, o modo como em *Dentro da noite veloz* e o *Poema sujo* «a força das circunstâncias modela a posição do poeta com relação a seu tempo», mas, ao mesmo tempo, por serem obras de poesia moderna, «é a própria maneira de questionar a linguagem da poesia que configura o tempo do poema»<sup>54</sup>. Simultaneamente, estes poemários alargam os limites cartográficos do poema gullariano, instaurando a realidade urbana, ou antes, a realidade burguesa no centro da sua poesia como filtro por meio do qual compreender de modo novidoso e crítico a História, a participação do sujeito na coletividade, no sentido descrito pela geógrafa Doreen Massey, quem afirma que o espaço é uma dimensão implícita que modela as nossas cosmologias e o nosso entendimento do mundo: «se o tempo é a dimensão da mudança, então o espaço é a dimensão do social: da coexistência contemporânea de outros»<sup>55</sup>.

A focalização do modo como os sujeitos ocupam e utilizam o espaço, a partir da prática do roteiro como fragmento para uma poética, isto é, dos deslocamentos sucessivos do sujeito poético, revela-nos, através das noções de dinamismo e vitalidade, uma existência vibrante, mas presentemente vazia e alienada, de que pode servir como exemplo o bandeiriano poema «Oswald morto», de *O vil metal*: «As escolas e as usinas paulistas / não se detiveram / para olhar o corpo do poeta que anunciara a civilização do ócio»<sup>56</sup>.

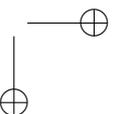
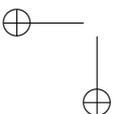
No entanto, o observador que protagoniza a busca da verdade dentro da urbe concebida preeminentemente como comunidade de habitantes, consegue ainda revelar os vestígios de humanidade, presentes nos versos de «A vida bate», de *Dentro da noite veloz*, em que, apesar do «sangue urbano / movido a juros», «a vida bate. Subterraneamente, a vida bate. / Em Caracas, no Harlem, em Nova Delhi»<sup>57</sup>, ou no canto amoroso que se infiltra na éfrase da urbe distópica, tal como acontecia nos versos finais de «Por você por mim», numa paradoxal projeção amorosa, símbolo,

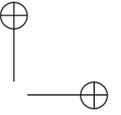
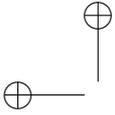
<sup>54</sup> João Alexandre Barbosa, *As ilusões da modernidade*, op. cit., p. 16.

<sup>55</sup> Doreen Massey, *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*, Rio de Janeiro, Bertrand, 2008, p. 15.

<sup>56</sup> Ferreira Gullar, *Toda poesia (1950-1980)*, op. cit., p. 135.

<sup>57</sup> Ferreira Gullar, *Ibidem*, p. 244.





simultaneamente, da indiferença e da paixão humanas. Os carros, os ruídos e, em especial, o trânsito frenético de pessoas circundam em certos poemas citadinos um canto amoroso e erótico remotamente importado da Provença. Canto que, aliás, ultrapassa a meditação sobre os vínculos entre paisagem e História, como nos mostram também os versos de «Pela rua», em que o sujeito procura a amada e o amor entre o transitório e o contingente dos movimentos constantes da urbe incomensurável: «A cidade é grande / tem quatro milhões de habitantes e tu és uma só»<sup>58</sup>.

Enfim, através desta amalgâmica radiografia da heterogeneidade da escrita gullariana pretendemos examinar como ela irrompeu no seu tempo, torcendo o seu curso numa direção inesperada, graças a uma novidade que seduz por distinta e não por nova, que mudou constantemente a estética da mudança e que contribuiu significativamente para a constituição, no Brasil, da modernidade como uma tradição formada por sucessivas gerações de extraordinários iconoclastas.

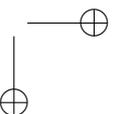
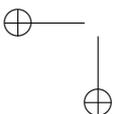
A heterodoxia e heterogeneidade da escrita de Ferreira Gullar resultam, como já foi dito, de uma lúcida e rigorosa consciência crítica, que, paradoxalmente, o levou a questionar essas particularidades da sua poesia na breve retrospectiva re(as)sumidora presente no poema «Omissão», de *Barulhos*, como é sabido, um dos seus últimos poemários:

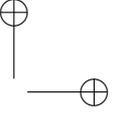
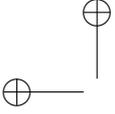
Não é estranho  
que um poeta político  
dê as costas a tudo e se fixe  
em três ou quatro frutas que apodrecem  
num prato  
em cima da geladeira  
numa cozinha da rua Duvivier?<sup>59</sup>

Nesses versos, o poeta exacerba o sentimento de complexidade e problematicidade que domina toda a sua intuição temporal, através de uma fusão em que confluem todos os tempos da sua poesia metonimicamente condensados: o tempo linear do progresso e da História, aparentemente oposto ao tempo da vida e da memória, assim como à sua finitude, mas

<sup>58</sup> Ferreira Gullar, *Ibidem*, p. 240.

<sup>59</sup> Ferreira Gullar, *Barulhos*, *op. cit.*, p. 41.





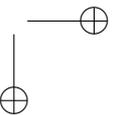
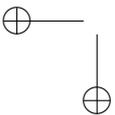
também diversos – ou mesmo, antagônicos, na visão batailleana – da instantaneidade do erotismo; todos eles, por sua vez, inconciliáveis com a vacuidade e mecanização do ritmo da modernidade e, no entanto, todos eles concomitantes e coexistentes na experiência da contemporaneidade. Neste sentido, na esteira do conceitualizado por T. S. Eliot, que afirmou que «when a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary»<sup>60</sup>, a profusão dos textos-mundo concebidos por Ferreira Gullar põe à vista uma poética mais rica, mas também mais acidentada, revelando, portanto, um pensador original, rigoroso e permanentemente insatisfeito, sempre à procura da diversa «decifração do enigma» da existência: «Que faço entre as coisas? / – De que me defendo?»<sup>61</sup>.

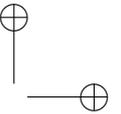
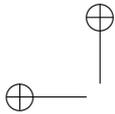
Enfim, acreditamos que, por todas as razões aduzidas – embora elas apresentem uma visão, tão *partial et partielle* quão necessariamente limitada, da ingente riqueza da escrita gullariana –, podemos – e devemos – responder, de maneira inequívoca, à fulcral questão colocada em «Omissão»... que não, que, perante a experiência do instante, 'não é estranho'.

---

<sup>60</sup> T[homas] S[tearns] Eliot, *Selected Essays (1917-1932)*, New York, Harcourt, Brace & Co., 2010, p. 247.

<sup>61</sup> Ferreira Gullar, *Poema sujo*, *op. cit.*, pp. 10-11.





## Bibliografia:

ARRIGUCI JR., Davi, *O guardador de segredos: ensaios*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

BARBOSA, João Alexandre, *As ilusões da modernidade*, São Paulo, Perspectiva, 1986.

BOSI, Alfredo, «Apresentação» in GULLAR, Ferreira, *Em alguma parte alguma*, Rio de Janeiro, José Olympio [6.<sup>a</sup> ed.], 2013, pp. 9-13.

DERRIDA, Jacques, *Aporías – Morir – esperar-se (en) «los límites de la verdad»*, Barcelona / Buenos Aires, Paidós, 1998.

ELIOT, T[homas] S[tearns], *Selected Essays (1917-1932)*, New York, Harcourt, Brace & Co., 2010.

GULLAR, Ferreira, *Argumentação contra a morte da arte*, Rio de Janeiro, Revan, 1993.

GULLAR, Ferreira, *Barulhos*, Rio de Janeiro, José Olympio [7.<sup>a</sup> ed.], 2013.

GULLAR, Ferreira, *Cidades inventadas*, Lisboa, Babel, 2010.

GULLAR, , Ferreira, *Em alguma parte alguma*, Rio de Janeiro, José Olympio [6.<sup>a</sup> ed.], 2013.

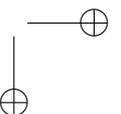
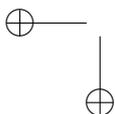
GULLAR, Ferreira, «Osso pensa?», *Folha de São Paulo*, 08/09/2013. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/columnas/ferreiragullar/2013/09/1338080-osso-pensa.shtml>, consultado no dia 3 de abril de 2017, pelas 16H00.

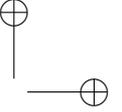
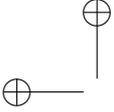
GULLAR, Ferreira, *Poema sujo*, Rio de Janeiro, José Olympio [15.<sup>a</sup> ed.], 2013.

GULLAR, Ferreira, *Toda poesia (1950-1980)*, Rio de Janeiro, José Olympio [4.<sup>a</sup> ed.], 1987.

LUCCHESI, Marco, *Carteiro imaterial*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2016.

MASSEY, Doreen, *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*, Rio de Janeiro, Bertrand, 2008.





PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral [3.<sup>a</sup> ed.], 1990.

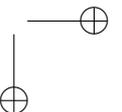
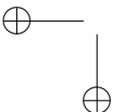
RAMOS, Nuno, *Ó*, Lisboa, Edições Cotovia, 2010.

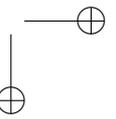
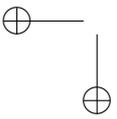
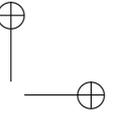
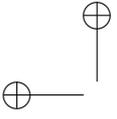
RAMOS, Suzanny de Araujo, *A razão da vertigem: figurações da subjetividade na poesia de Ferreira Gullar*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

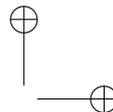
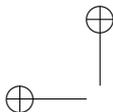
RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

SEFFRIN, André, «O poeta que traduz um reino no outro» in GULLAR, Ferreira, *Barulhos*, Rio de Janeiro, José Olympio [7.<sup>a</sup> ed.], 2013, pp. 9-15.

VILLAÇA, Alcides, «Em torno do poema sujo» in GULLAR, Ferreira, *Poema sujo*, Rio de Janeiro, José Olympio [15.<sup>a</sup> ed.], 2013, pp. 15-27.







PRÉMIO CAMÕES 2011: MANUEL ANTÓNIO PINA (PORTUGAL)

## Manuel António Pina, Prémio Camões 2011

Annabela Rita<sup>1</sup>

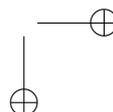
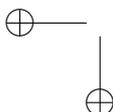
Manuel António Pina (Sabugal, 18/11/1943 - Porto, 19/10/2012) foi um jornalista e escritor português distinguido com a Medalha de Ouro de Mérito da Câmara Municipal do Porto (2001) e com o Prémio Camões (2011)<sup>2</sup>, culminando uma série de outros prémios literários destacados<sup>3</sup>, tendo integrado as representações oficiais da literatura portuguesa na Feira do Livro de Frankfurt (1997), no Salão do Livro de Paris (2000) e

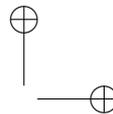
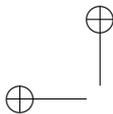
---

<sup>1</sup> Universidade de Lisboa – FL – CLEPUL. Agradeço à Dra. Susana Vieira a revisão deste texto, conformando-o às normas de formatação.

<sup>2</sup> Considerado o mais importante prémio literário para um autor de língua portuguesa, pelo conjunto da sua obra. Foi instituído pelo *Protocolo Adicional ao Acordo Cultural entre o Governo da República Portuguesa e o Governo da República Federativa do Brasil* (assinado em Brasília, em 22/6/1988, ratificado em Portugal pelo Decreto n.º 43/88, de 30/11/1988), depois substituído pelo *Protocolo Modificativo do Protocolo que institui o Prémio Camões*, celebrado entre a República Portuguesa e a República Federativa do Brasil (Lisboa, em 17/4/1999, ratificado em Portugal pelo Decreto n.º 47/99, de 5/11/1999).

<sup>3</sup> Merecem menção: Prémio de Poesia da Casa da Imprensa (1978), Prémio Gulbenkian 1986/1987 (1987), Menção do Júri do Prémio Europeu Pier Paolo Vergerio da Universidade de Pádua, Itália (1988), Prémio do Centro Português para o Teatro para a Infância e Juventude (1988), Prémio Nacional de Crónica Press Club/Clube de Jornalistas (1993), Prémio da Crítica da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos Literários (2002), Prémio de Crónica 2004 da Casa da Imprensa (2004), Prémio de Poesia Luís Miguel Nava 2003 (2004), Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores/CTT (2005), Prémio Camões (2011).





no Salão do Livro de Genève (2001), e sido, em 1997, poeta residente convidado da cidade de Villeneuve-sur-Lot (França).

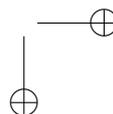
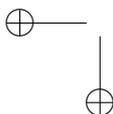
Desenvolveu vasta e diversificada obra literária,<sup>4</sup> que chegou a reunir em volume (*Poesia reunida: 1974-2001*, 2001; *Todas as Palavras. Poesia Reunida*, 2012), passando pela literatura infanto-juvenil<sup>5</sup>, de *non sense* e jogo imaginativo fazendo lembrar Lewis Carroll, e, pelas entrevistas, até outra genologia<sup>6</sup>. Como afirma no seu *O Pequeno Livro da Desmatemática* (2009):

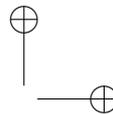
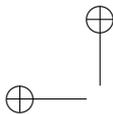
Este pequeno livro está cheio de jogos com palavras e com alguns conceitos simples de matemática (por pouco ia escrever a palavra com letra maiúscula!). Eu gosto de palavras. E de matemática também. Por isso brinco com elas. Brincar é uma coisa muito séria: quem quereria brincar com gente ou com coisas de que não gosta? Este livro é um livro de «desmatemática» porque, aqui, os personagens da matemática, os números, os sinais, as contas, são tratados como gente, têm sentimentos, sonhos, até fraquezas e defeitos. Como tu e como eu. É um jogo que eu gosto muito de jogar: imaginar como as coisas seriam se fossem ao contrário. Nem imaginas

<sup>4</sup> *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde*, 1974; *Aquele que quer morrer*, 1978; *A lâmpada do quarto? A criança?*, 1981; *Nenhum sítio*, 1984; *O caminho de casa*, 1988; *Um sítio onde pousar a cabeça*, 1991; *Algo parecido com isto da mesma substância* (poesia reunida, 1974/1992), 1992; *Farewellhappyfields*, 1993; *Cuidados intensivos*, 1994; *Pequena antologia de Manuel António Pina*, 1998; *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança*, 1999; *Atropelamento e fuga*, 2001; *Poesia reunida: 1974-2001*, 2001; *Os livros*, 2003; *Poesia, saudade da prosa: uma antologia pessoal*, 2011; *Como se desenha uma casa*, 2011; *Todas as palavras: poesia reunida*, 2012.

<sup>5</sup> *Gigões e anantes*, 1973; *O país das pessoas de pernas para o ar*, 1973; *O têpluquê*, 1976; *O livro dos porquê*s, 1976; *O pássaro da cabeça* (poesia), 1983; *Os dois ladrões* (teatro), 1983; *História com reis, rainhas, bobos, bombeiros e galinhas*, 1984; *A guerra do tabuleiro de xadrez*, 1985; *Os piratas* (ficção), 1986; *O inventão*, 1987; *O tesouro*, 1993; *O meu rio é de ouro = Mi río es de oro*, 1995; *Uma viagem fantástica*, 1996; *Os piratas*, 1997; *Aquilo que os olhos vêem, ou, O adamastor*, 1998; *Histórias que me contaste tu*, 1999; *A noite*, 2001; *Pequeno livro de desmatemática*, 2001; *Perguntem aos vossos gatos e aos vossos cães*, 2002; *A caneta preta*, 2007; *História do sábio fechado na sua biblioteca*, 2009; *O cavaleiro de pau do Menino Jesus e outros contos de Natal*, 2009.

<sup>6</sup> *O anacronista: crónicas*, 1994; *Lua negra. Darkmoon*, 2000; *Porto, modo de dizer*, 2001; *Os papéis de K.*, 2003; *Dito em voz alta: entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo*, 2007.





como o «Reino do Des» é às vezes divertido!<sup>7</sup> (p. 37)

Irresistível é lembrar um poema da obra sobre «A história do  $i$ », bem expressivo do ludismo do autor e da relação especular entre a escrita e a matemática através do acto de *contar* em ambas:

O  $i$ , número imaginário  
com muita imaginação,  
imaginara o cenário  
para um filme de ficção.  
A história começava  
dentro de uma equação  
de segundo grau, e o vilão  
era uma raiz quadrada.

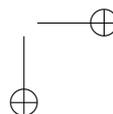
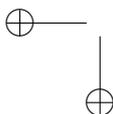
da fórmula resolvente  
que assaltava à mão armada  
um pobre  $x$  que passava,  
roubando-lhe o expoente.  
O herói, um matemático,  
perseguia-a tenazmente  
de equação em equação  
até uma de quinto grau.

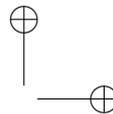
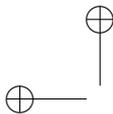
Aí, a raiz quadrada,  
finalmente encurralada,  
sem fórmula de esconder-se,  
acabava por render-se.

A ideia era excelente,  
o final um teorema.  
Ficariam certamente  
na História do Equacinema.

Mas o público queria  
filmes de geometria,  
ângulos obtusos, tangências,  
estúpidas circunferências...

<sup>7</sup> Manuel António Pina, *O Pequeno Livro da Desmatemática*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 37.





Por isso o **i** nunca mais  
Se deu a fazer ficção.  
Cedeu: «Não gasto imaginação  
com números irracionais!»<sup>8</sup>

Os seus dois títulos inaugurais, *O País das Pessoas de Pernas para o Ar* (1973) e *Ainda Não é o Fim nem o Princípio do Mundo Calma é Apenas um Pouco Tarde* (1974), inscrevem-no sob o signo de original ironia nas letras nacionais, registo que manterá, modalizando-o de melancolia.

Traduzido e analisado em França (francês e corso), Estados Unidos, Espanha (castelhano, galego e catalão), Dinamarca, Alemanha, Países Baixos, Rússia, Croácia e Bulgária, viu a sua obra reconhecida através de uma dezena dos mais destacados prémios nacionais e internacionais<sup>9</sup>.

Tem marcada presença em manuais escolares e antologias em Portugal e no estrangeiro, sinal da sua recepção alargada<sup>10</sup>.

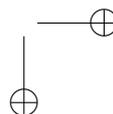
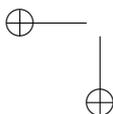
Sinal, também, do seu bom acolhimento noutras plataformas da comunicação social e das artes é a sua presença nas adaptações teatrais de textos seus e em programas televisivos de ficção e entretenimento.

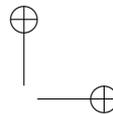
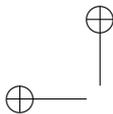
Também nos áudio-visuais se regista a sua presença. Evoco alguns exemplos.

<sup>8</sup> Cf. <https://viveraciencia.wordpress.com/tag/pequeno-livro-de-desmatematica/>.

<sup>9</sup> Prémio Especial da Crítica dos Prémios de Edição Ler/Booktailors, Prémio de Poesia Teixeira de Pascoaes, Prémio Camões, Grande Prémio de Poesia da APE/CTT, Prémio de Poesia Luís Miguel Nava, Prémio da Crítica da Associação Portuguesa de Críticos Literários, Prémio Nacional de Crónica Press Clube/Clube de Jornalistas, Prémio Europeu Pier Paolo Vergerio da Universidade de Pádua, Prémio do Centro Português de Teatro para a Infância e Juventude, Grande Prémio Gulbenkian de Literatura para Crianças e Jovens, Prémio Literário da Casa da Imprensa.

<sup>10</sup> Está representado nas seguintes antologias, dentre outras: *Antologia da poesia portuguesa* (Lisboa, Editora Moraes, 1979); *A poesia portuguesa hoje* (Rio de Janeiro, Fundação da Biblioteca Nacional do Ministério da Cultura do Brasil, 1993); *O poeta e a cidade* (2.ª ed., Porto, Campo das Letras, 1996); *Cadernos de Serrúbia* (n.º 2, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, Dez. 1997); *Retratos e poemas* (Lisboa, Casa Fernando Pessoa, 1998); *Poemas de amor* (Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001); *Rosa do mundo – 2001 Poemas para o futuro* (Porto/Lisboa, Assírio & Alvim, 2001); *Ao Porto* (Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001); *Século de ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX* (Coimbra, Capital Nacional da Cultura/Lisboa, Cotovia, 2003).





No cinema, *Uma história de letras*, de José Carvalho, em 1980, surge a partir de um conto de *O têpluquê* e *Se a memória existe*, de João Botelho, de 1999, a partir de *O tesouro*.

Na televisão, escreveu guiões de séries (nomeadamente, a série infantil *Histórias com pés e cabeça*, entre 1979 e 1980, entre outras). Foi aliás, desde 1994, autor de vários guiões para séries de ficção para TV. Teve obra editada em vídeo (*Pequena antologia poética de Manuel António Pina*, 1998) e textos musicados (*O inventão*, *O bando dos gambozinos*, *O beco* e *A casa do silêncio*).

Um poema seu, «Farewellhappyfields» justificou uma exposição com o mesmo nome de cinquenta desenhos de Alberto Pêssimo (Galeria Labirinto, Porto, 1992).

Sobre si, tem alguns depoimentos muito expressivos da sua poética. Desde as origens:

Quando era pequeno, olhava para o mapa e pensava que, por um centímetro, tinha nascido em Espanha.

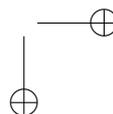
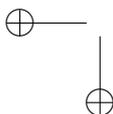
Mais tarde descobri que as fronteiras são linhas inventadas que só existem nos mapas. E que o Mundo é só um e não tem linhas a separar uns países dos outros a não ser dentro da cabeça das pessoas.

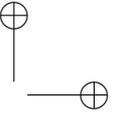
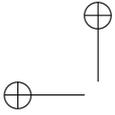
Passando pela sua inscrição literária:

Como fui durante muitos anos jornalista, mais de trinta, viajei um pouco por todo o Mundo, da América ao Japão, da China ao Brasil, da África ao Alaska. E como sou escritor tenho viajado também por dentro de mim mesmo. E por dentro das palavras. Assim, apesar de ter nascido numa terra com um grande castelo, nas margens de um pequeno rio, não pertença a lugar nenhum, ou pertença a muitos lugares ao mesmo tempo. Alguns desses lugares só existem na minha imaginação. Porque a imaginação, descobri-o também, é o modo mais fantástico que há de viajar.

E caracterizando-se como leitor:

Hoje lembro-me das grandes viagens e das aventuras que todas as noites começavam no meu quarto e tenho medo de não ser já capaz





de vencer tantos perigos e tantas emoções. De qualquer maneira, continuo a ter livros na mesa de cabeceira, e quando saio de casa gosto sempre de levar um comigo. Porque me pode apetecer voltar a partir...<sup>11</sup>

Assim, a sua escrita é muito marcada pela itinerância combinada com uma melancolia das origens, «[o] ideal [de] não nos afastarmos da casa mais do que nos permite metade das nossas forças», «ve[ndo] sempre ao longe a cor do nosso telhado», o desejo do regresso. Afinal, também por instinto de espécie, pois, como confessa «Junto à água»,

Os homens temem as longas viagens  
os ladrões da estrada, as hospedarias,  
e temem morrer em frios leitos  
e ter sepultura em terra estranha.

Por isso os seus passos os levam  
de regresso a casa, às vontades da infância,  
ao velho portão em ruínas, à poeira  
das primeiras, das únicas lágrimas.<sup>12</sup>

Os «Lugares da infância» são aqueles em que a perda e a ausência se instalam, se instauram, acima de tudo, porque já lá não se vê ou se sente *a ser o que foi*:

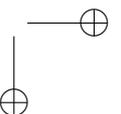
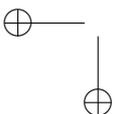
Lugares da infância onde  
sem palavras e sem memória  
alguém, talvez eu, brincou  
já lá não estão nem lá estou.

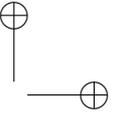
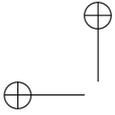
Onde? Diante  
de que mistério  
em que, como num espelho hesitante,  
o meu rosto, outro rosto, se reflecte?

[...]

<sup>11</sup> Cf. <http://www.nonio.uminho.pt/netescrita/autores/mpina.html>.

<sup>12</sup> Cf. <https://canaldepoesia.blogspot.pt/2013/02/manuel-antonio-pina-junto-agua.html>.





O quarto eu não o via  
porque era ele os meus olhos;  
e eu não o sabia  
e essa era a sabedoria.

Agora sei estas coisas  
de um modo que não me pertence,  
como se as tivesse roubado.

A casa já não cresce  
à volta da sala,  
puseram a mesa para quatro  
e o coração só para três.

[...]

E fico de novo sozinho,  
na cama vazia, no quarto vazio.  
Lá fora é de noite, ladram os cães;  
e eu cubro a cabeça com os lençóis.<sup>13</sup>

Lugares de *outroraagora*, mnésicos, da sua linha da vida, inscritos na sua poética. Lugares de perda, ainda no mesmo poema, pela transformação que o torna um «estranho» no que era familiar:

Venderam a casa, as flores  
do jardim, se lhes toco, põem-se hirtas  
e geladas, e sob os meus passos  
desfazem-se imateriais as rosas e as recordações.<sup>14</sup>

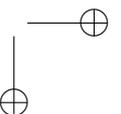
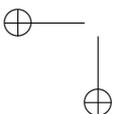
Lugares de projecção de si onde o vazio se instala por dissolução e/ou fragmentação do recordado e do proprieceptivo:

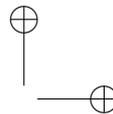
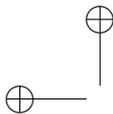
À minha volta estilhaça-se  
o meu rosto em infinitos espelhos  
e desmoronam-se os meus retratos na moldura.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Manuel António Pina, *Um sítio onde pousar a cabeça*.

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>15</sup> Manuel António Pina, *Todas as palavras. Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2012. <https://canaldepoesia.blogspot.pt/2013/02/manuel-antonio-pina-junto-agua.html>.





A viagem, a casa e o seu velho portão, confundidos e metamorfoseados no que a imaginação lhe vai desenhando, são, pois, tópicos pregnantes da sua museologia literária.

Apesar desta contiguidade (não continuidade, menos ainda, correspondência) entre a viagem real e a imaginária, literária, Manuel António Pina assinala, no acto de escrita, também, um mecanismo compensatório.

Avulta, neste caso, a literatura infantil, que favoreceu nele, desde a infância, a construção de universos paralelos, contrastivos, desejados, refúgio luminoso, belo e acolhedor relativamente a um real, por vezes, sentido como sombrio, desagradável e hostil. Real desagradável, às vezes, apenas pela lógica que o informa, lógica da utilidade e da funcionalidade, como assinala no poema «A poesia vai acabar»:

A poesia vai acabar, os poetas  
vão ser colocados em lugares mais úteis.  
Por exemplo, observadores de pássaros  
(enquanto os pássaros não  
acabarem). Esta certeza tive-a hoje ao  
entrar numa repartição pública.<sup>16</sup>

E também reconhece à poesia uma função autotélica aliada ao sentimento de perda, como afirma na «Carta a um jovem antes de ser Poeta»:

Sou o pássaro da imaginação  
que voa até na prisão  
e canta por tudo e por nada  
mesmo com a boca fechada

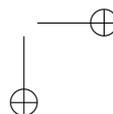
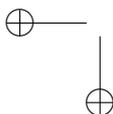
E esta é a canção sem razão  
que não serve para mais nada  
senão para ser cantada  
quando os amigos se vão

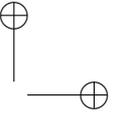
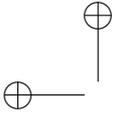
E ficas de novo sozinho

[...]<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Manuel António Pina, *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde*.

<sup>17</sup> Cf. <http://quadrogiz.blogspot.pt/2013/05/o-passaro-da-cabeca-poema-de-manuel.html>.





A poesia é, também, lirismo dos afectos e emoções que fazem equivaler o ser amado ou o amor à casa, como acontece no poema «Amor como em casa»:

Regresso devagar ao teu  
sorriso como quem volta a casa. Faço de conta que  
não é nada comigo. Distraído percorro  
o caminho familiar da saudade,  
pequenas coisas me prendem,  
uma tarde num café, um livro. Devagar  
te amo e às vezes depressa,  
meu amor, e às vezes faço coisas que não devo,  
regresso devagar a tua casa,  
compro um livro, entro no  
amor como em casa.<sup>18</sup>

Ser amado – casa *que e porque* se constitui como refúgio, defesa relativamente ao medo existencial, do mundo, da vida e da morte, justificando, assim, a celebração das «Completas», oração encerrando o dia numa poética e pessoalíssima «liturgia das horas» que, se, por um lado, espiritualiza o interpelado, por outro, confere ao verbo a dimensão contemplativa, reflexiva, de olhar para trás e para a existência:

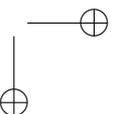
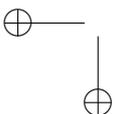
A meu favor tenho o teu olhar  
testemunhando por mim  
perante juízes terríveis:  
a morte, os amigos, os inimigos.

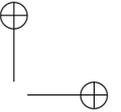
E aqueles que me assaltam  
à noite na solidão do quarto  
refugiam-se em fundos sítios dentro de mim  
quando de manhã o teu olhar ilumina o quarto.

Protege-me com ele, com o teu olhar,  
dos demónios da noite e das aflições do dia,  
fala em voz alta, não deixes que adormeça,  
afasta de mim o pecado da infelicidade.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Manuel António Pina, *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde*.

<sup>19</sup> Manuel António Pina, «Completas», *Algo parecido com isto, da mesma substância*.





Ser amado que é, ainda, instância de inscrição do poeta, espelho volumétrico em que se vê ou que o vê, num jogo espacial indefinido:

Eu estou entre ti e ti,  
a minha vida, os meus sentidos  
(principalmente os meus sentidos)  
toldam de sombras o teu rosto.

O meu rosto não reflecte a tua imagem  
o meu silêncio não te deixa falar,  
o meu corpo não deixa que se juntem  
as partes dispersas de ti em mim.

Ou, quiçá, lugar onde o sujeito se constitui e representa no e pelo desejo do outro:

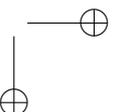
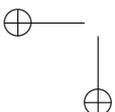
Eu sou talvez  
aquele que procuras,  
e as minhas dúvidas a tua voz  
chamando do fundo do meu coração.

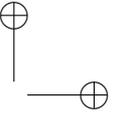
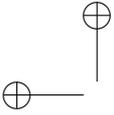
Por tudo isso, o sujeito poético é, quase sempre, interpelante desse *tu* que o faz *ser*, insuflando de dramaticidade o verbo, como em «Não o sonho»:

Talvez sejas a breve  
recordação de um sonho  
de que alguém (talvez tu) acordou  
(não o sonho, mas a recordação dele),  
um sonho parado de que restam  
apenas imagens desfeitas, pressentimentos.

E nessa modalidade mnésica, identifica-se com quem interpela:

Também eu não me lembro,  
também eu estou preso nos meus sentidos  
sem poder sair. Se pudesses ouvir,  
aqui dentro, o barulho que fazem os meus sentidos,  
animais acossados e perdidos





tacteando! Os meus sentidos expulsaram-me de mim,  
desamarraram-me de mim e agora  
só me lembro pelo lado de fora.<sup>20</sup>

Esse recordado sonho «de que alguém (talvez tu) acordou» inscreve-se, aliás, numa linhagem literária de *sonhos dentro de sonhos* que Manuel António Pina assim convoca. Sonhos não necessariamente pesadelos, como os de Goya (*O sonho da razão engendra monstros*, 1797), mas, por ex., como «A Dream Within a Dream» (1849), de Edgar Allan Poe:

[...]  
All that we see or seem  
Is but a dream within a dream.

I stand amid the roar  
Of a surf-tormented shore,  
And I hold within my hand  
Grains of the golden sand –  
How few! yet how they creep  
Through my fingers to the deep,  
While I weep – while I weep!  
O God! can I not grasp  
Them with a tighter clasp?  
O God! can I not save  
*One* from the pitiless wave?  
Is *all* that we see or seem  
But a dream within a dream?<sup>21</sup>

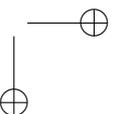
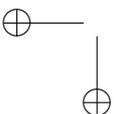
Ou, já no séc. XX, «Sonhos dentro de sonhos» (1908), de Fernando Pessoa, gerado naquele «rio sem fim» «entre o sono e o sonho» que reescreve como «Entre mim e o que em mim / É o quem eu me suponho»<sup>22</sup>

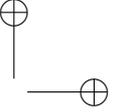
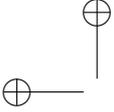
Sonhos dentro de sonhos,  
Involuções do sonhar,

<sup>20</sup> Manuel António Pina, *Atropelamento e fuga*.

<sup>21</sup> Cf. <https://www.poets.org/poetsorg/poem/dream-within-dream>.

<sup>22</sup> Poema de 11-9-1933. Cf. Fernando Pessoa. *Poesias*, Lisboa, Ática, 1942 (15.<sup>a</sup> ed. 1995), p. 173. Cf. <http://arquivopessoa.net/textos/2243>.





Os pensamentos são medonhos  
Quando se querem aprofundar;  
E os corações ficam tristonhos, tristonhos  
Quando se sentem sentir pensar.

Ilusões dentro d'ilusões  
Atormentando o descrer;  
Descrenças e crenças são ambas visões  
São ambas sonhar, são ambas crer.<sup>23</sup>

Ou, ainda, o «Sonho de um Sonho», de Carlos Drummond de Andrade, que abre e conclui com onírica lucidez:

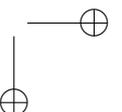
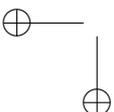
Sonhei que estava sonhando  
e que no meu sonho havia  
um outro sonho esculpido.  
Os três sonhos superpostos  
dir-se-iam apenas elos  
de uma infundável cadeia  
de mitos organizados  
em derredor de um pobre eu.  
Eu que, mal de mim, sonhava.  
[...]

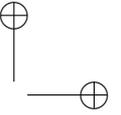
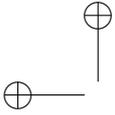
Sonhava, ai de mim, sonhando  
que não sonhara... Mas via  
na treva em frente a meu sonho,  
[...]  
eu via, ai de mim, sentia  
que o sonho era sonho, e falso.<sup>24</sup>

Afinal, o século do nosso autor abriu-se com Freud à interpretação e à valorização do sonho nas nossas vidas, sonhos que a Literatura desde sempre sondou, avançando modernamente para *dentro de sonhos* antes,

<sup>23</sup> Poema de 14-12-1908. Cf. Fernando Pessoa, *Fausto – Tragédia Subjectiva*, Lisboa, Presença, 1988, p. 31 [<http://arquivopessoa.net/textos/3210>].

<sup>24</sup> Cf. <https://freeshell.de/~agua/poetas/famosos/cdrummond/cd01.htm>.





ainda, de as neurociências terem descoberto a diferença de padrão cerebral entre os sonhos lúcidos e os comuns<sup>25</sup>...

Apesar da pessoalidade individualizada, a poesia de Manuel António Pina também exprime a consciência geracional da passagem do tempo e da mudança dela decorrente nos sentimentos, como os grandes renovadores literários, muitos deles, dirigindo-se a um público alargado («meus bons Portugueses», António Nobre), às vezes, com definição etária («moços do meu País», António Nobre), de género e/ou singularizado («caros leitores», «cara leitora», Almeida Garrett), outras vezes, a uma fraternidade de pares intelectuais («*fratres*», Fernando Pessoa). António Pina exprime essa consciência geracional nas relações, nos gostos e sensibilidades, que descreve como se observasse de uma «Esplanada» de onde assiste à passagem do tempo e às transformações dos que o habitam e por ele são habitados, inclusivamente, às suas projecções nele, às vezes, numa espécie de poema-cosmorama (Jean Hippolyte), cápsula do *tempo que passa*:

Naquele tempo falavas muito de perfeição,  
da prosa dos versos irregulares  
onde cantam os sentimentos irregulares.  
Envelhecemos todos, tu, eu e a discussão,

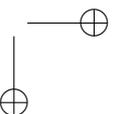
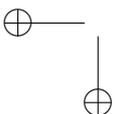
agora lês saramagos & coisas assim  
e eu já não fico a ouvir-te como antigamente  
olhando as tuas pernas que subiam lentamente  
até um sítio escuro dentro de mim.

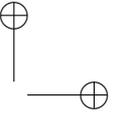
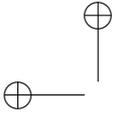
O café agora é um banco, tu professora do liceu;  
Bob Dylan encheu-se de dinheiro, o Che morreu.  
Agora as tuas pernas são coisas úteis, andantes,  
e não caminhos por andar como dantes.<sup>26</sup>

Voz geracional, também comunitária, portanto, nessa perspetivação do *nós*, *eu* e *tu*, como barómetro das transformações entre sucessivas gerações, que tendem a codificar-se nas dicotomias do *velho/antigo* e do

<sup>25</sup> Cf. <http://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Neurociencia/noticia/2014/01/ciencia-dos-sonhos-lucidos.html>.

<sup>26</sup> Manuel António Pina, *Um sítio onde pousar a cabeça*.





*novo/moderno* culturais. Voz de *eu/tu/nós* que se exprime na frustração pelo legado, no lamento pela vida falhada, como quando se dirige «Aos filhos», em desalentado fim de ciclo, em necessidade de *Um sítio onde pousar a cabeça*:

Já nada nos pertence,  
nem a nossa miséria.  
O que vos deixaremos  
a vós o roubaremos.

Toda a vida estivemos  
sentados sobre a morte,  
sobre a nossa própria morte!  
Agora como morreremos?

Estes são tempos de  
que não ficará memória,  
alguma glória teríamos  
fôssemos ao menos infames.

Comprámos e não pagámos,  
faltámos a encontros:  
nem sequer quando errámos  
fizemos grande coisa!<sup>27</sup>

Voz geracional embargada pela angústia do presente, consequência temida, antecipada, indesejada, denunciada «A um homem do passado» que ele próprio teria sido:

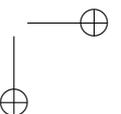
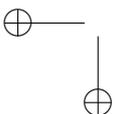
Estes são os tempos futuros que temia  
o teu coração que mirrou sob pedras,  
que podes reçar agora tão fundo,  
onde não chegam as aflições nem as palavras duras?<sup>28</sup>

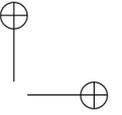
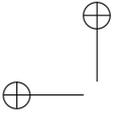
Nessa postura geracional, Manuel António Pina também se dirige aos que lhe sucedem na escrita, como em «A um jovem poeta», passando o testemunho de uma [po(i)]ética, a sua, a escolhida, a recomendada pelo *olhar novo*, como criança:

---

<sup>27</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>28</sup> Manuel António Pina, *Nenhum sítio.*





Procura a rosa.  
Onde ela estiver  
estás tu fora  
de ti. Procura-a em prosa, pode ser

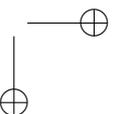
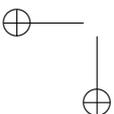
que em prosa ela floresça  
ainda, sob tanta  
metáfora; pode ser, e que quando  
nela te vires te reconheças

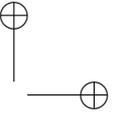
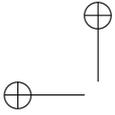
como diante de uma infância  
inicial não embaciada  
de nenhuma palavra  
e nenhuma lembrança.

Talvez possas então  
escrever sem porquê,  
evidência de novo da Razão  
e passagem para o que não se vê.<sup>29</sup>

Com a «rosa», Manuel António Pina empunha o símbolo da *arte poética* por excelência. *Rosa* colhida no grande painel de natureza-morta que a arte constitui, onde assinala a linhagem estética que condensa e cujo desdobramento potencia. A que a Idade Média consagrou um romance (*Roman de la Rose*) e que o Barroco assumiu emblematicamente («a rosa de espinhos coroada» de Gregório de Matos), após longo itinerário desde a sua associação a Afrodite e Adónis, passando pela mística cristã mariana e pelo esoterismo rosacruziano. Que, na pintura, Dürer entregou, em guirlandas, à Senhora do Rosário no seu *Altar Festa do Rosário* (1504), cujo anjo a tocar alaúde insinua uma homenagem aos retábulos de Giovanni Bellini (em especial, o *Altar de San Giobbe*, 1487, ou o *Altar de San Zaccaria*, 1505), evocadores de diversa anterioridade. Que tantas obras musicais intitulou (de Berlioz, Britten, Chabrier, Debussy, Donizetti, Dvořák, Elgar, Fauré, Franck, Glinka, Gounod, Grieg, Handel, Haydn, Khachaturian, Liszt, MacDowell, Offenbach, Purcell, Rameau, Ravel, Rimsky-Korsakov, Satie, Schumann, Sibelius, Strauss II, Strauss,

<sup>29</sup> Manuel António Pina, *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança*.



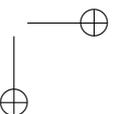
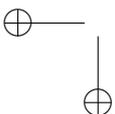


Sullivan, Tchaikovsky, Verdi, Vivaldi, etc.). Cujas pregnante presença nas artes não é sintetizável. Manuel António Pina, ao indicar «Procura a rosa», responde e reescreve, através dos séculos, a/o «Cogli la rosa» (*Corinto*, 1486<sup>30</sup>), de Lourenço, o Magnífico, e evoca a de Shakespeare (soneto 54), assim como, na ficção, a *trilogia da rosa* (*Il piacere*, 1889, *L'innocente*, 1892, *Il trionfo della morte*, 1894), de Gabriele D'Annunzio, e *O Nome da Rosa* (1980), de Umberto Eco. «Rosa», pois, esteticizada na memória multimodal das artes e das letras, legado em transmissão...

*Viene l'autunno, e maturi si cogliono  
idolcipomi: e, passato il bel tempo,  
difior, difrutti e fronde alfin si spogliano.  
Cogli la rosa, o ninfa, orcheè il bel tempo.  
Cogli la rosa, o ninfa, orcheè il bel tempo.*

Lourenzo, il Magnifico

<sup>30</sup> Cf. [http://www.classicitaliani.it/lorenzo/lorenzo\\_egloghe.htm](http://www.classicitaliani.it/lorenzo/lorenzo_egloghe.htm).



## Dalton Trevisan

Rita Patrício<sup>1</sup>

Dalton Trevisan avulta como um dos casos mais singulares no panorama contemporâneo das literaturas de língua portuguesa. Depois de algumas publicações avulsas e de dois livros renegados pelo autor (*Sonata ao Luar*, de 1945, e *Sete anos de Pastor*, de 1946), *Novelas nada Exemplares* (1959) marca o início da sua obra, tendo recebido dois prémios literários (Prémio do Instituto Nacional do Livro e Prémio Jabuti). Ao longo destas quase seis décadas de vida literária, vários foram os galardões atribuídos ao autor, de entre os quais se destacam, para além do Prémio Camões em 2012, o Prémio Portugal Telecom de Literatura (2003) e o Prémio Machado de Assis (2012). A sua obra foi amplamente traduzida e objecto de estudos especializados. Dalton Trevisan ocupa, pois, um lugar central na literatura brasileira; pensar essa centralidade é particularmente desafiante, se se pensar que a força da escrita de Trevisan advém da assunção das possibilidades das periferias artísticas como matérias próprias da literatura.

Ao eleger as margens como seu território criativo, e nessa eleição dialogando com a mais canónica literatura ocidental, Dalton Trevisan construiu um universo ficcional muito próprio, bem delimitado e reconhecível pelos seus leitores na constância de temas, motivos, fórmulas, ou seja, na permanência de um certo modo de contar coisas que são quase sempre as mesmas. O autor defende que os seus livros falam por si mesmos e dispensam, por isso, a sua presença, as suas implicações ou explicações:

---

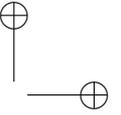
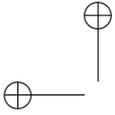
<sup>1</sup> Universidade do Minho.

«Nada a dizer fora dos livros. Só a obra interessa, o autor não vale o personagem. O conto é sempre melhor do que o contista.» (2013: 62)<sup>2</sup>. A ausência de uma vida pública enquanto escritor (na escassez de concessão de entrevistas ou de fotografias e na recusa de aparições sociais) concorreu para a mitificação da sua figura, referida frequentemente a partir de termos, o vampiro de Curitiba (título de livro de 1965), que a sua ficção impôs. O próprio autor promove essa aproximação, referindo-se a si desse modo, inscrevendo-se na sua obra a partir de elementos do seu universo ficcional.

Se fora da obra o autor se oculta, recusando-se a aparecer enquanto pessoa que tutela uma obra, transcendendo-a ou, pelo menos, excedendo-a, na obra não resiste a mostrar-se como personagem. É o que se passa em «Quem tem medo de vampiro?». Proponho, por isso, uma leitura da obra de Dalton Trevisan a partir desse conto exemplar, entendido como texto onde a ficção se cruza com o ensaio na revisitação crítica de si mesma, suas condições e possibilidades. Na medida em que se constitui como auto-escopia, este texto é um dos raros momentos não eminentemente narrativo no conjunto da obra de Trevisan, constituindo-se antes como uma irônica reflexão sobre poética e autoria.

O conto «Quem tem medo de vampiro?», inicialmente publicado em *Em busca de Curitiba perdida* (1992), replica o título da peça e da sua adaptação cinematográfica «Who's afraid of Virginia Wolf?», réplica, por sua vez, de «Who's Afraid of the Big Bad Wolf?», canção de um filme de animação da Disney. Esses ecos sucessivos dão conta da natureza intertextual da prosa de Trevisan e, neste caso particular, mostram os trânsitos não só entre diferentes modalidades artísticas (teatro, cinema e literatura) como entre distintos níveis de circulação artística (entre a alta cultura e a cultura de massas). O título do volume aponta, desde logo, para o cânone ocidental (para além de Proust, encontramos, ao longo

<sup>2</sup> Esta citação é de «Retrato 3x4», publicado na orelha de *A faca no coração*, acolhendo uma antiga auto-entrevista do autor. Foi publicada uma versão mais ampliada do conto em *Até você, Capitu?* (2013), passando a incluir, numa primeira parte, excertos de vários dos seus contos. Na indistinção entre ficção e entrevista e no fingimento desta a partir dos contos, cumpre-se o desígnio de nada dizer fora dos livros e de a obra se sobrepor ao autor.

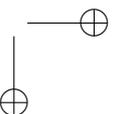
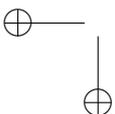


do volume, a presença de Rilke, de Eliot, da bíblia, por exemplo), mas situando-o no espaço próprio do autor, Curitiba, cenário constante dos seus contos. Esta literatura mobiliza diferentes tradições estéticas e do entrechoque desses universos o autor colhe criteriosamente os elementos e as linhas de tensão com que compõe o seu mundo ficcional. O jogo com o cânone estava desde logo inscrito em *Novelas nada Exemplares*, título que convoca e nega o de Cervantes, mostrando a relevância dessa mesma negação como princípio literário: a literatura de Trevisan afirma a recusa da exemplaridade e essa condição crítica, a da suposição de modelos que são parodiados, questionados ou subvertidos, exige um leitor capaz de reconhecer e de se movimentar por territórios tão distintos como os textos bíblicos e a literatura de cordel.

Em *Dinorá*, volume editado dois anos mais tarde, o autor apresenta uma segunda versão de «Quem tem medo de vampiro?». A retoma de contos em diferentes volumes é uma constante em Trevisan, seja esse retomar o de versões diferentes, como neste caso, seja o de fragmentos de contos tornados textos autónomos, tal como podemos observar em outros momentos, como, por exemplo, no volume *Ah é?* (também de 1994), composto sobretudo por pedaços de contos anteriores. Esta recursividade de textos concorre para um efeito de obra, questão central em Dalton Trevisan.

A importância concedida a este conto evidencia-se no facto de conhecer nova publicação numa antologia a que dá título: em 1998, é publicado *Quem tem medo de vampiro? – contos*, que se inicia precisamente com o conto homónimo, não apresentando qualquer diferença relativamente à versão anterior (sendo afirmado que «[o]s contos de Dalton Trevisan incluídos nesta antologia foram especialmente revistos pelo autor para esta edição» (1998: 104)). Se o texto é literalmente o mesmo, a sua inserção neste volume redimensiona o valor de alguns detalhes da composição do livro, atinentes a questões de que o conto trata, a começar pela ocultação pública da imagem do autor, um dos fundamentos para a descrição de Dalton Trevisan enquanto «vampiro». Neste texto, em que se desfiam os deméritos literários do vampiro, veja-se a seguinte passagem:

Faz de tímido, não quer o rosto no jornal – e sempre o jornal a publicá-lo. Nunca deu entrevista – e quanta já foi publicada, com fotos e tudo? Negar o retrato é uma forma secreta de vaidade, a



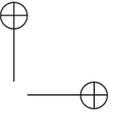
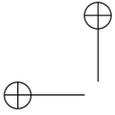
outra face do cabotino.

A esta citação se voltará mais adiante; para já, importa destacar o seguinte ponto: se, em *Dinorá*, esta passagem reproduzia a *doxa* sobre a reclamada irrelevância da figura do autor pelo próprio (apontando-lhe contradições e motivações supostas), em *Quem tem medo de vampiro?* ganha particular relevo, se atendermos ao facto de a capa mostrar uma série de rostos em que não é possível discernir feições, ofuscados por um excessivo *flash*. Tal como os vampiros, estas figuras, que podemos adivinhar humanas, não suportam a luz, desaparecendo sob ela. Esta composição fotográfica parece assim dialogar com o título do volume e, muito em particular, com o fragmento citado, apresentando a representação da imagem como tentada, mas impossível. A capa da edição de 1998 dá a ver a impossibilidade da captura do rosto<sup>3</sup>.

Ainda que não conste do índice, os contos antologiadados são precedidos por peculiar entrevista ao autor, aí intitulada «Uma história nunca termina». Conforme se explica em nota de rodapé, esta é «montada a partir de trechos do conto “Retrato3x4”» (1998: 3), ou seja, composta a partir da ficção (cf. nota 2). Eis outra entrevista não dada, eis o volume *Quem tem medo de vampiro?* a dialogar com o conto homónimo. Ou seja, a composição do volume – capa e inclusão da entrevista – provoca a opinião corrente reproduzida no conto, questionando-a, no próprio livro que o veicula<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Segundo a ficha técnica do livro, a capa é da responsabilidade de Marcello Araújo. Esta capa difere das demais capas da bibliografia de Trevisan, em que aparecem desenhos (muitos de Poty), postais antigos e grafismos remetendo para o *kitsch* e o grotesco. No interior das obras, sobretudo em volumes de minicontos, a relação entre as ilustrações e os contos é também particularmente produtiva.

<sup>4</sup> Com ligeiras alterações (mas nenhuma relativa aos contos antologiadados), este volume é reeditado em 2009, e depois em 2013, numa edição de vocação escolar, como fica claro nos textos contextualizadores sobre a obra e o seu autor. A capa do livro continua a jogar com a possibilidade do reconhecimento: a imagem mostra um vulto ao longe, imerso na noite e no nevoeiro, quase indistinto sob a luz dos candeeiros da rua; na folha de rosto, temos uma fotografia do autor, em plena luz do dia, numa via pública, sendo absolutamente reconhecível o seu rosto (de acordo com a ficha técnica, o editor de arte é agora António Paulos). Por outro lado, no final desta edição, podemos encontrar uma secção intitulada «Dalton Trevisan com todas as letras», que, entre outros itens, inclui a



A literatura de Trevisan vive da provocação. Vejamos como ela é determinante neste conto. Em «Quem tem medo de vampiro?», o vampiro não aparece como um narrador de primeira pessoa, sendo antes o objecto do discurso de um narrador. O título do conto pode constituir uma questionação directa ao leitor, da responsabilidade enunciativa do narrador e, nessa medida, todo o conto, no elenco das falhas desta obra, conduziria a uma resposta como «ninguém». Entre título e corpo do conto haveria uma continuidade enunciativa e crítica. A pergunta que o título lança conteria já a sua resposta. Mas podemos ler o título como questão lançada ao narrador, imputável a outra voz enunciativa e, nesse caso, entre o título e o corpo do texto há uma cisão na enunciação e no ponto de vista narrativo: o narrador lançaria as suas razões para ao repto implicado no título, mas esta resposta, incauta, mostrará, *a contrario*, as razões pelas quais o vampiro é temível. O elenco dos deméritos da obra mostra a sua força e dá a ver o narrador do conto como ironicamente cego relativamente ao destino que traça para a obra. A possibilidade de distância entre o título e o corpo do conto funda-se no reconhecimento da ironia como móbil do universo textual de Trevisan.

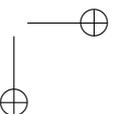
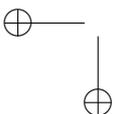
O conto inicia-se também com uma interrogação e, a partir desta, a voz narrativa, em regime coloquial, apresenta assertivamente elementos para a desqualificação do vampiro literário de que, afinal, não parece valer a pena ter medo:

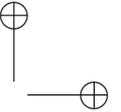
Há que de anos escreve ele o mesmo conto? Com pequenas variações, sempre o único João e a sua bendita Maria. Peru bêbado que, no círculo de giz, repete sem arte nem graça os passinhos iguais. Falta-lhe imaginação até para mudar os nomes dos personagens. Aqui o eterno João: «Conhece que está morta.». Ali a famosa Maria: «Você me paga, bandido.»

Este leitor-crítico começa por aferir o valor da obra segundo uma das suas características mais imediatas: a repetição. Seria esta a primeira razão para o cansaço do crítico. Essa repetição começa por se mostrar

---

entrevista referida (agora intitulada «Com a palavra, o autor»), uma biografia («Talento premiado»), as características da obra («A solidão transformada em literatura»), para além da bibliografia (já constante na edição de 1998).





a partir da recorrência do par João e Maria, nomes que, desde o volume de estreia, acompanham o autor. Mas nem sempre do mesmo modo. Em *Novelas nada Exemplares*, João e Maria, título do antepenúltimo conto, são personagens como outras; como Pedrinho, Gigi ou João Nicolau, por exemplo, que dão títulos a outros contos<sup>5</sup>. Este conto, tal como outros deste volume (veja-se o inicial «Pedrinho»), tingem-se de uma soturnidade melancólica e desesperada, tom que a ficção posterior expurgará como dominante. João e Maria, por outro lado, tornar-se-ão nomes assíduos dos livros de Dalton Trevisan, desligados destas personagens, e passarão a dizer muitos pares possíveis, em que os papéis (entre a vítima e o carrasco) se vão alternando. A recorrência dos nomes, a designar variadíssimos tipos de personagens, determina o seu esvaziamento enquanto denominadores próprios (como já acontecera com a escolha de *Joaquim*

<sup>5</sup> Nessa primeira aparição do par, encontramos a história de um noivado triste: «João era noivo de Maria», assim começa a narrativa. Logo a seguir, aparece a esquizofrenia da noiva na interpelação do noivo, assim como aparecem os sinais da condenação de tudo fique no mesmo lugar.

– Que você tem, Maria?

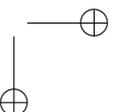
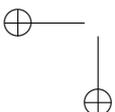
O noivado na sala de visitas. Sentavam-se no sofá de veludo verde, diante do retrato do pai. Em moldura dourada o retrato olhava o tempo inteiro para João. Inútil mudarem o lugar do sofá. Retrato de morto é assim: gira o olho de todos os lados.

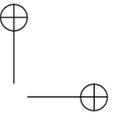
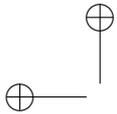
Longo foi o noivado. No braço do sofá, a marca dos dedos de João; ali os esfregava com Dona Rosinha na sala. No encosto, outra mancha. Ali descansava a cabeça quando era beijada. Cada vez que se mexiam, as molas do sofá estalavam (1979: 78-79).

A duração do noivado é dita e mostrada nas marcas que o sofá, neste conto verde, ostenta. Sob o olhar da morte, desenrola-se a loucura progressiva de Maria. João permanecerá o noivo de Maria até ao final do conto, pelo que o seu *incipit* poderia ser também a sua conclusão.

Terça, quinta, sábado, vem noivar sozinho. No sofá com as duas manchas: uma, da própria mão e, a outra, da cabeça de Maria. Ali na parede o velho de bigode branco, sem piscar, seguindo-o por todo o canto. (...)

Dona Rosinha serve-lhe um cafezinho. Depois abre as gavetas da cômoda. Os dois admiram o enxoval, as bolas de naftalina cada vez menores. (*idem*: 83)





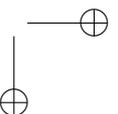
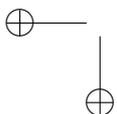
para título de uma revista, publicada entre 1946 e 1948, e que referiria todos os Joaquins do mundo).

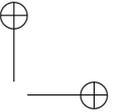
Em «Quem tem medo de vampiro?», João e Maria começam por dizer metonimicamente a dimensão repetitiva da prosa ficcional de Trevisan. Nessa medida, toma-se a insistência no par como primeira evidência desse «mesmo conto» que o autor escreveria desde há muito: «sempre o único João e a sua bendita Maria». A proposta de que toda a escrita seja a de um «mesmo conto» encontraria aqui a sua primeira prova. No momento de a aduzir, há contudo uma ressalva: a das «pequenas variações» a que o par estaria sujeito. Nessa mimetização da crítica que se foi ocupando de Trevisan surge assim a notação da tensão entre repetição e variação para que a leitura da obra foi sendo progressivamente conduzida<sup>6</sup>.

Nesse sentido, a imagem do autor enquanto «[p]eru bêbado que, no círculo de giz, repete sem arte nem graça os passinhos iguais» é particularmente produtiva. Por um lado, chama a atenção para a existência de fronteiras decisivas na circunscrição da obra. Cada autor cria o seu universo ficcional, propondo, através de cada texto, o que integra e o que exclui desse mundo, paulatinamente construído e com diferentes graus de delimitação: há autores mais imediatamente reconhecíveis ou mais constantes no seu percurso, ostentando a sua obra um maior grau de unidade, outros em que esse efeito de unidade está menos patente. Com Trevisan, assistimos a uma preocupação fundadora de delimitar o universo ficcional, evidente na eleição de motivos e de um ritmo e estilo narrativos a que o autor se circunscreve. O círculo diz aqui a clausura dessa obra e esse fechamento foi sendo cuidadosamente construído pelo seu autor. A restrição de espaços, físicos e sociais, e de tipos de personagens delimita, de modo muito preciso, este universo narrativo. A centralidade concedida a Curitiba é a esse respeito ilustrativa: título de alguns volumes (*O Vampiro de Curitiba*, de 1965; *Mistérios de Curitiba*, de 1968; *Em Busca de*

<sup>6</sup> No conto 192, publicado em *Pico na veia*, podemos encontrar outra passagem sobre a repetibilidade das personagens, imputada aí à invariabilidade das pessoas da vida real: «Ora, direis que ele [o contista] se repete. E eu vos direi, no entanto, como poderia se cada personagem é baseado numa pessoa diferente?»

Se alguém se repete são elas, essas pessoas iguais, sempre as mesmas. Pô, destino próprio, história única, vida original, não há mais?» (2002: 224).





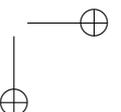
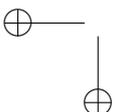
*Curitiba Perdida*, de 1992), o domínio que a cidade exerce sobre a ficção de Trevisan é manifesto em muitos outros. Essa cidade, contudo, ainda que legível a partir de referentes empiricamente existentes, é antes um lugar ficcional, puramente literário. Veja-se, por exemplo, o volume *Em Busca de Curitiba Perdida*, cuja epígrafe é o «Hino oficial de Curitiba», reproduzindo-se partitura e letra. Ora o que move a escrita, como se torna explícito no conto homónimo, já publicado em *Mistérios de Curitiba* (1968) e que inicia o livro, é precisamente a negação de uma Curitiba oficial<sup>7</sup>.

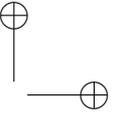
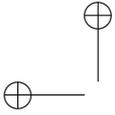
Mas retomemos a imagem do peru bêbado a repetir os seus passinhos num círculo de giz. Um traço de giz é sempre precário, marcação que se quer provisória. O gesto que o institui sabe-o sujeito ao apagamento. O círculo de giz deste conto, contudo, não diz esse perigo. Pelo contrário, o seu traçado é uma fronteira intransponível: aquilo que compreende não o pode transpor. Na escrita ininterrupta do *mesmo* conto («Há que de anos escreve ele o mesmo conto?») marcam-se linhas que o processo de criação ficcional não transgride. Por isso, o autor é aqui figurado como um «peru bêbado», triste e caricata criatura que nunca ultrapassa a fronteira que tem por válida: ou seja, a circunscrição a esse círculo é, para o autor, tão inquestionável como o círculo de giz para o animal. Mesmo num estado em que esse bicho está particularmente desavisado, a linha que o circunda

<sup>7</sup> Vejam-se estas passagens de «Em busca de Curitiba perdida»: «Curitiba, não a da Academia Paranaense de Letras, com seus trezentos milhões de imortais, mas as dos bailes no 14, que é a Sociedade Operária Internacional Beneficente O 14 De Janeiro; das meninas de subúrbio pálidas, que envelhecem de pé no balcão, mais gostariam de chupar bala Zequinha e bater palmas ao palhaço Chic-Chic; dos chás de Engenharia, onde as donzelas aprendem de tudo menos a tomar chá; das normalistas de gravatinha que nos verdes mares bravios são as naus Santa Maria, Pinta e Niña, viajo que me viaja. (...)»

Não viajo todas as Curitiba, a de Emiliano, onde o pinheiro é uma taça de luz; de Alberto de Oliveira do céu azulíssimo; a de Romário Martins em que o índio caraíba puro bate a matraca, barquilha duas por um tostão; essa Curitiba merdosa não é a que viajo. Eu da outra, do relógio na Praça Osório que marca implacável seis horas em ponto; dos sinos da Igreja dos Polacos, lá vem o crepúsculo nas asas de um morcego; do bebedouro na pracinha da Ordem, onde os cavalos de sonho dos piás vão beber água.» (1992: 7-9)

Em «Quem tem medo de vampiro?», a recusa da Curitiba oficial faz-se através da questionação dos seus heróis locais: «Na fúria do ressentido, [o vampiro] busca atingir as nossas glórias sacrossantas: Emiliano, a poesia, Turin, a escultura, Mossurunga, a música.»





funciona como uma sinalização inquestionada: é só dentro do traçado que se move, a linha decide o seu mundo. Tal como para este autor-vampiro: a escrita continuada do «mesmo conto» estabelece um mundo, decide um universo textual que se pretende fechado e dentro do qual se repetem «passinhos iguais», repetição essa regida por «pequenas variações».

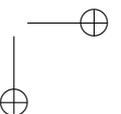
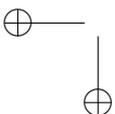
Estamos, pois, perante a apologia da repetição e do mínimo. Vejamos ainda algumas outras questões sobre esta proposta de um «mesmo conto» a escrever-se em cada conto, explanada no parágrafo seguinte:

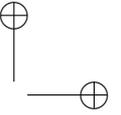
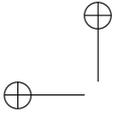
Quem leu um conto já viu todos. Se leu o primeiro pode antecipar o último – bem antes que o autor. É a sagrada família de barata leprosa com caspa na sobrancelha, rato piolhento na gravata de bolinha, corruíra nanica do dentinho de ouro. Trincando broinha de fubá mimoso e bebendo licor de ovo?

De acordo com este crítico, cada parte (cada conto) contém o todo (o círculo de giz, «o mesmo conto»). Daqui decorreria a previsibilidade de cada conto, o que permitiria a cada leitor a antevisão do fim da história: é como se esta já estivesse escrita e o autor fosse dispensável para a sua conclusão. Se aqui se dá cada história como terminada, mesmo antes de começar, em «Retrato 3x4», reproduzido na entrevista de abertura do volume *Quem tem medo de vampiro?*, o autor deixara um aviso contrário: «Uma história nunca termina, a cada leitura você começa de novo.». Cada história está sempre a começar e nessa medida é interminável; a leitura é o princípio desse recomeço. Na versão de «Retrato 3x4» publicada em *Até você, Capitu?*, insiste-se nesta potencialidade que cada história comporta: «Todas as histórias – a mesma história e uma nova história.»; «O conto não tem mais fim que novo começo.» (2013: 64).

Perante a suposta inalterabilidade das personagens (aqui elencadas num desfile grotesco, tomando como absolutos elementos subtis das suas descrições) e a recorrência do que as circunda, as «pequenas variações» adquirem particular relevância narrativa. A apologia da variação a partir de um número limitado de elementos incide não só sobre a matéria narrativa como também sobre o modo de contar:

Mais de oitenta palavras não tem o seu pobre vocabulário. O ritmo da frase, tão monótona quanto o único tema, não é binário nem



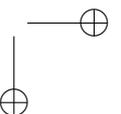
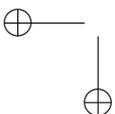


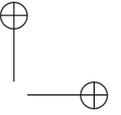
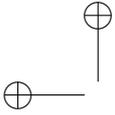
ternário, simplesmente primário. Reduzida ao sujeito sem objecto, carece até de predicado – todos os predicados.

A redução de elementos atingiria assim também o vocabulário e o ritmo da frase: sempre as mesmas palavras, sempre o mesmo modo de as combinar. Na convocação de João e Maria o narrador mostra-os precisamente a partir das frases que os caracterizam: «Aqui o eterno João: “Conhece que está morta”. Ali a famosa Maria: “Você me paga, bandido”.» Em muitos contos, aliás, a voz narrativa desaparece, ficando o leitor perante diálogos entre personagens; noutros, fica o narrador apenas a comentar, como se didascalicamente, as conversas entre as personagens. O predomínio do discurso directo concorre para um efeito dramático em que as falas das personagens, ocupando todo o conto, mostram-nas em interacção verbal, devendo o leitor adivinhar o contexto do diálogo.

A narrativa vive, assim, de silêncios (alguns graficamente sinalizados com reticências, por exemplo), do muito que o leitor deve conjecturar. As elipses, retóricas e narrativas, são muito frequentes e absolutamente determinantes para a criação do ritmo próprio a estes contos. As frases reduzem-se muitas vezes aos seus constituintes mais essenciais, depuradas de tudo o que possa desviar o traço do seu desígnio: o de uma escrita sem predicados, incisiva, penetrante. A ausência de predicados quer aqui dizer uma sintaxe aparentemente simples, a colar-se a um registo coloquial, como neste conto. A monotonia do ritmo implica rapidez e concentração narrativas, na abundância de frases nominais e na brevidade e contenção descritivas. O predomínio de notações cirúrgicas, a nível narrativo e descritivo, cria uma tensão especial na leitura: o leitor, ciente do final da história desde o seu início ou impossibilitado de decidir uma história a partir das versões que dela conhece, deverá antes atender aos «passinhos» e às «pequenas variações» que nos textos se ensaiam, ao seja, ao modo de compor e recompor os elementos já familiares<sup>8</sup>. É

<sup>8</sup> Essa cooperação interpretativa pedida ao leitor pode ser o cerne de todo o conto. Tome-se como exemplo «O punhal na garganta», de *Pão e Sangue* (1988), tríptico em que a mesma situação é narrada segundo pontos de vista diferentes: três relatos, três versões distintas. O leitor, perante as incompatibilidades entre as várias versões, fica sem poder decidir a versão final.





essa reescrita, ou esse exercício sobre a escrita, o que de mais importante acontece nestes contos.

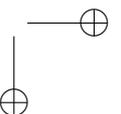
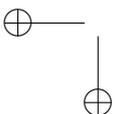
Uma escrita sem predicados quer-se despojada de toda a retórica sentimental e livresca, livre dos constrangimentos literários comuns. Elege, por isso, géneros sem reconhecimento canónico – o erótico, o pornográfico, o terror – como ponto de partida para os contos:

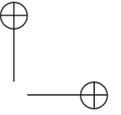
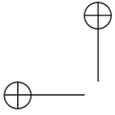
Presume de erótico e repete situações da mais grosseira pornografia. No eterno sofá vermelho (de sangue?) a última virgem louca aos loucos beijos com o maior tarado de Curitiba. Explica-se: não foi ele fabricante de tradicionais vasos de barro? E seus contos, o que são? Miniaturas de bispote em série, com florinha e filete dourado.

Na «virgem louca aos loucos beijos» e no «maior tarado de Curitiba» ecoam explicitamente títulos de alguns volumes: *O Vampiro de Curitiba* (1965), *Virgem louca, loucos beijos* (1979), *Lincha Tarado* (1980)<sup>9</sup>. Na convocação de mais estas duas personagens típicas de Trevisan, continua o elenco, que começara com o «eterno João» e a «bendita Maria» e se expandira com o bestiário grotesco das demais personagens («barata leprosa com caspa na sobancelha, rato piolhento na gravata de bolinha, corruíra nanica do dentinho de ouro»). Do par João e Maria à Curitiba vampirizada, assim se dilata o círculo de giz.

O narrador-crítico avança com uma explicação biografista: a eleição do pornográfico, presumido de erótico, replicaria a circunstância de o autor ter estado ligado ao fabrico de cerâmica. Os contos enquanto «[m]iniaturas de bispote» seriam uma manifestação massificada («em série»), *kitsch* («com florinha e filete dourado»), a acolher o escatológico e o repulsivo. Representariam assim um rebaixamento de uma actividade artística inicial: os vasos de barro são agora miniaturas de bispotes, o que era tradicional é agora produzido em série. Com esta mimetização irónica de um discurso

<sup>9</sup> Outros títulos da obra de Trevisan remetem igualmente para o cruzamento dos universos erótico, pornográfico e de terror: veja-se, por exemplo, *A faca no coração* (1975); *Crimes de Paixão* (1979); *Meu querido assassino* (1983), *Contos Eróticos* (1984), *O Grande Deflorador* (2002), *O Maníaco do olho verde* (2006), *O Anão e a ninfeta* (2011), *O beijo na nuca* (2014).





de senso comum, que conduz as razões da obra à vida do autor, o texto dá conta do modo como a estranheza dos contos de Trevisan concita a necessidade de respostas a essa peculiaridade. Neste caso, a explicação visa domesticar matérias e formas que se pretendem precisamente não familiares.

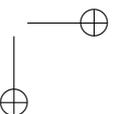
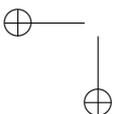
O crítico investe depois contra o autor: sob o suposto desejo de ocultação da sua figura, estaria a excessiva promoção de si mesmo:

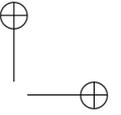
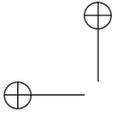
Um mérito não se lhe pode negar: o da promoção delirante. Faz de tímido, não quer o rosto no jornal – e sempre o jornal a publicá-lo. Nunca deu entrevista – e quanta já foi publicada, com fotos e tudo? Negar o retrato é uma forma secreta de vaidade, a outra face do cabotino.

Sujeita-se, assim, a escrutínio a reclamada irrelevância da figura do autor pelo próprio, apontando-lhe contradições e motivações supostas, e julgando-o falso e premeditado. A proclamada ocultação do rosto e o anunciado silenciamento da voz seriam estratégias megalómanas de publicidade, ao darem inevitável destaque ao que reiteradamente do autor foi sendo público. Deste modo, esta *doxa* crítica pretende responder ao próprio autor, corrigindo-o, como se o narrador, sabendo as motivações do autor, pudesse sobre elas discorrer. É o que explicitamente acontece no parágrafo que se segue, acrescentado na versão de 1994 (a publicada no volume *Dinorá*), em que o autor é novamente apresentado como um actor cujas intenções são determinantes para o desempenhar do seu papel («faz de»; «pretende»):

Pretende, forte modéstia, ser o último dos contistas menores – e não é que tem razão? Aliás, nem contista. Nas frases mutiladas e estripadas, um simples cronista de fatos policiais.

Uma leitura literalizante da pretensão de «ser o último dos contistas menores», imputada ao autor, leva a um primeiro assentimento («e não é que tem razão?»), entendendo a formulação desse desejo como a expressão de uma ausência de valor literário: «ser o último dos contistas menores» é aqui tido como resultado de uma avaliação, que colocaria o autor na derradeira posição («o último», isto é, o pior) de um género já de

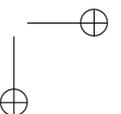
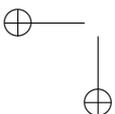




si menor («dos contistas menores»). A pretensão do autor, supõe-se, seria a de ser o herdeiro de um género e, nesse sentido, ser o mais moderno, o mais recente. A pretensão de minorizar o conto seria aqui a tentativa de o depurar, de o reduzir ao mínimo. Deste modo, ser-se o último significa concluir uma tradição, fechar um género. Na obra de Dalton Trevisan, a assunção da minorização do conto estava já patente no título *Vinte Contos Menores*, de 1979. É contudo no mesmo ano de publicação de *Dinorá*, 1994, que é publicado *Ah, é? – ministórias*. Surgiram depois *234* (1997), *111 ais* (2000) e *99 Corruíras Nanicas* (2002). Nestes volumes, para além da evidente obsessão por títulos numéricos, é também clara a sua tendência decrescente, como se se ensaiasse uma progressiva contenção narrativa. Muitos destes minicontos são fragmentos de contos anteriormente publicados. A miniaturização do conto opera muitas vezes por recorte, como se o autor fosse descobrindo unidades cada vez menores num texto que até então funcionava como um todo. Contudo, na obra do autor, essa minorização do conto não é linear nem unívoca e os seus últimos volumes retornam aos contos de maior extensão.

Voltemos à passagem de «Quem tem medo de vampiro?». A correcção à imodesta pretensão do autor leva o narrador a retirá-lo do domínio da ficção: «Aliás, nem contista». O autor seria unicamente «um simples cronista de fatos policiais», ou seja, a sua prosa mais não seria do que mero relato policial. Em muitos contos, é evidente a presença deste tipo de registo textual. O que aqui gostaria de sublinhar, contudo, não é tanto a aproximação à crónica, mas as razões dessa aproximação. Se, num parágrafo anterior, a frase, em Trevisan, aparecia «[r]eduzida ao sujeito sem objeto», agora as frases, «mutiladas e estripadas», são corpos sobre os quais se exerceram crimes linguísticos. Esta violência linguística replica a violência que povoa estes não-contos: o autor seria assim próximo do universo que retrata:

Nele não há postura ética e moral. Nem simpatia e amor pelo semelhante. Só e sempre os tipos superficiais de dramalhão, fantoches vazios, replicantes sem alma. Vítimas e carrascos no circo de crueldade, cinismo, obsessão do sexo, violência, sangue – e onde o único toque de humor? Iconoclasta ou alienado, abomina o social e o político. Daí as caricaturas desumanas, os velinhos pedófilos,



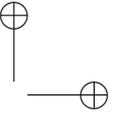
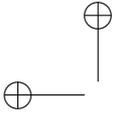
museu de monstros morais, como reconhecer num deles o teu duplo e irmão?

No universo de Trevisan repetem-se as situações de extrema crueldade: agressões, violações, incestos, guerras domésticas e familiares. Estamos perante pequenos infernos quotidianos, em que o excesso de violência é narrado a partir de anotações mínimas e banais. A banalização do mal, de acordo com este narrador-crítico, daria testemunho de uma ausência de «postura ética e moral» por parte do seu autor. Nesta escrita, não seria possível revermo-nos: não decorreria de «simpatia e amor pelo semelhante», recusando «o social e o político», não possibilitaria o reconhecimento fraterno: «como reconhecer num deles o teu duplo e irmão?». Ora a entrevista que antecede o conto, no volume de 1998, remete precisamente para uma íntima possibilidade de reconhecimento entre autor, obra e leitor: «Dizer mais do que já confessou em mil e um contos? Você é o Nelsinho. A Polaquinha sou eu»<sup>10</sup>. Seguindo Flaubert, a obra aparece aqui como confissão, como espelho em que também o leitor se deve reconhecer.

O elenco de personagens apresenta agora uma progressiva e irremediável desumanização: já não são, aliás, nomeáveis (como João e Maria), nem identificáveis por traços ou comportamentos, ainda que grotescos («sagrada família de barata leprosa com caspa na sobrelha, rato piolhento na gravata de bolinha, corruíra nanica do dentinho de ouro»), mas tão só «tipos superficiais de dramalhão, fantoches vazios, replicantes sem alma», que se tornam em «caricaturas desumanas», num «museu de monstros morais». Podemos, de facto, ler esta escrita como a descrição de uma colecção de representações grotescas e irónicas, que declaradamente afasta as tentações de projecção subjectivistas e moralistas por parte dos leitores. Nestes contos procuram-se, coligem-se e reúnem-se tipos de desumanidades, expostos reiteradamente ao longo dos breves quadros que compõem os livros, catálogos possíveis desse museu imaginário.

A expansão desta colecção – ou o alargamento do círculo de giz – reaparece no conto «Ei, vampiro, qual é a tua?» (publicado na orelha de

<sup>10</sup> Nelsinho é a principal personagem de *O Vampiro de Curitiba* (1965); *A Polaquinha* é o título do único romance publicado por Dalton Trevisan em 1985.



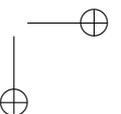
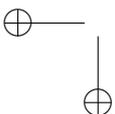
*Macho não ganha flor*, 2006), outro irônico julgamento da obra:

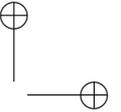
Buscando se livrar da pecha de repetitivo, o contista agregou ao seu circo de horrores uma nova galeria de monstros morais. Perdido entre a tautologia e a platitude, se pendura sobre o oco do próprio coração.

Eis o desfile grotesco dos filis da noite desse vampiro de almas e lobisomem de espíritos: fornicários, sodomitas, pedófilos, sadistas, maníacos, uai. Que feira de aberrações!

Por tudo isto, «[a] nós outros o escriba sugere um amador de opereta bufa pornô». Nesse conto, reescreve-se a sagrada família de barata leprosa, rato piolhento e corruíra nanica, descritas agora como deturpações de antecedentes literários: «Os seus personagens são primos tortos da barata de Kafka e do rinoceronte de Ionesco. Ou gémeos xifógapos espirituais dos três irmãos Karamazov».

Voltemos a «Quem tem medo de vampiro?». Uma outra questão parece destabilizar o narrador: a sua incapacidade em precisar o humor na obra criticada: «e onde o único toque de humor?». Ora a ironia percorre muitos dos contos, não como acidente que lhes seja exterior ou em pormenores delimitáveis, mas antes enquanto permanente modo enunciativo, seja na observação cirúrgica e implacável a que o narrador submete as personagens, seja na contraposição indecível entre as diferentes versões que as personagens apresentam do mesmo episódio, seja ainda na vigilância perscrutadora com que as histórias se reescrevem. Para além disso, as personagens são muitas vezes apresentadas simultaneamente como vítimas e carrascos, o que redimensiona as situações de «crueldade, cinismo, obsessão do sexo, violência, sangue»: elas não compõem dramas ou tragédias, são antes parte de um «circo», outra forma de dizer o «círculo de giz». Este «circo» é um palco burlesco em que desfilam «fantoques», «caricaturas», «monstros», ou seja, encarnações de vícios e imoralidades. O que resulta desta encenação não é tanto a autonomia de cada personagem ou sequer de cada conto: as personagens não têm complexidade ou densidade narrativas próprias, dando corpo a perversões e a crueldades várias e cada conto ganha particular sentido na totalidade da obra. Esta, como um «circo» ou um «museu», é um conjunto de elementos circunscritos





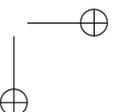
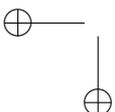
por essa moldura maior e é esse emolduramento que dita a legibilidade de cada um deles.

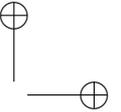
Entendendo as personagens e as situações narrativas como peças de um tabuleiro, o que importa é o modo como estas se articulam e como são compostas. Como afirmado anteriormente, o que de mais importante acontece nestes contos é a reescrita de motivos e tópicos, é o exercício de uma escrita que se ensaia e que, por isso, se repete e varia. Assim, o que move o autor é a experimentação de registos discursivos, sejam literários, ou não. O seu magistério está na capacidade de se apropriar de linguagens alheias:

Mestre, sim, no plágio descarado: imita sem talento o grafito do muro, a bula do remédio, o anúncio da sortista, a confissão do assassino, o bilhete do suicida. Sinistro espião de ouvido na porta e olho na fechadura. Não é o pasticho a falsa moeda desse mercador sovina de gerúndios?

Plágio, *pastiche*, paródia: em todas estas modalidades intertextuais o que está em causa é questionação da autoria. O autor coleciona textos variados, mesmo aqueles que circulam sem qualquer estatuto estético (aqui elencados de acordo com um intimismo crescente – *graffiti*, bulas, anúncios, confissões, bilhetes de suicidas –, lista em que também é visível o acréscimo de reconhecimento autoral dos textos em causa), recorta-os dos seus contextos de origem e a partir deles tece a linguagem dos seus contos. Dá-se assim uma apropriação do discurso dos outros, tornado próprio num «plágio descarado»: a ostentação do processo diz a sua centralidade nesta poética narrativa.

O plágio, entendido de forma canónica, implica uma ocultação de procedimentos para que possa surtir efeito enquanto autoria fingida; aqui, contudo, o seu descaramento dá conta da relevância produtiva dessa apropriação de distintos registos. É o próprio processo a ser decisivo nas narrativas, não tanto aquilo que ele transporta. Por isso, já no parágrafo final do conto, o narrador insistirá nessa capacidade de usurpação de histórias alheias, tomando o autor como um explorador imperdoável de pessoas. Eis o vampiro Trevisan, sugando relatos e confidências, alimentando-se de outros para compor os seus contos: a suposta entrevista que antecede o conto começa, aliás, com a reiteração do autor como um vampiro





precisamente por estas razões: «Para você, o contista é um vampiro? – Vampiro, sim de almas. Espião dos corações solitários. Escorpião de bote armado, eis o contista.». O círculo de giz alarga-se ainda mais, podendo incluir narrador e narratário, «velhas, viúvas e órfãs».

Pérfido amigo, usará no próximo conto a minha, a tua confiança no santuário do bar. Cafetão de escravas brancas da louca fantasia, explora a confiança de velhas, viúvas e órfãs.

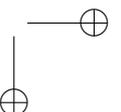
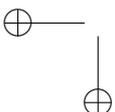
Em «Retrato 3x4», reescreve-se este elenco de material a utilizar literariamente, equiparando textos quotidianos e clássicos, o que se lê e o que se ouve.

Notícia policial, frase no ar, bula de remédio, pequeno anúncio, bilhete de suicida, o teu fantasma no sótão, confiança de amigo, a leitura dos clássicos, etc. O que não te contam, oiça atrás da porta. Com sorte, você adivinha o que não sabe. (2013: 62)

De entre estes exemplos de textos breves, o bilhete do suicida, registo de palavras definitivas, certas, finais, que antecedem e justificam o desaparecimento de uma vida, parece exercer especial fascínio sobre o autor: «Quem lhe dera o estilo do suicida no último bilhete.» (*idem*: 64).

«Quem tem medo de vampiro?» termina com uma interpelação final: «Ó maldito galã de bigodinho e canino de ouro, por que não desafia os poderosos do dia: o banqueiro, o bispo, o senador, o general?». Este «galã de bigodinho e canino de ouro» corresponde à figura de *O Vampiro de Curitiba*, em cuja capa surge uma imagem passível de ser descrita nesses termos. Se esse volume conta as aventuras de Nelsinho, um vampiro sexual personagem dos contos que constituem o livro, estabelecendo a imagem uma relação imediata com o universo narrativo, essa imagem é aqui lida como se referente ao autor, dando conta da confusão entre autor e obra a que muita crítica sujeita o entendimento desta última.

Essencialmente representando as margens sociais, ou uma classe média socialmente anódina, a obra de Trevisan foi desafiando «os poderosos do dia» de diversos modos, a começar pela eleição desse universo social, veemente provocação literária. Os «poderosos» que verdadeiramente interessam não são os «do dia» mas os da escrita: é a esse confronto que



os leitores de Trevisan podem assistir na sua obra<sup>11</sup>. *Dinorá*, que fixa a versão do conto «Quem tem medo de vampiro?», é aliás um exemplo interessante de diálogo com a alta tradição literária ocidental, seja na correcção a Borges, seja em «Cartinha a um velho poeta», que reescreve os ensinamentos de Rilke, seja em «Ecos», citações de autores como Pompeu, Flaubert, Virginia Woolf, T. S. Eliot, ou no lugar concedido a Machado de Assis, nos contos «O enigma de Capitu» e «Esaú e Jacó»<sup>12</sup>.

Neste último conto, podemos reconhecer o narrador de «Quem tem medo de vampiro?» e em muito do que se afirma sobre esse romance podemos ler a descrição da obra do vampiro dada nesse conto:

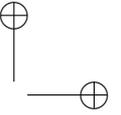
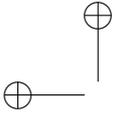
Penúltima obra-prima do nosso Machadinho? Releitura penosa, tédio apenas. Estilo duro, onde os primores d'antanho? Falto de prendas e encantos. O engenho duro e carunchoso. Repetitivo, nenhuma imagem original, nenhum torneio supino de frase. Numa palavra: obra menor, jamais prima.

Sem interesse, sem conflito, sem novidade. A mesma situação tropeça por mais de quatrocentas páginas, aborrecida, cansativa, com mínimas variações. O motivo condutor (a cabocla do Castelo) é gratuito, inconsistente: a versão nativa da nossa Esfinge, da nossa Cassandra, das nossas três bruxas de Macbeth? Dos personagens

<sup>11</sup> Atenda-se, por exemplo ao conto «O General em seu Labirinto», publicado em *Desgracida* (2010), que se ocupa de Gabriel García Márquez. Ou então a «Um conto de Borges», que integra *Dinorá*: «No seu célebre conto «Emma Zunz», Borges descreve o plano engenhoso da moça para se vingar do patrão, responsável pela morte do pai dela. (...) Era o crime perfeito, a trama sem falhas, o fabuloso estratagema com que Emma, vingando o pai, iludiu a justiça. Bem pouco sabes, Jorge Luis, das práticas do amor físico» (1994a: 48).

<sup>12</sup> Em «Retrato 3x4», a importância concedida a Machado é evidente, ainda que apareça confessada na eleição da Bíblia como livro maior, o único verdadeiramente indispensável: «Os dois estilos da língua são Machado de Assis e Pe João Ferreira de Almeida, o tradutor da Bíblia. O único livro que a gente não pode deixar de ler. Nele você encontra Homero, Mil e Uma Noites, Fanny Hill, soneto de Camões, grito epiléptico de Dostoiévski, barata leprosa de Kafka, anúncio de elixir 914, elegia de Rilke, etc...»

Deste mesmo texto, foi já citada uma passagem em que se elencam os textos quotidianos a serem plagiados nos contos e no meio desse elenco destacava-se a «leitura dos clássicos». Agora o procedimento é o inverso: no meio dos clássicos contidos na Bíblia encontra-se o «anúncio de elixir 914». Em ambos os casos, fica evidente a potencialidade criativa da contraposição de textos de natureza e estatuto muito diferentes.



nem um só tem recheio humano, relevo, pobres fantoches só falam por frases feitas, repetem lugares-comuns. (...)

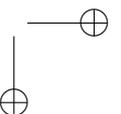
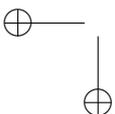
Todos personagens planos, vazios, apenas o nome distingue um do outro. Os mesmos no início e no fim, nunca surpreendem, em nada modificados pelos eventos. Não motivam a ação nem por ela são tocados. (...)

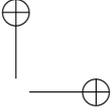
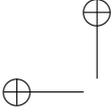
Tão piegas tudo, a cabocla, os gêmeos, essa pobre Flora (ao lado de Capitu, Sofia, Virgília), diálogos, humor. Nada acrescenta à obra do Machado, bem pelo contrário. Livro para ser lido uma vez, fechado e esquecido. Que você acha, cara? (1994a: 45-46)

A partir desta descrição de *Esau e Jacó* podemos ler a poética contida em «Quem tem medo de vampiro?» como a réplica de uma lição literária: a da eleição de personagens planos, de ações que se repetem, de diálogos que partem de lugares comuns. Por tudo isto, o narrador-crítico insiste no mesmo juízo: obra menor, inútil, condenada ao esquecimento; é também por estas razões que se antecipa o desaparecimento do autor vampiro:

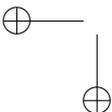
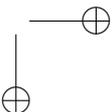
Exibicionista, quer o nome sempre em evidência. Já ninguém fala ou escreve sobre seus livros – e você os suporta, um por um, todo o ano? (...) Tudo em vão: a grotesca imagem do vampiro já desvanecida aos raios fúlgidos da História.

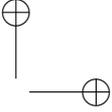
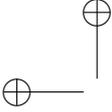
A obra do vampiro parece repetir a lição machadiana, precisamente a da repetição «com mínimas variações». Em Machado, quando tudo se repete e as personagens já atingiram um considerável esvaziamento psicologista, «apenas o nome distingue um do outro»; ao vampiro «[f]alta-lhe imaginação até para mudar o nome dos personagens». E assim o repetitivo conhece uma variação mínima. A descrição da poética narrativa em «Quem tem medo de vampiro?» começa, aliás, com o apontamento dessa repetição onomástica. Este princípio da repetição decorre do ensaio de uma variação mínima, condição vital da literatura de Dalton Trevisan.





## Referências bibliográficas

- TREVISAN, Dalton
- (1979), *Novelas nada exemplares*. 5ª edição revista. Rio de Janeiro, Editora Record. 1ª edição: 1959.
  - (1979), *A faca no coração*. 2ª edição revista. Rio de Janeiro, Editora Record. 1ª edição: 1975.
  - (1992), *Em busca de Curitiba perdida*. Rio de Janeiro, Editora Record.
  - (1994a), *Dinorá – novos mistérios*. Rio de Janeiro, Editora Record.
  - (1994), *Ah, é? – ministórias*. Rio de Janeiro, Editora Record.
  - (1996), *Pão e Sangue*. Rio de Janeiro, Editora Record. 1ª edição: 1988.
  - (1998), *Quem tem medo de vampiro?*. São Paulo, Editora Ática. Reedição em 2009 e 2013.
  - (2006), *Macho não ganha flor*. Rio de Janeiro, Editora Record.
  - (2013), *Até você, Capitu?*. Porto Alegre, L & PM Pockets.
- 
- 



PRÉMIO CAMÕES 2013: MIA COUTO (MOÇAMBIQUE)

## O pós-modernismo e o projecto literário de Mia Couto<sup>1</sup>

Petar Petrov<sup>2</sup>

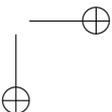
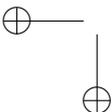
1. Questão importante que o título do presente ensaio levanta, à qual se torna necessário responder, é se existe alguma relação entre a pós-modernidade e o pós-colonialismo, uma vez que o código artístico do pós-modernismo é a expressão da chamada condição pós-moderna, enquanto os romances de Mia Couto são produzidos num contexto africano após o colapso do regime colonial. É sabido que a condição pós-moderna, tal como foi teorizada por Jean-François Lyotard<sup>3</sup>, tem a ver com o declínio das «grandes narrativas» da modernidade e com a rejeição da herança iluminista do projecto moderno que se iniciou, nas sociedades ocidentais, no período renascentista e se intensificou a partir do Século das Luzes. Recorde-se que as «narrativas mestras» ou «metanarrativas» são aquelas que marcaram a modernidade, procurando legitimizar-se, num ideal ainda por concretizar, traduzindo-se na celebração da liberdade, da igualdade e do progresso. É facto inquestionável que o modo característico da época moderna, consubstanciado num projecto de realização da universalidade, contribuiu para a emancipação da razão e para o enriquecimento da hu-

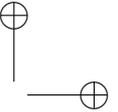
---

<sup>1</sup> O presente ensaio representa o teor de uma conferência proferida na Universidade Marie Curie-Sklodowska, em Novembro de 2015, publicada na monografia *Língua Portuguesa. Unidade e diversidade*, volume 2, Lublin, Editora da Universidade Marie Curie-Sklodowska, 2016.

<sup>2</sup> Universidade do Algarve. CLEPUL-FLUL. O autor escreve de acordo com a antiga ortografia.

<sup>3</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

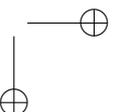
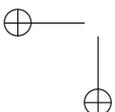


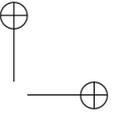
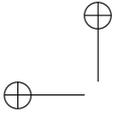


manidade, graças ao desenvolvimento das ciências e à instauração da ordem económica capitalista. No entanto, na perspectiva de Lyotard, os pressupostos constitutivos das metanarrativas da modernidade, no contexto das sociedades pós-industriais da segunda metade do século XX, apresentam-se esgotadas, o que origina situações em que imperam a incerteza e o cepticismo, a descontinuidade e disseminação. Trata-se de uma tendência cultural de oposição ou distanciamento de qualquer categoria de pensamento homogéneo ou uniforme, totalizante ou universalizante, proclamando, em contrapartida, a heterogeneidade e a diferença, o específico e o local. Assim, pode-se dizer que o pós-moderno intenta contra alguns princípios consagrados, como os de valor absoluto, ordem estabelecida, sentido único e identidades essencialistas, representando um fenómeno altamente contraditório.

São estes os traços que caracterizam a pós-modernidade que se identifica com conjunturas próprias do chamado Primeiro Mundo, resultante das profundas mudanças da produção industrial, do acelerado aparecimento de novas tecnologias de informação e da globalização do poder económico e do saber científico. Aspirando transformar-se num fenómeno universal, o pós-moderno tem como pano de fundo a complexidade das sociedades contemporâneas, a rapidez dos acontecimentos históricos, a liberalização dos mercados, o consumo desenfreado, a tecnologia de ponta, bem como a tentativa de uniformização das mentalidades na Aldeia Global.

Por seu lado, o pós-modernismo, termo que, na minha perspectiva, designa uma estética artística, reflecte as transformações da pós-modernidade, desde o fim da Segunda Guerra Mundial até ao presente. Na sua primeira fase, delimitada entre a década de 50 e finais de 80, define-se, por oposição ao modernismo, por estratégias de desestabilização e desconstrução de noções e categorias estáveis, como modos, géneros, códigos e formas consagradas, enfatizando a ambivalência e a indeterminação. Como estilo de época, recorre a técnicas pouco convencionais, que conduzem ao ecletismo e à incoerência, com destaque para a fragmentação, a paródia, o pastiche, a anacronia, a tautologia, a aporia e a polinódia, entre outras. Questionando, no fundo, a validade dos significados e dos pressupostos da tradição estética ocidental, o pós-modernismo instaura a





anarquia, a dispersão e a ambiguidade, configurando-se como um paradigma, cujo lema principal é a relatividade<sup>4</sup>. Acrescente-se a historicidade do movimento, consubstanciada pelo cultivo da chamada «metaficção historiográfica», que resgata o passado, não numa perspectiva nostálgica mas em termos de uma revisitação. Trata-se de problematizar as verdades absolutas de factos históricos mediante a reescrita dos mesmos com o olhar do presente<sup>5</sup>. A postura pós-moderna é também um fenómeno político, uma vez que promulga o desenvolvimento da produção artística de grupos minoritários ou marginalizados, tanto dos países desenvolvidos como dos do chamado Terceiro Mundo. Destaque-se, neste caso, a valorização da cultura dos oriundos dos novos Estados que passaram recentemente por processos de colonização<sup>6</sup>.

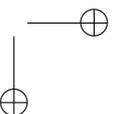
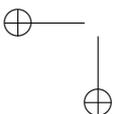
Quanto ao pós-colonialismo, a sua múltipla teorização, desde o livro *Orientalism* de Edward Said, publicado em 1978<sup>7</sup>, até às mais recentes correntes críticas, visa perscrutar o legado da presença europeia nos países colonizados antes e depois das independências. No plano cultural, os estudos pós-coloniais procuram reconhecer as diferenças no interior das formações colonizadas, dando ênfase à complexidade inerente à construção de novas identidades nacionais e individuais. É neste domínio que se podem estabelecer as relações entre o pós-moderno e o pós-colonial: a textualidade que acompanha a desestabilização das grandes narrativas deve-se, também, ao impacto crítico das vozes dissonantes e dissidentes anti-elitistas, assemelhando-se à discursividade dos povos outrora colonizados. Dito de outro modo, a exaustão das narrativas legitimadoras da cultura europeia do projecto pós-modernista aproxima-se dos propósitos do projecto pós-colonial, orientado este no sentido de desmistificar as hierarquias culturais e de dismantelar as categorias binárias do discurso imperial. Nesta linha de pensamento, o pós-colonialismo recupera a voz dos subalternos, dando-lhes a oportunidade de afirmação pelo reconhecimento da sua heterogeneidade e alteridade, insurgindo-se, ao

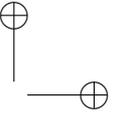
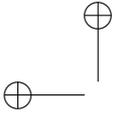
<sup>4</sup> Cf. Matei Calinescu, *As 5 faces da modernidade*, Lisboa, Vega, 1999, pp. 261-267.

<sup>5</sup> Cf. Linda Hutcheon, *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1991, pp. 146 ss.

<sup>6</sup> *Idem*, pp. 95 ss.

<sup>7</sup> Edward Said, *Orientalism*, Harmondsworth, Pinguin Books, 1978.





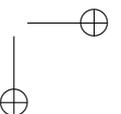
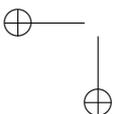
mesmo tempo, contra qualquer prática discursiva totalizadora. Assim, o pós-colonialismo e o pós-modernismo partilham uma orientação crítica e um vocabulário comum, relacionados com o respeito pela diversidade e pela pluralidade, em oposição ao eurocentrismo, ao logocentrismo e ao pretenso universalismo da visão ocidental<sup>8</sup>.

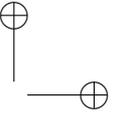
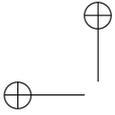
2. Apesar das reservas manifestadas por certos críticos relativamente à presença de características pós-modernistas nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na era pós-colonial, afigura-se-me possível reconhecer determinados traços que denunciam uma sensibilidade pós-moderna na prosa de alguns desses escritores africanos. É o caso de Mia Couto, em cujos contos e romances é visível a presença de temas e estratégias próprias do código literário do pós-modernismo. Assim, interessa-me chamar a atenção para um tema específico da ficção do escritor moçambicano, o da identidade cultural, bem como para o modo do seu tratamento, propósito que se me afigura como suficiente para justificar a relação que pretendo estabelecer e que constitui o título do presente artigo.

Assinale-se, antes de mais, que a identidade cultural é um aspecto que tem vindo a ser largamente teorizado por diversos intelectuais nos contextos da pós-modernidade e do pós-colonialismo. Recordo, a este propósito, a reflexão sobre o assunto de Stuart Hall, no seu extenso ensaio intitulado *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*<sup>9</sup>, no qual se discute a problemática em função da identidade nacional na modernidade tardia, ou seja, na contemporaneidade. Para o intelectual de origem jamaicana, as principais fontes da identidade no mundo moderno têm a ver com as culturas nacionais, cuja formação contribuiu para criar uma cultura relativamente homogénea, um sistema educacional nacional e generalizar uma única língua vernácula. Hall coloca duas questões às quais tenta responder: por um lado, como funciona a cultura nacional em termos de

<sup>8</sup> Cf. Homi K. Bhabha, *O local da cultura*, Belo Horizonte, UFMG, 2003, p. 203, e Eleanor Byrne, «Postmodernism and the postcolonial world», in Stuart Sim (ed.), *The Routledge Companion to Postmodernism*, London and New York, Routledge, 2005, pp. 51-52.

<sup>9</sup> Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2001.





representação e, por outro, como a coerência da identidade nacional é deslocada pelos processos da modernização e da globalização.

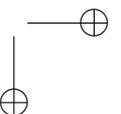
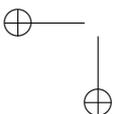
Relativamente ao primeiro aspecto, na sua perspectiva, a cultura de uma nação consubstancia-se num discurso particular, cujos sentidos influenciam e organizam as acções dos sujeitos numa comunidade. Os sentidos produzidos pela narrativa sobre a nação constroem as identidades pela valorização de eventos do passado, que traduzem experiências comuns em termos de valores e normas de comportamento; pela mitificação da tradição, relacionada com práticas de natureza ritual e simbólica, bem como com a originalidade das artes, da literatura, dos usos e costumes populares; pela recorrência a glórias antigas, que conseguem dar sentido à nação; pela tentativa de restauração de identidades históricas, entendidas como eternas e imutáveis<sup>10</sup>. Como se pode depreender, trata-se da construção, segundo Benedict Anderson, de «comunidades imaginadas»<sup>11</sup>, cujas especificidades tentam anular a diferença, promulgando a ideia da existência de uma identidade nacional e individual fixa e essencialista.

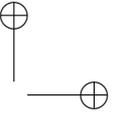
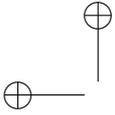
Quanto à segunda questão, Hall procura problematizar a unidade das culturas nacionais, indagando se a unidade da identidade nacional anula ou subordina a diferença cultural. Para o teórico, a ideia de uma cultura nacional coesa é duvidosa por duas razões: porque a unificação das culturas separadas, que compõem a maioria das nações modernas, foi um processo lento e violento ao longo dos séculos, e devido ao facto de as nações serem compostas por diferentes grupos étnicos e classes sociais na maioria das vezes em litígios abertos<sup>12</sup>. Por conseguinte, pode-se dizer que pensar as culturas nacionais como unificadas significa pensar o seu dispositivo discursivo que tenta representar a diversidade como unidade. Uma vez que existem profundas divisões e diferenças internas, a unificação só é possível mediante a activação de diferentes formas de poder cultural. Uma destas formas é identificar a expressão da cultura como sendo produto de um único povo ou etnia com características culturais partilhadas. No entanto, para Hall, no mundo moderno, a crença que a etnia é uma forma «fundacional» é um mito, porque na Europa Ocidental, por exem-

<sup>10</sup> Cf. Stuart Hall, *op. cit.*, pp. 50-57.

<sup>11</sup> Benedict Anderson, *Imagined communities*, London, Verbo, 1983.

<sup>12</sup> Cf. Stuart Hall, *op. cit.*, p. 60.





plo, não existe nenhuma nação composta por um único povo ou etnia, daí a constatação: «*As nações modernas são, todas, híbridos culturais.*»<sup>13</sup>. Conclui, assim, que é impossível defender a ideia de uma identidade cultural única e estável, porque as representações nacionais não conseguem subordinar todas as formas de diferença, de divisões e contradições, o que implica que as identidades culturais surgem poderosamente deslocadas.

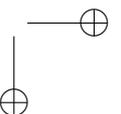
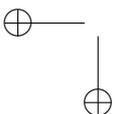
É precisamente isto que acontece nos países pós-coloniais: devido à existência de uma grande heterogeneidade de etnias que compõe as comunidades, bem como ao legado da era colonial e à modernização, as identidades individuais apresentam-se híbridas, oscilando entre os valores das culturas nativas e os de origem ocidental. Note-se que, para muitos estudiosos do pós-colonialismo, o conceito de hibridismo, tradicionalmente conotado com a ideia de degenerescência, surge fortemente valorizado quando utilizado para designar a fusão de diferentes tradições culturais. Tome-se como paradigma a teoria de Homi Bhabha, segundo a qual o hibridismo cultural representa uma poderosa fonte criativa, resultado da mistura e da miscigenação das culturas<sup>14</sup>. Esta condição surge como tema subjacente ou primordial nas literaturas africanas de língua portuguesa e em especial nas narrativas de Mia Couto. Nos seus contos e romances, por exemplo, verifica-se uma postura de rejeição categórica da noção essencialista dos sistemas identitários individuais, atitude defendida pelo próprio autor em alguns dos seus textos programáticos, como ilustram as seguintes passagens:

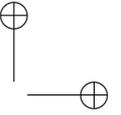
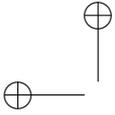
A mais poderosa armadilha é aquela que possui a aparência de uma ferramenta de emancipação. Uma dessas ciladas é a ideia de que nós, seres humanos, possuímos uma identidade essencial: somos o que somos porque estamos geneticamente programados. Ser-se mulher, homem, branco, negro, velho ou criança, ser-se doente ou infeliz, tudo isso surge como condição inscrita no ADN. (...) Esta biologização da identidade é uma capciosa armadilha. (...) Aquilo que somos não é o simples cumprir de um destino programado nos cromossomas, mas a realização de um ser que se constrói: em trocas com os outros e com a realidade envolvente.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>14</sup> Cf. Homi K. Bhabha, *op. cit.*, pp. 67-69.

<sup>15</sup> Mia Couto, *e se Obama fosse africano? e outras interinvenções*, Lisboa, Caminho,





A verdade é que não existe ninguém que seja «puro». A nossa espécie humana é toda ela feita de mestiçagens. Há milhões de anos que nos andamos cruzando, trocando genes, traficando valores.<sup>16</sup>

Mais ainda, e a propósito do mito das identidades colectivas monolíticas, Mia Couto pronunciou-se nestes termos:

Ninguém sabe exactamente o que é uma comunidade. Ninguém sabe quem faz parte dessa colectividade, que redes familiares ou de linhagem se incluem em cada caso particular. Estamos lidando com um estereótipo que não respeita a diversidade, a especificidade e a complexidade das dinâmicas sociais. Precisamos de reconhecer isto: as comunidades não são homogéneas nem igualitárias.<sup>17</sup>

A corroborar as ideias dos excertos transcritos, temos o universo das personagens da ficção narrativa de Mia Couto, cujo campo semântico, na minha opinião,

consegue fornecer a imagem de uma miscigenação cultural devida à presença de grande variedade de raças e respectivos costumes. Trata-se de uma pluralidade étnica existente em Moçambique pós-colonial, concretizada no convívio entre africanos, europeus, árabes, chineses e indianos, sublinhando-se, assim, a ideia da inexistência de uma identidade cultural homogénea.<sup>18</sup>

Nesta ordem de ideias, as identidades de quase todas as personagens dos romances do escritor moçambicano apresentam-se fragmentadas, contraditórias e não resolvidas. É o caso, por exemplo, dos assimilados, divididos entre a cultura africana e a imposta pelos sistemas colonial e pós-colonial após a independência nacional, cuja conduta atesta o seu hibridismo identitário. Os seus imaginários congregam aspectos culturais europeus e tradicionais de procedência africana, e o seu perfil ambivalente desestabiliza os sistemas identitários. É o que se verifica com Isidine

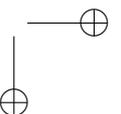
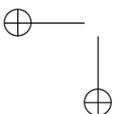
---

2009, p. 106.

<sup>16</sup> Mia Couto, *Pensatempos*, Lisboa, Caminho, 2005, p. 89.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 139.

<sup>18</sup> Petar Petrov, *O projecto literário de Mia Couto*, Lisboa, CLEPUL (e-book), 2014, p. 78.



Naíta, Ermelindo Mucanga, Vasto Excelência e Marta Gimo, em *A Varanda de Frangipani*<sup>19</sup>; com todos os membros da família do protagonista de *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*<sup>20</sup>; com o velho Bartolomeu e sua esposa na história de *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*<sup>21</sup>; com Acácio Fernandes, boticário indo-português em *O Outro Pé da Sereia*<sup>22</sup>; com Zakaria Kalash, ex-militar, que participara em três guerras e sempre do lado errado, em *Jesusalém*<sup>23</sup>.

Outros casos de identidades ambivalentes dignos de referência são: o português Domingos Mourão, um eterno exilado que não consegue romper com o contexto africano, em *A Varanda de Frangipani*; o padre heterodoxo Muhando, que dialoga com Deus e ao mesmo tempo que o reprova, em *O Último Voo do Flamingo*<sup>24</sup>; Jesustino Rodrigues, mestiço com sangue de portugueses, africanos e asiáticos, e o Padre Manuel Antunes, que muda de raça e de identidade devido a um prolongado convívio com os cafres, em *O Outro Pé da Sereia*.

De igual modo, a ambivalência identitária de algumas personagens dos romances *Terra Sonâmbula*, *O Último Voo do Flamingo* e *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, de Mia Couto, manifesta-se quando essas estão sujeitas a pressões de ordem conjuntural. Como tive a oportunidade de escrever sobre o assunto:

A identidade ambivalente revela-se também na actuação de muitas personagens, quando confrontadas com as profundas mudanças num Moçambique pós-colonial. Trata-se de processos relacionados com a construção de uma sociedade nova, na qual os figurantes se afirmam com *performance* múltipla, oscilando entre a tradição e a modernidade. Representam identidades em certa medida incoerentes, em processo de evolução, observando as normas de conduta trazidas pelas novas realidades e as impostas pelas tradições de origem autóctone. São identidades de fronteira, desempenhando

<sup>19</sup> Mia Couto, *A Varanda de Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1996.

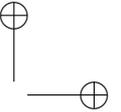
<sup>20</sup> Mia Couto, *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, Lisboa, Caminho, 2002.

<sup>21</sup> Mia Couto, *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, Lisboa, Caminho, 2008.

<sup>22</sup> Mia Couto, *O Outro Pé da Sereia*, Lisboa, Caminho, 2006.

<sup>23</sup> Mia Couto, *Jesusalém*, Lisboa, Caminho, 2009.

<sup>24</sup> Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Caminho, 2000.



papéis vários e as suas perspectivas mudam conforme as circunstâncias que enfrentam.<sup>25</sup>

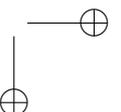
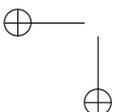
Trata-se, assim, de caracteres cujo comportamento oscila constantemente entre duas visões do mundo: a ancestral, conotada com a irracionalidade, e a importada, materialista e racional. São uma espécie de *mimicry men* pós-coloniais, com identidades às quais subjaz uma indeterminação que desconstrói fronteiras rígidas, impossibilitando qualquer tipo de binarismo essencialista. Representam sujeitos culturais híbridos, caracterizados por identidades complexas, ao mesmo tempo plurais e parciais, subvertendo, deste modo, purezas originais<sup>26</sup>.

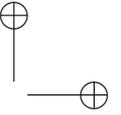
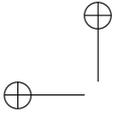
4. Aspecto importante que me permite aproximar a ficção de Mia Couto ao código literário do pós-modernismo é o que tem a ver com as suas modalidades representativas, com destaque para o realismo mágico que predomina como opção artística na sua obra. Note-se que nas suas diversas concretizações o realismo mágico associa-se ao desenvolvimento da sensibilidade literária multicultural e pós-moderna, uma vez que promulga a incerteza ontológica pelo desrespeito da normatividade das categorias estéticas, mesclando o popular e o erudito. Na sua essência, comporta qualidades transgressoras e subversivas, pela resistência às estruturas monológicas das culturas dominantes e pelo ataque à noção de verdade determinada científica e logicamente. Deste modo, o realismo mágico é uma importante componente do movimento pós-modernista, por causa da sua retórica pluralizante e discursividade heterogénea, funcionando como um contradiscurso, consubstanciado pela troca entre culturas diferentes. Introduce também dimensões carnavalizadas, devido ao reverso das categorias do racional e do irracional: o real e o mágico transformam-se mutuamente, contaminam-se e são tratados por igual pela mesma voz narrativa.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Petar Petrov, *op. cit.*, p. 81.

<sup>26</sup> Cf. Homi Bhabha, *op. cit.*, pp. 130-132.

<sup>27</sup> Cf. Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 95, e Wendy B. Faris, *Ordinary enchantments: magical realism and the remystification of narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, pp. 1-2 e 133-137.





Assim, a ficção de Mia Couto pode ser catalogada como mágico-realista, por causa

da presença de episódios meta-empíricos que, mesmo que não possam ser explicados logicamente, podem ser considerados pilares de um mundo possível e coerente. Neste caso, as componentes racionais e irracionais não são interpretadas como contraditórias, uma vez que se trata da representação do funcionamento de uma comunidade radicalmente diferente da ocidental. Do ponto de vista pragmático, o leitor não questiona a fiabilidade do sujeito de enunciação porque os critérios da lógica cartesiana não se aplicam à cultura da sociedade retratada. Em consequência, o papel do narratário é tentar compreender uma mentalidade que aceita a coexistência entre o natural e o sobrenatural de modo pacífico e harmonioso.<sup>28</sup>

De um modo geral, o realismo mágico nas narrativas de Mia Couto decorre de duas componentes: da «inscrição de factos absurdos numa rede de detalhes realistas e de referências culturais reais», e da «ausência de conflitualidade entre as componentes empírica e meta-empírica devido à reticência autoral de tecer comentários que explicitem os aspectos insólitos da acção.»<sup>29</sup>

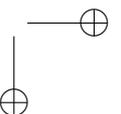
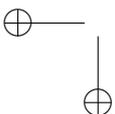
No entanto, o realismo mágico não é a única modalidade representativa na ficção de Mia Couto, uma vez que as suas narrativas se caracterizam também pela presença de outra dimensão, responsável pelo encanto na recepção da mensagem. Refiro-me à categoria do maravilhoso que, no caso, tem a ver com a exaltação de uma voz autoral na fusão dos dois códigos antinómicos, o realista e o de mistério. Como tive a oportunidade de assinalar:

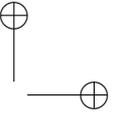
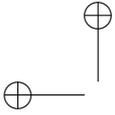
De facto, para a criação da ambiência maravilhosa, o escritor moçambicano privilegia uma cosmovisão poética, assumindo-se como um autor que conta histórias por via da poesia. De um modo geral, na sua ficção encontram-se processos originais de semiotização, tanto no plano estrutural como no da expressão, com destaque para a exploração de ritmos e rimas, de figuras fónicas e musicalidade, sentidos metafóricos e simbólicos.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Petar Petrov, *op. cit.*, p. 109.

<sup>29</sup> *Idem, Ibidem.*

<sup>30</sup> *Idem*, p. 114.

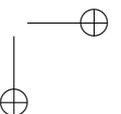
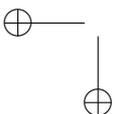




No plano estrutural, por exemplo, algumas das narrativas breves de Mia Couto são autênticos «prosopoemas», devido ao lirismo subjacente a certas passagens enigmáticas e ambíguas que evocam acontecimentos ocorridos em tempos remotos e sagrados, aspirando-se, assim, a uma transcendência ligada a mitos e ritos cosmogónicos. Relativamente à linguagem, é de mencionar que, na maioria dos textos de Mia Couto, o leitor é confrontado com passagens poéticas devido, principalmente, a constantes deslocções de sentido, alterações de significados, reformulações de categorias habituais e exploração de recursos estilísticos criadores de polissemias. A força sugestiva da sua linguagem tem a ver também com a criação linguística que desafia a imaginação e encanta do ponto de vista estético. Mais concretamente, trata-se do recurso ao neologismo, estratégia largamente explorada por Mia Couto, cuja essência não se esgota num sistema de significados fechados e definitivos, porque agrega novas densidades, a evidenciar a dimensão poética da sua ficção. Assim, a união da prosa com a poesia funciona como característica pós-moderna, uma vez que subverte a compartimentação rígida dos géneros literários.

Por fim, e ainda no domínio da sintaxe narrativa, merece destaque a influência da oratura, responsável pelo cariz popular do projecto literário de Mia Couto. Neste domínio, a sua escrita enquadra os sentidos culturais da oralidade africana numa textualidade que explora o sistema literário em língua portuguesa. A estrutura que daí resulta baseia-se numa relação intertextual entre processos de uma tradição e das técnicas das narrativas eruditas nas suas variantes de conto e romance. É o próprio autor que afirma ter chegado à «possibilidade da escrita (...) pelo lado da oralidade» e explica:

Eu vivo num país onde os contadores de histórias têm uma grande importância. Nessas zonas rurais eles são, de fato, os grandes defensores, os grandes reprodutores dessa via antiga dos valores rurais. Os contadores de histórias têm um sistema muito ritualizado de narrar, o que é uma cerimônia muito complicada, com interdições: não se pode contar histórias de dia porque senão fica careca, tem que se contar histórias de noite. E dos rituais, uma das normas é que o contador de histórias nunca se intitule ele próprio de criador;



ele está reproduzindo a palavra divina dos antepassados.<sup>31</sup>

Fortemente influenciada pelas narrativas africanas, a ficção de Mia Couto é resultado de um processo de apropriação de procedimentos da tradição oral em géneros literários já canonizados. As suas opções de escrita evidenciam diferenças significativas relativamente às estratégias adoptadas por prosadores que recorrem às chamadas formas eruditas. As diferenças têm a ver com um discurso que demonstra a convivência de heranças da cultura autóctone com registos literários da esfera da modernidade. Prova disto é o uso indiscriminado que o escritor faz dos vocábulos «conto» e «estória» nos subtítulos, nas epígrafes e no próprio *corpus* textual dos seus livros de narrativas breves intitulados *Vozes Anoitecidas*<sup>32</sup> e *Estórias Abensonhadas*<sup>33</sup>. Trata-se de uma aparente redundância, todavia, as duas palavras não devem ser interpretadas como sinónimas. Isto devido a uma intenção autoral: procurando evidenciar o carácter híbrido da sua escrita, Mia Couto destaca o possível convívio do subgénero do conto de tipo ocidental com a estória, narrativa conotada com a tradição oral africana.

Estratégia típica da matriz cultural africana é também a activação de certos *incipits* que comprovam a opção de Mia Couto em respeitar a herança da oralidade africana. Trata-se de frases que tentam recriar as vozes dos contadores de histórias no sentido de captar a atenção do leitor virtual. Deste modo, as fórmulas iniciais instituem a oralização do narrado e simulam o modo de relacionamento *griot* / espectador / ouvinte. São exemplos desse propósito as aberturas de vários contos das colectâneas *Estórias Abensonhadas*, *Contos do Nascer da Terra*<sup>34</sup>, *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos*<sup>35</sup> e *O Fio das Missangas*<sup>36</sup>.

Outro exemplo de dívida para com a oratura é a focalização narrativa, uma vez que a maioria das histórias dos contos das colectâneas referidas

<sup>31</sup> Mia Couto, «Nas pegadas de Rosa», *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 2º semestre, 1988, p. 13.

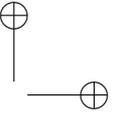
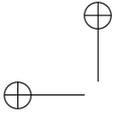
<sup>32</sup> Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, Lisboa, Caminho, 1987.

<sup>33</sup> Mia Couto, *Estórias Abensonhadas*, Lisboa, Caminho, 1994.

<sup>34</sup> Mia Couto, *Contos do Nascer da Terra*, Lisboa, Caminho, 1997.

<sup>35</sup> Mia Couto, *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos*, Lisboa, Caminho, 2001.

<sup>36</sup> Mia Couto, *O Fio das Missangas*, Lisboa, Caminho, 2004.

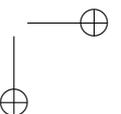
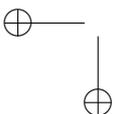


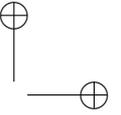
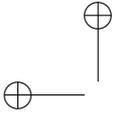
é mediatizada exclusivamente por enunciadores na primeira pessoa que se assemelham, nos seus papéis, aos contadores de narrativas tradicionais, ou seja, tentam imitar o *griot* africano. Este facto sublinha a presença de modelos tradicionais da arte popular, veiculadores de atitudes mentais características de uma cultura ancestral, porque os diferentes sujeitos de enunciação estão sempre a recontar histórias ouvidas, para além das presenciadas, com toda a *performance* obrigatória na transmissão de um saber por via oral.

A influência da oralidade no projecto literário de Mia Couto evidencia-se igualmente no aproveitamento / simulação do discurso aforístico, concretizado em ditos, provérbios e citações, que assentam num saber tradicional. Representam expressões de verdades incontestáveis, cuja carga semântica abstracta remete para um saber colectivo. Ilustrativo disto é o desempenho de protagonistas e enunciadores de quase todas narrativas breves e romanceadas de Mia Couto que, como os *griots* africanos, criam fórmulas gnómicas que fecundam a escrita pela oralidade.

Deste modo, do ponto de vista representativo, é possível falar-se de uma proposta de construção de um novo cânone, uma poética híbrida, onde se cruzam estéticas de diversas origens, prova de uma complexificação genológica e estilística que se coaduna com a pluralidade discursiva do pós-modernismo.

5. Relativamente aos desígnios pragmáticos do projecto literário de Mia Couto, há um aspecto de capital importância que tem a ver com o ideário pós-modernista. Trata-se de uma manifesta indefinição no plano da informação ideológica, relacionada, no caso, com a valorização da cultura tradicional, tema fundamental na sua produção literária. A intrusão do imaginário ancestral, por exemplo, consubstancia um realismo animista, onde a procura de um ajustamento simbólico se reveste de paradoxos aparentemente inconciliáveis. A dimensão mítico-mágica, emigrada das cosmogonias africanas, é um dos factores decisivos no confronto do mundo tradicional com o mundo moderno. Neste litígio, o olhar urbano é assumido como fonte de desgraças, o que orienta para uma ambiguidade





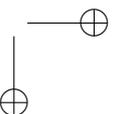
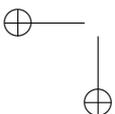
ideológica quanto à resolução dos problemas tematizados. Detecta-se, neste âmbito, uma oscilação entre a recuperação de uma mundividência de raiz tradicional, assumida como premissa para uma existência mais justa e harmoniosa, e a aceitação, com evidentes reservas, de soluções racionalistas e materialistas para as questões levantadas.

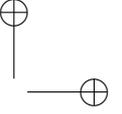
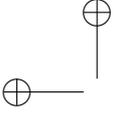
Assinale-se, quanto a isto, que face à tentativa de emancipação da herança cultural africana, surgem, na ficção de Mia Couto, vozes de personagens e enunciadores em manifesta oposição a esta perspectiva. Isto está patente na dúvida que assola alguns dos seus protagonistas quanto à veracidade e à validade das profecias dos anciãos, bem como a problematização de certas crenças, segundo as quais os vivos estão condicionados a proceder em função dos desejos dos seus progenitores. Por outro lado, em alguns contos e romances, narradores e personagens sublinham que não há hipótese de diálogo entre negros de duas comunidades, advertindo, assim, para a existência de uma segregação motivada por razões tribais. Em outros, a maioria dos figurantes debate-se com diferentes alternativas, em consequência das mudanças em curso, e, não conseguindo explicar o que quer que seja, refugia-se num mundo de crenças e mitos, em evidente procura de equilíbrios perdidos. É de observar, neste caso, que o apego a um universo perfeito, harmonizado com os antigos valores, pode funcionar também como entrave ao progresso, uma vez que o obscurantismo, típico de uma visão ancestral, dificilmente trará um bem-estar social. Por conseguinte, a inclinação para uma ideologia deste tipo, apresenta-se dúbia, porque pode suscitar interpretações diversas, uma das quais é sinal de impotência de se controlar o presente, procurando-se, assim, uma evasão no passado e uma explicação irracional para o desenvolvimento da sociedade moçambicana<sup>37</sup>.

Face ao exposto, posso concluir que

(...) na ficção de Mia Couto a ambiguidade, do ponto de vista ideológico, tem a ver, por um lado, com a ideia de que o desmoronar da sociedade está ligado ao desrespeito pela cultura pré-colonial, chamando-se a atenção para um sistema em fase de anulação e, por outro, com uma consciência crítica acerca dos valores tradicionais,

<sup>37</sup> Cf. Petar Petrov, *op. cit.*, p. 93.



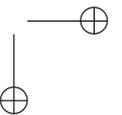
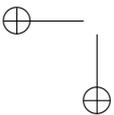


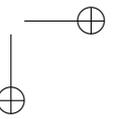
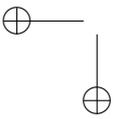
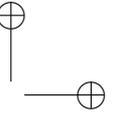
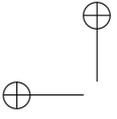
cuja defesa intransigente é encarada como inconsequente, porque o seu carácter conservador não consegue responder às necessidades de desenvolvimento da nova sociedade (...). Está-se perante um verdadeiro dilema relacionado com a dificuldade que o moçambicano tem em assumir a africanidade na modernidade. Por isto, activa-se um discurso ambíguo: umas vezes aquele recorre à tradição e outras não sabe o lugar que nela pode ocupar. Como se pode depreender, levanta-se um problema crucial: o da impossibilidade de se assumirem raízes, ligando-as dialecticamente à situação pós-colonial (cf. Couto 2002).<sup>38</sup>

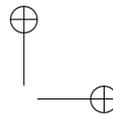
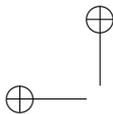
É precisamente esta relativização de valores que me permite defender a ideia de uma atitude pós-moderna subjacente ao projecto literário de Mia Couto no que diz respeito à sua ficção.

---

<sup>38</sup> Petar Petrov, «O universo romanesco de Mia Couto», in *Cinco Povos, Cinco Nações, Estudos de Literaturas Africanas*, Lisboa, Novo Imbondeiro, 2007, pp. 679-680.







PRÉMIO CAMÕES 2014: ALBERTO DA COSTA E SILVA (BRASIL)

## O tempo reencontrado: a infância nas memórias e na poesia de Alberto da Costa e Silva

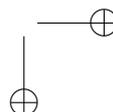
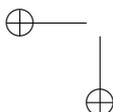
Maria Aparecida Ribeiro<sup>1</sup>

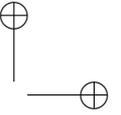
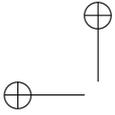
### 1. Entre memórias próprias e alheias

Autor de *As Linhas da Mão* (1978), *Espelho do Príncipe* (1994), *Invenção do Desenho* (2007) e, de certa forma<sup>2</sup>, de *O Pai do Menino* (2008), Alberto da Costa e Silva procura fixar em prosa, através dos recortes que a memória lhe faculta, impressões de sua vida. Isso também acontece, noutra linguagem (que igualmente se aproxima da memorialística), em seus textos líricos: *O Parque e Outros Poemas* (1953); *O Tecelão* (1962); *Alberto da Costa e Silva Carda, Fia, Doba e Tece* (1962); *Livro de Linhagem* (1966); *As Linhas da Mão* (1978); *A Roupa no Estendal, o Muro, os Pombos* (1981); *Consoada* (1993); *Ao Lado de Vera* (1997). Mesmo quando se dedica à historiografia, o autor não deixa de tentar um resgate do tempo, trazendo à tona memórias profundas das origens brasileiras. É o caso de *A Enxada e a Lança: a África antes dos Portugueses* (1992); *As Relações entre o Brasil e a África Negra, de 1822 à 1.ª Guerra Mundial* (1996); *A Manilha e o Libambo: a África e a Escravidão, de 1500 a 1700* (2002 e 2004); *Um Rio Chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África* (2003); *Francisco Félix de Souza, Mercador de Escravos* (2004); *Das Mãos do Oleiro* (2005).

<sup>1</sup> Universidade de Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa.

<sup>2</sup> Este livro foi, na realidade, organizado pelo editor Cláudio Giordano, a partir de excertos colhidos em *O Espelho do Príncipe*.



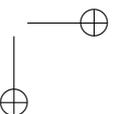
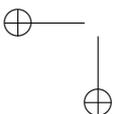


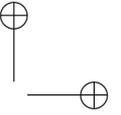
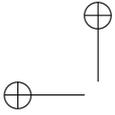
Leitor de Proust, a quem, aliás, dedica um poema, Alberto da Costa e Silva procura, assim, recuperar o tempo perdido, pois, como diz, citando Eugenio D'Ors, numa entrevista a Eliane Veras Soares e Remo Mutzenberg (2014: 22), «*lo que fue, és', 'o que foi continua a ser'*, o que não quer dizer que o que é, algum dia foi. O que é pode nunca ter sido, mas o que algum dia foi continua sendo». Aliás, parece ser esse o sentido destes versos da «Ode a Marcel Proust» de sua autoria e já referida: «Retiras da memória / um mundo ignoto e novo [...] Tuas mãos repelem a morte, enluvadas, / e escrevem como se nada mais existira / a não ser a torre da matriz de Combray» (SILVA, 2000: 16). Por outro lado, no mesmo poema, a ideia de memória como fragmento, recurso que o próprio Alberto utilizará em sua obra: «A cada instante, um encontro inesperado / um peixe, uma gravata ou uma flor apenas entreaberta» (SILVA, 2000: 16).

Na mesma entrevista acima citada, Alberto da Costa e Silva mostra o seu interesse pelo meio cultural de onde se vem, pela tradição; não propriamente pelo que é rico ou pelo que é pobre, o que é nobre ou plebeu, mas que pelo que é pertença do homem e por aquilo a que ele pertence: sua família, seu ambiente. Isso pode também ser observado em seus livros de memórias e em sua poesia. Se a memória já é, por si, um fragmento, a poesia é, «um esforço de 'presentificação', de 'coisificação' da memória», como disse João Cabral (1996: 31) a respeito de sua própria produção poética. Por isso, ao estudar aqui as imagens de pertença em Alberto da Costa e Silva, será necessário confrontar seus textos memorialísticos com seus textos de poesia, locais onde ele reencontra o seu tempo e se reencontra.

## 2. Linhagem

Linhagem é uma palavra empregada com frequência pelo poeta e uma de suas preocupações, já que procura as próprias raízes, tanto do lado materno quanto do paterno, e sua continuidade nos filhos e netos. Aliás, Costa e Silva tem mesmo, como título de uma de suas obras, *Livro de Linhagem*. E, embora se misturem no livro pessoas, acontecimentos e pai-





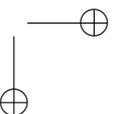
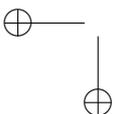
sagens, como se também com o ambiente e os fatos Alberto mantenha uma relação de pertença, a árvore familiar será aqui observada separadamente.

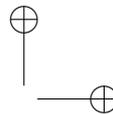
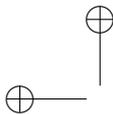
### 2.1. O tronco materno

Começamos pela linhagem materna mais antiga. Em *Espelho do Príncipe*, Alberto da Costa e Silva diz ter ouvido pela primeira vez, da boca da «vozinha», a trisavó por parte de mãe, a referência ao antepassado Jean de Fontenelle, nascido em Melun, mas de família normanda, de Rouen, «ligada pelo sangue a Bernard LeBovier de Fontenelle e aos dois Corneilles» (SILVA, 2012: 37). Esse Fontenelle era engenheiro de minas e foi para o Ceará, em meados do século XVIII, a serviço da coroa portuguesa, que ele estimulou a procurar ouro na Serra da Ibiapaba. Encontrou mica, cristal de rocha, malacacheta e também algum ouro. Plantou maçãs, jaqueiras, vinhedos, criou abelhas e bichos-da-seda. Ajudou a transformar uma aldeia de índios da Ibiapaba em Viçosa. Casou duas vezes e teve onze filhos. Um deles, o bisavô de Alberto da Costa e Silva: Joaquim de Fontenelle Sobrinho. Orgulhosas do sobrenome Fontenelle, as mulheres da família o conservaram, como a mãe do poeta, e às vezes o punham nos filhos no lugar do sobrenome dos maridos.

É essa raiz francesa que, no *Livro de Linhagem*, o poeta lembra em «Um sobrado em Viçosa», ao dizer «Abre o meu avô a grande arca, / vinda também de Rouen, onde a família / caça, sustenta a mão rendada, / cria espaços e galgos» (SILVA, 1996: 36), aludindo também não só à participação do ancestral na transformação da aldeia da Ibiapaba em cidade, como à passagem de uma certa condição de vassalo (que «sustenta a mão rendada») à de senhor (residência em sobrado), como ainda aos vinhedos que plantou («desses vinhedos / memória e pensamento do que passa» [SILVA, 1996: 36]).

É ainda essa linhagem materna que ele reclama («Nos meus olhos, o feno de outros olhos / do meu avô já quase centenário»), lembrando o casamento do avô de Viçosa com a cearense de Camocim, que inundou «o sobradão, com o forno, a tina e a bulhenta capoeira» (SILVA, 1996: 35), isto é, com a marca de sua atividade. Dela se recorda o poeta, «velhinha, / enluarada ao sol, / escama e vaga, / limpa e rara, / como se murmurasse: *Vê, não é / a morte alegre?*» (SILVA, 1996: 35).





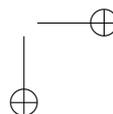
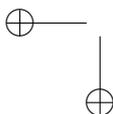
Vozinha, que surge nas memórias de Alberto da Costa e Silva, como «mãe ou avó da mãe do menino», que «bem podia ser trisavó», era «pequena, rosada e de cabelos muito brancos» (SILVA, 2012: 36). O trisneto a conheceu quando tinha quase sete anos e ela, perto de setenta. Tinha ido de Viçosa a Fortaleza para consultar um médico. Muito ativa, foi a primeira e a última a usar o forno da casa: o açúcar e a araruta não chegavam para os inúmeros biscoitos que fazia, «alvíssimos» e que «pareciam inconsistentes na boca» (SILVA, 2012: 36). Com eles, enchia todas as latas existentes: as da casa da mãe de Alberto e as das casas dos parentes e amigos.

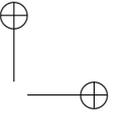
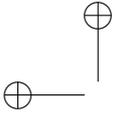
Os pais de um avô materno do poeta, isto é, dois de seus bisavós por parte de mãe, eram portugueses do Minho. Alberto da Costa e Silva assim os retrata em seu *Espelho do Príncipe*:

Chegaram ao Ceará, tendo de seu, cada um, apenas as mãos do outro. Cheios de fome de terra, sobre ela se debruçaram a trabalhar e foram ganhando metro a metro. Com o tempo, o marido fez-se escrivão de imóveis, e corria a lenda de que se tornara mestre em mudar no papel os limites das fazendas, garantindo à mulher – exímia no rifle e tão ajagunçada que Antônio Silvino a tinha por comadre – a colocação de novos marcos resultantes das tramoias. Acumularam terras boas e terras más, pastagens, carrascais e muitos filhos (SILVA, 2012: 23).

Já as recordações da terra de onde vieram esses dois bisavós são colocadas em versos por Alberto da Costa e Silva, no «Diálogo em Sobral»: falando um com o outro, os dois minhotos lembram não só o «odor dos rosmaninhos», o lagar, a pipa de vinho, a broa, o caldo grosso, o funcho, a manjerona, «a erva-doce / que chamamos anis», as castanhas, a fuligem, o frio, a «cama onde fomos gente», mas também o trabalho na lavoura («Eu cavei e pudei de rosto baixo / como o burro ou o boi, só mais faminto» [SILVA, 1996: 15-16]), a viagem, e o que fizeram, já no Brasil, para sobreviver e progredir – de passar fome a roubar gado e terras.

A imagem da bisavó portuguesa que se desenha, traçada por ela própria, mas imaginando como a recordarão os descendentes, ratifica a da mulher «ajagunçada» de *Espelho do Príncipe*: «a cavalo, ao peito as cartucheiras / e o rifle na mão, com que atirava / sem apoiá-lo ao ombro e a

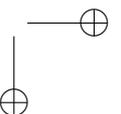
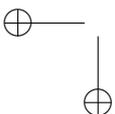




galope». Mas traz também contornos físicos – «rosto corado e sem rugas», «olhar azul», «seios gordos» – além de sentimentos e afetos: «sonhei o latifúndio / o espaço, o amplo céu / que vim também fundar no outro lado da terra, / longe do que antes amei, // o melro, a canafístula, a tília, os casalinhos, // o verde gaio, o Ausente» (SILVA, 1996: 20).

Depois de cursar durante cinco anos o seminário, o filho do casal minhoto, nascido em Camocim, que talvez se considerasse tão português quanto brasileiro (SILVA, 2012: 24), pai de Creusa Fontenelle de Vasconcellos da Costa e Silva, mãe do poeta, dedicou-se ao comércio. Casado, foi para o Amazonas, onde fez fortuna, em plena época da exploração da borracha. Foi gerente de uma grande casa de exportação e importação, dono de seringais e pioneiro na criação de gado nos campos de Rio Branco. Vestia-se como o que ficou sendo a indumentária do «brasileiro» da época: terno de linho branco, colarinho engomado, gravata, sapato bicolor e bengala com castão de ouro, marfim ou prata. Gostava de livros, possuindo uma boa biblioteca; de futebol, não perdendo um jogo e chegando mesmo a ser dirigente de um clube; de discutir questões de Direito; mas gostava também de mulheres e, por isso, ao morrer repentinamente no Amazonas, aos 45 anos, de um ataque de uremia, a viúva, avó do poeta, ficou sem nada, pois as duas amantes – uma em Manaus e outra numa fazenda de gado em Rio Branco – se haviam apossado de «quase tudo o que julgavam um patrimônio comum» (SILVA, 2012: 9). Homem abastado, quis que a filha, mãe de Alberto da Costa e Silva, estudasse em casa, porque «não a queria a misturar-se na escola» (SILVA, 2012: 43).

Diferentemente de seu marido e de Vozinha, a avó materna tem sua imagem captada num poema. Em «Soneto a Vermeer», à maneira do pintor holandês, Alberto da Costa e Silva ilumina com a luz solar a figura da mulher vestida de negro no escuro do quadro: «Vejo seu rosto, / sombra que a janela / corrompe contra um pátio amarelado // de sol e de mosaicos. [...]» (SILVA, 2000: 135). E é a trabalhar, numa máquina de costura, e vestida de luto, como sempre a viu o poeta (Cf. SILVA, 2012: 27 e 49; SILVA, 2000: 135), que ela surge nesse quadro, o que corrobora numa síntese a imagem traçada em muitas das linhas das memórias inscritas no *Espelho do Príncipe*. Morto o marido, montara, com o pouco dinheiro que conseguira apurar, uma pensão, «mas acabara a serviço da parentela



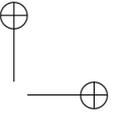
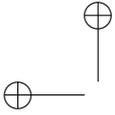
extensíssima» (SILVA, 2012: 8). Aliás, o gosto pelo trabalho se aliava nela à vontade de servir, como se pode ver numa frase sua, que Alberto registra: «Nascemos para fazer feliz o outro. Os outros é que são importantes, e não nós» (SILVA, 2012: 27). Por isso, levou para casa a netinha, cuja mãe morrera.

Mas o neto não deixa de fixar, em prosa e verso, sua mansidão e beleza. O que é declarado em *Espelho do Príncipe* – «o cabelo escuro arrepanhado em coque, a aumentar-lhe o rosto moreno, com os olhos muito azuis e o belo nariz judaico» (SILVA, 2012: 27) –, e na *Invenção do Desenho* – «A minha avó era uma bela mulher: “morena, de cabelos negros e perfil forte, com um ar de sefardita, que os olhos azuis não desmentiam”» (SILVA, 2011: 95) – surge em delicada síntese no «Soneto a Vermeer»: «[...] A minha avó com seus olhos azuis, o tempo acalma. // A minha avó é jovem, mansa e apenas / a limpidez de tudo» (SILVA, 2000: 135).

Embora esses aspectos não sejam recordados em verso, essa avó, que atendia por Aroca e a única que o poeta conheceu, era mulher interessada pela cultura (o que procurava transmitir ao neto, dando-lhe livros, lendo-lhe histórias e explicando-lhe gravuras). Foi ela que, querendo ou por acaso, o ensinou a ler, pelo método analítico, bastante utilizado hoje em dia e muito mais produtivo, e bem diferente do método alfabético, o do be-a-bá, muito difundido nas escolas de então:

Ela o chamava para o sofá de palhinha, abria a página numa história e, a apontar palavra após palavra, ia-lhe reproduzindo os textos breves. O menino, após três ou quatro vezes, decorava as frases correspondentes aos quadrinhos. Podia repeti-las com facilidade, para si próprio e para os outros, a imitar a avó, o dedo sublinhando no papel cada palavra. Certo dia, folheava *O Urso com Música na Barriga*, e descobriu que sabia ler. (SILVA, 2012: 27)

Aliás, a educação da avó Aroca fora a das «meninas de famílias de posses de sua época, nas cidades do interior do Brasil» (SILVA, 2011: 96): ler, escrever, fazer contas, cozer, bordar e tocar piano. Mas adquirira o gosto pela cultura e tinha ideias políticas: antifascista, era contra Stalin e seus adeptos; «procurava, nos retratos de MaoTse-Tung, o bigodinho de Hitler» (SILVA, 2011: 96).

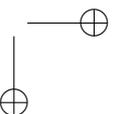
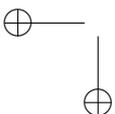


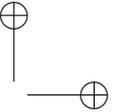
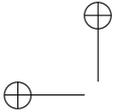
Além disso, era uma mulher decidida, como se pode ver, quando, no *Espelho do Príncipe*, Alberto descreve como a avó impôs a uma cunhada, o casamento da sobrinha: depois de abrigar a moça em sua casa, combinou com um padre a cerimônia religiosa e disse à mulher do irmão que tratasse da festa, porque «parecia até que tinham vindo das nobrezas de França, e não das leivas do Minho.» (SILVA, 2012: 117), mandando que quem não soubesse o que eram leivas fosse procurar o significado no dicionário.

Parecida fisicamente com seu pai, filho de minhotos, que era «bonito, de rosto redondo, maçãs salientes, lábios finos» (SILVA, 2012: 23), a mãe de Alberto da Costa e Silva também é desenhada nas memórias como uma mulher decidida: é ela que negocia o aluguel e as melhorias a serem feitas com o proprietário de uma «casa boa» em Fortaleza, e traz sua mãe, que mantinha naquela cidade um casarão de hóspedes, para «morar ao alcance de sua voz e de seu abraço» (SILVA, 2012: 22). Também é ela que, ao ver um homem agredir com um punhal um menino vendedor de balas, sai de casa, segura o braço do agressor, desarma-o, dá-lhe uma bofetada e diz: «– Não faça isto! Não se desgrace!» (SILVA, 2012: 125–126).

Ao lado desses traços de personalidade, há, porém, outros dois, talvez um consequência do outro. Mimada, a ponto de o pai, como já se disse, fazê-la instruir em casa por não querer que se misturasse na escola; poupada de «todo incômodo e qualquer desgosto» pelo marido, vinte anos mais velho, que até deixara de «beber à tardinha com os amigos porque isso a aborrecia», passou a queixar-se, permanentemente e desde que acordava, da «tristeza e da solidão em que a mantinha a doença do marido», do «tecer e do desmanchar de uma esperança diária de que ele retornasse de um desterro da memória, da inteligência e da vontade». Eram as «kendechas» ou a «arenga» de que Alberto fala, mais de uma vez no *Espelho do Príncipe* (cf. SILVA, 2012: 42–43). Essa viuvez sem morto, que afetou a infância do poeta, é assim apreendida em versos de *As Linhas da Mão*: «As mãos de minha mãe sobre a tristeza / a se aquecerem sempre. O pai sozinho / sobre nós a ramagem do degredo» (SILVA, 1978: 113).

Apesar do mimo e da abundância que conhecia, dos roupões de seda e do «colo cheiroso» (SILVA, 2012: 42) que o filho recorda, Creusa Fontenelle de Vasconcellos da Costa e Silva, de cabelos claros, descendente





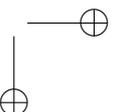
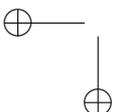
de normandos e portugueses, enfim, apesar de ser branca de pele e de posição social, era contra a discriminação racial: os sócios de um dos melhores clubes de Fortaleza isolaram um capitão do Exército e a mulher por serem negros. Ao ouvir que o casal ficava sempre sem companhia e que «cada um devia ficar no seu lugar», ela não se conteve e perguntou indignada: «– E não é aquele o lugar dele, um oficial do Exército?» (SILVA, 2012: 135), passando a enumerar homens de cor, como alguns dos melhores amigos seus e do marido, ou como pessoas notáveis na Literatura. E perguntava: «Vocês já olharam bem para um retrato do Rui Barbosa? E para o meu marido? Será que ele é algum ariano? [...] Estamos em guerra é com os arianos. Não com os pretos e os pardos, que são dos nossos» (SILVA, 2012: 136).

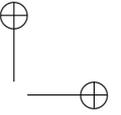
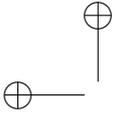
No entanto, não são as «endechas», a boa aparência ou as posições e decisões maternas que o poeta arrola em seu «Testamento»: entre as muitas lembranças boas que foi «tirando dos bolsos», junto com o pião, o rolo de barbante, as bolas de gude, pranto, beijo, está «minha mãe sorrindo no balanço da rede», como um bem a ser legado (SILVA, 2000: 177). À memória da mãe, Alberto da Costa e Silva dedica ainda *Invenção do Desenho*.

Dentro da linha materna, surgem, igualmente, outras figuras nas memórias do poeta. Delas, talvez mereçam menção, por serem aquelas a quem Alberto dedica mais linhas, dois tio-avôs, ambos irmãos da avó materna: um dava a moeda para o sorvete em troca de um cafuné; o outro era juiz de Direito em Cascavel, de onde viera uma saracura (a jaçanã) que ficou sendo de Alberto.

## 2.2. A linha paterna

Alberto da Costa e Silva abre seu *Livro de Linhagem* com um poema que é ao mesmo tempo paisagem e história de família. «Paisagem de Amarante», cidade onde se casou sua avó e onde nasceu seu pai, tem como epígrafe versos da Ilha dos Amores, episódio dos cantos IX e X de *Os Lusíadas*: «Mas de lã fina e seda diferente». Se os versos camonianos escolhidos falam do encontro entre os navegantes e as ninfas, significando





o episódio um momento de prêmio e de conquista, Alberto reconfigura-o na paisagem nordestina, com babaçus, algodão, regato magro, e transporta o *locus amoenus* da Ilha camoniana para a cidade piauiense. Nela enquadra o amor dos ancestrais paternos. A avó, que gostava de cachimbo (SILVA, 2012: 90), mostra-a diferente das ninfas, mas igualmente sedutora; não veste as lãs e sedas usadas por algumas destas no seu velar-se/desvelar-se de que fala Camões; também nada tem de portuguesa:

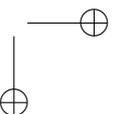
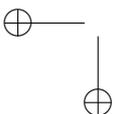
Ela vinha  
e não usava bandós, nem tranças de sereia [...]  
Também não tinha a blusa de unicórnios e de heráldicas feras,  
nem rosas nem corações no vermelho do linho. (SILVA, 1996: 9)

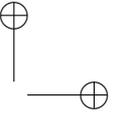
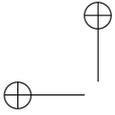
Alberto da Costa e Silva pinta-a como índia, nessa nova Ilha dos Amores:

Trazia um pássaro inventado  
no lábio inferior.  
Sem saias e anáguas,  
pintada de vermelho e jenipapo [...] (SILVA, 1996: 9)

Se o Narrador do episódio camoniano fala em terceira pessoa, em «Paisagem de Amarante», é substituído pelo avô do poeta, que imprime o seu *eu* ao que conta de seu encontro e de sua vida com a moça que morava na outra margem do Parnaíba, na cidade fronteira a Amarante, construindo uma narrativa em primeira pessoa:

Sofreei o cavalo. [...]  
Pôs-se a correr. [...]  
Volveu o rosto  
banhada em riso e alegria,  
alagada de lua,  
do vinho da claridade.  
E hoje, nesta casa de Amarante,  
senta-se à janela, na aragem do sol,  
convive com os bilros,  
borda, de olhar melancólico,  
flores domesticadas



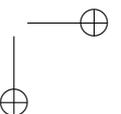
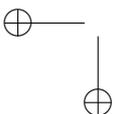


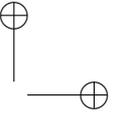
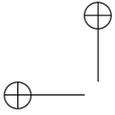
e paisagens com bois [...]  
Eu lacei-a, parada,  
o odor de pequi,  
a terra ganha [...]  
Daridari,  
nua,  
à garupa do cavalo,  
levava um corpo de quem espero a alma.  
E, hoje, nesta casa de Amarante,  
cata-me os piolhos do cabelo e da barba,  
trinca as lêmeas nos dentes,  
enquanto deito a cabeça no seu púbis depilado. (SILVA, 1996: 11-  
-13)

Esse avô paterno perdera uma fortuna jogando pôquer, era hospitaleiro para com seus fregueses, gostava de trabalhar no couro, politicava nas esquinas e nas salas dos amigos, tinha livros e recitava poemas, incluindo os de seus três filhos. Mas nem pelo *Espelho do Príncipe* nem pelos livros de poemas fica-se a saber mais: o que surge são fragmentos sobre este ou aquele membro da família paterna. Aliás, Alberto da Costa e Silva só ficou a conhecer algo sobre essa parte de suas origens quando uma de suas irmãs foi a São Luís. Talvez por isso volte à poesia para, ao que parece, falar novamente da avó, lembrando agora outra figura mítica: Penélope. É que a moça do «Soneto», que «borda a infância e seus jardins», compondo a lenda «do capim trescalante e o rio da tarde / que banhava a colina e os dois amantes» (SILVA, 1997: 45), e que desfaz o bordado «por saber no amor eternizado / o que a morte vencer não pode mais» (SILVA, 1997: 45), parece ter como fonte a mesma imagem da índia que, já casada e em Amarante, borda «flores domesticadas e paisagens com bois» (SILVA, 1996: 11).

A essa avó, em *Espelho do Príncipe*, é feita apenas uma menção, que não diz muito sobre ela, a não ser que cortava em pedacinhos o fumo de rolo para o cachimbo e que, no fim da velhice, só lhe restavam três filhos dos oito que tivera.

Um desses tios paternos de Alberto, o «mais bonito dos irmãos», foi padre. «Bonito, num família de gente feia» (SILVA, 2012: 91) fora estudar no seminário em função de uma herança: uma irmã do avô de Alberto,



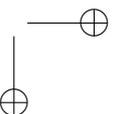
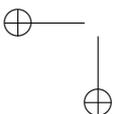


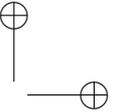
casada com um português rico, prometera fazer herdeiro aquele que ingressasse no sacerdócio. Outro tio, que gostava «da boêmia e do álcool» (SILVA, 2012: 90), tinha dotes artísticos: esculpiu santos, pintou quadros, moldou máscaras de carnaval, antes de partir para Recife. Um terceiro tio fora estudar no Rio de Janeiro e de lá voltara tuberculoso, transmitindo a doença a uma irmã já casada e a outros dois irmãos pequenos, levando-os todos à morte.

Um outro irmão do pai de Alberto, que «politicava ao contrário», foi prefeito de Amarante «depois de 1930» (SILVA, 2012: 93): era dentista, dono de farmácia e plantador de algodão. Também fazia versos; escrevia-os a lápis, mas não deixava que lhe vissem os sonetos. Severo de fama – entre outras atitudes que tomava, não permitia que os filhos, durante as refeições, lhe dirigissem a palavra, limitando-se apenas a responder ao que ele lhes perguntava –, não o era de feições (nos retratos aparecia de barbas vastas e de olhar risonho), nem de sentimentos (ficara contente por saber que uma irmã, tia de Alberto, portanto, e madrinha da menina que fora a São Luís e trouxera notícias da família paterna, adotara, juntamente com o marido, os filhos órfãos e negros da cozinheira).

E havia ainda uma tia dentuça, que era contra a revolução de 30, Getúlio e a «Polaca». Casara-se com um médico maranhense, poeta satírico, que ela procurava empurrar para a política. Essa criara um dos três filhos do primeiro casamento do pai de Alberto, «um rapaz bonito», que, reprovado nos exames de vista para a Escola Naval, acabara por formar-se em Medicina, no Rio de Janeiro.

Mas é o pai, o poeta Da Costa e Silva, Antônio Francisco da Costa e Silva, filho dessa avó feita personagem de «Paisagem de Amarante», que merece do poeta-diplomata muitos versos e linhas. Casara-se ele, em primeiras núpcias, com Alice Salomon, uma mulher bela, que Pedro Nava refere em *Balão Vermelho* (NAVA, 2000: 183). Além do rapaz mencionado acima, tiveram mais dois filhos, também criados pelas tias, irmãs da mãe: o mais velho, que era advogado; o outro, o mais novo, «a guerra empurrara para uma bateria antiaérea, em Fernando de Noronha» (SILVA, 2012: 143). Viúvo, Antônio Francisco desposara Creuza, a mãe de Alberto, vinte anos mais moça que ele, como se já referiu. Tiveram três meninas e um menino, Alberto.





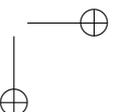
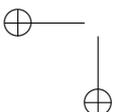
É o pai que ensina o menino Alberto a observar os insetos, chamando-lhe a atenção para a alegria dos grilos e para a imensa variedade das formigas, informando os nomes da joaninha, da lavandeira, do louva-a-deus, do besouro, da vespa, do bicho-de-pau. É o pai que lhe explica a paisagem e a versificação; que desenha e o incentiva a desenhar também; que o surpreende, mostrando-se ambidextro, mas que o deixa ainda mais admirado com o fato de desenhar com as duas mãos simultaneamente.

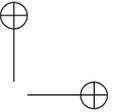
Do pai, a cuja memória dedica *O Tecelão e Alberto da Costa e Silva carda, fia, doba e tece novamente*, ficaram-lhe muitas cenas. Por exemplo, a das férias em Mecejana, onde a mãe alugara uma casa, e onde viu, pela primeira vez, uma gambá. A mãe mandou matá-la, mas o menino disse que tinha filhotes; por isso, era «sagrada». E «à réplica do menino deu reforço a inquietação do pai» (SILVA, 2012: 71). Outra cena dessas férias é o momento em que, ao voltarem do curral, «calados e lentos. A repetirem o simples da beleza», de repente, fora do que lhe era habitual, Da Costa e Silva começa a cantar: «Alta a voz – sem alegria. Mas, na rouquidão do entoado, o canto foi afastando o matagal e expandindo o céu, como depois da chuva. O menino sentiu-se no colo de tudo [...] Porque o pai cantava, tudo era movimento e de novo amanhecia.» (SILVA, 2012: 71).

Numas outras férias, em Sobral, Alberto sonhava acordado, sonhava com o pai:

Contava o menino, sentado no batente da porta, as formiguinhas que sumiam por baixo do degrau, quando mormaço lhe trouxe o pai, que, longe, na casa da avó, talvez lhe perguntasse ela, da cadeira de balanço, onde fora parar o filho, que não vinha pedir-lhe, neste início de tarde, um desenho, um cafuné, um abraço de colo. Depois, levantando-se contra o céu seco e amarelo – não chovia há muitos meses e o azul distanciava-se no excesso de luz e na poeira –, o pai veio caminhando, pelo pátio da fazenda, para perto do menino, os olhos fundos no rosto comprido, os cabelos cinzentos, os ombros estritos e caídos, os braços cruzados e as pernas magras a se desenharem no pano do pijama. (SILVA, 2012: 104-105)

Essa memória do pai surge nos fragmentos de «As cousas simples». A começar pela palavra «cousas», pois era essa a forma que Da Costa e Silva usava (cf. SILVA, 2012: 58).





Alberto vê-se uma continuação física do pai («Ah! velho! ah! menino! Nasce / de um rosto a carne do outro» [SILVA, 2000: 57]), e procura realizar os seus sonhos desfeitos. É o caso da carreira diplomática, cortada pelo Barão do Rio Branco, que considerou Da Costa e Silva muito feio para representar o Brasil no exterior.

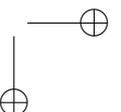
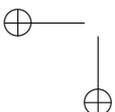
A doença do pai ensombrou a infância de Alberto: «[...] a vida podia ser boa, com o pai curado, a mãe alegre» (SILVA, 2012: 68). O escritor a isso se refere em vários momentos de *Espelho do Príncipe*. Ele queria

[...] um pai que ficasse bom, que sarasse, que fosse como os outros, que vestisse o paletó, apertasse a gravata, pusesse o chapéu e saísse para o trabalho, as livrarias e os cafés, a sorrir como os outros, o pai que não sorria nunca e carregava o exílio e o cárcere consigo, que fazia o menino chorar o não ter sido, e, pobre de pedir, o não ter tido, e agarrar-se aos seus joelhos e implorar-lhes, ó meu pai, ó meu pai, um destino que fosse o avesso deste e não dilacerasse, ao negar-lhe a presença de quem ali presente, um frágil corpo sozinho – se o pai não ria, deixara de ter lágrimas – à espera da morte, da morte que talvez, há tanto tempo, estivesse com ele sem completar o abraço (SILVA, 2012: 106).

Uma síntese dessa tristeza e dos bons momentos vividos com o pai pode ser observada em «O menino a cavalo». A morte de Da Costa e Silva, no Rio de Janeiro, num 23 de novembro, é a única da família que tem registro de data nas memórias do filho e lhe merece versos («Prece de 23 de novembro»). Neles, mais uma vez, Alberto se considera uma continuação do pai («[...] estou sendo / na carne que, em mim, / é teu degredo» [SILVA, 1978: 138]). Ou diz, como em «Murmúrio»: «Meu pai, a tua essência / superou / o tempo / e a sorte: // deixaste atrás de ti / alguém / que ficou a morrer.» (SILVA, 1997: 77).

### 2.3. A continuação da linhagem e outras raízes

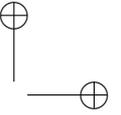
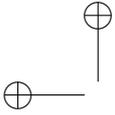
Dando continuação à linhagem que traça desde seus antepassados normandos e portugueses, Alberto da Costa e Silva, narra, em *Invenção do Desenho*, seu encontro com aquela que viria a ser sua mulher: Vera,



que conheceu em Campos do Jordão. A ela dedica vários poemas, que, depois, reúne com outros em *Ao Lado de Vera*; com ela manda imprimir o *Livro de Linhagem*, que oferece aos amigos de ambos, pelo Natal.

Os filhos surgem em alguns fragmentos das memórias. Mas nos livros de poesia eles aparecem mais nítidos. Elza Maria, a filha, que em *Invenção do Desenho* recebe algumas menções, surge, num texto em prosa («Uma tarde em Caracas»), que também fala de seus irmãos, inserido em *As Linhas da Mão*, um livro de poemas. Ruiva e de cabelos macios, ela é apresentada como uma espécie de Alice no País das Maravilhas e faz contraponto com Antônio Francisco (nome do avô Da Costa e Silva), «um menino cabeludo e de mãos gordas» (SILVA, 1978: 132). Também Pedro Miguel, o outro filho de Alberto da Costa e Silva, surge nesse texto: «amanhecia nos cabelos. Talvez houvesse nele, que desconhecia o horizonte, mas sabia a altura do céu, certo dia bem claro e o grito de um sagui» (SILVA, 1978: 133). Aos dezoito anos de Antônio Francisco, que nasceu «todo enrugado», parecendo «um sapinho», com «pés e mãos enormes» (SILVA, 2011: 187), Alberto dedica um poema, onde, depois de colocar-se numa posição de mestria, pede ao filho que o ensine, numa atitude que demonstra sua permanente preocupação com a continuidade, com a linhagem e com o tempo [«(mas os dedos da velha movem os bilros, / e a luz voa)» (SILVA, 2000: 130)]. Aliás, essa preocupação com o fluir do tempo, que implica morte, mas também renovação, renascimento, continuidade da espécie, se faz presente em «Elegia»: «Sazonar, eis o destino. Porém não esquecer / a promessa das flores nas sementes dos frutos, / o rosto de teu pai, na face de teu filho» (SILVA, 2000: 19).

Os netos, embora não cheguem a figurar nas memórias, merecem poemas. A Bruno e Antônio Pedro são dedicados os 'Poemas de avô'. Alberto, João Marcelo, Isabel e Miguel levam Alberto da Costa e Silva a escrever 'Novos poemas de Avô', todos incluídos em *Poesias Reunidas*. A Bruno, o poeta apresenta as cores da Natureza e ensina que «o que parece vão e sem mistério [...] não para de nascer / e faz-se eterno» (SILVA, 2000: 132). Em Antônio Pedro, se revê menino e pensa em poder oferecer-lhe, no chão de Bogotá, os saguis, caxinguelês, coelhos, pombos, marrecos e a saracura da sua própria infância (cf. SILVA, 2000: 153-154). Para Alberto, faz uma prece pedindo que o netinho receba da vida o que de bom

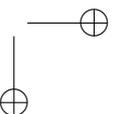
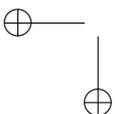


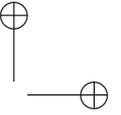
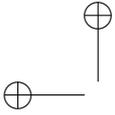
ele próprio teve. Num seu retrato antigo, o poeta vê o neto João Marcelo, numa reafirmação da própria linhagem. E no leque que oferece a Isabel, escreve o nome da neta ao mesmo tempo em que fala da paisagem de sua infância, legando-lhe o seu amor. A Miguel, o Miguilim, procura ensinar a ver as pequenas coisas (como seu pai, Da Costa e Silva) e a buscar, no feio, o belo.

Mas apesar do casamento feliz, do amor pelos filhos e netos, Alberto da Costa e Silva parece, como Proust, ter-se fixado na infância, «mansa páscoa, frágil vime» (SILVA, 2000: 47). Afinal nela estão situados seus maiores momentos de prazer e de dor, como se pode ver pelas memórias que registrou e pelos versos que escreveu. «Vou pedir a meu pai / Que me esqueça menino» (SILVA, 1997: 41) é a melhor síntese dessa fixação, cujo motivo o poeta tenta explicar em «Hoje: gaiola sem paisagem»:

Se não se tem esses olhos de infantil verdade, todas as cousas nos enganam, tornam-se palavras sem carne com que construímos a árida abstração que é o curral dos adultos [...] Depois dos quinze anos, quase nada aprendemos: a dar laço em gravatas, por exemplo (SILVA, 2000: 69).

A criança é o pai do homem, diz o poeta, de uma outra maneira: «Que fazer deste rastro sem sentido / que vem ao homem e parte do menino?» (SILVA, 2000: 39). A infância é – reafirma Alberto – a sua «pátria»; é caminhando pelas suas ruas que ele possui a palavra (cf. SILVA, 2000: 26). Dos tempos de criança, vem também sua outra linhagem: a de sua sensibilidade. Além do episódio da gambá, cuja morte evitou, e mostra o amor de Alberto pelos bichos, são de referir ainda as agruras por que o menino passava, quando, aos fins de semana, se matava uma galinha: «Tinha que calar a angústia que o rasgava da garganta à virilha. Era ele o esfolado. Era sobre ele que se derramava o álcool, para queimar as sobras do pelo ou de plumagem» (SILVA, 2012: 68). Uma das maneiras de formar a sensibilidade foi observando o comportamento das pessoas: «As palavras mudavam de sentido conforme a ocasião e a boca de quem saíam. Aqui, ser branco era não ser pobre. Mais adiante, ser branco era não ter traços fortes de africano ou índio (SILVA, 2012: 135).





### Também ao menino

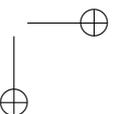
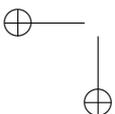
não escapava a diferença entre mocambo, porta e janela e o bangalô em que vivia. Nem entre o quimono de seda caseiro de sua mãe e a roupa escorrida e desbotada das vizinhas. Muito do que se adquiria na quitanda e na tenda das viúvas era de consumo cotidiano entre os seus. Mas no armário da copa havia lugar para o domingo e a festa: as maçãs argentinas, a manteiga mineira, as bolachas inglesas, o azeite português, que a mãe comprava em lojas claras, de balcões de vidro e estantes de espelhos. (SILVA, 2012: 22)

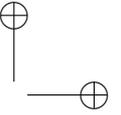
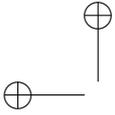
O gosto pelas letras, pela música, pelas artes, pela História, pela língua Alberto também os adquiriu na infância e fazem parte de sua linhagem.

O «Children's Corner», de Debussy, a «Espanha», de Chabrier, a abertura de Lohengrin, a voz de Bidu Saião chegaram-lhe pelos discos e pela vitrola, pertences do avô falecido em Manaus; Wagner, por um vizinho, que o ouvia continuamente. Além disso, havia as cantigas de roda.

Se aprendeu a ler pelo *Tico-tico* e descobriu que estava alfabetizado a ver *O Urso com Música na Barriga*, *A Careta*, *Fon-Fon*, *Eu Sei Tudo*, *Vamos Ler* ampliaram o seu mundo das letras, ao qual «Biblioteca Internacional das Obras Célebres» acrescentou Thomas Mann, numa tradução de Fernando Pessoa; Rebelo da Silva e a sua «A última corrida de touros em Salvaterra»; «Missa do Galo», que o menino não entendeu; *A Cidade e as Serras*; Monteiro Lobato, Fernão Mendes Pinto, Vieira, e uma infinidade de outros autores e obras. Certamente daí, e do convívio com o pai e a avó viesse o interesse de Alberto da Costa e Silva, desde criança, pela língua portuguesa: ele observava que as bolas de gude, de que os meninos enchiam os bolsos e chamavam «cabiçulinhas», assim como seu pai (que trouxera a palavra de sua infância em Amarante e Oeiras), eram chamadas «berlindes» pelo português que as vendia. Numa mesma rua, a mesma ave podia chamar-se capote, galinha d'angola, pintada, tô-fracá. Isso punha-lhe «ao mesmo tempo cor e cintilações no seu desenho da vida» (SILVA, 2012: 59).

Não são no entanto as variantes linguísticas, os livros, o teatro de sombras, as histórias em quadrinhos, o cinema, onde viu filmes de *cowboy*,

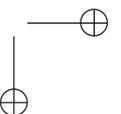
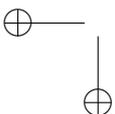


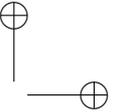


os únicos rastros da infância que se registram nas memórias de Alberto da Costa e Silva. Há diversões – o andar a cavalo ou de bicicleta; prazeres – a visão do mar, o cafuné; o suplício das enxaquecas; os pedintes e ambulantes – verdureiro, carvoeiros, leiteiro, floristas, fruteiros, vendedores de aves, sorveteiro, doceiro, baleiros, o homem do puxa-puxa, os garrafeiros, o mata-mosquitos. E há ainda os bichos da família, os passarinhos do pai, e o carneiro Mimoso, que servia de montaria ao menino para ir à escola, ou a jaçanã, que também lhe pertencia. Isso para não falar dos costumes e superstições; do rapaz que tocava banjo e dos cantadores que visitavam Da Costa e Silva; das chuvas de São José, da estação das frutas, do bicho de pé, do desalinho das mulheres, que as memórias registram. No entanto, praticamente nenhum fragmento desses fragmentos é retomado na poesia de Alberto da Costa e Silva. Nem mesmo o fato de sentir-se estrangeiro no Rio.

É verdade que os músicos vistos em Sória, com seus «pés descalços e chagados» (SILVA, 2000: 117), trazem-lhe à memória o cego que tocava rabeca no mercado de Fortaleza. Também é verdade que o carneiro surge, de passagem, em «De pé na varanda recordando». O cafuné, que o menino recebia com prazer ou que fazia no tio ou no pai, merece um soneto (SILVA, 2000: 131). Os desenhos do pai (que tanto alegraram o poeta em menino e que ele procurou imitar), assim como o seu hábito de passar o dia em pijama, a sua cadeira de braços, os seus pássaros e o seu «convívio raro», se fazem nítidos em «Menino a cavalo» (SILVA, 2000: 111-115), ao mesmo tempo em que a tristeza e saudade servem de pano de fundo.

«As Cousas Simples», poema já mencionado e onde mais uma vez se acende a memória, traz muitas imagens dos pequenos fatos e objetos que constituíram a infância de Alberto e que ele inscreve em *Espelho do Príncipe*: a queda da bicicleta, a cabra, o burrico, o pilão, a farinha, o açúcar, a carne-de-sol, o mamoeiro, o regaço das amas, as canções com que o embalavam, a cristaleira negra, a confecção do queijo. E a imagem do pai, onipresente, que surge em pequenas alusões ao longo do poema, domina o texto a partir do verso «Ele não acordou, embora o esperasses» (SILVA, 2000: 55). Aliás, o próprio título, como aqui já se notou, tem a marca da dicção paterna: Antônio da Costa e Silva não dizia coisa, mas cousa, como Alberto registra (cf. SILVA, 2012: 58). É o testemunho

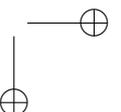
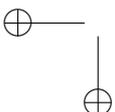


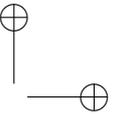
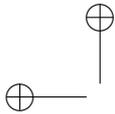


de uma linhagem não só física, mas também psicológica e afetiva: («Teus olhos estão nos olhos / do velho, a boca na sua, / aquela mesma inocência / o mesmo amor pelos trastes, / o mesmo corpo recurvo / o mesmo queixo de quarto-/crescente, a mesma certeza / do gado a mugir no pasto.» [SILVA, 2000: 57]).

### 3. Reencontrar a infância, adiar a morte

Como se disse no início deste pequeno estudo, tanto nos livros de memórias, como na poesia, Alberto da Costa e Silva, procura constantemente sua infância, seu pai, sua linhagem. Na escrita, busca recuperar o tempo perdido, o tempo sem fratura (ou quase) em que Antônio Francisco era vivo. A sogra, o sogro, Vera, os filhos, os netos merecem a atenção do poeta e do memorialista, sim, mas é no seu passado mais longínquo que Alberto ancora. Como se recuperasse o tempo perdido, tentando libertar as águas e vencer a morte, ele pinça os estilhaços e embora sem recortar versos de outros poetas, parece dizer como Elliot, em *The wasteland*, num verso que de há muito me ficou nos ouvidos: «*These fragments I have shored against my ruins*».





## Bibliografia:

MELLO NETO, João Cabral de. «Considerações do poeta em vigília». In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, 1. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 1996, p. 19-31.

NAVA, Pedro. *Memórias, 2: Balão Cativo*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.

SILVA, Alberto da Costa e. *Livro de Linhagem*. Lisboa, Oficinas Gráficas Manuel A. Pacheco, Lda, 1966.

SILVA, Alberto da Costa e. *As Linhas da Mão*. Rio de Janeiro: DIFEL; Brasília: INL, 1978.

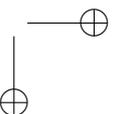
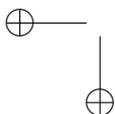
SILVA, Alberto da Costa e. *Ao Lado de Vera*. Poemas. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1997.

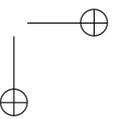
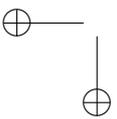
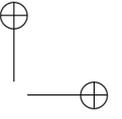
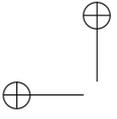
SILVA, Alberto da Costa e. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira / Fundação Biblioteca Nacional, 2000.

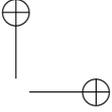
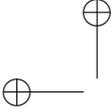
SILVA, Alberto da Costa e. *Invenção do Desenho*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2011.

SILVA, Alberto da Costa e. *Espelho do Príncipe. Ficções da Memória*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2.<sup>a</sup> ed., 2012.

SOARES, Eliane Veras & MUTZENBERG, Remo. Entrevista com Alberto da Costa e Silva. *Civitas*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, jan-abr, 2014, p. 11-26. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/viewFile/16182/10956>. Consultada no dia 15 de maio de 2017, pelas 20h.







PRÉMIO CAMÕES 2015: HÉLIA CORREIA (PORTUGAL)

## A Obra Narrativa de Hélia Correia

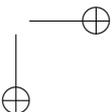
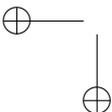
Paulo Nóbrega Serra<sup>1</sup>

### Introdução

Hélia Correia nasceu em Lisboa, no ano de 1949, viveu em Mafra, e licenciou-se em Filologia Românica, na Faculdade de Letras de Lisboa. Leccionou Português no ensino secundário, tirou Mestrado em Teatro da Antiguidade Clássica, até que optou por se dedicar inteiramente à escrita. A sua escrita diversifica-se entre a novela, o romance, o conto, a poesia, o teatro e a literatura infanto-juvenil. Hélia Correia tem uma predilecção pelo romantismo e pela cultura escocesa. Não será por acaso que prefaciou a tradução da edição da Relógio D'Água de *O Monte dos Vendavais*, obra que fascina a autora. Romântica é também a sua concepção estética da arte literária, ou assim advoga, falando do seu ofício de escritora enquanto uma pessoa iluminada ou inspirada. Gosta de escrever com chuva e em entrevista afirmou ter fofobia. Apesar de ter escrito maioritariamente peças teatrais e novelas, a autora tem dois livros de contos: *Contos* (2008), com cinco textos curtos e um esboço de novela, selecionados pela autora, e *Vinte Degraus e Outros Contos* (2014), que recebeu o Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco. No teatro é evidente a presença dos mitos clássicos bem como o respeito pelos moldes da Antiguidade. A sua escrita é profundamente próxima da poesia, tendo também lançado três livros de poemas, *A Pequena Morte* (1986), escrito a duas mãos com Jaime Rocha, seu companheiro, *Apodera-te de Mim* (2002) e *A Terceira*

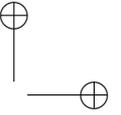
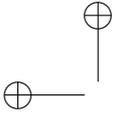
---

<sup>1</sup> Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.



*Miséria* (2012). O seu romance *Lillias Fraser* ganhou o Prémio D. Dinis 2002 e o Prémio de Ficção do PEN Clube, 2001. *Adoecer* (2010), o seu mais recente trabalho, foi extremamente aclamado e recebeu o Prémio Fundação Inês de Castro, 2010 e Prémio Especial do Júri Máxima de Literatura, 2011. Foi galardoada com o Prémio Camões em 2015. A autora escreve de forma irregular (pensa-se que sairá novo romance em 2018, intitulado *Um Bailarino na Batalha*) e cultiva diversos géneros de forma livre.

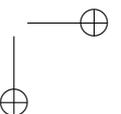
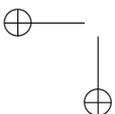
1. *O Separar das Águas* (1981) foi a primeira novela de Hélia Correia. Sem qualquer indicação temporal específica, podemos situar o início da narrativa no ano de 1917, pois proliferam referências históricas nacionais, nomeadamente a aparição de Fátima, que se estende por dois anos incertos em que a sucessão de eventos políticos referidos mais parecem condensar mais de metade do século XX. A acção localiza-se num lugar atópico, intitulado Vilerma – certamente uma contracção de Vila Erma –, nome que convém a um espaço perdido e isolado, marcado pelo obscurantismo e pela credence popular: «Como todas as vilas recolhidas, afastadas das grandes capitais, as notícias chegavam a Vilerma tardiamente e muito acrescentadas. A Revolução Russa e o milagre de Fátima vieram a um tempo, entrelaçados, como formas visíveis do tremendo combate de Deus e do Diabo, que arrastava consigo a perdição do mundo.» (p. 13). A personagem central é o soldado José Sebastião que passa a tenente e a senhor presidente, pois os títulos alternam-se sem grande distinção. Prefiguram-se nesta novela questões centrais às narrativas da autora que se lhe seguirão: a luta de classes; relações conflituosas entre homem e mulher; um certo realismo mágico, termo que era comumente aplicado na altura da publicação das primeiras novelas da autora pela crítica, mas que se definiria melhor como um ambiente fantástico; um realismo ainda próximo do neo-realismo. O casamento entre José Sebastião e Maria do Patrocínio, oriundos de classes sociais distintas, surge como forma de ascensão social e não causa o escândalo próprio a uma certa aristocracia de épocas passadas, permitindo ao soldado assumir inclusivamente o papel de liderança antes ocupado pelo sogro, coronel Pimenta de Albuquerque,

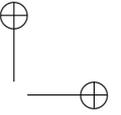
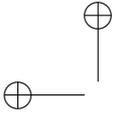


como se um título militar fosse transmissível com o dote. Esta ascensão social de José Sebastião, a quem o sogro chama por «guardador de porcos» e acusa de não conhecer o próprio avô, acarreta o renegar das suas próprias origens e, por conseguinte, da família com quem corta qualquer contacto depois do casamento. O casamento é reduzido a uma convenção social hipócrita que tem, quase sempre, desfechos trágicos, como a loucura das mulheres, situação clínica que se afigurava uma boa desculpa para a trancar nalgum quarto esquecido ou relegar para um lugar distante, de modo a prosseguir a vida com uma amante publicamente reconhecida ou um segundo casamento. As mulheres são representadas quase sempre de forma débil, beata ou demente: «Ao lado do enorme coronel, a esposa parecia uma pomba assustada. Punha no chão os olhos cor de cinza e ninguém conseguiu, na sua curta vida, arrancar-lhe da boca mais do que um “boa tarde” fatigado e confuso.» (p. 23). A autora procurará, desta forma, romper com certos convencionalismos da tradição clássica literária, ao reforçá-los, se bem que de forma paródica. Na localidade de Vilerma o poder reparte-se em duas polaridades, o militar e o clerical, enquanto que o padre teme já os operários, que acabarão por se instalar definitivamente com a instalação de fábricas de conserva e que significam justamente o progresso do local. A ameaça pendente ao longo da narrativa será, precisamente, o comunismo, e que leva a pensar no ambiente fantástico que se respira na novela como uma exalação dessa ameaça invisível provinda das terras de leste: «– Às vezes dá-me a ideia – suspirou o tenente – de que eles não existem. De que alguém os inventa, se mascara, para nos encher de medo» (p. 82). Reina ainda em Vilerma um certo misticismo primitivo arreigado entre o temor imposto pelo cristianismo, da mesma forma que na escrita da autora se delinea já uma tendência para o fantasmático ou irreal, a magia (temos uma bruxa), a loucura ou as ruínas, invocadoras do romantismo, e um certo humor e ironia, com frases que invocam um estilo próprio de Agustina Bessa-Luís.

2. *Montedemo* (1983) situa-se num meio rural rico em superstições e mitos populares, e subjaz à narrativa um realismo etnográfico ou etno-fantástico, como se apelidou na altura, que lembra o das suas primeiras

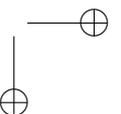
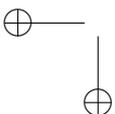
[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)

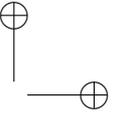
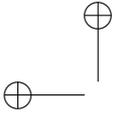




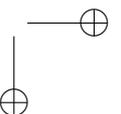
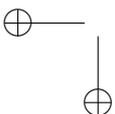
novelas, mas aqui mais vincado. O nome *Montedemo* remete pela sua estranheza para o folclore e o paganismo de uma comunidade marginal, na periferia do urbanismo ou de um tempo remoto. O cenário eleito como espaço da acção não é rural, mas marítimo, pois trata-se de uma pequena comunidade piscatória, onde se joga com todo um imaginário popular de uma nação profundamente cristã. Pode-se destacar, como primeiro ponto de contacto, a importância desta montanha que surge como um símbolo de ascensão ao divino. Relembre-se como a dada altura o povo do Rozário, em pânico, foge para a montanha e não para a igreja, a não ser quando o padre Governo tenta reprimir e desviar esse assomo de paganismo. A montanha denominada Montedemo foi cristianizada. O imaginário cristão está igualmente presente através dos prodígios que ocorrem, onde se centra o mágico existente nesta narrativa. A temática da marginalidade sempre presente na obra da autora desdobra-se nas figuras de Milena e de Irene, a louca. Irene vive já isolada da comunidade enquanto Milena, sendo uma jovem, a quem não se conhece namorado nem amante, será ostracizada em consequência da sua gravidez. Mas mesmo no louco parece residir a capacidade de comunicar com o invisível e de pressentir o porvir: «Estava a população cansada de prodígios e ninguém deu ouvidos a Irene que, de joelhos sobre o areal, invocou sem parar deuses e astros, pressentindo maiores assombrações.» (p. 17).

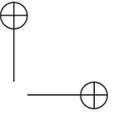
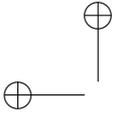
3. *Villa Celeste* (1985) traz o subtítulo de «Novela Ingénua», porque se trata de uma narrativa breve com cerca de 50 páginas, porque a sua protagonista, Teresinha – e note-se o diminutivo carinhoso –, é ingénua, capaz de encontrar felicidade nas coisas mais simples, como uma criança, ou talvez porque se trata de uma narrativa singela ou de conto alegórico, com uma certa moral social, narrado como quem conta uma história, com um certo jeito oralizante. A autora foca-se noutra tipo de pobreza, a de espírito, mas sem se desviar do tema da cisão social que se prefigurava em *O Separar das Águas*. A narrativa começa pelo fim, a anunciar o clímax que se seguirá – «Teresinha Rosa já passava dos sessenta quando a vida lhe armou um campo de batalha e ela tomou o gosto ao pelejar.» (p. 85) – para depois recuar até aos seus vinte anos, momento em que





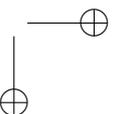
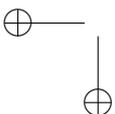
«os pais, a braços com seis filhas para casar, a colocaram como costureira portas adentro» (p. 85). Mantém-se, ainda que de forma secundária, a questão da classe social, ou de como os ricos usam os pobres, inclusive sexualmente, e a representação da mulher em traços menos positivos. Teresinha quando é acolhida na casa de um ramo da fidalga família dos Lebrões, onde começa por trabalhar por costureira, passa a viver no sótão (imagem recorrente na escrita da autora) e será visitada por mais de vinte anos pelo patrão, Manuel Lebrão (note-se o aumentativo pejorativo), que era conhecido como um libertino rapidamente rejeita a mulher mas mantém-se fiel à empregada. A mulher aliás encara essa situação muito tranquilamente: «Fora com muito *alívio* que a mulher, *criaturinha anémica*, de *gestos empastados*, se vira rejeitada dos *nojos conjugais*. Cumprira o seu *dever parindo* um rapazinho muito louro, *enfermiço*, que Teresinha acolheu no *peito generoso*. Uma vez garantida a permanência dos bens familiares em *legítima herança*, a senhora Lebrão passou a dedicar-se aos seus vários *achques* e ao jornal da paróquia.» (p. 86) (itálicos nossos). Só nesta passagem podemos relevar três aspectos centrais às primeiras obras da autora: a camponesa, isto é, a mulher pobre, é mais forte e enérgica; as mulheres de uma certa burguesia ou velha aristocracia é descrita de forma débil e uma vez cumprido o seu papel de garante da sobrevivência da linhagem facilmente se desliga do marido, ou é por este rejeitado, que preferirá encontrar prazer em mulheres de classe social mais baixa; o sexo entre marido e mulher é muitas vezes descrito como algo grotesco e bestial. A narrativa carece de precisão temporal ou espacial, mas podemos situar a narrativa na altura da descolonização, quando Villa Celeste se vê rodeada de prédios em construção, na periferia de uma cidade, e através da referência aos cabo-verdianos e pedreiros, descritos com simpatia e compaixão. A Revolução de Abril será também referida perto do final com ironia: «estava o país inteiro de grãozito na asa»; «ali para milagres já bastava ver os polícias acariciar as criancinhas» (p. 115). Teresinha Rosa, ao início vista como bruxa ou velha louca (a andar no campo a apanhar ervas e a falar sozinha), será depois percebida como alguém cuja vocação é ajudar e confortar, cada vez mais angustiada pelo urbanismo que grassa em redor da sua Villa Celeste: «Com aquela cidade nascida à sua volta, começou a sentir os males da solidão. (...)

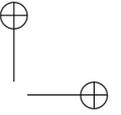
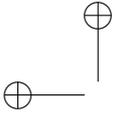




O que profundamente a perturbava era ver aqueles prédios a transbordar assim de criaturas a quem não conseguia falar ou ser prestável» (p. 104). O final é intrigante se atentarmos no modo como já não é simplesmente Villa Celeste a animizar-se através da energia de Teresinha, mas sim como também Teresinha parece agora precisar de beber a vida, a partir daqueles que a rodeiam: «Vive, com suas falas excessivas, entre jovens grosseiros que gastam brilhantina, raparigas morenas que entrançam os cabelos umas às outras, no jardim, ao sol – e sorve deles um hálito brutal, uma impiedosa afirmação de vida, aquilo que contrai tendões e músculos, formando o riso e o murro, aquilo que irriga o sexo e o coração, o que gera e fermenta e não tem nome.» (p. 127). E, voltando ao parágrafo final, vemos que é «dessa força, de sugar esse alimento como um vampiro ou um recém-nascido» que «hoje se sustentam a Celeste» e Teresinha Rosa, sua *irmã*.» (p. 127), o que confirma a predisposição da escrita da autora para o neo-fantástico. A casa surge animizada, à semelhança de outras obras, como *A Casa Eterna*, na forma como se descreve o seu comportamento e como se ressentida da passagem das estações do ano ou do tempo: «A “Celeste” rangia. Era a sua maneira de se entusiasmar. Abria os recantos como quem estende os braços (...). E remoçava, absorvendo o calor de tanto corpo e tanta devoção: esquecia os achaques dos Invernos, deixara até de ouvir os dentes do caruncho que a iam corroendo, sem dor, pelas entranhas.» (p. 117). Villa Celeste, sempre referida como «Celeste», como nome de pessoa, é afinal uma entidade viva, descrita como um ser vivo, o que nos pode remeter para a primeira página da novela onde se anuncia que Teresinha Rosa «trazia em si um excesso de vida, um dom animador que entrava pelas veias e a fazia necessária como um vinho, um discreto vapor euforizante» (p. 85).

4. *Soma* (1987) traz na contracapa a indicação de que a autora se afasta do seu «universo habitual». A autora afasta-se agora da decadência das famílias burguesas da província para atentar num «desespero recente e urbano». Contudo este desvio é apenas aparente. Os temas caros à autora mantêm-se, como certas formas de neo-fantástico ou a marginalidade e a loucura. António é um homem de 40 anos, professor de

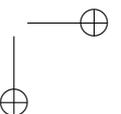
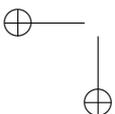


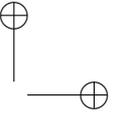
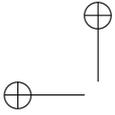


História, divorciado e pai de um adolescente, alguém que viveu a febre de mudança dos anos 60 e de Abril, no que aparenta ser uma crise de meia-idade quando se enamora pela visão da jovem Bárbara. António persegue-a, como Alice atrás do coelho branco, apenas para dar por si a cair num mundo à parte, passando a ser acolhido por uma comunidade marginal, com Carlinhos, um traficante de drogas, e Jonas, jovem imerso no mundo dos computadores, como se essa realidade alternativa fosse uma outra espécie de droga, ao mesmo tempo que o próprio António toma as suas próprias doses de prazer nas noites ocasionais em que Bárbara o visita. O próprio título da obra remete para uma droga perigosa, a partir de uma obra de Aldous Huxley. Além dessa referência extratextual patente no título, o leitor deparar-se-á, ao longo da novela, com excertos de canções de Paul Simon, Laurie Anderson, Suzanne Vega. A fuga de António (e subsequente queda, ou ascensão) prolonga-se numa subida à serra, onde entra num mundo fantástico, de profusão de plantas exóticas, cogumelos e venenos, rituais de sangue e ritos de acasalamento, em que Carma pinta com o seu próprio sangue e tem sexo com o seu duplo. A própria casa da Moira é um espaço atreito à loucura, uma «Folie», de inspiração francesa: «um desses intrincados pavilhões-labirinto cheios de falsas saídas e efeitos ilusórios com que a velha nobreza espicaçava os sentidos» (p. 75). Quando escapa à casa da serra e regressa à vila onde vivia com os jovens, informam-no de que não mora lá ninguém e que «há meses que acabaram essas poucas vergonhas» (p. 48). Nas últimas linhas da novela, repartida em três partes e epílogo, como que dando conta de uma viagem mítica, em que o próprio tempo se torna desfasado, António regressa à cidade de que se evadiu e onde o tomavam como desaparecido.

5. *O Número dos Vivos* (1982), considerado o primeiro romance da autora, sendo as restantes obras usualmente consideradas novelas, situa-se mais uma vez num contexto de província, sendo as personagens principais mulheres, das quais se destacam Romana e Maria Emília, que parecem formar um binómio. Maria Emília recebe de presente da madrinha um espelho aos dezasseis anos, objecto simbólico – «foi aquele pequeno espelho que lhe abriu o destino» (p. 23) – que parece, primeiro, conferir

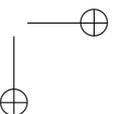
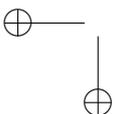
[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)

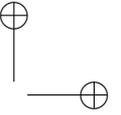
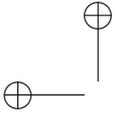




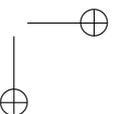
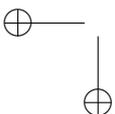
uma nova identidade à jovem, que abandona a vida pobre no campo para passar a viver com uma família em Sangréus, como acompanhante de Romana, a única filha do casal. Maria Emília vai ganhando posição dentro da casa, enquanto que Romana acaba por desaparecer com um grupo de ciganos. Mais tarde, casa-se com Henrique e aos elementos neo-fantásticos do romance alia-se o que pode ser uma reescrita paródica de *Madame Bovary*. Maria Emília parece condensar em si certos traços de vampira, o que pode ser uma forma de evidenciar a vampirização social que realiza, ao ascender de posição. Entretanto numa atitude de revolta para com aquele mundo de pequena burguesia em que se vê encurralada, entre a sogra e o marido, envolve-se com o sogro, e é também nessa relação incestuosa que parece recuperar do desprezo a que se sentia votada pelo marido, enquanto que o sogro vai definhando. Maria do Rosário, a filha ilegítima, nasce muda, o que Maria Emília acredita ser punição divina, e acaba por enlouquecer – «riso ácido dos loucos» (p. 177) – enquanto crê ser visitada por Romana em visões e aparições. Romana aparece aliás, por diversas vezes, descrita de forma ambígua, como uma presença fantasmática: «Tinha o rosto marmóreo e os olhos parados, muito claros e lisos, como que desprovidos de toda a consistência.» (p. 71); «Por onde ela passava, os móveis, os objectos, os quadros das paredes resplandeciam num luar de fósforo.» (p. 78).

6. *A Fenda Erótica* (1988) deve antes de mais ser lido como a publicação em livro de um folhetim policial, publicado na revista de *O Jornal* (onde a autora assinara antes uma crónica ilustrada) entre 6 de Fevereiro a 18 de Setembro de 1987. A autora procurava mais liberdade na criação, conforme proferiu em entrevista, face aos preceitos que a crónica lhe exigia, mas entre uma redacção que requeria prazos quase semanais, e o ter de ceder à vontade de certos leitores, resulta um folhetim em que apenas os três primeiros capítulos são exclusivamente da sua livre autoria, cuja ideia inicial de constituir uma trilogia (com outro de ficção científica e um gótico) fica gorada, com capítulos curtos e intitulados de forma sugestiva, com um final que deixa o leitor quase sempre em suspenso, intriga rápida, e uma linguagem pouco trabalhada comparativamente às suas ou-



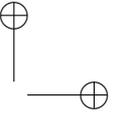
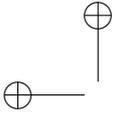


tras obras. Resulta deste folhetim um livro contra a vontade da própria autora, ainda que o tenha intitulado, numa brincadeira maliciosa, a partir de uma citação em epígrafe de Roland Barthes: «Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; a fenda entre ambas é que se torna erótica.». Contudo, a obra tem a sua originalidade criativa, assume-se como jogo literário e possui traços comuns com as outras obras da autora, em particular *Soma*, publicada no ano anterior. Aqui é Carlos B. quem parte em busca da sua mulher Ana, arquitecta proprietária de um atelier, que desapareceu pela segunda vez, e em virtude da ajuda da sua amiga de infância, a Maruja, uma mulher misteriosa e influente sobre quem ele afinal percebe saber muito pouco, vê-se arrastado numa sequência de peripécias em que não tem grande mão nas suas decisões. Deste modo, Carlos B. revela-se como anti-herói, mas os motivos dos romances de aventura estão presentes, mesmo que de forma paródica ou desconstruída, como a iniciação, a viagem, o deserto, estranhos misteriosos, adjuvantes e opositores, mouros, portas secretas, labirintos e túneis em bares nocturnos, anéis com poderes, barbas e bigodes postiços, uma bruxa, um Buda, e bebidas que parecem quase sempre resultar num sono profundo e involuntário. Ana partilha com outras personagens de Hélia Correia essa natureza de *Bovary*, como em *O Número dos Vivos*, optando por abandonar o marido que representa o tédio de um convencionalismo burguês: «A vida chata da senhora casada com o seu par de filhos que um dia hão-de crescer e deixá-la sozinha, com o seu maridinho tão bom, tão regular, que não levanta a voz e já não tem mistério. Sente-se de algum modo emparedada viva.» (p. 126). Esta questão da imagem que é quase imposta à mulher parece encontrar a sua expressão na seguinte passagem: «Fui demorando as mãos nas roupas interiores, no seu toque de seda, nas meias arrendadas, nos corpinhos, nas cintas, nos porta-ligas que a moda copiara de há cem anos para tentar tornar uma mulher casada picante e ordinária, sem perder o seu chique.» (p. 43). Tal como em *Soma*, a fuga ao real impõe-se como forma de sobreviver à monotonia: «Era uma história como existem aos milhares, uma história de gente com mais de trinta anos, um curso superior, empregos superiores, mulheres a dias, um belo apartamento (...)» (p. 12). Essa fenda erótica por onde Ana se deixa cair, em fuga ao «quotidiano cinzento e repetido» (p. 127), leva-a precisamente, através de um

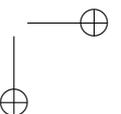
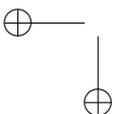


amante belo e perverso, ao submundo do crime, em «busca de violência, sabe-se lá, talvez, de sentimentos fortes, da experiência do perigo. De qualquer coisa que lhe apimentasse a vida, lhe avivasse os contornos e lhe desse relevo, lhe conferisse cor e sobressalto.» (p. 126). Denota-se nesta passagem artifício literário, mas é justamente o tom coloquial que irá vigorar ao longo da narrativa e, pela primeira vez, na obra literária da autora, encontramos um narrador na primeira pessoa, talvez como forma de melhor chegar a um público mais vasto, a par da linguagem oralizante. Talvez por estar penosa ou profundamente consciente da natureza literária deste folhetim, a autora deixa-nos diversas referências, não isentas de ironia, ao seu carácter («parece um folhetim de cordel» [p. 127], «isto está a precisar de acção. Exotismo, aventura, essas coisas assim. Se não, não tem piada. [p. 57]; «Sentia-me o herói de um folhetim qualquer» [p. 41]). Além disso, talvez por se pretender uma interrelação entre a ficção de entretenimento e o cinema, sucedem-se claras alusões e constantes comparações à sétima arte: «Nem há suspense para mudar de cena» (p. 108); «parecia-me ridículo como um mau filme mudo» (p. 43); «vestido como um herói de filme americano (...) com ar de Clark Gable» (p. 93). Há, desta forma, uma metaficcionalidade claramente assumida: «as coisas começaram a suceder-se com uma velocidade difícil de narrar» (p. 57); «as asas do perigo, como usa dizer-se neste género literário» (p. 105). É particularmente relevante a seguinte passagem a propósito do Citróen em que Carlos B. viajará pelo deserto marroquino: «Diferentemente de outro Dois-Cavalos que, pela mão de excepcional autor, ganhou letra maiúscula e estatuto de personagem, com os seus sentimentos e trajecto vital» (p. 105). Alude-se claramente ao Citróen de *A Jangada de Pedra*, de José Saramago, o mesmo autor que, cerca de 14 anos depois, autorizará que Hélia Correia tome emprestada a personagem de Blimunda em *Lillias Fraser*.

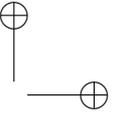
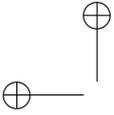
7. *Insânia* (1996) é possivelmente o romance mais enigmático de Hélia Correia. O livro está dividido em duas partes e percebemos no início da segunda parte que se aproxima o Natal e que a primeira parte corresponde ao período de um ano e do que se sucede na Levada desde o



estranho aparecimento de uma menina sem nome que passam a chamar de Natalina. Nunca se percebe quem dá nome à menina mas haverá uma correlação entre o período em que esta aparece e o nome que lhe é atribuído. Também não parece inocente que quem a acolhe sejam Francisco e a esposa Mercês, de seu apelido Amor – Amor de pai, de mãe, de espírito natalício que os leva a acolher a menina por uma noite enquanto alguém não aparece para a reclamar. A descrição física de Natalina, considerada «atrasada», recorrentemente comparada a um animal («como se fosse o animal da aldeia») pela sua mudez e jeito arisco, é insólita: «olhar de água», «a sua mudez», a sua «ausência de alma», «os seus grandes olhos tão claros que podia disfarçar-se de cega e pôr-se a mendigar», «bonita como um anjo», «o quanto era suspeita a sua luz, a sua palidez» (Ressalve-se que Lillias Fraser será também descrita como uma estranha criatura). Insânia é o ambiente que se vive na aldeia da Levada, afigurando-se esta narrativa como uma distopia em que se vive, como noutros textos da autora, um prenúncio de fim dos tempos. Mais uma vez sem indicações temporais precisas, delinea-se um tempo de desordem, assinalado por «transtornos da terra e da humanidade» (p. 11), que antecipa o «termo do milénio» (p. 13), e é ominosa, através das notícias na televisão, a presença de uma «guerra que se via progredir à distância» mas que podia, segundo os rumores, encontrar-se já «ali a cem quilómetros», enquanto as linhas telefónicas parecem praticamente inoperacionais, existem «estados inteiros a arder» e a Levada vive apartada do mundo, o que pode aliás ser a razão da sobrevivência desta comunidade. Este tempo de fim do mundo (utiliza-se mesmo a palavra «apocalipse») tem também uma dimensão mítica de princípio dos tempos, não faltando no texto referências bíblicas: «E o vento transportava, sem fronteiras, aquela nova cólera de Deus. Qualquer coisa, chegada do princípio dos tempos, qualquer coisa sem forma e sem ideia, ia encobrendo a luz em todo o lado.» (p. 22). Respira-se o medo, vapores tóxicos e a alimentação parece toda ela artificial, feita de cápsulas – Tito Lívio, considerado o louco da aldeia por andar livremente pelos campos, chega mesmo a arriscar comer os frutos de uma macieira que encontra e cujo sabor já esquecerá... O contacto que há com o mundo é quase sempre passivo, através da televisão ou dos jogos de computador a que a juventude se dedica, com o ritmo normal dos dias claramente

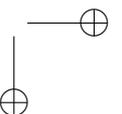
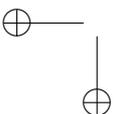


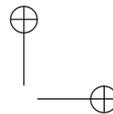
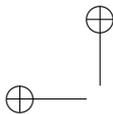
interrompido, pois ninguém parece trabalhar, nem os jovens vão à escola, nem o Café funciona: «Sabiam, pois, que estavam esquecidos pelo mundo, apesar das cinquenta e tais maneiras com que o mundo lhes ia diariamente a casa» (p. 129). O tempo que se vive na Levada é um tempo morto e regressivo, como acontece noutras narrativas do segundo quarto do século XX (*O Dia dos Prodígios*, por ex.): «Parecia-lhes que ouviam escoar-se o próprio tempo, tão vagaroso que ganhara peso e assentava nas coisas como um pó.» (p. 41); «dir-se-ia dar o tempo gigantescas passadas para trás» (p. 56). Mas «ninguém esquecia o tempo e o som do seu pulsar» (p. 57) referindo-se mesmo, adiante, um «tédio português» (p. 59). A acção é localizada em Portugal, designado como «País», o que lembra a indeterminação temporal e espacial do realismo mágico. A autora parece personificar a questão da demência que se vive na Levada em Natalina, como quando Talívio (Tito Lívio) reflecte acerca da «influência da criança que, isso o sabia ele bem, sem querer, desnorteava, fazendo uma pessoa andar à roda, desconstrada dos seus próprios pensamentos.» (p. 60). Repare-se ainda como, quando Francisco Amor se prepara para receber o filho emigrado e a sua família, há um cuidado estranho em lhes ocultar a existência da menina, deixando-a à deriva, de casa para casa, como um animal vadio. A *insânia*, palavra tão próxima de *insónia*, pode ainda dever-se ao mau dormir referido logo no início da narrativa: «Estava dormindo pouca a humanidade e foi talvez por essa sonolência que as gentes da Levada não deram atenção ao que de pouco natural acontecia na casa de Maria das Mercês.» (p. 9). Saberemos ainda, pouco depois, que Francisco Amor, aquele que encontra a criança, é assaltado por pesadelos que não o deixam dormir. A insânia pode estar ainda associada ao acto da escrita. Ressalve-se que pela primeira vez a voz autoral se impõe como uma narradora mulher: «palavra que aqui avanço como narradora» (p. 178). Contudo, há ainda momentos em que hesita e do eu passa a um nós, juntamente com o leitor: «não podemos nós meter-nos a julgar» (p. 118). A narradora assume ainda um jeito claramente coloquial de contar a história, pois além dos diálogos dos aldeões que procuram retratar um certo falar popular, utiliza diversas palavras muito pouco literárias: «empós»; «sói»; «Atão», «derredor»; «afiançou». A narradora assume-se como não-omnisciente, numa clara ruptura com a tradição rea-



lista e os romances burgueses: «Ao que se saiba» é a fórmula com que se abre o romance. Mas ainda que lhe falte omnisciência é à voz narratorial que compete a onipotência: «Mas nós, a quem foi dado conhecer o seu íntimo, e como é uso, a par com o poder exercemos também o desrespeito, vemos que havia em todos eles uma fraqueza» (p. 194). Em diversos momentos da narrativa, a narradora parece debater-se com as palavras ou com a melhor forma de narrar o sucedido: «a ideia está mal expressa, pois não foi isto rigorosamente o que lhes sucedeu» (p. 57). A dada altura a narradora teme mesmo não conseguir terminar a narrativa a que se propôs dar corpo: «Faríamos agora, se todos permitissem, um momento de pausa. Transcorrido é um ano no *relato*, e quem relata está temendo que a tarefa se lhe torne impossível de cumprir, por falta de substância narrativa.» (p. 143). A narrativa ganha ainda contornos metaficcionalis: «Esta imagem do pó, que não nos tem largado, pode talvez usar-se ainda uma outra vez, para dar ao leitor a sugestão de que, sob a camada da matéria desfeita e morta em aparência, se processam trabalhos de intensa teimosia para que alguma coisa, mesmo se monstruosa ou destinada ao nojo, irrompa e venha novamente à superfície.» (p. 147). Esta passagem parece invocar a imagem do escritor ou poeta não como figura iluminada mas como louco ou alienado que insiste em deixar uma marca através da sua escrita, mesmo que o sacrifício seja como se a tinta saísse do seu próprio sangue, mesmo que o relato que fica pareça uma insânia da qual ninguém consegue tirar sentido. No final da narrativa, nos últimos três capítulos, em que a acção também se precipita, a narradora passa a ceder o seu lugar a Sandrinha, sendo esta a testemunha deste «relato», cuja fala ou testemunho é sempre referido logo na primeira linha de cada capítulo: «Conta Sandrinha»; «Diz ela». Por fim, nas últimas duas páginas, assistimos à fuga de Sandrinha da Levada, de onde ninguém parecia conseguir sair até chegar ao mundo «lá fora», e percebemos que a história terá surgido a partir do testemunho de Sandrinha que era «uma presa valiosa, capaz de fornecer informações» (p. 223), rodeada de pessoas que só esperam que ela se recomponha para ouvir a sua voz com «sofreguidão». Mas novamente se impõe a voz narratorial:

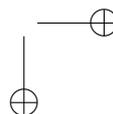
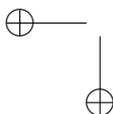
Conta Sandrinha.

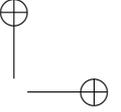
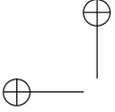




Mas, se repararem, muito tivemos de arranjar sem ela. De forma que lhe damos voz, pois sim, porém com alguma reserva de critérios. Omitiremos o que nos parece excessivo tom, sobrançeria do autor. Porque ela começou a ser ouvida e não mais quis parar, por muito inútil que, passado algum tempo, se tornasse, já que falava sobre sentimentos quando eram factos o que lhe pediam. (p. 224).

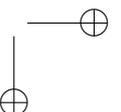
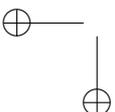
E numa sucessão de binómios «ela/nós», «sentimentos/factos», «falsidade/certeza», o testemunho desta observadora que experienciou em primeira mão «as crises de loucura da Levada» não tem «Nada que se pudesse aproveitar». O parágrafo final é terminantemente pessimista, como se desse conta de um acto de desfiar o fio da história que só serve a quem o conta e do qual os outros não parecem tirar qualquer proveito: «E, ouvindo realmente a sua própria voz dar conta da chegada da menina e de tudo o que havia depois acontecido, Sandrinha percebeu que aquilo não tinha a mínima importância para ninguém.» (p. 225). Tal como José Saramago, a narradora dialoga com o leitor, ou consigo mesma, enquanto procura as palavras certas e se debate com o desenrolar do fio da história, usando expressões populares, e brincando com a língua: «vestíbulo, palavra que aqui avanço como narradora para já a retirar, chamando *hall* à zona que antecede as divisões» (p. 178). Há depois frases lapidares que respiram um tom agustiniano: «E o seu sangue ganhava velocidade, tocado por aqueles sentimentos de tribo que facilmente se confundem com princípios.» (p. 64); «É plausível que andasse ali essa mistura de susto e de ócio de onde comumente saem as mais potentes convicções» (p. 160); «Há coisas mais potentes que a curiosidade, mesmo na alma feminil que, com a felina, reparte essa lendária acusação.» (p. 180). Sandrinha fugira da Levada com Natalina pela mão para a proteger da fúria ou da loucura da professora que subitamente quer fazer da menina bode expiatório por tudo o que se abateu sobre a aldeia, parecendo atender a um costume de se atribuir ao estranho ou forasteiro a culpa de tudo o que vai mal no mundo. Natalina pode ser vista como a causadora do desarranjo do mundo vivido na Levada, mas também como símbolo de um amor puro e fero que mantém a sanidade de uma comunidade que se vê revivificada pela presença desta estranha criatura que parece tocar a vida de todos e de cada uma das personagens, despertando muitas vezes instintos maternos

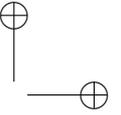
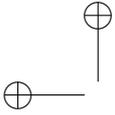




e protectores, ainda que não saiba domesticar os seus próprios impulsos animais e corresponder ao amor que lhe dedicam. Mesmo quando esse amor é puramente instintivo e animal como o impulso de Sandrinha perto do fim ao agarrar Natalina para a salvar: «Forças de louca, diz. Forças de mãe. Pois ela própria se mudara em fera e abocanhava a cria para a salvar» (p. 220). Sandrinha admite mesmo acreditar nas acusações da professora e percebe que não faltará muito a que a comunidade procure «uma razão, um agente das coisas, cuja malignidade se mostrasse tão vasta que à sua sombra se pudesse atribuir qualquer desastre, ainda mesmo que já fosse anterior ao seu próprio aparecimento» (p. 220), mas, ainda assim, tenta salvar Natalina movida por esse «bruto amor da espécie».

**8. *A Casa Eterna*** (1991) marca uma cisão na escrita da autora, pois incorre-se aqui numa tentativa de biografia ficcional, como acontecerá de certo modo em *Adoecer* ou mesmo em *Lillias Fraser*. Além da natureza da obra, importa referir que nestas obras a voz narrativa é claramente assumida na primeira pessoa e na voz de uma mulher que se pode confundir com a autora. É um romance de estrutura circular, e por isso se defendeu que a autora recria o mito do eterno retorno, em que um poeta volta à sua terra-natal para morrer: «Ele tentava encontrar o fim da circunferência, o ponto no vazio de onde nascera» (p. 184). O título da obra parte de uma passagem apresentada em epígrafe, retirada do *Eclesiastes*, que dá conta dessa *casa eterna* como a morada final à qual o homem regressa. Não é por acaso que se descreve como o poeta Álvaro Baião Roíz terá morrido encostado a uma árvore na margem de um rio, como quem regressa ao útero materno ao largo do rio do tempo que a narradora procurará percorrer às arrecuas: «quero apenas juntar o fim com o princípio para que um ilumine o outro e o esclareça» (p. 126). A narradora parte para Amorins, aldeia onde nasceu e cresceu o poeta, e aonde regressou para morrer, para tentar perceber o que realmente aconteceu com o poeta Álvaro Roíz cuja morte ocorreu em circunstâncias obscuras. Mais próximo do final da narrativa, encontramos indícios de que o poeta pode ter sido amante da narradora, que aliás ficou com o seu gato azul, Zaratustra.

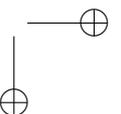
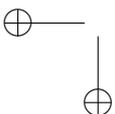


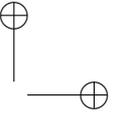
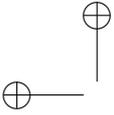


O livro tem ainda uma natureza fortemente metaficcional que impede o leitor de esquecer que lida com uma biografia ficcionada: «Transformá-lo agora em personagem é não o encontrar e tecer uma espécie de glosa à sua volta» (p. 25). Ou quando disserta acerca de uma das «testemunhas» por si entrevistadas: «gastá-lo-ia até que se tornasse transparente (...). Usá-lo-ia até que se deitasse, desconsolado já do seu papel, querendo falar, querendo recordar-se, aceitando passar-se aos poucos para mim. Depois dobrá-lo-ia, metia-o na gaveta de reserva, à mistura com outras personagens.» (p. 195). A voz da narradora anuncia-se no início da narrativa, como acontece também em *Lillias Fraser e Adoecer*, a preparar o leitor para a história que depois se desenrolará por si própria, para depois se anular mediante o registo dos vários testemunhos que tomam conta da narrativa. Os primeiros dois capítulos constituem mesmo relatos de duas personagens e são introduzidos por «Fala de Bento Serras, cobrador de bilhetes, nascido e morador em Amorins» (p. 10) ou «Palavras da senhora Rita Chanca, vendedeira, com banca à porta da garagem» (p. 13). Existe uma dedicatória ao poeta António Ramos Rosa e não passa despercebido a um leitor atento que existem diversas passagens onde se reflecte sobre a natureza das palavras, apelidadas inclusive de «sereias» (p. 194) e, por conseguinte, da poesia, sendo que a própria prosa da autora adquire musicalidade e destreza lírica:

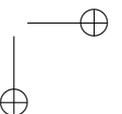
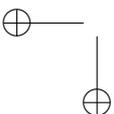
E Álvaro sentia-se a penetrar enfim naquele duro território feito de brilho e aço onde costuma trabalhar o romancista: aproveitando, abrindo as criaturas sem que nada lhe cause pavor ou repugnância. (...) As pessoas passavam e extinguíam-se como um fulgor, um fogo azul que se ergue e dissipa sobre o muro do caminho, deixando atrás de si palavras, só palavras que essas, sim, ele escondia e acariciava, dispunha como um ouro de avarento. (p. 102)

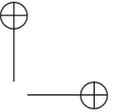
Até quando a autora/narradora «transcreve» os testemunhos das várias personagens que vão irrompendo pelo livro e puxando a si um relato que se torna caótico e desafiante para o leitor, fá-lo de forma magistral, com pleno domínio da oralidade, sendo que esses relatos desinformam mais do que reconstróem a natureza do homem que foi Álvaro Roíz: «A personagem de que eles falam, que eles procuram, está longe de ser Álvaro Roíz» (p. 185). Aliada à circularidade da obra, pode-se ainda falar





da natureza agustiniana que de algum modo enforma a escrita de Hélia Correia, não só pelos seus aforismos, mas pelo modo como a narrativa segue contra a corrente do tempo, numa escrita *post-mortem* que intenta reconstruir a vida e a figura do poeta ao arripio das opiniões contrárias que fragmentam ou multiplicam a sua verdadeira história e identidade. A autora insinua ainda como este poeta incorpora um comportamento transgressor que choca as normas sociais da comunidade, como quando num jantar em sua homenagem, ele atira com tachos e panelas na cozinha: «A minha sogra disse que Álvaro enlouquecera e que tomara álcool com os medicamentos, de modo que o jantar ficaria adiado» (p. 158). Ou como, a certa altura, refere uma personagem: «Dizem-me que são todos um bocadinho assim, sem norte, os que levaram muito a sério as palavras» (p. 125). Em simultâneo, a autora insiste noutro tema comum às anteriores obras, dando conta de uma certa decadência de costumes nos ambientes de província de um Portugal mítico, histórico, perdido: «Os chás de D. Antonieta Sotto têm lugar depois das seis da tarde. É um de vários meios a que ela deitou mão para separar as águas que andam agora muito misturadas, com a democracia e um poder de compra que não define as classes.» (p. 147). Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso fizeram um estudo interessante em que reforçam os vários aspectos que fazem deste livro de Hélia Correia um romance de laivos góticos, como por exemplo na forma como a casa do poeta surge animizada (já acontecera em *Villa Celeste*): «a casa estava quente, respirava e olhava-o com suspeita» (p. 26). Existe ainda a referência ao nome da «Quinta Viçosa» como uma corruptela de Viciosa: «Viciosa, assim se chamava ela por via de uma dama, uma familiar destas Baioas que lá viveu faz muito e muito ano. Má mulher, se me entende.» (p. 127). O adjectivo *viciosa* aponta para a natureza desviante da casa, como morada amaldiçoada: «a ruindade destas quatro paredes» (p. 185). É também nessa casa que Álvaro Roíz cresce rodeado de mulheres (chegamos a perder conta ao seu número), sendo que muitas sofrem de histeria, loucura, ninfomania, como a mãe que passa a viver trancada: «Hermengarda, trancada no seu quarto, se dava a conhecer apenas nas pancadas dos tacões dos sapatos no soalho» (p. 75). Para nos mantermos no carácter gótico transversal às narrativas da autora, podemos ainda referir a forma como a narradora ao partir para



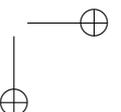
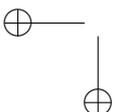


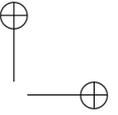
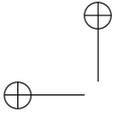
Amorins onde procura uma espécie de reencontro ou reunião com o poeta: «Estou, como ele, no largo de Amorins. Estou, como uma criança na areia, procurando-lhe o rasto para colocar os pés exactamente onde ele os colocou.» (p. 23). Mais do que erigir a sua história, a narradora parece fundir-se com o poeta, ao jeito de *O Monte dos Vendavais*: «Eu colarei ao seu o meu olhar» (p. 25).

**9. Lillias Fraser (2001)** é uma obra que se demarca do mais convencional romance histórico em virtude de diversas características pós-modernas mas mais particularmente pela intervenção do realismo mágico. Uma vez mais a narradora assume-se a partir de um momento presente, Abril de 1999, e coloca a nu as suas estratégias narrativas. A voz narrativa confunde-se assim com a da autora, e recria um passado histórico a partir do presente, recriando ou reconstituindo o passado numa narrativa que se assume como uma efabulação, onde decorrem ainda incursões do mágico. Apesar de ser uma das mais aclamadas e trabalhadas obras da autora, e porque já a trabalhamos extensivamente noutra contexto<sup>2</sup>, desejamos ser breves. No caso de *Lillias Fraser*, o mágico concentra-se mais fortemente em torno da personagem principal homónima, Lillias Fraser. Lillias é uma menina escocesa, com um fulgor dourado e a capacidade de prever a morte de alguém que olhe pela primeira vez. Por isso, as prolepses são recorrentes na narrativa, acentuando a noção de um tempo que está claramente a ser livremente reconstituído neste romance. O próprio passado que se procura resgatar é imbuído de sobrenaturalidade, assumido como mágico e exercendo o fascínio próprio de tudo o que é estranho à época em que habitamos. A ocorrência do maravilhoso não provoca fractura ou disrupção no real mas enriquece o quotidiano. Acresce ainda que essa aura de magia pretende retratar uma mentalidade de época que aceitava superstições e credices que hoje se ultrapassaram.

A estrutura do romance apresenta-se de forma tripartida, correspondendo cada parte a uma espécie de livro, subdividido em capítulos, e associadas a dois cenários distintos, a Escócia, em 1746, e Portugal, em

<sup>2</sup> Vide Paulo Serra, *O Realismo Mágico na obra de Lídia Jorge, João de Melo e Hélia Correia*, tese de Doutoramento defendida em 2013 na Universidade do Algarve.

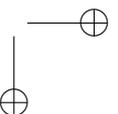
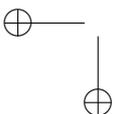


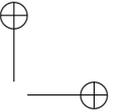


1751 e, depois, em 1762. Lillias Fraser, quase sempre silenciosa – há quem diga mesmo que ela é muda –, assumindo diversos papéis, nomes ou máscaras – fazendo inclusive passar-se por rapaz –, muitas vezes designada como um animal, passa por diversos locais, como Culloden, Londres, Edimburgo, Lisboa e Mafra. Todavia, nunca se incorre em grandes descrições do espaço em que a acção decorre. O leitor sente-se transportado nessa viagem temporal e física, mas o que se desenha nas páginas deste romance é uma ambiência, feita de um certo esbatimento da realidade, pois tirando alguns apontamentos específicos que retratam o ambiente de época, invocadores de alguma história, parece jogar-se mais com uma memória ou um inconsciente que permita ao leitor identificar-se com esses lugares. Quase sempre testemunha silenciosa, Lillias é levada por uma série de acasos a ser testemunha de eventos históricos como a Batalha de Culloden ou o Terramoto de 1755. A autora afirma não ter feito muita pesquisa histórica (ao contrário do que acontecerá depois em *Adoecer*), e de facto o que se desenha nas páginas deste romance é uma ambiência, feita de um esbatimento da realidade, tirando alguns apontamentos específicos que retratam o ambiente de época. Muitas vezes a perspectiva adoptada é a de alguém estrangeiro ao território, o que por um lado pode estar relacionado com uma afinidade de focalização com o olhar da personagem, sendo escocesa e estranha ao país que passa a habitar, mas pode ainda prender-se com um acto inconsciente, pois muita da bibliografia sobre o século XVIII lida e consultada pela autora era de autores estrangeiros.

10. *Fascinação seguido de A Dama Pé-de-Cabra* (2004) é uma narrativa que toma como ponto de partida o conto «A Dama Pé-de-Cabra», de Alexandre Herculano. A visão da mulher como ser maléfico, tão cara ao fantástico romântico, é corroborada na novela *Fascinação* através da história da filha de Dona Sol, uma mulher com patas fendidas como as cabras, que cresceu separada do seu irmão e do pai, pois reza a lenda popular que a filha foi levada com a mãe, quando esta se elevou nos céus em fuga ao marido que se benzia por ter descoberto a verdadeira natureza demoníaca da mulher.

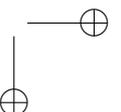
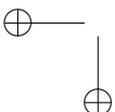
[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)

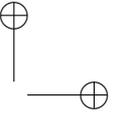
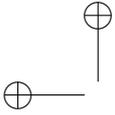




11. Em *Bastardia* (2005), Moisés fica obcecado com a ideia da existência de um ser mítico, metade peixe, metade mulher. A temática da loucura é concretizada através dessa demanda obsessiva de uma sereia que acaba por ameaçar a sua sanidade.

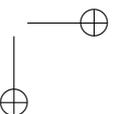
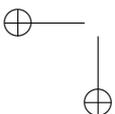
12. *Adoecer* (2010), o seu mais recente livro, tem sido muito aclamado e premiado. Esta obra pode ser classificada como uma biografia romanceada, pois a autora parte de uma figura histórica da segunda metade do século XIX inglês. Elizabeth Siddal (Lizzie), uma mulher também ela portadora da marca da diferença, pelo seu ar exangue e pela sua cabeleira ruiva, vive de forma marginalizada, em parte pela sua doença, em parte por ter uma relação que quebrava as convenções da época com Dante Gabriel Rossetti, poeta e pintor excessivo e informista. Além disso, Lizzie provinha de origens humildes mas ainda conseguiu frequentar a Escola de Artes de Sheffield, sendo que era quase impossível na altura o acesso das mulheres ao ensino das artes. Foi pintora e poeta, e tornou-se a modelo mais famosa da época e musa inspiradora dos pré-rafaelitas. Lizzie foi também poeta, o que configura um regresso da autora à figura do artista ou poeta como alguém à margem da sociedade. Um dos aspectos mais enigmáticos do romance, e que tem a ver com a época e o espírito de época aqui recuperados, é a forma como a arte parece tomar vida a partir da doença e de uma certa ideia de debilidade próxima da morte: a obsessão de um amor por vezes doentio entre a musa e o poeta/pintor; a neurose que parece condizer com os estados criativos e depressivos do/da artista; a aparência física de Elizabeth Siddal, magra, pálida, exangue, débil; a mórbida atracção exercida sobre os homens, pois Lizzie é tão mais bela quanto mais fragilidade ou doença aparentar – Lizzie aparece aliás representada como morta no quadro *Ofélia* de John Millais, que a imortalizou. Levanta-se ainda a questão de atentar como Lizzie, a personagem romanceada ou mesmo a figura histórica biografada, poderá ter somatizado um estado auto-induzido, este seu *Adoecer*, para se tornar uma com a imagem que preferiam representar dela ou se foi esse seu *Adoecer* que despertou o fascínio dos que a rodeavam e nela se inspiraram. Considere-se a seguinte passagem, perto do final do romance: «Todo o

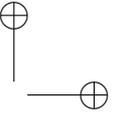
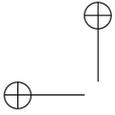




sistema de doença de Lizzie Siddal se activou numa semana. Usava de instrumentos infalíveis e ignorados pela consciência.» (p. 244). *Adoecer* pode até constituir uma reflexão sobre a arte como vampirização da vida, de como a criação bebe a essência do artista até o consumir.

Demarca-se neste romance a complexidade da voz narrativa, pois se por um lado, conforme explicitado, o registo parece biográfico, não existe um discurso isento e imparcial assumido na terceira pessoa, mas sim um plural na primeira pessoa, além de a voz autoral se intrometer constantemente e incorrer em auto-reflexividade em algumas passagens. Se, no interior do romance, a narradora acaba por se comparar ao «gato da casa», como testemunha silenciosa do narrado, por outro lado, em entrevistas, a autora afirma que esta biografia é a sua própria autobiografia. A voz narrativa adopta um tom confessional e confronta directamente o leitor, além de recorrer a diversos registos, inclusive o diarístico, e constrói um romance que resulta de uma confluência de fontes diversas, como cartas, diários, artigos de jornal, memórias, poemas. São igualmente referidas e aproveitadas como personagens diversas figuras da época vitoriana, como Charles Darwin, Charles Dickens, Byron, a Rainha Vitória, Mary Shelley ou Emily Brontë. Tal como aconteceu em *Lillias Fraser*, subverte-se novamente, especialmente no início, as convenções cronológicas do romance, iniciando a narrativa pelo ano de 2005, quando a autora-narradora relata como visitou o cemitério de Highgate, a fim de visitar a campa de Lizzie, a protagonista do romance que terá iniciado nessa mesma data. Em entrevista, Hélia Correia declarou também que durante a escrita de *Lillias Fraser*, começou a sentir-se «assombrada» pela figura de Lizzie, havendo aliás semelhanças na descrição física das personagens – se bem que nas suas várias novelas e romances a autora revela sempre uma predilecção por figuras ruivas com um brilho sobrenatural. Este é o romance mais extenso de Hélia Correia, o mais complexo e ambicioso, numa narrativa extremamente documentada e que requer leitura atenta, até pela prosódia lírica própria da escrita da autora.



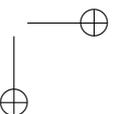
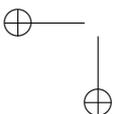


## Obras de Hélia Correia:

- O Separar das Águas*, Lisboa, Relógio D'Água, 1981.  
*O Número dos Vivos*, Lisboa, Relógio D'Água, 1982.  
*Montedemo*, Lisboa, Relógio D'Água, 1984.  
*Villa Celeste*, Lisboa, Relógio D'Água, 1985.  
*Soma*, Lisboa, Relógio D'Água, 1987.  
*A Fenda Erótica*, Lisboa, Relógio D'Água, 1988.  
*A Casa Eterna*, Lisboa, Relógio D'Água, 1991.  
*Lillias Fraser*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Relógio D'Água, 2002.  
*Fascinação seguido de A Dama Pé-de-Cabra*, Lisboa, Relógio D'Água, 2004.  
*Bastardia*, Lisboa, Relógio D'Água, 2005.  
*Adoecer*, Lisboa, Relógio D'Água, 2010.  
*A Terceira Miséria*, Lisboa, Relógio D'Água, 2012.

## Bibliografia Crítica:

- ALONSO, Cláudia Pazos, «Repensar o feminino: O *Montedemo*, de Hélia Correia» in *viaatlântica*, 1999, n.º 2, pp. 108-119.
- BISHOP-SANCHEZ, Kathryn, «Nos interstícios da ficção: Lillias Fraser e a reinvenção da História» in *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, 2004, vol. I, pp. 61-64.
- FERNANDES, Isabel, «*Adoecer*» de Hélia Correia ou um «conhecimento por dentro», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 175, Setembro de 2010, pp. 145-155.
- FERNANDES, Sónia Andreia da Cunha, *Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia*, Tese de Mestrado em Teoria da Literatura – Literaturas Lusófonas, Maio de 2009, Universidade do Minho.



GUEDES, Maria Estela, «Recensão crítica a Montedemo, de Hélia Correia», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 87, Setembro de 1985, p. 96.

MEXIA, Pedro, «Cuidar dos vivos» in *Diário de Notícias*, suplemento DNA, 2 de Fevereiro de 2002, pp. 28-29.

NOGUEIRA, Albano, «Recensão crítica a 'Soma', de Hélia Correia», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 103, Maio de 1988, pp. 91-92.

OWEN, Hilary, «Hélia Correia's *Montedemo*: the tale of an (un)becoming Virgin» in *Portuguese Women's Writing: 1972 to 1986, Reincarnations of a Revolution*, Women's Studies, volume 29, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2000, pp. 57-73.

REIS, Margarida Gil dos (Dir.), *Textos e Pretextos*, n.º 2, Outono/Inverno 2017-2018, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas/A23 Edições.

RODRIGUES, Ernesto, «Hélia Correia: marginalidade e loucura [crítica a *Insânia*, de Hélia Correia]», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 143/144, Janeiro de 1997, pp. 234-236.

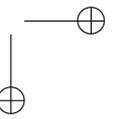
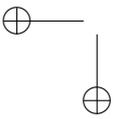
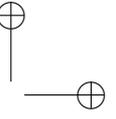
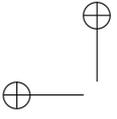
RODRIGUES, Urbano Tavares, «O Fantástico em Hélia Correia – *Soma*: o salto na marginalidade» in *Vértice*, n.º 6, Setembro de 1998, pp. 43-46.

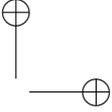
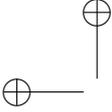
SADLIER, Darlene J., «Sexuality and Repression in Hélia Correia's *Montedemo*» in *The Question of How. Women Writers and New Portuguese Literature, Contributions in women's studies*, n.º 109, Nova Iorque/Londres, Greenwood Press, 1989, pp. 75-92.

SERRA, Paulo, *O Realismo Mágico na obra de Lídia Jorge, João de Melo e Hélia Correia*, tese de Doutoramento defendida em 2013 na Universidade do Algarve.

## Entrevistas de Hélia Correia

SILVA, Marisa Torres da, Hélia Correia em entrevista ao *Público*, «Apaixonei-me mesmo pela Lillias», 21 de Maio de 2003, pp. 10-11.





PRÉMIO CAMÕES 2016: RADUAN NASSAR (BRASIL)

## Raduan Nassar: o autor como gesto

Sabrina Sedlmayer<sup>1</sup>

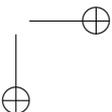
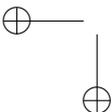
Já cheguei a um acordo perfeito com o mundo: em troca do seu barulho, dou-lhe o meu silêncio.

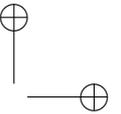
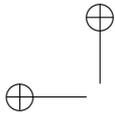
Raduan Nassar

Na conhecida conferência de 1968 chamada *O que é um autor?*, Michel Foucault sugere que a literatura não trata da expressão de um sujeito, mas da abertura de um espaço no qual quem escreve não cessa de desaparecer. Ao sugerir «retirar ao sujeito (ou a seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso» (Foucault, 1992, p. 70), o teórico solicita uma nova espécie de ética, não mais calcada na figura do autor como indivíduo social, mas uma «função-autor» que não se produz espontaneamente, e sim «através de uma série de operações específicas e complexas» (Foucault, 1992, p. 56). Reconhece que o nome de um autor é capaz de acionar um tipo singular de discurso, de agrupar e relacionar um conjunto de textos, e localiza um processo singular de subjetivação ao definir a função-autor como um modo de existência, de circulação e de funcionamento de discursos no seio da sociedade. Se Foucault foi criticado duramente por ignorar, em quase a totalidade de sua obra, a questão do sujeito, há algo que importa ser destacado nessa sua leitura sobre a autoria que tange agudamente a

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Minas Gerais.



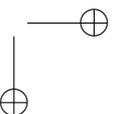
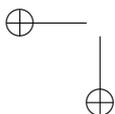


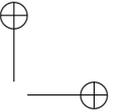
reivindicação que Raduan Nassar e o seu «mutismo literário» solicitam à literatura.

Autor de uma obra breve que pode ser elencada, *grosso modo*, como um romance, uma novela, um ensaio e pouco mais de meia dúzia de contos, Raduan anunciou que parou de escrever ainda em 1979 e, em tom zombeteiro (como o protagonista de *Um copo de cólera*) e com o ritmo convulso de André (narrador de *Lavoura arcaica*), assim se retrata e explica o abandono da escrita:

Paulista de Pindorama, moro em São Paulo desde a adolescência. Isto posto, acho que posso passar por um sujeito sem biografia, pois minha vida tem-se resumido à banalidade de uns poucos desencontros. No colegial, depois de dois anos de científico, pulei para o clássico, comecei o curso de Letras Clássicas nos tempos da Rua Maria Antônia, mas logo desisti. Estudei Direito no Largo do São Francisco, mas abandonei o curso no último ano. Cursei Filosofia na mesma Maria Antônia e ia me iniciar na carreira universitária, mas piquei a mula a tempo. Trabalhei no comércio enquanto estudava, mas me mandei depois. Tentei me aventurar no estrangeiro, mas dei com os burros n'água. Dediquei uns bons aninhos ao jornalismo e nunca mais voltei a uma redação. Diante disso, meu caro leitor, e mesmo de outros desenganos não tão banais, seria ledo engano concluir que só fiz quebrar a cara na vida. Hoje, finalmente estou perto de realizar o que mais queria ser quando criança: criador! Nada a ver, está claro, com a autossuficiência exclusiva dos artistas (Deus os tenha!), que estou falando simplesmente em criador de bichos. É o que estou fazendo no sítio Capaúva, a 250 km de São Paulo, onde tenho passado mais tempo que na capital. Aliás, se já suspeitei uma vez, continuo agora mais desconfiado ainda de que não há criação artística que se compare a uma criação de galinhas.

Nessa pequena autobiografia, publicada pelo Círculo do Livro em 1979, percebemos a ironia com que o autor anuncia que havia desistido de escrever e a indiferença em relação à criação literária. Foi agrupado, na altura, a um grupo de autores que, em pleno processo de escrita, se calaram. Juan Rulfo, Aurelio Arturo, J. D. Salinger, Raul de Leoni, Rimbaud, entre outros, diferentemente dos que finalizaram o processo de escrita pelo gesto suicida, seguiram com a vida, mas não com a escrita literária.



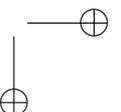
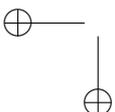


Dois aspectos merecem ser aqui pontuados: o primeiro, advertido por Maurice Blanchot, de que a linguagem não pode se realizar no mutismo. Calar-se é um modo de expressão cuja ilegitimidade nos lança de volta à palavra. Eis o que o crítico denomina de «crueldade da linguagem»: o fato de incessantemente a palavra invocar a morte da coisa sem, entretanto, morrer. O abandono da literatura, no caso de Raduan Nassar, revestiu-se de certas particularidades pelo fato de ele, na maioria das suas entrevistas, priorizar a vida em função daquele que escreve. O segundo ponto, lembrando Aristóteles, é o de que toda potência de ser ou fazer qualquer coisa é sempre também potência de não ser ou potência de não fazer. Como um arquiteto que mantém a sua potência mesmo quando não está construindo casas ou como um músico que continua sendo músico mesmo quando não está tocando um instrumento, Raduan nos forçaria a refletir sobre a questão da potência, especificamente sobre a potência de não escrever.

A troca da criação estética pela criação de galinhas pode ter parecido, nos anos 1980, uma espécie de retorno à natureza, um desejo de liberdade e de escolha, algo fomentado, de certa forma, por ele próprio:

Eu sou mais como galinha caipira. Não boto um ovo de dia e outro de noite, sob luz artificial. Não entro muito nessa história de que o escritor precisa se profissionalizar. Mesmo esse conceito de obra... Às vezes em 50 páginas você pode dizer muito mais que em dez livros. Depois, há tantos autores de um único livro que dizem tanta coisa! (Ciccacio, 1981).

Aparentemente, o gesto que desejava dessacralizar, com fôlego virulento, a instituição literária favoreceu uma mitificação em torno da figura pública de Raduan Nassar e o interesse por outros campos semânticos por ele evocados, agora povoados por nomes de animais (galinhas, perus, coelhos) ou alguns tipos de capim (pangola, braquiária, setária, humidícula), de tratores e implementos agrícolas. Da parte do autor, quando ocasionalmente, concedia entrevistas a jornalistas, críticos culturais e literários, discorria sobre ruído e silêncio, exterior e interior, escrita e morte, vida e literatura, sempre intensamente tensionados, como polos opostos.



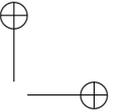
Com o passar dos anos, ocorreu uma situação mais complexa no quadro da historiografia literária brasileira: em 2016, Raduan Nassar é agraciado com o Prêmio Camões e é publicada a sua *Obra completa*<sup>2</sup>. Se se trata de um caso de «potência aristotélica», como é possível definir que a obra chegara, definitivamente, ao fim, justamente no momento em que é reconhecida como uma das maiores expressões literárias da língua portuguesa? Como se agrupa, recorta, seleciona, uma obra completa ainda em vida? Como se dá a percepção de um fim?

Giorgio Agamben, ao recuperar a frase de Foucault que diz «a marca do escritor reside unicamente na singularidade da sua ausência; a ele cabe o papel de morto na escritura», levanta outras questões que dialogam com esse gesto editorial: «de que maneira uma ausência pode ser singular? E o que significa, para um indivíduo, ocupar um lugar de morto, deixar as próprias marcas em um lugar vazio?» (Agamben, 2007, p. 58). Para o teórico italiano, o texto de Foucault *O que é um autor?* deixa de ser menos enigmático se pensarmos no autor como um gesto, uma sobra da ação de escrever que nem a biografia nem a psicologia dão conta de explicar. O autor é o ilegível que torna a leitura possível, uma presença incongruente e estranha que trapaceia: «a trapaça deve seu nome ao fato de que, como um laço, ele volta cada vez a reatar o fio que soltou e desapertou, e assim também o gesto do autor garante a vida da obra unicamente através da presença irredutível de uma borda inexpressiva» (Agamben, 2007, p. 61).

Raduan aperta e desaperta o laço com a literatura desde final dos anos 1970. Como um duplo, desdobra-se em torno do seu nome próprio cada vez que se apresenta como aquele que desistiu de escrever, mas que administra, zelosamente<sup>3</sup>, a sua produção do passado: aceita as versões cinematográficas dos seus livros, recebe os prêmios a ele concedidos, concede entrevistas, num cuidadoso distanciamento. Trata-se de uma aporia,

<sup>2</sup> Neste ensaio, todas as referências às obras de Raduan Nassar serão provenientes desse volume único, a *Obra completa/Raduan Nassar* (1.<sup>a</sup> ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2016).

<sup>3</sup> Especificamente sobre as notas que o autor introduz e retira das reedições, sugiro a consulta da tese de doutorado (inédita) de Maria José Cardoso Lemos, intitulada *Une poétique de l'intertextualité: Raduan Nassar ou la littérature comme écriture infinie*, de 2004.

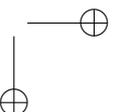
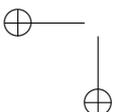


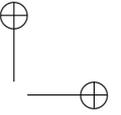
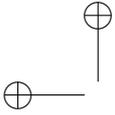
para muitos, retórica, enquanto, para outros, é ironia ou jogo, e até mesmo uma espécie de zeugma, figura de linguagem que omite um termo anterior, mas garante a compreensão do enunciado, como interpreta José Castello – que também aposta que, no triângulo «escritor–obra–figura pública», a máscara de escritor é o aspecto mais trabalhado por Raduan (Castello, 1988, p. 176).

Se tal ambivalência torna enigmática a posição do autor, pois envolve variadas contradições, e se a sua literatura é, ao mesmo tempo, empurrada para o passado, mas concomitantemente atualizada no presente, o fato é que a obra de Raduan dialoga, de forma aguda, com o contemporâneo. O autor habita o limiar, uma zona de passagem que, para o Roland Barthes de *O rumor da língua*, faz parte do campo da performance, já que todo ato de escritura é um ato performático que abriga a contradição.

A sobrevivência da obra de Raduan Nassar talvez dependa muito mais do fato de ela dizer uma coisa diferente para cada leitor do que de conseguir repetir o mesmo significado para uma geração inteira. Isso explica, em parte, a recepção internacional da sua obra, e também por que só em 2016 os seus livros foram traduzidos para o inglês e para o árabe. Naquele mesmo ano, os jurados do Prêmio Camões destacaram, na obra nassariana, a «extraordinária qualidade da sua linguagem», «a força poética da sua prosa» e o fato, extraliterário, de o autor «não ceder a pressões do mercado sobre a produtividade e criar a sua obra literária em total independência aos valores que lhe são antagônicos», gestos de um «homem *da* e *na* palavra» (podemos inferir, aqui, que se referem ao fato de Raduan ter doado a sua fazenda para a Universidade Federal de São Carlos e ter se posicionado, claramente, contra o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff).

Com esses acontecimentos recentes, abriu-se, assim, uma algaravia necessária que recolocou a obra de Raduan novamente em fervorosa discussão – obra que, diga-se de passagem, nunca cessou de falar. Desde a estreia, foi recebida com uma positiva aclamação crítica no Brasil (merecedora dos prêmios Coelho Neto, Jabuti, Câmara Brasileira do Livro, Associação Paulista de Críticos de Artes – APCA, entre outros). A boa recepção prosseguiu paulatinamente com leitores e trabalhos acadêmicos, nacionalmente e no exterior, e acentuou-se com a ação dinamizadora do





cinema (*Um copo de cólera* recebeu versão cinematográfica realizada por Aluizio Abranches, em 1999 e, em 2001, jovens viram primeiro o filme *Lavoura arcaica*). Agora, com mais de oitenta anos, Raduan se espanta com toda a repercussão gerada pela distinção: «Eu não entendi esse prêmio. Minha obra é apenas um livro e meio!».

Como no veio aberto por *Bartleby*, o escrivão de Melville, Raduan se agrupa à «literatura do não», catalogada obsessivamente pelo espanhol Enrique Vila-Matas. Não custa lembrar que a frase «*I would prefer not to*» não é tautológica. A renúncia à cópia é vontade de potência, como nos lembra Agamben: «é a *restitutio in integrum* da possibilidade que mantém o equilíbrio entre o acontecer e o não acontecer, entre o poder ser e o não poder ser» (Agamben, 2007, p. 43). E, como veremos a seguir, justamente entre escrever e preferir não escrever, na contingência, é que se abrem as infinitas possibilidades de leitura e o reconhecimento do gesto literário operado por Raduan no âmbito da literatura brasileira e mundial.

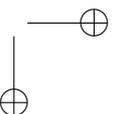
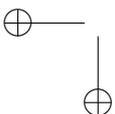
## II. Uma escrita a caminho: os contos

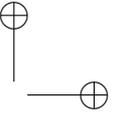
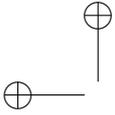
... e notando tudo isso, parecia que eu estava começando a pôr um pouco de ordem nas coisas, e isso me deu alguma segurança, que é só um jeito de dizer, o que acontecia de verdade é que estava me apertando tudo aqui dentro.

Raduan Nassar

No sumário da *Obra completa* de Raduan Nassar, há uma curiosa divisão para os oito contos ali reunidos: *Menina a caminho*, *Hoje de madrugada*, *O ventre seco*, *Aí pelas três da tarde* e *Mãozinhas de seda* se encontram apartados do que foi denominado de «safrinha», a saber, os contos escritos antes de 1960, *O velho* e *Monsenhores*. Os contos são capazes de demonstrar, com maior precisão, como, naqueles exercícios em forma breve, figuram os principais eixos da ficção nassariana e como eles são o laboratório de uma escrita por vir.

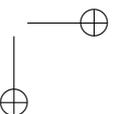
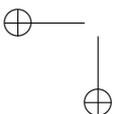
[www.clepul.eu](http://www.clepul.eu)

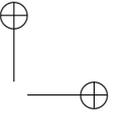
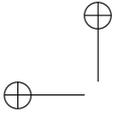




Talvez seja aí, nos dêiticos espaciais e temporais, locais e datas das publicações, que mais se evidencie a ambivalência titubeante, por parte do autor, da publicação da sua produção e de como as ocorrências editoriais se encontram interligadas a determinados gestos históricos e subjetivos. Algumas dessas narrativas, exemplos de uma escrita a caminho que desembocarão na densidade do romance *Lavoura arcaica* ou na forma lapidada da novela *Um copo de cólera*, lidam com a estrutura fechada e consagrada do conto – um único conflito, espaço limitado, número reduzido de personagens, concisão, descritivismo, referencialismo –, mas já acenam para experiências literárias que quebram com o formato tradicional dessa tipologia textual, ao narrarem, simultaneamente, duas histórias como se fossem uma só, com um desfecho surpreendente «que nos permite ver sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta», tal como assinalado por Ricardo Piglia (2000). A paixão e a cólera, a denúncia contra o autoritarismo, a diferença entre as visões masculina e feminina, o patriarcado repressor, o desejo como constituinte desestabilizador da ordem, o controle do corpo, os ditames da libido, a transculturação, entre outros grandes motivos da literatura de Raduan, já se encontram trabalhados, com precisão, naqueles pequenos exercícios de prosa.

Aproximemo-nos inicialmente da «safrinha», dos escritos do Raduan jovem. Na narrativa *O velho*, escrita ainda em 1958 e publicada pela primeira vez como *Le vieux*, na França, em 1998, encontramos o mesmo *Stimmung* que será posteriormente mais elaborado e desenvolvido tanto no conto *Menina a caminho* como em *Um copo de cólera* e em *Lavoura arcaica*: a iminência de um acontecimento que não é verbalizado explicitamente, que não é nomeado, um mal-estar que vem num crescendo, com fortes tonalidades de angústia que vai se espraiando continuamente até o desfecho violento. A tensão e o estranhamento criam a atmosfera, o *feeling* do espaço, e cabe ao narrador descrever titubeantemente os substratos, os vestígios de uma desordem desestabilizadora que está em iminência. O protagonista senil, que chega transtornado em casa, onde encontra a hostil esposa preparando o jantar, balbucia algo acerca de rumores, comentários dispersos que escutara na pequena cidade interiorana. Nem a esposa (nem os leitores, acrescenta-se) tem a garantia de entender do que se trata. Percebe-se, posteriormente, que a intriga tem relação com o



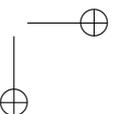
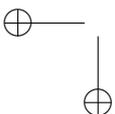


hóspede que o casal de velhos acolhe: um funcionário público que não se curva aos anseios dos corruptores do local, e corre perigo vital. Os hábitos diários, o jantar, a cordialidade em torno da mesa e a fome são quebrados perante algo que poderá emergir e suspender «o clima silencioso de espera» (Nassar, 2016, p. 383).

Se o velho não fala «o que andam dizendo por aí» ou quais coisas «estão acontecendo em nossa casa», a narrativa, como um todo, se estrutura na estranheza, nos vestígios, e se finaliza com um desfecho em aberto. A relação entre «o velho» e «a velha» é perpassada pelo confronto, um dos eixos de toda a ficção nassariana e que será trabalhada também em *Monsenhores*. Nesse outro conto, novamente, numa pequena cidade do interior, o sossego é rompido e os personagens «se mostram pelo avesso» (Nassar, 2016, p. 389). A preparação do jantar e o cuidado com os filhos são adiados, e a narradora, D. Ermínia, é convocada a comparecer à casa do compadre Luca. Lá, o clima é de desamparo. As flores, os mosenhores, encontram-se murchas «talvez podres, exalando mau cheiro, e nada fazia supor comida na casa, menos ainda sinal de mesa posta» (Nassar, 2016, p. 391), numa correlação direta ao afeto do casal. A narradora tenta, atropeladamente, entender o que se passa: o afilhado fora deixado em um colégio interno e a mãe, tal como as flores, desvitalizada no canto do quarto:

Sofrendo vê-la encurralada no canto, a saia do vestido tinha descido pro colo, deixando as pernas, magríssimas, descobertas e, mesmo com o rosto bem perto do rosto dela, não ouvia sua respiração, tive o pressentimento de que a Lucila tinha entrado irremediavelmente num túnel de onde não sairia nunca mais, se entregando a um fim sem volta. (Nassar, 2016, p. 397)

A incomunicabilidade entre marido e mulher, a luta pelo poder, o embate entre o discurso feminino e masculino têm também aguda recorrência em outros três contos. O retrato do feminino como uma flor murcha é também o da mulher de *Hoje de madrugada*. O narrador «registra» o que acontecera na madrugada daquele dia: a sua mulher, descalça (como um ladrão, acrescenta), entra no quarto do marido e escreve num bloco de rascunho «Vim em busca de amor», ao que ele responde, sem pressa e



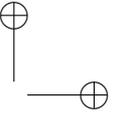
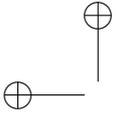
com estudado desdém, «Não tenho afeto para dar». O silêncio que ronda toda a recusa exacerba também os traços de autoritarismo, o desprezo, a solidão.

Estevão Azevedo, que empreendeu uma densa pesquisa sobre o erotismo na obra de Nassar, é certeiro na análise do conjunto da obra do autor: «O que está em cena na obra de Raduan é a tensão entre uma apologia da destruição da verdade e a defesa feroz da própria fala. Nisso reside uma afirmação categórica e violenta de uma virilidade à beira do colapso, potencializada tanto pela intensidade quanto pela precariedade» (Azevedo, *Folha de S. Paulo*, 31 de maio de 2016).

O personagem masculino, viril e ao mesmo tempo ressentido reaparece no conto *O ventre seco*. Aqui, a narrativa se configura como uma carta de despedida, em forma de 15 tópicos que recuperam as tensões do relacionamento entre o narrador, um homem mais velho, e Paula, jovem, feminista, emancipada como a jornalista de *Um copo de cólera*. O contraste entre o impulso mais livre e amoroso da mulher e o «coração duro» do homem maduro e violento é minuciosamente elencado na carta de despedida.

*Aí pelas três da tarde*, tal como *O celacanto*, de Herberto Helder (autor com quem Nassar comunga intensas afinidades), traz uma crítica ao cotidiano burocratizado das grandes metrópoles e a mecanicidade das relações humanas. Se KZ vivia «numa apaziguada zona de penumbra, cumprindo leis, alheio aos enredos ictiológicos e à teia magnética da cidade» (Helder, 2005, p. 51), até que um dia resolve abandonar tudo pela paixão pelo estudo do peixe, no texto nassariano temos também um homem de meia-idade enredado por um cotidiano pardo e monótono, dentro de um editorial de jornal que, de repente, decide sacudir tudo, no meio do expediente, e se jogar, nu, numa rede do terraço. Desnudar-se das roupas e das convenções sociais.

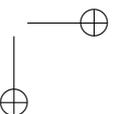
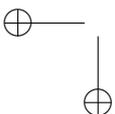
*Menina a caminho*, que deu título a uma publicação em forma de livro em 1997 e que foi escrito em 1961, é o mais cinematográfico de todos os contos, ao trazer em primeiro plano a deambulação de uma menina pobre, suja e descalça, numa cidadezinha conservadora do interior, patriarcalista e intolerante, e que culminará na revelação surpreendente não somente do que ela viu, no exterior, mas no reconhecimento do seu próprio corpo,

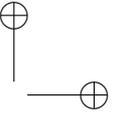
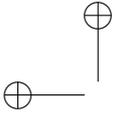


no seu interior. A pequena suja, como diria Álvaro de Campos, percorre diferentes espaços e em seu andar, espia, descobre, se espanta, se diverte e, principalmente, perde a sua inocência. As ruas têm cor, textura, sabor, odor e diferentes personagens-tipo (entre eles, o árabe, o italiano, o caipira, o crioulo, o espanhol, o cigano, o mulatinho, além de várias crianças) oferecendo algo que terá como soma a experiência final. A melancolia vai num crescendo, ao acompanharmos que cabe à menina dar um recado. Se aqui, elípticamente, nos lembramos de Guimarães Rosa e o «recado do morro» cujos mensageiros recortam, transportam e recontam, também é necessário notar que o que importa nesse conto é «a forma do meio», como localiza Clara Rowland a propósito da prosa rosiana, os «indesfechos», e não a partida e a chegada da menina a sua casa:

A narração é o momento em que a história «sem formato», para usar uma expressão que reencontraremos, pode ser percebida como forma através do corpo do contador; mas será percebida como lacunar, incompleta, *movente*, pelos seus destinatários, que procurarão impor-lhe, em nome da forma, um final. É então na tensão entre a performance da história e a imposição de uma forma que a delimita que a legibilidade do informe como resistência à forma se constrói. (Rowland, 2011, p. 11)

O último escrito de Raduan, redigido em 1996 e publicado tempos depois do anúncio público de abandono da literatura, intitula-se *Mãozinhas de seda*. Soa como farpas dirigidas aos intelectuais, aqueles cujas mãos são sedosas devido ao pouco contato com o real, com o «livrão» da vida. Mas também pode ser lido como uma reflexão acerca do silêncio do autor. Percebem-se a ironia e o sarcasmo diante da erudição de salão, composta por intelectuais pedantes e pretensiosos, cujos jogos de favor são um «troca-troca» promíscuo. A cidade, a única nomeada em toda a obra, é Pindorama, cidade natal do autor. Uma nostalgia desencantada ronda as descrições do baile, as preparações dos eventos sociais. A figura do avô é tutelar, e é dele o ensinamento de «passar régua no verbo», de se controlar sempre quando se diz, não falar o que se pensa. Não causa espanto, assim, o texto finalizar com a frase «(Saudades de mim!)», entre





parênteses, e esse ser justamente o último texto escrito por Raduan até o presente momento.

### III. Experimentos do pensamento: o ensaio

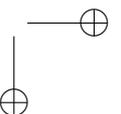
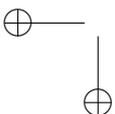
Supondo-se que todo homem seja portador de uma exigência ética, não há como estar de acordo com a dominação de uns sobre os outros. Penso, como muitos, que seja possível imaginar caminhos diferentes para as relações entre indivíduos e entre povos, e penso mesmo que não existe nada mais belo e comovente do que perseguir utopias.

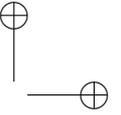
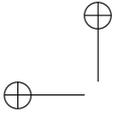
Raduan Nassar

Em 1987, a editora Suhrkamp publicou uma coletânea de depoimentos de escritores latino-americanos sobre a Europa, intitulada *Lateinamerikaner über Europa*, organizada por Curt Meyer-Clason. *A corrente do esforço humano*, ensaio inédito de Raduan Nassar, datado de 1981, integrava a edição, e exibia, de forma contundente, a relação enviesada do Brasil em relação à Europa. Duas temporalidades distintas são recuperadas pelo autor: a dos anos 40 do século XX, época da sua infância, passada na pequena cidade de Pindorama, em São Paulo, e a do início dos anos 1980, contexto no qual, podemos deduzir, Nassar elaborava o seu texto crítico. Em tom memorialístico, lembra como a cópia e a importação de produtos estrangeiros alimentavam, de maneira geral, o consumo brasileiro no pós-guerra, e levanta a primeira hipótese que irá sustentar grande parte dos seus argumentos no ensaio: todos os produtos de qualidade eram aqueles que se produziam fora do país, logo, se bom era o produto europeu, bom era o estrangeiro; se ruim era o produto nacional, ruim era o brasileiro.

O senso de inferioridade naqueles anos 40 era cego, acrescenta, para reconhecer como velhos impérios desmoronavam após as guerras e como nasciam outros que se tornariam posteriormente hegemônicos. Fato é

[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)





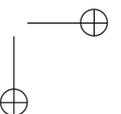
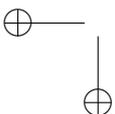
que o Brasil se sentia periferia e seus olhos submissos se voltavam para a matriz, a Europa, «ao mesmo tempo única e polivalente, qualquer coisa assim beirando uma entidade atemporal, com nada antes, nem depois» (Nassar, 2016, p. 405).

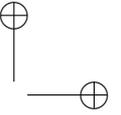
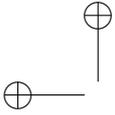
O desprezo pelas coisas que se produziam no Brasil refletia não apenas falta de confiança dos brasileiros consigo mesmos como a interiorização das pechas de «povo indolente», «lasso de costumes», «pouca inventividade» ou, na célebre frase «de exorbitância semântica» proferida por De Gaulle, a de que o Brasil não é um país sério. Para Raduan, a indústria brasileira (que parecia se contentar em apenas se responsabilizar por produtos manufaturados e matérias primas) relacionava-se intimamente com certa concepção racial de primazia do homem branco, alimentada pela mitologia concebida por europeus, catequizada pelos discursos dos colonizadores e reafirmada, continuamente, pela classe dominante brasileira, educada e formada segundo os valores da metrópole.

No âmbito da produção cultural, tentava-se imprimir timidamente um caráter próprio por meio do futebol, da MPB (música popular brasileira) e do Carnaval, que tematizava as belezas da mulata, as crenças afro-brasileiras e a mestiçagem. O tom de exotismo agradava a classe dominante e o olhar do estrangeiro, mas não combatia a ideologia do clima e da raça. O Brasil que era, ao mesmo tempo, negro, indígena, branco e pardo não percebia que na Europa não foi diferente. Como certas «espigas de milho», diz Nassar, híbridas, as «grandes civilizações» sempre foram misturadas: «outras geografias migraram para lá como a migração das andorinhas» e em movimento de dispersão inquietante «de vespas em plagas europeias».

Antonio Candido identifica essa problemática de forma concisa: «Na nossa cultura, há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas» (Candido, 1980, p. 119).

Esse caráter ambíguo da «herança» e da «mestiçagem» se encontra amplamente disseminado na ficção nassariana como um todo. Se esse é o único texto não ficcional da *Obra completa* de Raduan Nassar no qual a voz de um «intérprete do Brasil», de um intelectual, se manifesta,





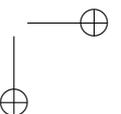
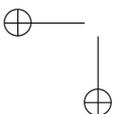
percebemos camadas espessas acerca do voo das ideias europeias para o Brasil. Não é em vão que em *Menina a caminho*, *Um copo de cólera* e *Lavoura arcaica* os temas da transplantação, dos deslocamentos, das imigrações estão presentes. Para Leyla Perrone-Moisés, os livros de Nassar «permitem uma leitura histórica e sociológica. *Lavoura arcaica* é o primeiro grande livro sobre a imigração libanesa no Brasil. Longe dos estereótipos, das tipificações, do pitoresco, o que vemos aí é o difícil processo de transculturação, a transformação dos valores e os choques decorrentes em três gerações da mesma família» (Perrone-Moisés, 1996, p. 69).

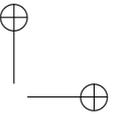
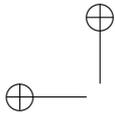
Se na ficção não encontramos uma história linear para o Brasil, no ensaio em questão Raduan propõe «virar a cabeça sobre o ombro e olhar para trás», para o *civilized world*, e reconhecer os atos nada edificantes da «tarefa civilizatória» e elencar nomes como o do Padre Sepúlveda, no século XVI, pelo «bom selvagem» de Rousseau, o Sexta-feira de Defoe, e ainda De Gaulle, Stefan Zweig... E «sem se confundirem com vespas, menos ainda com andorinhas, aquelas ideias todas migraram até nós, desde os primórdios, como aves de mau agouro, mas sobretudo como aves de rapina» (Nassar, 2016, p. 412).

Milho, andorinha, vespa, aves de rapina já anunciam, no texto não literário, preciosos significantes no campo semântico de Nassar. Denunciando o processo autoritário, conclui (e só aí encontramos a abrangência do título do ensaio): se as ideias são universais, isso é porque foram elaboradas também pela periferia, pelos homens quaisquer, por aqueles que não têm nome inscrito na história, os «vencidos» segundo Walter Benjamin. As ideias não são patrimônios exclusivos da matriz; pertencem a uma «corrente do esforço humano, marcado por tantos erros e acertos, sempre quando percebido no seu conjunto» (Nassar, 2016, p. 413).

#### IV. Ao lado esquerdo do pai: *Lavoura arcaica*

Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai, sei onde me contradigo, piso quem sabe em falso, pode até parecer que exorbito, e, se há farelo nisso tudo, posso assegurar, pai, que



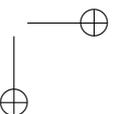
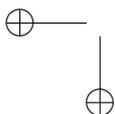


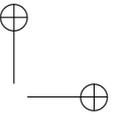
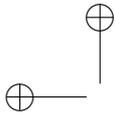
tem também aí muito grão inteiro. Mesmo confundindo, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios do que estou dizendo.

Raduan Nassar

*Lavoura arcaica* explora uma imbricada dualidade étnica que se mostra híbrida desde o início. Como acertadamente pontua Alceu Amoroso Lima, é uma obra brasileira, mas com o sopro da tradição clássica mediterrânea. Lado a lado ao destino grego, temos ressonâncias árabes – daí um dos objetivos de André, o personagem-narrador do romance, o «guardião zeloso das coisas da família», ser a reconstituição do lugar do avô, que, com uma única palavra, era capaz de fazer valer mais do que «todas as igrejas e por todos os sermões do pai: 'Maktub'». A obra recusa, assim, uma origem única, uma tradição unidirecional, coesa, uma história linear para o Brasil, e se mostra dialógica desde o início; facilmente se reconhecem o discurso árabe na figura do avô paterno, o discurso bíblico na palavra profética do pai, e o discurso laico na fala de André.

Faz-se uma versão da parábola do filho pródigo – não a do filho que volta a casa resignado, mas aquele disposto a não acatar a palavra do pai e a mostrar que os alicerces da casa, os lugares à mesa, são frágeis. A casa é um microcosmo que permite pensar o agrupamento do totem-tabu, a lenda do pai primitivo de que trata a antropologia e de que nos fala Freud em textos célebres, como *Totem e tabu* e *O futuro de uma ilusão*. Se na parábola do filho pródigo, da *Bíblia*, reconhecemos a resignação do filho diante do fracasso de sua partida da casa do pai, em *Lavoura arcaica*, ao contrário, o movimento do filho, que ousa desconfiar da exortação paterna e romper com os imperativos de trabalho e de união entre os membros da família, mostra, concomitantemente ao afastamento que o narrador empreende da lei paterna, um distanciamento radical da escritura bíblica. Há uma dupla ruptura em relação ao modelo original: a do enunciado, que se desvia da parábola e, contrariando a versão do evangelista, não retrata o castigo que o personagem pródigo recebeu – o de destituir-se de subjetividade, saciar-se apenas de alfarrobas, igualando-se aos porcos e retornar cabisbaixo à casa – e a da enunciação, que, numa linguagem





tensionada, sem contenção de fôlego, nos conta uma história de um filho que, ao partir, contaminou os alicerces da casa e adoeceu os laços de parentesco.

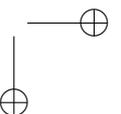
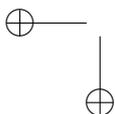
Espécie de *Bildungsroman*, esse livro traz uma linguagem convulsivada em seus trinta capítulos divididos em duas partes: «A partida» e «O retorno». Em formato circular, tal como as parábolas, a segunda parte rompe com a linearidade do tempo e demonstra, com vigor e violência, a religião demoníaca de André, uma espécie de Orfeu que quebra o fluxo temporal, como bem assinala Benedito Nunes:

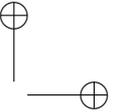
Não é de estranhar, por isso, que um texto de porte lírico como *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, tão musical no andamento pulsante de seu discurso, que une em sua história o mito do filho pródigo aos arquétipos primordiais do incesto e da sanção paterna, redunde numa suspensão do movimento temporal progressivo em proveito da temporalidade cíclica mas compatível com a sombria fatalidade do destino que a invocação exaltada do personagem narrador à força trágica versátil e lúdica do tempo justiceiro e reparador, prenuncia. (Nunes, 1995, p. 68)

Como o poeta-músico, o adolescente retorna para casa com a imprudência do seu desejo e perde Ana (Eurídice) definitivamente. Ainda no capítulo 20, o fabuloso livro *Invenção de Orfeu*, do modernista Jorge de Lima, é reinvocado (primeiramente citado na epígrafe de «A partida», depois mesclado à voz do narrador), especialmente o poema XXII, comprovando a filiação órfica quando André se pergunta sobre o que fazer diante do regresso insistente da infância no presente:

(...) que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama dessa armadilha? temos os dedos, os nós dos joelhos, as mãos e os pés, e os nós dos cotovelos enroscados na malha deste visgo. (Nassar, 2016, p. 133)

A mãe, que ocupa o lado esquerdo da mesa, como André, é uma personagem quase muda na narrativa (como as irmãs, Ana, Rosa, Zuleika e





Huda), mas tem força fundamental na constituição familiar e aparece como sopro, sussurro, nunca em diálogo direto com o filho. É numa linguagem pulsional, do corpo, pontuada por exclamações amorosas, em expressão de berço, que essa voz se apresenta para o narrador: «meus olhos», «meu coração», «meu cordeiro».

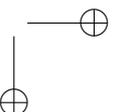
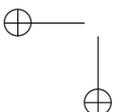
Não temos referências explícitas dos fatos ocorridos, nem descrições de lugar em *Lavoura arcaica*, o que acentua o impulso desistoricizante do livro. Já a presença da *Bíblia*, do *Alcorão*, dos mitos gregos e da filosofia são referências intertextuais explicitamente elencadas pelo autor na nota final da edição da sua *Obra completa*:

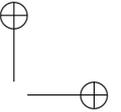
Na elaboração desse romance, o A. partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a. Quanto à parábola do faminto, trata-se de uma passagem (distorcida) de *O livro das mil e uma noites*. Recurso dispensável, o A. também enxertou no texto – na íntegra ou modificados – os versos que se seguem...» (Nassar, 2016, p. 199-200)

Na confirmação da tessitura palimpséstica do romance, Nassar cita ainda excertos ou versos de Thomas Mann, Novalis, Walt Whitman, André Gide, Jorge de Lima e, por fim, do português Almeida Faria. Numa outra volta do parafuso, tanto no que se refere aos aspectos do enunciado quanto aos da enunciação, esse romance aposta na paródia, no exercício tradutório do passado no presente, questionando, de forma rara e singular, os fundamentos da cultura, do incesto, do patriarcalismo e, principalmente, apostando vigorosamente que «entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar».

## V. A paixão, a palavra: *Um copo de cólera*

Eu não tinha dúvida, que se localizava o mundo das ideias, acabadas, perfeitas, incontestáveis, e que eu agora – na minha confusão – mal vislumbrava através da lembrança (ainda que viesse inscrito no reverso de todas elas que «a culpa melhora o homem, a culpa é um dos motores do mundo»), ao mesmo tempo em que acreditava, piamente, que as palavras – impregnadas de





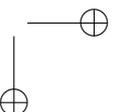
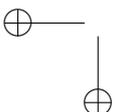
valores – cada uma trazia, sim, no seu bojo, um pecado original (assim como atrás de cada gesto sempre se escondia uma paixão), me ocorrendo que nem banheira do Pacífico teria água bastante para lavar (e serenar) o vocabulário.

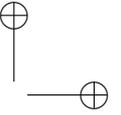
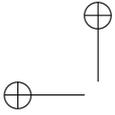
Raduan Nassar

Apartado das paisagens utópicas, o enredo de *Um copo de cólera* tem na palavra, na paixão, na *hybris* o estofado para alicerçar o embate entre um casal de amantes. Não mais arcaicos nem míticos, o tempo e a ação dessa novela se concentram num fato comum e corriqueiro: ao ver um buraco na cerca viva, feito por formigas, o protagonista e narrador – um chacareiro – é tomado pela desmedida. A novela não se detém, somente, ao terreno dos afetos interiores, mas se associa ao conturbado panorama das décadas de 1960 e 1970 do Brasil. Além de haver, no livro, fortes referências à luta da emancipação feminina, localizamos expressões que se relacionam diretamente com a ditadura militar brasileira e que, numa outra volta do parafuso, também dialogam com o nosso presente, prenhe de termos burocráticos e jurídicos: «despachando com censura, lacrando meu processo, arquivando-o sem consulta, passando enfim no meu feixe de ideias uma sólida argola de ferro» (Nassar, 2016, p. 251).

A narrativa, bem menos densa que a de *Lavoura arcaica*, é também cíclica, e é a cólera que dinamiza a enunciação dos personagens. Tudo começa quando o dono da chácara recrimina seus empregados, seu Antônio e dona Maria (únicos a terem nome na novela) e é, então, interpelado por sua amante: «como você ousa tratar os empregados desse jeito?»

A jornalista incorpora a mulher emancipada, politizada, que é como o narrador se refere a ela: «a desenvoltura de femeazinha emancipada, o vestido duma simplicidade seleta (...) tagarelando tão democraticamente com a gente do povo, que era por sinal uma das suas ornamentações prediletas». É com um discurso agressivo que ele a descreve: «não que ela não fosse inteligente, sem dúvida que era, mas não o bastante, só suficiente». Por meio de discursos antagônicos (ela, «pilantra», «jovenzinha», «nanica», «jornalística de merda», «língua peçonhenta»; e ele

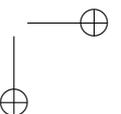
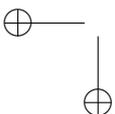


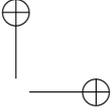
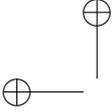


descrito por ela como «biscateiro graduado», «falsário», «senhor», «gorila», «honorável mestre», «órfão e grisalho»), ideologicamente distintos, seria possível imaginar a direita conservadora na figura desse homem mais velho, que irá questionar não só o feminismo como também a esquerda.

O corpo antes da roupa é uma das frases reveladoras dentro dos longos parágrafos (como os de *Lavoura*) que podem exemplificar a imensa importância do erotismo nessa obra. As partes do corpo (do homem e da mulher) são deliberadamente descritas, sensualmente. Daí o discurso entre eles ser movido pelo *pathos*: tanto paixão quanto sofrimento.

Como nos outros textos, nessa novela figura a força da palavra do outro como capaz de desestabilizar as relações afetivas. A poética de Nassar interroga, a fundo, a ordem familiar, social, política e ideológica estabelecidas ao se questionarem valores assentados e acordados socialmente. As tensões das visões de mundo, aparentemente de naturezas opostas, não são antagônicas, mas polarizadas. Talvez uma frase dita pelo chacareiro de *Um copo de cólera* explique, em parte, por que Raduan nos interpela com seu silêncio tagarela, em seus potentes gestos: «Só usa a razão quem nela incorpora suas paixões». E, em parte, talvez essa frase explique por que seus livros nunca cessam de ser lidos, uma vez que, desconfio, só aquele que ama conhece.





## Referências bibliográficas:

### 1. Do autor

NASSAR, Raduan. *Obra completa/Raduan Nassar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

### 2. Referências Gerais

AGAMBEN, Giorgio. «O autor como gesto». *Profanações*. Tradução e apresentação por Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, escrita da potência*. Edição Giorgio Agamben e Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

AZEVÊDO, Estêvão. *O corpo erótico das palavras*. Dissertação de mestrado. Inédita. São Paulo: USP, 2015.

*CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*. Raduan Nassar. Número 2. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, setembro de 1996.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

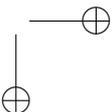
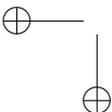
CICACCIO, Ana Maria. «Dúvida, a matéria-prima de Nassar». In: *O Estado de São Paulo*, 27/02/1981.

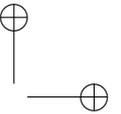
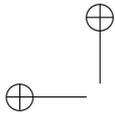
FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução: António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.

HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. «Da cólera ao silêncio». *Cadernos de Literatura Brasileira*. Raduan Nassar. Número 2. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, setembro de 1996.





PIGLIA, Ricardo, *Formas breves*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio: livro e narração em João Guimarães Rosa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

### 3. Referências a outras obras da autora deste ensaio (desde 1997)

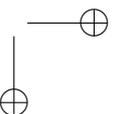
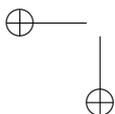
SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

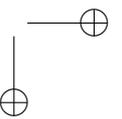
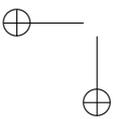
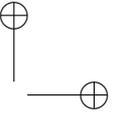
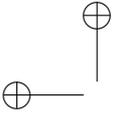
SEDLMAYER, Sabrina. «Posfácio». *Lavoura arcaica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

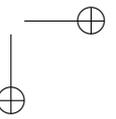
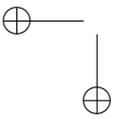
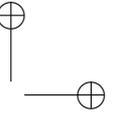
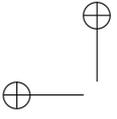
SEDLMAYER, Sabrina. *Lavoura arcaica: um palimpsesto*. Coleção Nemo. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999.

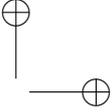
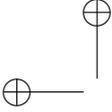
SEDLMAYER, Sabrina. «A ficção mediterrânea de Raduan Nassar». In: CASTRO, Marcílio (org.). *Ficções do Brasil: conferências sobre literatura e identidade nacional*. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006.

SEDLMAYER, Sabrina. «Raduan Nassar conversa com o contemporâneo». *Cult*. 224. São Paulo: junho de 2017.



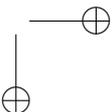
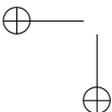


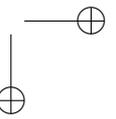
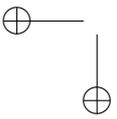
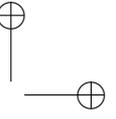
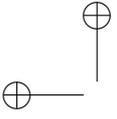




## CONSELHO CIENTÍFICO

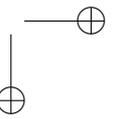
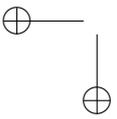
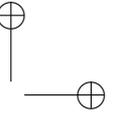
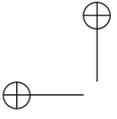
Annabela Rita  
Beata Cieszynska  
Dionísio Vila Maior  
Ernesto Rodrigues  
Fernando Cristóvão  
Isabel Ponce de Leão  
João Relvão Caetano  
José Eduardo Franco  
Luís Machado de Abreu  
Luísa Antunes Paolinelli  
Petar Petrov  
Stélio Furlan

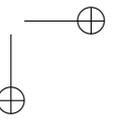
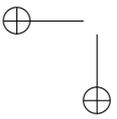
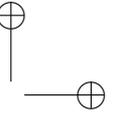
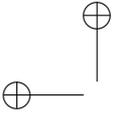






**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT  
– Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto  
«UID/ELT/UI0077/2013»**





Os estudos reunidos neste volume incidem sobre diferentes géneros do artefacto artístico verbal, cultivados por escritores portugueses (2), brasileiros (5) e africanos (2), com destaque para a ficção narrativa (romance, conto e novela), poesia, ensaio e biografia. A importância da presente publicação deve-se também às metodologias adoptadas pelos colaboradores que aceitaram participar no projecto, investigadores e professores universitários de reconhecido mérito, bem como jovens doutores com potencial crítico.