



DIADORIM



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor
Aloísio Teixeira

Decano do Centro de Letras e Artes
Leo Soares

Diretor da Faculdade de Letras
Ronaldo Lima Lins

Diretora Adjunta de Pós-Graduação
Heloísa Gonçalves Barbosa

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas
Célia Regina dos Santos Lopes
Afranio Gonçalves Barbosa

Comissão do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas
Alcmeno Bastos, Ângela Beatriz de Carvalho Faria, Luci Ruas,
Maria Eugenia Lamoglia Duarte, Maria Lúcia Leitão de Almeida,
Mayara Ribeiro Guimarães, Rosa Gens

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/NPROTEC

D536 Diadorim : Revista de Estudos Lingüísticos e Literários. – N. 1, (2006) –. Rio de Janeiro : UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2006. v.: il.

Semestral
ISSN 1980-2552

1. Língua portuguesa – Discursos, ensaios e conferências – Periódicos. 2. Literatura brasileira – Discursos, ensaios e conferências – Periódicos. 3. Literatura portuguesa – Discursos, ensaios e conferências – Periódicos. 4. Literatura africana (Português) – Discursos, ensaios e conferências. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas.

CDU 811.134.3+821.134.3(051)

Financiamento
Programa de Apoio à Pós-Graduação da



REVISTA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS



Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas
Faculdade de Letras
Universidade Federal do Rio de Janeiro

© 2006, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas
Todos os direitos reservados

Diadorim: revista de estudos lingüísticos e literários

Publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, que abrange as seguintes áreas de concentração: Língua Portuguesa, Literatura Brasileira e Literaturas Portuguesa e Africanas.

A proposta é divulgar investigações lingüísticas e literárias vinculadas às linhas de pesquisa do programa, desenvolvidas por pesquisadores brasileiros e estrangeiros.

As edições de número ímpar se dedicam aos estudos literários e as de número par, aos estudos lingüísticos.

Faculdade de Letras da UFRJ – Sala F-319
Cidade Universitária – Ilha do Fundão
21941-590 – Rio de Janeiro – RJ
Tel.: 55 21 2598-9709
posverna@letras.ufrj.br
www.letras.ufrj.br/posverna

Conselho Editorial

Alcir Pécora (Unicamp), Alfredo Bosi (USP), Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa), Ângela Paiva Dionísio (UFPE), Ataliba Teixeira de Castilho (USP), Benjamin Abdala Jr. (USP), Daniel Jacob (Universidade de Colônia, Alemanha), Eneida Maria de Souza (UFMG), Ferreira Gullar (poeta), Francisco Ferreira de Lima (UEFS), Francisco Noa (Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique), Gilda Santos (UFRJ), Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF), Ivan Junqueira (Academia Brasileira de Letras), Ivo Barbieri (UERJ), Ivo Castro (Universidade de Lisboa), Johannes Kabatek (Universidade de Tübingen, Alemanha), Jorge Macedo (escritor, poeta e crítico literário, consultor do Ministério da Cultura, Angola), Konstanze Jungbluth (Universidade de Frankfurt, Alemanha), Laura Cavalcante

Padilha (UFF), Lélia Maria Parreira Duarte (PUC-MG), Lucia Helena (UFF), Maria Antônia Ramos Coelho da Mota (CLUL/ Universidade de Lisboa), Maria Emília Barcellos (UERJ), Maria Fernanda Abreu (Universidade Nova de Lisboa), Maria Fernanda Bacelar do Nascimento (CLUL/ Universidade de Lisboa), Maria Lúcia dal Farra (UFS), Maria Theresa Abelha Alves (Faculdades Jorge Amado, Salvador), Marlene de Castro Correia (UFRJ), Paulo Motta Oliveira (USP), Roberto Acízelo (UERJ), Rosa Virgínia Mattos e Silva (UFBA), Silvana Maria Pessoa (UFMG), Silvio Renato Jorge (UFF), Sonia Maria Lazzarini Cyrino (Unicamp), Tania Celestino de Macêdo (Unesp/USP), Tânia Conceição Freire Lobo (UFBA), Uli Reich (Universidade de Colônia, Alemanha), Walnice Nogueira Galvão (USP)

Organizadores desta edição

Célia Regina dos Santos Lopes
Dau Bastos
Luci Ruas

Secretária do Programa

Maria Urânia Pacheco Marinho

Projeto Gráfico e Capa

Heloisa Fortes

Diagramação

Rosania Rolins

Estagiária

Suzana Oliveira

Revisão

Ana Clara das Vestes
Beatriz Soares
Caio Laranjeira
Eliete Silveira
Iorans Souza
Jaqueline Coriolano
Lucas Magdiel
Marcos Pasche
Pedro Andrade
Rosana Barreto
Shaun Walker

Sumário

Nota editorial	7
----------------------	---

LITERATURA BRASILEIRA

Dossiê Guimarães Rosa

Diálogos e travessias por <i>veredas</i> de um <i>grande</i> mundo: <i>sertão</i>	13
---	----

Amle Albernaz

A pedagogia ascensional das <i>Primeiras estórias</i>	29
---	----

Maria Lucia Guimarães de Faria

A miragem ao alcance da vista: a identidade nacional em <i>Grande sertão: veredas</i>	47
---	----

Ricardo Ferreira do Amaral

O narrador epilírico de "Campo Geral"	63
---	----

Ronaldes de Melo e Souza

Poesia

Poéticas da modernidade brasileira	75
--	----

Camillo Cavalcanti

Amor – a palavra essencial da poesia erótica de Drummond	95
--	----

Francesco Jordani Rodrigues de Lima

Nação, paisagem e história em "Ao romper d'alva", de Castro Alves	107
---	-----

João Roberto Maia

Por uma ecologia poética	121
--------------------------------	-----

Luciano Barbosa Justino

Patativa do Assaré: entre o oral e o escrito	135
<i>Socorro Pinheiro</i>	

LITERATURA PORTUGUESA

Os livros de linhagens medievais e a reconstrução da memória – as operações genealógicas nos nobiliários portugueses dos séculos XIII e XIV	153
<i>José D'Assunção Barros</i>	
Herberto Helder, sim, o poema contínuo	169
<i>Luis Maffei</i>	
Da cegueira à lucidez: o ensaio de um percurso. Algumas notas sobre a narrativa de José Saramago	181
<i>Monica Figueiredo</i>	

LITERATURAS AFRICANAS

Do subúrbio colonial ao subúrbio global: a encruzilhada de imaginários em José Craveirinha, Aldino Muianga e João Salva-Rey	193
<i>Francisco Noa</i>	
Espaços de violência em "Dina", de Luandino Vieira, e "Mariazinha Tiro a Esmo", de João Antônio	205
<i>Solange Munhoz</i>	

Nota editorial

O Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas lança sua revista em clima de grande alegria e muita celebração. O projeto, acalentado ao longo de anos, materializa-se em momento especialmente propício, de efervescência produtiva e interação exemplar entre os corpos discente e docente.

Esse espírito pautou a própria escolha do título da publicação, realizada em concurso aberto a estudantes e professores. Conforme as palavras da doutoranda Flávia Vieira, que propôs *Diadorim*, a opção pelo nome da fascinante personagem é extremamente oportuna, à medida que configura (coincidência ou não) uma merecida homenagem ao cinquentenário do monumental *Grande sertão: veredas*.

Igualmente importante é o fato de Guimarães Rosa ter sido um dos ficcionistas que mais se empenhou em “unir língua e literatura”, o que constitui a essência do Programa de Pós-Graduação de Letras Vernáculas: a pesquisa em língua e literaturas de língua portuguesa no Brasil, na Europa e na África.

Uma das provas públicas da pertinência do batismo foi a grande afluência de ensaios (mais de 60!), oriundos de distintas partes do país e do exterior, para publicação já neste número. A internet ajudou a difundir a chamada de artigos, mas certamente o magnetismo da personagem rosiana contribuiu sobremaneira para a profusão de escritos que nos chegaram.

Tanto assim que os textos recebidos renderam uma edição bastante resolvida do ponto de vista editorial e uma preciosa reserva de originais para o futuro. Excelentes em conteúdo e forma, apresentam três outras importantes vantagens: distribuem-se de maneira equilibrada entre estudantes e professores, provêm de diferentes instituições e cobrem uma verdadeira constelação temática.

Dessa maneira, *Diadorim* nasce sob o signo da vastez e da abundância, em consonância com a vigorosa verve rosiana, que conseguiu alçar o sertão a sinônimo de mundo. Acrescente-se a isso o que Manuel Cavalcanti Proença chamou de “ampla utilização de virtualidades da nossa língua”, mediante a qual o árido cenário se revelou dotado de uma espécie de imenso lençol freático, do qual jorra continuamente um verbo vivo e cristalino.

Sobre esta edição

A fecunda colheita nos possibilitou abrir a seção destinada à Literatura Brasileira com um dossiê consagrado a Guimarães Rosa, que merece desde uma abordagem acurada de “Campo Geral” até a explicitação da emergência de um homem e um mundo novos em *Primeiras estórias*. Como não poderia deixar de ser, *Grande sertão: veredas* estimulou a produção ensaística: suscitou tanto uma delicada entrega parafrasática às diferentes travessias que o constituem quanto uma defesa de sua condição de obra-síntese da literatura brasileira do século XX.

No tocante à poesia nacional, as análises perfazem um todo diacronicamente coerente, desde o romantismo até a atualidade. Inicia-se com um panorama das poéticas de nossa modernidade, adensado pela focalização de Álvares de Azevedo, Alberto de Oliveira e Cruz e Sousa. Ainda de olho no século XIX, empreende-se uma leitura de “Romper d’alva”, de Castro Alves, em que a exuberância paisagística se mostra confrontada à pequenez histórica. Sobre o século XX, encontramos um exame da relação entre erotismo e lirismo na poesia drummondiana. O remate contemporâneo se dá nos pólos do erudito e do popular, por meio da tematização dos objetos-signo de Augusto de Campos e da persistência da oralidade em Patativa do Assaré.

Na seção dedicada à Literatura Portuguesa, os ensaios também logram largueza ao se posicionarem em extremos temporais. O primeiro lança luz sobre livros de linhagens medievais que permitem a percepção de diferentes nexos entre memória, história e narrativa. O final do século XX surge no enfoque de dois romances de José Saramago, em que se ressaltam o espaço urbano e a historicidade. Até o jovem século em que vivemos se faz presente, na forma de esquadrinhamento lisonjeiro do livro *Ou o poema contínuo*, do poeta luso Herberto Helder.

Na seção reservada às Literaturas Africanas, o primeiro artigo enfatiza a importância da representação do subúrbio, na poesia e na

ficção moçambicanas, para a projeção da problemática identitária desde os tempos de colônia até os globalizados dias de hoje. Para fechar este número com a aproximação que convém a povos irmanados pelo idioma em seus diferentes usos, publica-se um estudo comparativo entre o escritor angolano Luandino Vieira e o ficcionista brasileiro João Antônio.

Dessa forma, nossa revista desponta multifacetada como a personagem que lhe dá nome, para enriquecimento dos estudos sobre o conjunto das literaturas de língua portuguesa. A auspiciosa estréia deixa entrever, além disso, um segundo número igualmente copioso e profundo sobre estudos lingüísticos, a ser lançado no próximo semestre.

Antes de finalizar, queremos agradecer aos que acreditaram neste projeto, especialmente os pesquisadores que se mobilizaram para enviar ensaios inéditos e os pareceristas, que, com competência e sensibilidade, nos ajudaram a fazer escolhas freqüentemente difíceis – e cujos nomes só mantemos incógnitos em nome da lisura e da qualidade da publicação.

Nosso muito obrigado igualmente à professora Eliete Silveira, de Língua Portuguesa, assim como aos alunos de graduação e pós-graduação que revisaram voluntariamente os textos.

Ao leitor, nossos votos de bom proveito, acompanhados do pedido para que nos escreva dizendo em que podemos melhorar.

Até breve.

Os organizadores

LITERATURA



BRASILEIRA

Diálogos e travessias por *veredas* de um *grande mundo: sertão*

Amle Albernaz*

Para ler *Grande sertão: veredas* é preciso dispor-se a perfazer uma travessia, é preciso estar preparado para uma grande viagem, é preciso caminhar ao lado de Riobaldo e entregar-se às veredas tal qual jagunço. É preciso ter cautela, pois ler Guimarães Rosa é *muito perigoso*. É preciso ter os ouvidos abertos e ouvir o chamado do texto, ou melhor, ouvir o convite do próprio Riobaldo para que fiquemos mais um pouco e ouçamos as suas histórias, os seus "causos". Para escrever um trabalho, um artigo, uma crítica sobre qualquer dos textos de Rosa é preciso saber que se está enveredando por caminhos tortuosos; escrever sobre *Grande sertão* é como ser chefe: *por fora um pouquinho amarga; mas, por dentro, é rosinhas flores!* Devemos, como o próprio autor sugere em sua conversa com Günter Lorenz, tentar preencher, complementar um determinado livro, sendo assim uma espécie de intérprete ou intermediário; a crítica deve deixar de ser crítica para ser uma conversa, um diálogo entre o intérprete e o autor.

Porém, coloca-se aqui a extrema dificuldade e gravidade de escrever sobre Guimarães Rosa: como preencher algo que, de tão perfeito, não dispõe de lacunas a serem preenchidas? Isso não quer dizer que o significado do livro esteja fechado em si, finito, preestabelecido. O que se diz aqui é que as lacunas deixadas em aberto pelo autor só se justificam enquanto lacunas, não sendo, pois, possível

* Mestre em Literatura Portuguesa (UFRJ).

e muito menos viável tentarmos preenchê-las. O que fazer, então, com a obra de Guimarães Rosa? Como tratar de uma literatura, de uma arte, tão peculiar em sua elaboração e em seu conteúdo? Parece não haver outra saída senão empreender um estudo para tentar compreender, entender ou ao menos trazer à superfície algumas das questões-problema que se apresentam diluídas na profundidade da narrativa. Talvez essa investida seja o mais próximo do que desejava Guimarães Rosa ao dizer que um crítico deveria completar um determinado livro junto com o autor, pois dessa maneira, em vez de uma sobreposição de conceitos e pré-conceitos, teríamos uma continuação, um desdobramento, um desenrolar das questões presentes na obra e, por consequência, da obra mesma. Talvez seja esta a conversa entre intérprete e autor a que Rosa se referia.

É preciso ressaltar ainda que não pretendemos tomar alguns temas preexistentes e estudar sua aparição, sua manifestação em *Grande sertão: veredas*, mas pelo contrário, queremos estudar o próprio livro enquanto tema, enquanto projeto que se auto-sustenta. Riobaldo, este que nos guia através de suas palavras, possui *saquinho de relíquias*, e é aí que está guardada sua memória, sua lembrança, sua história, a origem de sua narrativa, e é de dentro dele que vemos saltar suas questões. Porém, para Riobaldo essas questões não têm existência própria; são, na verdade, originadas e fundamentadas *na* experiência e *pela* experiência, em sua travessia. Surgem como resultado da reflexão sobre o passado e são elaboradas enquanto a memória de Riobaldo se torna narrativa, através do dom de transformar filosofia em literatura, através de sua fala de jagunço.

Seria inviável e de enorme pretensão tentarmos dar conta de todas as temáticas presentes em *Grande sertão: veredas*. Cada tema se apresenta de modo tão complexo que uma investida tão ousada correria o sério risco de permanecer na superfície, e a superficialidade não parece ser algo privilegiado na obra de Guimarães Rosa. Tentaremos, portanto, deixar os *pastos demarcados* e seguir em discurso o curso do rio-texto, mas já sabendo que por vezes a correnteza nos leva a lugares inesperados, em que muitos segredos, muitas surpresas nos são reveladas, em lugares em que algum Diadorim nos espera. *Essa vida é cheia de ocultos caminhos*, o que nos resta é obedecer, continuar, seguir e aguardar. Deixemos, então, que Riobaldo nos aponte as veredas.

Há em *Grande sertão* um paralelo de travessias que se correspondem entre si e se revelam umas às outras. A primeira delas, e a mais evidente, é a viagem fatídica, factual, empreendida por Riobaldo

pelo sertão, em sua vivência, seu aprendizado de jagunço. É através dessa que uma segunda travessia se torna possível, a saber, a travessia em direção ao conhecimento de si mesmo, da auto-afirmação. Dessa maneira, a travessia pelo sertão acaba por ser uma bela e longa metáfora da travessia da vida, embora não permaneça apenas nesse plano (metafórico), pois o Riobaldo narrador se apresenta como um homem da experiência, e é isso que possibilita sua narração. A narrativa é justamente a próxima travessia, a vereda final, na qual, na verdade, todas as outras travessias acontecem. O Riobaldo de *range rede* se lança em mais um rio, e vai agora repassar, reconstruir, reviver, através da narrativa, as antigas trilhas, e faz dessa nova investida uma nova travessia. É Riobaldo mesmo quem diz que é necessário retomar, reatransessar as coisas, pois no meio da travessia não é possível *ver*:

Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado e passa; mais vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver não é muito perigoso? (p. 33).

Os temas que surgem na primeira travessia são os subsídios que de certa forma sustentam, suportam e provocam a segunda, quando Riobaldo se descobre enquanto tal, na travessia da descoberta de si mesmo. Dessa forma, os binômios Deus/Diabo, Bem/Mal, Destino/Acaso, Coragem/Medo, Amor/Ódio, Joca Ramiro/Hermógenes, que estão presentes em toda a vida de Riobaldo, inauguram uma série de questionamentos que o impulsionam a um caminho novo, agora em direção a si mesmo. Isso sem falar em Diadorim, que por si só já representa a grande questão, o grande mistério, sem nem mesmo carecer de um oposto que o legitime, que o complemente. O par semântico Amor/Amizade seria muito pouco para se referir a uma relação tão complexa. É importante ressaltar que todo o discurso de Riobaldo se origina de sua experiência, por isso, embora suas reflexões sejam altamente sofisticadas e bem elaboradas, a imagística local que ele utiliza para exemplificar, para ilustrar seus pensamentos, dá à sua fala uma concretude típica de seu discurso de jagunço. Por maior que seja o grau de abstração que um pensamento de Riobaldo possa alcançar, há sempre uma imagem retirada do próprio sertão, da própria

vivência de jagunço, para bordar, para pintar sua questão, porque Riobaldo parte é do concreto.

São as lacunas deixadas em aberto pelas travessias anteriores, as questões ainda não resolvidas (e que, parece, não se extinguirão nunca) que levam Riobaldo a entregar-se à narrativa. Essas lacunas, os questionamentos, são exatamente o que possibilita e justifica a narrativa do personagem: se Riobaldo tivesse certezas, não seria, então, necessário narrar, recontar, contar para si novamente. Ele diz: “conto minha vida, que não entendi” (p. 457). Riobaldo narra porque seus pastos ainda não estão bem demarcados, e é por isso que continua sua travessia, agora, através da narrativa.

Entremos no texto desarmados, sem perguntas para as quais já tenhamos alguma resposta prevista; aqui, também, quase que nada se sabe, mas se desconfia de muita coisa. Por isso é preciso esclarecer que não devemos esperar que ao final das páginas cheguemos a uma conclusão definitiva, pois ela significaria a morte do que na verdade nunca tem fim. Afinal, “o real não está na saída nem na chegada: ele se revela para a gente é no meio da travessia” (p. 60).

Do interlocutor ausente: narratário

Logo à primeira página de *Grande sertão: veredas* nos deparamos com um discurso em primeira pessoa iniciado graficamente por um travessão. Ora, todo travessão, como sabemos, é a marca, por excelência, do diálogo. Porém, não há que se esperar ouvir a voz de um segundo emissor, de um segundo falante, pois até a última página do livro só nos é permitido escutar um personagem, ele mesmo, Riobaldo. Mesmo quando temos a fala de outro personagem, esta elocução se dá através da fala de Riobaldo, para elucidar um diálogo passado, que já aconteceu, e que é resgatado em sua memória. É através da voz de Riobaldo que temos acesso à fala de outros personagens, e não por eles mesmos.

Temos, portanto, uma espécie de monólogo endereçado, ou talvez um diálogo unilateral, em que não há mudança de turno – locutor/ouvinte. O suposto interlocutor não se manifesta explicitamente durante a conversa, não temos acesso a suas opiniões e a seus comentários, se é que de fato existem. Apenas podemos concluir que Riobaldo se dirige a alguém, devido aos comentários tecidos pelo próprio personagem em relação ao seu ouvinte e aos constantes endereçamentos feitos a ele. Ao longo de sua longa fala, Riobaldo chama pelo seu ouvinte, pede sua atenção e, por vezes, munido de uma imensa falsa modéstia, desculpa-

se ironicamente por sua ignorância ou por seu turvo modo de narrar. A pessoa a quem Riobaldo fala, na verdade, é um grande vazio, um grande "indefinido", que pode ser preenchido de maneiras diversas.

Justamente por essa não-delimitação, essa indefinição de um interlocutor, o termo *narratário* parece ser o mais conveniente para nomearmos aquele que ouve Riobaldo, aquele a quem Riobaldo se dirige. Ouvir também é o verbo mais apropriado, pois Riobaldo não *escreve* um livro, ele *conta* e *reflete* sobre uma história. O que lemos é o registro dessa narração oral: parece que *Grande sertão* é uma narrativa em terceira pessoa mas sem a presença de um narrador tradicional, aquele que não se refere a si mesmo e nem a um *tu*, mas sim a um outro que se quer observado, narrado. Ou melhor, Riobaldo toma as rédeas da narrativa e se coloca na posição desse narrador, de contador, e vai falar de si e sobre si como um narrador em primeira pessoa. Já se torna notório o caráter inclassificável de *Grande sertão*, a começar pelo que seria uma simples definição sobre o tipo de narrativa que nos apresenta.

Mas voltemos ao termo *narratário*. A existência de uma segunda pessoa do discurso é inegável, sabemos que existe um alguém a quem Riobaldo se destina, mas esse alguém não é definido, participa da narrativa silenciosamente, em ausência. Essa característica nos permite uma percepção variada da figura do interlocutor, dentre as quais a mais emocionante é, sem dúvida, a possibilidade de ser o leitor mesmo o ouvinte de Riobaldo. Lendo as falas de Riobaldo, temos a impressão e a sensação de que ele fala a nós mesmos. E embora essa "técnica" de endereçamento ao leitor não seja uma inovação literária de Guimarães Rosa, já que escritores como os britânicos Fielding, Sterne e, mais proximamente, Machado de Assis já tinham se utilizado de tal engenho, a originalidade de nosso autor reside no fato de que Riobaldo, enquanto conta a sua história, não se dirige a leitor algum, mas sim ao seu suposto ouvinte. Além disso, é preciso lembrar que no caso de outros personagens, como Brás Cubas, por exemplo, há uma separação clara entre o narrador do livro e o personagem narrado: quem estabelece o diálogo com o leitor é sempre o narrador, e jamais o personagem narrado; em *Grande sertão: veredas*, é o Riobaldo, personagem-narrador, quem realiza essa conversa. Enquanto nas narrativas em primeira pessoa o narrador se apresenta ao leitor enquanto tal, como aquele que irá contar a história de um personagem, que no caso remete ao seu passado, Riobaldo é, ao mesmo tempo, narrador e personagem, ou melhor, ao contrário, um personagem que narra.

No entanto, para além de um narratário definido, quer seja um ouvinte ou um leitor, para além de um alguém com quem falar, Riobaldo narra para si mesmo: “Conto para mim, conto para o senhor” (p. 135). Riobaldo narra para si mesmo porque sua narrativa se quer reflexão, entendimento, problematização. É por isso que quer contar não o que sabe, mas sim o que não sabe se sabe: “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (p. 214). É por isso que o *senhor* que desde o início do texto parece ser o interlocutor de Riobaldo é um estranho; Riobaldo não narra a sua história a um amigo, a uma pessoa próxima, e sua opção pelo desconhecido não é casual. Tomemos suas próprias palavras para tentarmos entender o motivo de sua escolha.

Narrar por quê?

Não sei, não sei. Não devia de estar relembrando isto, contando assim o sombrio das coisas. Lenga-lenga! Não devia de. O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isso mesmo. Falar com estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. Mire veja: o que é ruim dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala? (p. 37).

Narrar a um estranho é como falar consigo mesmo, é contar para si. Um estranho é capaz de nos ouvir, sem pré-conhecimentos, e depois partir logo longe. A experiência de narrar a um estranho é familiar a Riobaldo. Quando foge da fazenda de seu padrinho Selorico Mendes, seu desejo é só “gente estranha, muito estranha, estrangeira inteira!” (p. 115), e vai para a casa de Rosa’uarda, filha de seo Assis Wababa, família turca. Além disso, ele sempre teve uma relação recorrente com estrangeiros (a primeira mulher da vida de Riobaldo foi justamente Rosa’uarda). Riobaldo chega a dizer que toda a vida sempre gostou demais de estrangeiros (p. 107). Na sua segunda fuga, quando sai do bando de Zé Bebelo, de quem vinha sendo professor, Riobaldo chega à casa de seo Manoel Inácio, *Malinácio dito*, e conta a ele tudo o que tem passado (p. 128), desde sua primeira fuga. Já no final do livro, após a morte de Diadorim, Riobaldo, antes e para poder se casar com Otacília, precisa aprumar seu pensamento e seus senti-

mentos em relação ao que passou, calma de que sua dor passasse, então conta sua história inteira ao Compadre Quelemém (p. 567).

Isso mostra que Riobaldo não narra, não conta sua história com a finalidade de tornar o outro ciente dos fatos ocorridos, seu objetivo não é contar a história de sua vida, não é narrar uma série de aventuras de sua juventude, como uma autobiografia que enumera fatos e feitos meramente informativos, para satisfazer a curiosidade de outrem. Riobaldo narra para si, e sua narrativa é reflexão, é questionamento, é travessia. É preciso narrar para que, numa tentativa de retomada do passado, seja possível trazer à superfície as questões que não tiveram tempo de amadurecer, e isso só pode ser feito pelo Riobaldo de range rede, aquele que guarda a experiência no corpo e na memória. É nesse sentido que Riobaldo se torna uma espécie de herói problemático, pois sua travessia, sua narrativa, só se sustentam enquanto questionamento, e não afirmação de certezas, como se dá com os heróis tradicionais, por exemplo. Riobaldo está numa situação de incompletude, de imperfeição, de limite, natural do homem, o que é, de certa forma, uma característica inversa do herói. Ele é movido pela dúvida, em todos os seus passos. Maior prova disso é sua indefinição em relação a Diadorim: seus sentimentos são misturados e ele não tem certeza sobre o que sente pelo amigo. Além disso, a permanência de Riobaldo no sertão é sempre ameaçada pela sua própria vontade de partir, o que o fez propor várias vezes a Diadorim que largassem o jagunço e fossem viver vida comum. Também não poderíamos deixar de lembrar aqui a dúvida constante e insistente de Riobaldo acerca da existência ou não do diabo, que resulta principalmente da incerteza de Riobaldo em relação à possível realização do pacto. Tudo isso mostra que o personagem está sempre no limite, na barreira, na margem de todo conceito, e é isso que o leva a narrar.

Riobaldo não narra para afirmar seus feitos passados, para confirmar verdades preestabelecidas; narra porque questiona esses próprios feitos, porque os transforma em dúvida; narra porque precisa tentar

decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gâ que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! (...) Assim é como conto. Antes conto as coisas que

formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas (p. 93).

Decifrar as coisas que são importantes significa tentar entender o significado da vida, e Riobaldo faz isso partindo da tentativa de entendimento de sua própria travessia. É nesse sentido que a travessia de Riobaldo é transcendente, pois a partir dela surgem problemas que rompem os limites de uma localização espaciotemporal; Riobaldo parte de dentro do sertão, do jagunço, da imagística sertaneja, e daí elabora, através da narrativa, de sua filosofia de fatos, questões verdadeiramente metafísicas. É por isso que o *sertão é do tamanho do mundo*. Mais uma vez lembramos que essa investida metafísica só se revela possível ao Riobaldo de range rede, pois ele mesmo diz que de primeiro, fazia e mexia, e pensar não pensava, não possuía os prazos, vivia puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém, pois “quem mói no asp’ro, não falseia” (p. 9). Só depois da folga, sem pequenos dessorregos, de range rede, é que se inventou nesse gosto de especular idéia: narrar. Riobaldo jovem, jagunço, é ato; o outro, de range rede, é narrativa, é reflexão.

O que Riobaldo parece dizer com isso é que o calor dos acontecimentos, o momento de erupção dos fatos, não nos permite reflexões: o que há são sensações, sentimentos, atos. Riobaldo diz, à página 129, que tudo o que narra só depois é que pôde “reunir relembrado e verdadeiramente entendido – porque enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é que o corpo a próprio é: coração bem batendo”. Somente mais tarde, quando os acontecimentos se tornam linguagem, quando deles nos lembramos e os transformamos em narrativa, é que formamos nossa idéia sobre o que aconteceu, sobre o passado. Cada acontecimento só se torna, só se estabelece enquanto tal quando a ele retornamos, em lembrança, em recordação, em refazimento do que aconteceu, e isso só é possível através da linguagem. Essa retomada, esse refazimento, essa construção do passado só acontece para aqueles fatos que de certa forma nos desequilibraram, nos deixaram alguma marca, uma necessidade de entendermos o que se passou. É por isso que Riobaldo narra, porque, para ele, as pastagens ainda estão sem fechos, e é preciso, ao menos, tentar fechá-las. É preciso rever, reviver os fatos para tentar entender sua travessia e, através da narrativa, legitimá-los, torná-los verdadeiramente fatos. Mas não todos os fatos: de um deles em especial Riobaldo quer fazer a história se arrepender, e, num ímpeto de amor e dor, se nega a falar

da morte de Diadorim: "Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim..." (p. 559). Riobaldo não quer falar, não quer "escrever" sobre a morte de Diadorim para que assim ela não aconteça, pois ele sabe que sem linguagem não há passado (*não foi*), presente (*não é*) e nem futuro (*não fica sendo*). Porém, mesmo essa negação é o fazer-se da linguagem, e então Riobaldo não pode livrar-se da dor. O acontecimento se dá mesmo na sua negação, pois negar algo já é permitir sua existência.

Lembremos da seguinte fala de Riobaldo: "Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo" (p. 56). Deus seria a única possibilidade de existência para além da linguagem, a única coisa que poderia existir sem linguagem. O demônio há sem existir, pois basta sabermos que ele não existe para que ele tome conta de tudo, pois essa "sabedoria" se dá através da linguagem. A negação da existência do demônio é a sua própria (e única) possibilidade de existência, pois transformar em linguagem a sua não-existência já é permitir que ele exista.

Assim, o passado não se apresenta para nós, nem para Riobaldo, como algo que já se deu, que está pronto e acabado, ao qual temos apenas um acesso objetivo, direto e racional, como um guarda-roupa cujas portas abrimos e do qual retiramos as peças, já prontas, que desejamos usar. Não. O passado é, para nós, o que nos lembramos dele, e ao lembrarmos, ao retomarmos o que se passou, é que construímos o passado enquanto tal, através da linguagem, e essa investida se dá no presente. O passado é tecido no presente, e essa tecedura não é definitiva: a cada fio novo que se junta aos demais, temos um passado também novo, alterado, diferente; cada vez que nos dispomos a essa retomada (e estamos fazendo isso a todo momento), é um passado novo que se apresenta para nós. O passado é construído, é elaborado e reelaborado, por nós e para nós, por meio da linguagem. Riobaldo sabe disso e diz:

Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, *a lembrança demuda de valor – se transforma, se compõe*, em uma espécie de decorrido formoso. Consegui o pensar direito: penso como um rio que tanto anda: que as árvores das beiradas mal nem vejo... Quem me entende? O que eu queria. *Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furiável? Não. Esse obedece igual – e é o que é* (p. 321, grifos nossos).

Dessa forma, Riobaldo justifica a descontinuidade de sua narrativa dizendo que de cada trecho da vida nos lembramos de forma diferente e que algumas passagens ficam muito mais vivas em nossa memória do que outras. É por isso que a boca de Riobaldo não tem ordem nenhuma, por isso que ele conta coisas divagadas. “Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se lembrar dos lugares” (p. 172).

Riobaldo precisa entender em que medida compactuou com o bem e com o mal, precisa resolver a questão do pacto com o demônio, e é por isso que tantas vezes ao longo da narrativa ele se ocupa em dissertar sobre a existência de Deus e do diabo; precisa entender a coragem e o medo que sempre estiveram presentes, lado a lado, em sua vida, como opostos que se complementam e que provocam um ao outro; e principalmente, precisa tentar entender quem é ou o que é Diadorim, e o que este encontro, promovido quer pelo destino, quer pelo acaso, significou em sua vida.

Narrar o quê?

Essas coisas importantes a que Riobaldo se refere são as questões abertas e deixadas em aberto durante sua vida, desde o encontro com o menino no rio e a travessia do São Francisco até sua saída do jagunço. E não é mera coincidência o fato de Diadorim estar presente tanto no início (travessia do rio) quanto no final desse processo (morte de Diadorim). Riobaldo se refere ao primeiro encontro com Diadorim, enquanto meninos, como *um fato que se deu, um dia, se abriu, o primeiro*, e este trecho vem logo em seguida ao que parece ser um dos mais importantes momentos da narrativa: quando Riobaldo nos diz claramente qual o objetivo e o objeto de sua narrativa (à página 93, já citada). O encontro com Diadorim é o acontecimento originário, é o primeiro fato, o que virá a desencadear toda a travessia de Riobaldo. É nesse encontro que Diadorim oferece a Riobaldo uma espécie de ritual de iniciação, de abertura para a vida. Talvez também não seja por acaso que esse encontro venha a acontecer no porto, lugar de encontros, de chegadas e partidas. Diadorim convida Riobaldo a atravessar o São Francisco, ou melhor, a lançar-se ao rio e seguir sua correnteza, e, como aquele menino *tudo fazia com realce de simplicidade, tanto desmentindo pressa*, Riobaldo só podia responder que sim. O menino se apresenta a Riobaldo como uma figura cheia de encanto, estranha e única, e Riobaldo sente por ele algo que nunca havia sentido por pessoa alguma.

Na verdade, a entrada de Riobaldo no rio São Francisco significa um entrar subitamente na vida, o acontecimento originário, significa achar, entre várias, a sua vereda. Significa um abrir-se de possibilidades para as quais até então não havia despertado, e quem provoca e possibilita essa abertura é Diadorim. É Diadorim que, com todo o seu encanto e mistério, com toda a sua beleza de neblina, abre, em Riobaldo, a possibilidade da dúvida e, conseqüentemente, a possibilidade da travessia. Isso porque Diadorim traz em si a grande marca da vida e o que nela há de mais bonito: o mistério, a não-definição das coisas, a sabedoria de que “o viver da gente não é tão cerzidinho assim” (p. 103).

O senhor... mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou (p. 21).

Diadorim é a grande imagem disso tudo, é a verdadeira confirmação de que “tudo é e não é. Diadorim, que era o menino, que era o Reinaldo” (p. 421). Diadorim é a grande surpresa da vida; Riobaldo lamenta apenas ter estado toda sua travessia no escuro, e que a surpresa só tenha se revelado no momento derradeiro, quando clareiam a sala. É o mistério de Diadorim que encaminha Riobaldo para o mistério da vida, e o que o guia é o amor, uma espécie de amor conflituoso, diferente do amor físico que sente por Nhorinhá e do amor idealizado que tem por Otacília. Ao longo da narrativa há um crescendo na relação entre Diadorim e Riobaldo, a ponto de Riobaldo chegar a dizer que “tinha vindo para o jagunço só mesmo por conta da amizade” (p. 213). Diadorim é o grande acontecimento da vida de Riobaldo, é o ponto certo, do qual não se pode mais voltar para trás (p. 270), e é por isso que Riobaldo diz que o São Francisco partiu sua vida em duas partes (p. 289). É no São Francisco que Riobaldo aprende a coragem, é lá que se dá a transformação:

E eu não tinha medo mais. Eu? O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei –: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome (p. 102).

Assim, Diadorim dá a mão a Riobaldo e o lança a um rio já em curso; ele se joga no fluxo, no correr e no fazer-se do rio; ele pega o

rio já "andando", exatamente como um nascimento. Exatamente como acontece com o leitor de *Grande sertão: veredas*, que ao começar a ler é lançado nesse fluxo constante e incessante que é a narrativa de Guimarães Rosa, pela voz de Riobaldo. O leitor também se lança a algo anteriormente iniciado, e assim, à primeira página, encontramos a conversa de Riobaldo já começada. O livro se apresenta para o leitor como o rio se apresenta para Riobaldo, como uma força que flui em correnteza, e que não quer nada, apenas continuar a fluir.

Ao entrar na canoa com o menino e quando este ordena ao canoeiro "Atravessa!", tudo o que Riobaldo tem é medo. *Medo e vergonha*. Medo da imensidão do do-Chico, daquela terrível água de largura. O abrir-se do rio, a entrada na vida, dá-se de modo quase que violento, tamanha sua imensidade, sua força, sua potência, e frente a toda essa exuberância não há como se fugir ao inevitável sentimento de fragilidade, impotência, medo e vergonha. Riobaldo tem medo de encarar o rio e, com lágrimas vindo aos olhos, diz: "Eu não sei nadar...", e é como se dissesse *eu não sei viver*. E aí, nesse momento, o menino responde, sereno, sereno: "Eu também não sei". Este é um dos momentos principais (se não o mais importante) da vida de Riobaldo, pois representa uma epifania, uma revelação, uma descoberta de algo que já estava presente em si, aguardando para ser despertado. Diadorim mostra assim a Riobaldo que viver, atravessar o rio, é ter coragem de lançar-se ao desconhecido; mostra que a vida é esse próprio não-saber, é questionamento, pois "aprender-a-viver é que é viver mesmo" (p. 546). "Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas" (p. 386). Viver é já estar vivendo, é já estar jogado, em travessia, em rio. "Viver é um descuido prosseguido" (p. 65). É nesse sentido que rio é sinônimo de travessia, que por sua vez é sinônimo de vida, pois a vida se dá enquanto fluxo, enquanto caminhar e atravessar, no meio da travessia. Viver é estar na corrente do rio, na correnteza, e para tanto não é preciso saber nada, basta ter coragem de atravessar. Viver não é início e nem fim, viver é o meio da travessia. Assim, Diadorim apresenta o rio a Riobaldo e lhe ensina a coragem para atravessá-lo. Riobaldo sabe que "se teme por amor; mas que, por amor, também, é que a coragem se faz" (p. 426).

Enfim, o sertão

Nessa solidão que é o entrar-se na vida, Riobaldo se dá conta de que é preciso agarrar-se a si próprio, que é a única escora possível para percorrer a travessia com coragem, sem medo (ou apenas ao lado

dele mas não nele). O menino Riobaldo diz que tem medo de atravessar o rio, como se não tivesse coragem suficiente para enfrentar a travessia, mas o simples fato de lançar-se ao rio, de ouvir seu chamado e aceitá-lo por irrevogável já revela a presença da coragem. O mesmo acontece em relação ao pacto: Riobaldo decide firmar o pacto com o diabo para ter coragem, para descobrir-se a si mesmo, mas o próprio fazer do pacto já mostra que Riobaldo já tem a coragem em si: não precisa fazer o pacto para, em troca, ter coragem, pois dispor-se a fazer o pacto já é, por antecipação, ter coragem. Aceitar o que é próprio, que é seu, por destino ou pelo acaso, já é o fazer-se da coragem, é ter o sertão dentro de si; é por isso que Riobaldo diz que o sertão o produziu, depois o engoliu, depois o cuspiu do quente da boca (p. 546).

Talvez seja por essa necessidade de coragem que Riobaldo, após lançar-se ao rio, vai lançar-se, algum tempo depois, ao sertão. Ele decide ser jagunço, decide aceitar o sertão, ele *de si de ser jagunço se entrete*, porque não pode entender a razão da vida, e é só assim que se pode ser vero bom jagunço (p. 533). O sertão, este lugar para além de uma situação espaciotemporal definida, este “sem lugar” (p. 331), este lugar simbólico onde a travessia da vida se desenvolve, parece ser uma extensão do que significou o rio São Francisco para Riobaldo, a continuação da travessia. É quando ele vai achar-se sozinho, condição necessária para conhecer-se a si mesmo. Durante sua fala, Riobaldo apresenta diversas tentativas de conceituação do sertão, e isso revela, mais uma vez, sua necessidade de busca do entendimento.

É no sertão que Riobaldo vai descobrir o ser si mesmo, pois é neste lugar *do tamanho do mundo*, neste lugar *sem janelas nem portas*, que Riobaldo pode encontrar a solidão necessária para ser Riobaldo, Riobaldo, Riobaldo!, porque “sertão é sozinho, sertão é dentro da gente” (p. 289). É no sertão que Riobaldo vai aprender o *se ser*, exatamente como Joca Ramiro, e vai revelar-se chefe; é lá que Riobaldo percebe que era muito diverso dos outros jagunços, e percebe também que “um ainda não é um: quando ainda faz parte com todos” (p. 173), que “a colheita é comum, mas o capinar é sozinho” (p. 54). Riobaldo quer saber quem ele era, de que lado ele era, e chega à conclusão que era de ninguém, que era só de si mesmo, ele, Riobaldo (p. 141). Riobaldo, agora, depois da travessia, sabe que “as coisas que acontecem, é porque já estavam ficadas prontas, noutra ar, no sabugo da unha; e com efeito tudo é grátis quando sucede, no reles do momento” (p. 408), ele sabe que “passarinho que se debruça – vôo já está pronto”

(p. 13). Ele descobre que *ser Riobaldo* já estava presente em si, em potência, aguardando apenas o momento de transformar-se em ato. E quem o encaminha, quem o leva a descobrir-se Riobaldo, a encher-se e embriagar-se de si mesmo é Diadorim, aquele mesmo, o que “conhecia os caminhares” (p. 76).

A solidão é condição necessária a esse processo, porque “tristeza e medo perto de pessoa amiga afracá” (p. 143). É preciso estar só para encontrar-se consigo mesmo. É por isso que depois que Riobaldo se torna chefe o lirismo da narrativa diminui, assim como a presença de Diadorim, e a violência aumenta. Riobaldo evita estar na companhia de Diadorim e, daí em diante, Diadorim passa a ser o anjo do bem de seu amigo, mas continua, sempre, a indicar a Riobaldo as veredas do sertão, as veredas da vida.

O sertão é para Riobaldo o que Diadorim apresenta a ele e também o que Diadorim representa dele. É do encontro, do grande encontro com Diadorim que o sertão se abre como possibilidade para Riobaldo e que Riobaldo se abre para a possibilidade do sertão, para a necessidade de *ser tã*. O encontro com Diadorim é originário, é o acontecimento fundador da vida de Riobaldo, porque a partir dele outros encontros se desencadeiam: o encontro com o sertão, o encontro consigo mesmo, o encontro com a vida. Mas por que foi que Riobaldo teve de conhecer aquele Menino? Por que foi que, com ele, teve de atravessar o São Francisco? E mais, por que foi que Riobaldo teve de, depois de tanto tempo, reencontrar o Menino? Acaso, destino, sorte, Deus... Diadorim é como o sertão: *o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados*. Todos os acontecimentos da vida de Riobaldo estão no fluxo em direção a Diadorim, por acaso ou por destino, mas sempre o que não se pode evitar. Diadorim, sertão: *o senhor querendo procurar, nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem*. Diadorim, sertão: *é quando menos se espera*. Diadorim, em sua inexatidão serena, é metáfora do rio, do sertão, da vida, e é por isso que é ele mesmo quem encaminha Riobaldo para o rio, para o sertão, para a vida. Diadorim é o mistério, é a dúvida, é a saudade de Riobaldo, é o que o faz narrar. Diadorim Menino, menino, é o rio; Diadorim Reinaldo, jagunço, é o sertão, Diadorim Diadorim, mulher, é a grande surpresa, é o acender-se da luz, é a vida.

Viver é etcétera, o sertão é etcétera. Diadorim, também.

Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- FOGEL, Gilvan. "Da pobreza e da orfandade sem vergonha". In: SCHUBACK, Marcia S. C. (org.). *Ensaio de Filosofia – homenagem a Emmanuel Carneiro Leão*. Petrópolis: Vozes, 1999, pp. 65-99.
- LORENZ, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa". In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa. Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 62-97.
- ROSA, Guimarães. *Correspondências com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari*. 2ª ed. São Paulo: T. A. Queiróz / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.
- . *Grande sertão: veredas*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Resumo

Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo nos guia por um paralelo de três travessias que se correspondem entre si e se revelam umas às outras: a viagem fatídica empreendida através do sertão, em seu aprendizado de jagunço, a travessia em direção ao conhecimento de si mesmo e a travessia da própria narrativa, na qual, na verdade, todas as outras travessias acontecem. Nosso objetivo é compreender a relação entre essas três travessias que se cruzam e entrecruzam ao longo da história, ao longo da vida do personagem. Para tanto, adentramos alguns problemas tematizados por Riobaldo e, por intermédio deles, procuramos entender o sertão.

Palavras-chave: Riobaldo · sertão · Diadorim · travessia

Abstract

In *Grande sertão: veredas* Riobaldo takes us to a parallel of three completely linked and intertwined journeys that reveal themselves: the factual journey through the *sertão* and his learning to become a *jagunço*, the journey towards self-knowledge, and the last one, that is the narrative itself, in which all the other crossings take place. Our aim is to comprehend the relation between these three crossings that cross each other along the story, along the character's life. We go inside some issues raised by Riobaldo and by these means, we try to understand what *sertão* is.

Keywords: Riobaldo · sertão · Diadorim · crossing

A pedagogia ascensional das *Primeiras estórias*

Maria Lucia Guimarães de Faria*

As *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, são atos inaugurais de um viver. Compõem um projeto po-ético-existencial em que o cotidiano sobreviver demasiado humano é superado, abrindo-se a clareira vital na qual o homem, animado pela vontade de ser e pela potência do querer, anuncia-se como o inventor do seu próprio destino, único e inimitável, e lança os alicerces de um autêntico existir, alheio e estranho aos modelos e normas de conduta instituídos e canonizados, seguindo apenas a sua própria intuição e os singularíssimos ditames do seu coração. As estórias marcam o instante fundamental em que se diz "Não!" ao anonimato, à mediania e à mediocridade, e se celebra o nascimento de um si próprio, pronto a manejar as rédeas de sua vida e a decidir os rumos de seu futuro.

As duas estórias que se interpretam a seguir, além de ilustrarem com muita sensibilidade a pedagogia ascensional do magistério rosiano do verdadeiro existir, permitem que, a seu propósito, se delineie uma visão de conjunto do livro e que se destaquem várias notáveis correlações que as estórias urdem entre si, compondo um todo arquitetônico, que se propõe harmônico e coeso. Ao longo do livro, os temas, as imagens e os motivos que aqui se apontam são retomados reiteradas vezes, numa estrutura fugata, que confere poesia e musicalidade à obra.

* Professora substituta de Teoria da Literatura (UFRJ).

1. Muito branco-de-todas-as-cores: “Um moço muito branco”

Um moço muito branco, mas não branquicelo, antes “figurando ter por dentro da pele uma segunda claridade” (Rosa, 1978, p. 86), chega à comarca de Serro Frio, saído do nada, no simbólico dia de São Félix. Como está gravado no nome do santo padroeiro do dado dia, o moço “de distintas formas” vem para outorgar alegria a todos os que se “engraçam” (p. 87) dele, vale dizer, os que se deixam tocar pela graça que gratuitamente esbanja a sua figura singular. O moço “fazia para si outra raça” (pp. 86-7). Entretanto, não era o único espécime dessa raça especial. A ela pertencem alguns outros personagens emblemáticos das *Primeiras estórias*. Em primeiro lugar, o Menino de “As margens da alegria” e “Os cimos”, companheiro no abençoado dom da alegria. O moço, “claro como o olho do sol” (p. 91) e o Menino, mestre-aprendiz na pedagogia do diário levante do ímpeto ascensional, inserem-se na fulgurante mitologia solar, com tudo o que se lhe associa: a clarividência, a transcendência, a leveza, a capacidade de voar, a força de existir. O moço se fora de partida “com a primeira luz do sol” (p. 91), assim como o tucano ia e vinha com “a fina primeira luz da manhã” (p. 154) para anunciar o advento do sol. Em segundo lugar, Nhinhinha, a menina de lá, residente, como ele, “nas altas atmosferas” (p. 88). Assim como ela “fazia saudade” (p. 18) de um “lá” que ela mesma não sabia precisar, ele conseguia, em si, uma “saudade inteirada” (p. 88), que o levava a “olhar sempre para cima, o mesmo para o dia que para a noite” (pp. 89-90). Ela “apreciava o casacão da noite”, particularmente as “estrelinhas pia-pia”; ele era “espiador de estrelas”. Ela possuía “olhos muito perspectivos” (p. 19) com os quais podia ver através das coisas; ele surpreendia, assaz observando, “até espreitasse por miúdo os vezos de coisas e pessoas” (p. 87). Em terceiro lugar, o Pai de “A terceira margem do rio”. Em ambos, a “liberdade vaporosa” que praticam é conseqüência direta do “espírito de solidão” (p. 89) que cultivam. A conquista da terceira margem é a superação de todos os obstáculos que cerceiam o livre desempenho da faculdade humana de criar mundo e inventar destino. Nesse sentido, é também “terceira margem”, o “lá” a que se refere Nhinhinha, o “alonde” em que se movimenta o moço muito branco (p. 89), o “transcendente” a que se reporta o narrador de “O espelho” (p. 61), o “alhures” em que se suspendia, por vezes, “alheio”, Tio Man’Antonio (p. 73), a “mansão estranha fugindo atrás de serras e serras, sempre”, de “Nenhum, nenhuma” etc. Em quarto lugar, integra essa raça o narrador de “O espelho”: o “quanto como uma luz que se nublava, aos

poucos tentando-se em débil cintilação, radiância" (p. 67) é como a "segunda claridade" sob a pele que o narrador adquire após a metamorfose existencial. Pertence a essa raça, também, Tio Man'Antonio, "serafim", eternamente transitando entre o aqui, agora, e o "outro lugar, outro tempo" (p. 88), no suspenso limiar entre o ser e o nada. Também o rapaz de "Seqüência", impulsionado, não por um desígnio lógico, mas por uma "oculta, súbita saudade" (p. 59), insere-se nessa casta. E, ainda, Brejeirinha, cujo "audaz navegante" é o símbolo de uma infatigável transcensão de limites, o louco de "Darandina", encarapitado no "páramo empíreo" onde praticava, também, a liberdade vaporosa, e Maria Exitá, que trabalhava a própria substância da alvura. O anelo último das *Primeiras estórias* é que todos cheguem a compor essa "raça" de "personagens" (p. 124), após o ponto de conversão vital que constitui justamente o teor das estórias.

Quem do moço mais gostou foi o preto José Kakende, "escravo meio alforriado de um músico sem juízo, e ele próprio de idéia conturbada" (p. 87). Como é habitual na obra rosiana, o "delirado varrido" é o único capaz de escutar o recado do sobrenatural e de perceber a "movida e muda matéria" (p. 74) que se esconde por detrás da realidade aparente. Os marginais da razão, como não têm os sentidos viciados pela lógica nem o espírito amestrado pelo bom senso, pegam aviso das coisas e enxergam, para além do visível, toda uma dimensão invisível palpitante de aconteceres. Escravo de um músico meio aluado, Kakende tinha sua loucura de certa maneira duplicada pela do patrão, e tinha, ainda, trato com a arte, que é outra forma de desautomatização da sensibilidade, de modo que era ele o indicado para uma percepção mais ampla dos "fatos de pavoroso suceder" (p. 86). Assim é que as suas "desorbitadas sandices" (p. 87) de "nuvem, chamas, ruídos, redondos, rodas, geringonça e entes" (p. 91) constituem, na verdade, uma visão profética, toda calcada em Ezequiel I, 4-28, conforme demonstra Heloísa Vilhena de Araújo (Araújo, 1998, p. 145). A apropriação da visão bíblica dá uma dimensão religiosa à estória, e os atos do moço muito branco ganham uma maior profundidade e relevância. Anunciado pelo profeta, o moço surge como o "bem-chegado" (tal qual o rapaz de "Seqüência"), cuja vinda, semelhante à de Cristo, opera milagres, promovendo conversões inimagináveis. De inspiração bíblica é também a expressão "o filho de nenhum homem" (p. 87), que se reporta, por contraste, à profecia de Ezequiel, onde se emprega recorrentemente a perífrase "filho do homem" para representar a fraqueza humana perante a majestade divina. O filho de nenhum homem, por-

tanto, é aquele que transcendeu a condição meramente humana e entabulou uma conexão mais direta com Deus, realizando-se na dimensão intermediária entre as esferas divina e humana. Com efeito, de acordo com as “altas e despauteradas falas” do preto, que viu descerem “os Arcanjos” de dentro de “uma artimanha amarelo-escura”, o moço desempenha-se como um arcanjo, cuja função resolve-se numa *mediação*, que libera os homens para transcensões insuspeitas, evitando que eles se imobilizem em acontecimentos definidos e definitivos. A mediação do anjo nos protege de um duplo impasse: tanto do fracasso em transcender que nos paralisa num estado de imanência bruta, quanto do mal-entendido de uma transcendência teísta que cria uma distância intransponível e nos condena ao ascetismo com todas as suas fúrias e rejeições. O anjo propõe a idéia de teofanias, como inesgotáveis adventos da alma (Corbin, 1969, p. 292). A ligação do moço com os anjos confirma-se na ocasião de sua partida, quando, auxiliado pelo preto José Kakende, ele acende “de secreto, com formato, nove fogueiras”, para as nove hierarquias angélicas (Araújo, 1998, p. 148).

Toda espécie de transformação passa a acontecer com a chegada do moço muito branco. O próprio terreno “muda de feições” (p. 86) após os cataclismos provocados pelo fenômeno luminoso que se projetou no espaço. Hilário Cordeiro, comportando-se de acordo com a cordialidade e a alegria configuradas em seu nome, recebe-o de coração, e de seu zelo iria, mais para diante, ter melhor razão, pois “tudo lhe passou a dar sorte” (p. 89). Duarte Dias, “maligno e injusto, sobre prepotências”, em cujo coração “não caía nunca uma chavinha” (pp. 87-8), encontra, guiado pelo moço, uma grupiara de diamantes ou um painelão de dinheiro, e, por arte desse prodígio, converte-se, bem no dia da vigília da Transfiguração, em “homem sucinto, virtuoso e bondoso” (p. 91), para estupefação geral. O cego Nicolau desperta a atenção comovida do moço, de quem recebe uma semente desconhecida, que produz “um azulado pé de flor, da mais rara e inesperada, com entrespecto de serem várias flores numa única” (p. 89). Esse pé de flor azulado traz à memória, como agudamente observa Heloísa Vilhena de Araújo, a “Flor de um azul etéreo”, do *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, símbolo de uma busca iniciática da origem, por intermédio da poesia. A Flor, ao redor da qual se reuniam milhares de flores de todas as cores, entre cujas pétalas “nadava um terno rosto”, é a precursora da “flor pelágica”, que anuncia o nascimento abissal do rostinho de menino (Araújo, 1998, pp. 146-7). Mas o acontecer mais bem-vindo e notável patrocinado pelo moço foi a metamorfose da

moça Viviana. Esta, desmentindo o seu nome, não vivia; antes encerrava-se numa “vagarosa tristeza” que a consumia e não fazia lustrar a grande “beleza do feitio” (p. 90). A ela chegou-se o moço, “gentil e espantoso”, pondo-lhe a palma da mão no seio, delicadamente. O gesto curou-a de qualquer dor ancestral que a paralisava, e ela “despertou em si um enfim de alegria, para todo o restante de sua vida”, finalmente concordando com o desempenho inscrito no próprio nome e com o dom de formosura que a distinguiu.

Também ao moço muito branco o dom de alegria e benevolência dispensado aos moradores do Serro Frio traz benefício e paz. Ele, que em sua chegada era “o moço, pasmo” (p. 86), transforma-se em “o moço, plácido” (p. 91), depois de propiciar a conversão existencial aos que o acolheram, e, inclusive, conquista as asas com que retorna à sua pátria estelar. Em “Nenhum, nenhuma”, história que se defronta com “Um moço muito branco” na simetria desenhada pela colocação de “O espelho” no centro do livro, o Moço parte da casa-de-fazenda, perdida na bruma do “indescoberto rumo”, em estado de grande comoção, de alma conturbada, “falido, ido, noutra confusão” (p. 50), porque não pudera compreender a atitude da Moça em querer “esperar até à hora da morte”, nem alcançara elucidar o sentido da interrogação que ela lhe dirigira: “Será que você seria capaz de se esquecer de mim, e, assim mesmo, depois e depois, sem saber, sem querer, continuar gostando?” (pp. 48-9). Da mesma forma que ressoam na história “Seqüência”, os ecos daquela interpelação longínqua fazem-se ouvir aqui, autorizando a suspeita de que Viviana, a “mais bela moça” (p. 87), seja uma espécie de figuração imanente daquela imagem transcendente, a Moça, “a mais formosa criatura que jamais foi vista” (p. 45), a quem o Moço dera as costas, deixando-a, “lágrimas em olhos”, “linda já de outra espécie”, chorando abraçada à Nenha velhinha (p. 49). Ao depositar a palma da mão no seio da moça Viviana e despertar-lhe um enfim de alegria, o Moço não estaria redimindo-se daquela incompreensão originária e conquistando uma expansão de alma – simbolizada pelas asas subitamente “tidas” – capaz de apaziguar-lhe o espírito e levá-lo de volta para perto da Moça, cuja “maravilhosa luz” é a mais perfeita expressão do “que está por trás da palavra ‘paz’” (p. 43)? A alegria despertada na moça de cá cura a tristeza da Moça de lá. A conversão do moço branco de “pasma” em “plácido” traz à recordação o “limite de transformação” que a Moça, “flor”, representava (p. 48), e a metamorfose que ele precisava cumprir para preparar-se para a grande hora. A “saudade inteirada” que

sentia, o seu sorriso referido a “outro lugar, outro tempo”, indicam precisamente que o seu amor tinha pouso certo: “coração de cão com dono” (p. 88). Sua “estranha memória” (p. 89) consistia em não ter-se esquecido da Moça, apesar de “perdida a completa memória de si, sua pessoa” (p. 87), vencendo a prova proposta por ela e obtendo resposta afirmativa para a tremenda indagação que fizera a si mesmo, ao partir, junto com o Menino: “Será que posso viver sem dela me esquecer, até à grande hora? Será que em meu coração ela tenha razão?” (p. 50). O que antes não pudera entender com a razão viera a compreender com a saudade, “a salvo do entendimento”. Agora era a grande hora: o moço estava pronto para desnascer e retornar, dando seqüência ao que ficara interrompido.

Agora, observe-se a seqüência das estórias: seguindo-se a “Um moço muito branco” vem “Luas-de-mel”, que celebra as núpcias do Moço e da Moça. Não se diz que o Moço e a Moça de “Luas-de-mel” sejam os mesmos Moço e Moça de “Nenhum, nenhuma”, como se o livro *Primeiras estórias* fosse uma brincadeira de esconde-esconde ou uma grande charada a ser decifrada. O Moço e a Moça, quando assim mencionados, sem nomes que os particularizem, encenam as arquissituações e os arquissentimentos envolvidos nos encontros e desencontros amorosos. Na origem, há uma Moça, que é simultaneamente a jovem donzela e a anciã, o eterno feminino unindo as duas pontas da vida. Essa Moça tem o seu Moço, o eleito do seu coração, que, no entanto, se rebela e recua diante do limite de transformação que a Moça simboliza. Esse retrocesso, recusa de ser, medo de dar o salto no nada – que é o mesmo pavor vivido pelo narrador de “A terceira margem do rio” – ocasiona um desenraizamento, que conduz a um desgarramento, que produz um esquecimento, que se traduz como errância. A alma errante não sabe o que é. Suas palavras não têm voz, o que ela diz não é mais do que texto decorado, seu rosto não é um vero semblante, mas um disfarce externo, seus passos não constroem um rumo, antes denunciam um descompasso com a sintonia cósmica que rege o universo. Essa alma precisa – como condição de possibilidade de chegar a existir – “desdeslembrar-se” (p. 47), religar-se à origem, ir buscar-se por detrás de si mesma, dar o salto catabático em sua própria intimidade, ousar a travessia para o silêncio e a solidão, encontrar o seu eu abissal, que brota, do fundo de sua angústia e de sua carência, como a flor pelágica que finalmente irrompe ante o estremecer dos prados. O amor é o caminho para o religamento. Eros, o deus cosmogônico, cria mundo, ao celebrar as bodas de dois

destinos que se completam. Nesse mundo que finalmente adquire sentido, pode a alma humana vicejar e crescer. Esta é a Estória. Por isso, o Moço e a Moça muito aparecem, encenando as tantas faces de uma Estória que nunca termina, e que, sendo a Mesma, nunca é a mesma. A seqüência, portanto, que articula as *Primeiras estórias* não é a de peças num quebra-cabeças de cujo encaixe dependesse a elucidação do todo. Assemelha-se, antes, ao “azulado pé de flor, da mais rara e inesperada, com entrespecto de serem várias flores numa única, entremeadas de maneira impossível, num primor confuso, e, as cores, ninguém a respeito delas concordou, por desconhecidas no século” (p. 89). Raras e inesperadas, as primeiras estórias oferecem precisamente o aspecto de serem várias estórias numa única Estória, entremeadas de maneira impossível, porque inovadora e imprevisível, num primor confuso de cores singulares e inéditas, valendo “primor” em todos os sentidos da palavra – o que ocupa o primeiro lugar, qualidade superior, perfeição, excelência, delicadeza, beleza, encanto (Holanda, 1986) –, além de outros que lhe cabe atribuir – primordial, primitivo, original e originário –, e compreendendo-se “confuso” como aquilo em que estão fundidos, em reunião festiva, sem o jugo de um método ou a coerção de uma lógica, todos os passos do itinerário das almas em seu trajeto ascendente. Esses passos compõem a *via crucis* do homem em demanda de sua re-generação, que constitui o seu autêntico nascimento como “o filho de nenhum homem”, gerado de sua própria decisão de ser e de sua vontade de acontecer. Vale lembrar que, no frontispício do livro, o título *Primeiras estórias* acha-se disposto de maneira cruciforme, prefigurando o percurso transcendente-transdescendente que está prestes a se iniciar.

“Um moço muito branco” é conduzida por um narrador não presente aos eventos narrados, que narra o que veio sendo contado e recontado pelo “decorrer do tempo” (p. 87), por narradores que tampouco presenciaram os fatos narrados, mas se fiaram em relatores que eram porventura meninos, quando travaram conhecimento com o moço, por ocasião dos extraordinários fatos “referidos nas folhas da época e exarados nas Efemérides” (p. 86). Isso significa que o narrador é destituído de onipotência e desprovido de onisciência, e espera extrair, do próprio narrar, o sentido do que narra. Assim de fato ocorre, pois mesmo não podendo corrigir o que foi “transtornado incerto” (p. 87), nem esclarecer certas imprecisões que pairam sobre a estória – “Do que adveio, justo, o caso da moça Viviana, sempre mal contado” (p. 90) –, é do narrador a conclusão final, que ilumina a natureza do

moço muito branco: “Ele cintilava ausente, aconteceu. Pois. E mais nada” (p. 91). “Cintilar ausente” significa brilhar sem se deixar ver, realizar-se como uma fonte luminosa que projeta a luz, mas a si mesma se esconde, desocultar todos os entes, permanecendo sempre oculto, ser a branca matriz de todas as cores, cujo anulamento cromático garante e sustenta o inesgotável colorir, exatamente como o “nenhum” é a possibilidade intrínseca do aflorar de todos os entes. Cintilar ausente é existir conforme ao ser, que se desempenha como um desvelar auto-velante. “Acontecer” é não se deixar subjugar pelo manifesto e desvelado, mas incessantemente propiciar o advento do novo, favorecer o devir, inspirar-se do nada, ocasionar ser. O cintilar ausente patrocina o acontecer emergente. Só acontece quem se afeiçoa à movida e muda matéria do nada, e apenas almeja ser, e mais nada. Para este cintilar ausente, imagem frisante do moço-muito-branco-de-todas-as-cores, que aconteceu do alto do infinito a fim de despertar um enfim de alegria no coração das pessoas, conduz o narrador a narrativa, como dádiva que outorga ao leitor, à guisa de “rápida partícula” que, plantada em solo fértil e receptivo, fornecerá um pé de flor da mais rara e inesperada, e, se cultivada na solidão e no sigilo da alma que se encanta, não definhará com pouco, nem secará sem produzir outras sementes ou mudas.

2. Taran-tão: “Tarantão, meu patrão”

“Tarantão, meu patrão” é uma narrativa em primeira pessoa, cujo narrador sofre uma metamorfose existencial no decurso dos formidáveis sucessos que se narram. A relação formal patrão-empregado muda durante a empreitada maluca e fabulosa para uma de mestre-discípulo, à medida que Vagalume se conscientiza da seriedade da aventura e passa a encarar o patrão não mais como “um traste ancião” (p. 141), cujas manias e esquisitices atazanam os empregados da fazenda, mas como alguém que abre uma nova dimensão vital, roubada ao tempo e ao espaço, em que o maravilhoso e o inesperado têm permissão para acontecer. Para Vagalume, cuja narrativa bem revela que ele compreendeu a grandeza da experiência compartilhada e a solenidade do instante final do patrão, a vida, após o transe hiperbólico, nunca mais seria a mesma. Muito mais do que coisa de gente “zureta” (p. 139), a jornada desatinada revela-se-lhe a oportunidade única de perceber que ele próprio não era “um porqueira” (p. 145), e de acrescentar-se, expandindo e aprofundando o seu horizonte existencial.

A princípio, tudo lhe parecia pura maluquice, sem eira nem beira, acontecida só para lhe desarrumar o sossego. Na narração exa-

gerada de Vagalume, as freqüentes interjeições e deprecações concretamente mostram o seu hercúleo esforço para se haver com os excessos do patrão, e os verbos escolhidos, além de emprestarem um colorido especial ao relato e marcarem o ritmo da ação, comunicam a viva e cômica impressão do jovem empregado esfalfado e atarantado atrás do seu velho patrão, que, embora “aprazado de moribundo”, não se dava por morto antes da hora e continuava “fazendo das dele” (p. 139):

Oi, tenho de sair também por ele, já se vê, lhe corro todo atrás. Ao que, transei tudo, assungo as tripas do ventre, viro que me viro, que a mesmo esmo, se me esmolambo, se me despenco, se me esbandalho: obrigações do meu ofício. – Ligeiro, Vagalume, não larga o velho! – acha ainda de me informar o caseiro Sô Vincêncio, presumo que se rindo, e: – Valha-me eu! – rogo, ih, danando-o, epa! e desço em pulos passos esta velha escada de pau, duma droga, desta antiqüíssima fazenda, ah... (p. 139).

Resignado, Vagalume se prepara para “pajear o caduco” (p. 141). Logo de início, contudo, já percebe que a situação não se pautava pelo despauterado usual, “pelo peso das palavras” que o patrão lhe dirige: “Que, o que é, menino, é que é sério demais, para você, hoje!” (p. 139). Ainda assim, é com enfado e desgosto que ele o acompanha: “E eu – arre a Virgem – em seguimentos” (p. 140). No entanto, os lances vão-se sucedendo tão espantosos, as fabulosas coisas vão-se agenciando tão certas, e o Velho, repimpado em seu eixo extraordinário, inventa-se tão em apogeu, que as certezas de Vagalume começam a vacilar: “Se boto o reto no correto: comecei a me duvidar” (p. 143). O Velho mais o punha em espantos, e ele menos se achava, tendo-se todo em admirações: “Posso faltar de suar; mas aquilo tinha para grandezas” (p. 145).

Já a essa altura, estava formado o desengonçado “exército” do Velho, reunido para as sinistras façanhas anunciadas. Todos, por uma mágica de alma operada por ele, saíam de suas nulidades para atos super-humanos e, por uma vez, faziam e aconteciam, transfigurando a insignificância em um sentido inédito e grandioso. Os que o seguiam naquela experiência tão estapafúrdia quanto memorável estavam recebendo mais alma e a possibilidade irrepetível de darem um salto na escala espiritual. Contagiados pelo entusiasmo do Velho, que, “num outro assomo ao avante se lançava” (p. 143), eles “retumbavam”, como o galope dos cavalos. O impulso vital que arrebatava o Chefe arrastava-

os para frente. Um sopro do espírito amplificado do Velho, iluminado, naquele limiar, pelo influxo conjunto da vida e da morte, os “assoprava”, “desembaraçando-os” das amarras que cotidianamente emperram o florescimento da alma e inserindo-os na “espraiança” da corrente da vida, que flui adiante, “por cima de quaisquer idéias”:

Todos vindos, entes, contentes, por algum calor de amor a esse velho. A gente retumbava, avantes, a gente queria façanhas, na espraiança, nós assoprados. A gente queria seguir o velho, por cima de quaisquer idéias. Era um desembaraçamento – o de se prezar, haja sol ou chuva. E gritos de chegar ao ponto: – *Mato mortos e enterrados!* – o velho se pronunciava (p. 145).

Em observação importante, Heloísa Vilhena de Araújo reúne todos os “assoprados” que seguem intuições reveladoras ao longo das *Primeiras estórias*:

O grupo segue o *excessus mentis* do velho, “por cima de quaisquer idéias”, como os colegas seguiram a representação inventada em “Pirlimpsiquice”, como os habitantes da vila seguiram o canto da mãe e da filha de Sorôco, em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, como o vaqueiro seguiu a vaquinha de “Seqüência”, como Joaquim Norberto remoçou com o amor dos noivos em “Luas-de-mel”, como as crianças embeveceram-se com a estória inventada por Brejeirinha em “Partida do audaz navegante”, como a multidão, debaixo da palmeira, enlouqueceu com a loucura do homem de “Darandina”. Estão “assoprados”, inspirados pelo Espírito Santo (Araújo, 1998, p. 200).

Quem *segue* está inserido numa *seqüência*. A seqüência que se persegue durante todo o livro é a da própria vida, que, sem cautela, “ao avante se lança”, fluida, impetuosa, borbulhante, a custo contida no sempre renovado ímpeto de ultrapassar-se, transmitindo, a quem sintoniza com o seu obscuro engrossar-se, a sensação tonificante de “crescer e desconter-se” (p. 3). Quando a intuição aguda do puro fluir da vida – como “o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo” (p. 31) – superpõe-se às preocupações de superfície que normalmente distraem a nossa atenção do nosso eu profundo e subterrâneo, o resultado é um *páthos* avassalador, que inclui e arrasta em seu bojo quem se deixa contagiar pelo sentimento da total sintonia. Não sem razão a última

frase do livro diz: “E vinha a vida”. Assim, além dos seguidores assoprados nomeados acima, inserem-se nessa seqüência a menina de lá, que referia estórias absurdas, vagas, que assimilavam “só a pura vida”; o Pai, que executa a invenção de se permanecer fundido com a terceira margem de um rio que nunca acaba; a Nenha, em quem “a vida vibrava, em silêncio, dentro de si, intrínseca, só o coração, o espírito da vida, que esperava”; o narrador de “O espelho” que, desescondendo a sua vera forma, compreende que “a vida consiste em experiência extrema e séria”; Tio Man’Antonio, transitando na eterna passagem da vida e da morte; Seo Giovânio e Reivalino, que celebram a vida no farto espumegar da “quanta” cerveja; as pessoas da comarca do Serro Frio, que se deixam influir pelo dom de alegria prodigalizado pelo moço muito branco; Sionésio e Maria Exita, que aderem materialmente à substância do polvilho, que os integra na ampla vida cósmica do universo; o Menino de “As margens da alegria” e “Os cimos”, que percebe nitidamente, no “desmedido momento”, a duração da sua vida, que se avoluma com o novo instante incorporado, como uma nota acrescentada a uma melodia que jamais se interrompesse. E mais Damázio das Siqueiras, que persegue uma palavra e encontra a si mesmo; os Dagobé sobrevivivos e o moço Liojorge, que começam a viver, como a chuva cai; Zé Centralfe, que suplanta a fatalidade e se arregala de desperto; e a Mula-Marmela, cuja obra altíssima favorece a vida de toda a comunidade.

Vagalume consuma o seu alto desempenho na estória ao atinar com o epíteto que evidencia o verdadeiro ser do patrão. No “trupitar” entusiasmado da marcha dos cavalos, Vagalume tem a iluminação a respeito do *quem* do Velho. O nome diferente, intensivo, retumbante e onomatopaico – Taran-TÃO – assoma da própria estrupida desbestada dos cavalos. Os ensaios em que o nome gradualmente se pro-põe – tapatrão, patrapão, tampantrão, tarantão – fazem soar o próprio alarido do bater das patas no chão. Da matéria bruta do tropeado estrépito, a forma do nome se evolva e se enforma, e Vagalume, “reespírito” (p. 54), a pega no ar. O nome de família, apesar das “sumas grandezas e riquezas” passadas (p. 140), nada diz acerca da singularidade inimitável de cada indivíduo: “João é João, meu Patrão...”, divulga Vagalume, com a mesma disposição anímica que fizera Riobaldo proclamar: “Eu sou é eu mesmo, divêrjo de todo mundo” (Rosa, 1970, p. 15). Curiosamente, no título da estória a palavra “Tarantão” é precedida de um como que hífen, indicando porventura a síncope de alguma letra. Assim, Tarantão poderia ser o atarantado que se “tarantou”, por queda do

alpha privativum, vale dizer, o desorientado que se orientou, o desnor-teado que encontrou seu norte, o anônimo que se nomeou ao “assu-mir-se” no formidável fecho de sua vida:

Súspe-te! que eu não era um porqueira; e quem não entende dessas seriedades? Aí o trupitar – cavalos bons! – que quem visse se perturbasse: não era para entender nem fazer parar. Fechamos nos ferros. – *Vigie-se, quem vive!* – expandogue-se. Não era. Num galopar, ventos, flores. Me passei para o lado do velho, junto – ... *tapatrão, tapatrão... Tarantão... Tarantão...* – e ele me disse: nada. Seus olhos, o outro grosso azul, certos, esses muito se mexiam. Me viu mil. – *Vagalume!* – só, só, cá me entendo, só de se relancear o olhar. – *João é João, meu Patrão...* Aí: e – *patrapão, tampantrão, tarantão...* – cá me entendo. Tarantão, então... – em nome em honra, que se assumiu, já se vê. Bravos! Que na cidade já se ia chegar, maiormente, à estrupida dos nossos cavalos, desbestada (pp. 145-6).

É interessante comparar os neologismos onomatopaicos “trupitar” e “campampantes” (p. 141). Campampantes, com a aliteração do “p” e a reiterada nasalização, reproduz a marcha lenta, trotada e compas-sada, do início da jornada, quando a aventura apenas se ensaiava. O trupitar, à estrupida, em marcha desbestada, com as aliterações combinadas do “t”, do “d” e do “p/b”, desenha sonoramente a crescente velocidade, o ritmo infrene, a aceleração da galopada externa e do tropel interno, o crescendo das emoções, com as importantes revela-ções e descobertas. Para Vagalume, o mundo foi rodando nas patas do seu cavalo, e, galopando ventos e flores, dando patas à fantasia, ele também “se nasceu” e se assumiu: “Súspe-te! que eu não era um porqueira; e quem não entende dessas seriedades?” A interjeição pro-move o instante, conferindo um tom ascensional à auto-revelação de Vagalume. A descoberta precede por pouco o *insight* acerca da gran-deza insuspeita do patrão, aquele homem que ele “conhecia, que desconhecia” (p. 147). Aliás, foi por ter-se posto à altura de si mesmo que Vagalume pôde ombrear com o Velho e, pela primeira vez, conhecê-lo: “Me passei para o lado do velho, junto”. Este, também, somente agora, após os lances transfiguradores, enxergava o empregado: “Me viu mil”. Nesse transe hiperbólico, que corrigia o grotesco e o ridículo, até levá-los ao sublime, Vagalume tomava posse simultaneamente do seu nome e do seu cognome: João, felizardo dos seus pés que o tinham

levado nessa empresa maluca e divina (João Dosmeuspés Felizardo), finalmente luzia e brilhava (Vagalume). Perceber que não era um porqueira, passar-se para o lado do Velho e intuir a magnitude dos portentosos fatos que se davam são acontecimentos solidários, que reciprocamente se afiançam.

Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes é a versão rosiana do nobre fidalgo e cavaleiro andante Dom Quixote de La Mancha. Igualmente cavaleiro andante, não lhe faltam o acólito estouvado, o discurso inflacionado, a presença imponente, nem os meneios de grande e renomado paladino. Não lhe falta, tampouco, a dama, que ele enaltece, galante, com mimos de rainha. Tem o seu momento de moinhos de vento tomados por gigantes, quando considera homenagem à sua ilustre pessoa a Festa de Santo que se celebrava no Breberê. Mas, enquanto Quixote estava mais para anjo-da-guarda dos desvalidos, o Tarantão queria-se o próprio demo, com pacto e tudo, para vingança infernal e fim de não deixar pedra sobre pedra, matando sujos e safados, pobres e coitados, vivos e enterrados. Já se vê que, com tanto "tresbulício" (p. 130), o Velho, em seu funil de final, não se conforma de "aprazado de moribundo", mas inventa de "volumar suas presenças", dando-se de "o mor valentão, com todas as sertanejices e braburas" (p. 141). Para além do aspecto cômico dessas bravatas extemporâneas, uma noção muito mais fundamental, e profunda, se impõe, que suscita o verdadeiro sentido da estória. A velhice não é a decrepitude senil, a decadência do espírito, o declínio da vitalidade, mas, ao contrário, a apoteose da vida. O Velho, "encostado, em maluca velhice, para ali, pelos muitos parentes" (p. 140), "ressuscitava" (p. 146), num último alento, e "impava" (p. 144), o que significa, simultaneamente, que ele crescia em altanaria e alçava-se ímpar, singular em seu gesto insólito. Em vez de achacoso e frouxo, declinado para "nãoezas" (p. 92), o Velho se propunha de rei e guerreiro (p. 145), e, com "o espírito de pernas-para-o-ar" (p. 146), invertia a lei segundo a qual a velhice é o ocaso da vida, e renascia, ascensionalíssimo (p. 119), para a graça de um "monumental desfecho" (p. 132).

Se a velhice é a grande "sazão do ser" (p. 60), então a morte é o mais consagrador dos acontecimentos vitais. A morte é uma culminância, mas só para aqueles que se portentam no instante final. Quem não chega a existir não morre, perece. Ao "julgamento-problema" sobrevindo na simples pergunta "Você chegou a existir?" (p. 68) corresponde o juízo final anunciado na indagação essencial "Você é capaz da sua própria morte?" Chegar a existir consuma-se num morrer

a própria morte. O homem não deve ser tomado de assalto pela morte, como um títere cujo fio subitamente se arrebenta, mas tecê-la com a mesma linha com que trama o enredo de sua vida, entrelaçando uma na outra, na confecção de um tecido que se continua em qualquer sentido. A morte não deve colher de surpresa, mas acolher em cumplicidade. Ela não nos deve acometer de fora, como estrangeira e alheia à nossa matéria íntima, mas brotar da nossa própria interioridade abissal, como a possibilidade mais verdadeira de cumprirmos a promessa de ser que somos. É este o sentido do nome aumentativo TARANTÃO, que bem condiz com a atitude superlativa de magnificar toda uma vida no despropósito de um derradeiro gesto grandioso: “O Velho só se crescia. Supremo sendo” (p. 147). Quem se sobressai às portas da morte é, de fato, capaz de morrer. Toda a vida do Velho se resume e se portenta naquele gesto extremo, em que a sua natureza dá saltos, e o cômico dá um pulo ao excelso. À nossa morte, não devemos voltar as costas, mas viver com os olhos postos nela, discernindo-a, por detrás da catadura sombria e terrível, como a benfazeja, que recebe e abraça em noturnidade, e semeia para um novo começo. A morte do Tarantão coincide com o batismo da filha do Magrinho, de modo que uma mesma festividade acaba por celebrar o início e o fim, a vida e a morte, tal como o faziam os rituais das antiqüíssimas religiões de mistério. Realizar o que Heidegger chama de “o ser para a morte” é a única maneira de autenticar a vida. A morte, então, não é fim, mas início. Por essa razão, na seqüência das estórias, ao Velho de “Tarantão, meu patrão”, segue-se o Menino de “Os cimos”, reiniciando o ciclo vital. Como este é o mesmo Menino de “As margens da alegria”, o livro, em seu fim, retoma o seu começo, gerando um contínuo e ininterrupto movimento circular e confirmando a solidariedade intrínseca, a continuidade íntima da vida e da morte, que constitui o supremo ensinamento do livro.

Em versos célebres, Shakespeare diz: “Quantas vezes, no limiar da morte, / Um homem fica alegre! É o que chamam / De fulgor antes da morte” (*How oft when men are at the point of death / Have they been merry, which their keepers call / A lightning before death*) (Shakespeare, 1986, p. 364). Em sua última claridade vital, o Velho se pronunciava:

Ah, e o Velho, meu Patrão para sempre, primeiro tossiu: *bruba!*
– e se saiu, foi por aí embora a fora, sincero de nada se entender, mas a voz portentosamente, sem paradas nem definhezas, no ror e rolar das pedras. Era de se suspender a cabeça. Me

dava os fortes vigores de chorar. (...) O Velho, fogado, falava e falava. Diz-se que, o que falou, eram baboseiras, nada, idéias já dissolvidas (p. 147).

O fundamental, nesse instante de con-junção da vida e da morte, não é o que ele diz, mas o dizer, o falar, no ímpeto de um último arrojado vital, em consonância com o fluir da vida, que se exacerba às portas do fim, acontecer vertente concretamente traduzido na expressão "ror e rolar das pedras". Também em "Sorôco, sua mãe, sua filha" e em "Pirlimpsiquice", importa não o conteúdo do que se canta ou recita, mas o próprio cantar ou dizer, como expressão de uma premência de ser que transcende quem canta ou fala. Em momentos de alma, o homem pode coincidir de tal maneira com a vida que ela fala através dele. As palavras não têm sequer o tempo de se organizar em sentido. O advento do que irrompe diretamente do abismo não passa pelo crivo do intelecto, mas se desprende do próprio corpo, em estado bruto, na pureza de sua brotação espontânea. O nexos que está em jogo não é o do rigor, mas o do vigor. E o sentido, ilógico, é o passaporte para as grandes verdades, que são mais afeitas ao silêncio do que à retumbância dos grandes discursos. Depois da folia da fala, o Velho se cala "em suspensão" e se recolhe "sozinho em si". O narrador, totalmente aderido ao seu "patrão para sempre", percebe agudamente a passagem do ser ao não-ser, o retorno ao nada, que ele exprime materialmente na imagem eloqüente e serena: "Assaz assim encolhido, em pequenino e tão em claro: quieto como um copo vazio" (p. 147). A intimidade cúmplice entre a vida e a morte, a exata noção de que o fim é o início, a complementaridade dos contrários, constituem a grande lição que Vagalume extrai dos excessos vividos, e que ele resume na ambigüidade altamente esclarecedora da palavra "excelentriste":

Aquele meu esmarte Patrão, com seu trato excelentriste – *Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes*. Agora, podendo daqui para sempre se ir, com direito a seu inteiro sossego. Dei um soluço, cortado. Tarantão – então... Tarantão... Aquilo é que era! (p. 147).

Com esta derradeira estória, completa-se o percurso existencial do Homem que se emancipa da tutela das sombras e abre para si a vereda original de um caminho singular. De Damázio das Siqueiras a *Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes*, seguindo o exemplo do narrador de "O espelho" e desdobrando a lição aprendida pelo Menino de "As

margens da alegria” e “Os cimos”, o homem evolui de personagem a personagente e sagra-se como o psiquiatrista que desinventa a história de uma vida banal para inventar a estória de uma existência que, pela primeira vez, acontece como fenômeno próprio e autônomo. Esse advento do homem é contado em cada estória individualmente e por todas as estórias coletivamente. No conjunto, cada estória aduz um elemento novo a essa trajetória em que o homem desembaraça-se da lei da fatalidade e, gaio, assume-se como o prodigalizador do seu próprio destino, doravante comprometido apenas com a graça de existir, na conjunção movente da liberdade sério-jocosa dos transes hiperbólicos e da vertiginosa solidão da terceira margem do rio. Da infância à velhice, e da velhice rumo a uma nova infância, suspendem-se no pêrvio as primeiras estórias, transitoriantes e transitoriadoras, construindo a eterna ponte entre o ter sido e o vir a ser, na qual o homem deve manter-se em trânsito, jamais se resignando ao péssimo, mas procurando infatigavelmente a inopinada altura do seu eixo extraordinário.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *O espelho. Contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1998.
- CORBIN, Henri. *Creative Imagination in the Sufism of Ibn'Arabi*. Tradução de Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- . *Primeiras estórias*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. In: ———. *The Complete Works*. Oxford: The Clarendon Press, 1986, pp. 335-66.

Resumo

As *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, são originais em dois sentidos: porque nenhuma outra se lhes assemelha e porque contêm sua origem em si mesmas. Como tais, suscitam a constituição de um homem novo e patrocinam a abertura de um mundo inédito. Sob as vinte e uma primeiras estórias, uma *mesma* estória abissalmente se conta, que diversamente se encena. Arvorando-se em torno da pergunta essencial que se propõe na estória central do livro – “Você chegou a existir?” –, as estórias são atos genesíacos primordiais a partir dos quais forja o homem um *si próprio*, estabelecendo um “pacto de puro entusiasmo” com a vida, que é incessante invenção de novidade. As duas estórias escolhidas para interpretação – “Um moço muito branco” e “Tarantão, meu Patrão” – ilustram a pedagogia ascensional da poética rosiana e oferecem a oportunidade de se apresentar uma visão geral do conjunto do livro.

Palavras-chave: auto-superação · alegria · transcendência · metamorfose · amor

Abstract

Guimarães Rosa's *Primeiras estórias* [*Prime Stories*] are original in two ways: they are unique and their origin dwells in themselves. As such, they suggest the constitution of a new man and promote the opening of an unheard-of world. Beneath the twenty-one prime stories, a *sole* story is subterraneously told and variously presents itself. Gathering around the essential question that is proposed in the central story of the book – “Did you even exist?” – the stories are primordial birth acts that enable man to forge a *own self* in a “pact of sheer enthusiasm” with life, which is pure invention of novelty. The two stories selected for interpretation – “*Um moço muito branco*” [“A very white man”] and “*Tarantão, meu Patrão*” [“Tarantão, my Master”] – illustrate the ascensional pedagogy of the rosian poetics and offer the opportunity of displaying an overall view of the book as a whole.

Keywords: self-surpassing · gaiety · transcendence · metamorphosis · love

A miragem ao alcance da vista: a identidade nacional em *Grande sertão: veredas*

Ricardo Ferreira do Amaral*

"Mas, então, tudo naquela parte dos Gerais era
ilusão de haver e não haver".

Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

Uma das características mais marcantes da fortuna crítica de João Guimarães Rosa é o inequívoco reconhecimento de seu valor e originalidade no conjunto de nossas letras. Com efeito, o propósito deste exame não é focalizar *Grande sertão: veredas* sem deixar de reconhecer sua excepcionalidade, mas relê-lo de forma que ao lado da originalidade seja possível perceber em seu interior uma qualificada releitura da tradição nacional. Analisa-se sua constituição como obra-síntese da literatura brasileira e da identidade nacional moderna. Busca-se uma averiguação interna da narrativa que dialogue com sua gênese e posição em nosso cânone literário. Tal questão deve ser examinada após a seleção dos elementos mais expressivos da obra e, entre eles, sem dúvida o mais destacado é a voz do narrador e a visão de mundo que ela expressa. Enfim, é na forma literária do romance que encontramos os elementos de sua estrutura que se desdobram em seu interior, dando o acabamento de sua unidade, construída a partir da interioridade da própria consciência do narrador e, em especial, no discurso que este profere.

Por si só o conceito de obra-síntese remete à intertextualidade, à medida que se aplica à obra que inova as leituras das anteriores, ao presentificá-las e ao mesmo tempo estimular novas leituras da tradição,

* Doutor em Literatura Brasileira (UFRGS).

propondo, portanto, novos sentidos e nova hierarquia de valores, re- vendo obras menores como maiores e vice-versa, ou confirmando a posição de outras e montando ou evidenciando novas redes de influências. Enfim, obra-síntese é aquela que, ao reler a tradição, a reconstrói. É uma elaboração situada dentro de uma rede de influências, sustentando uma trajetória de obras identificadas como precursoras e projetando sucessoras.

Como se sabe, *Grande sertão: veredas* tem uma estrutura inusitada, pois é uma narrativa longa, sem divisões em partes ou capítulos. Muitas análises buscam desvendar seus mecanismos internos a partir das primeiras palavras do narrador. Tal caminho não é original, mas deve ser transposto. O início da narrativa se dá com um travessão, como a indicar diálogo e opção pelo discurso direto, em detrimento do discurso indireto ou discurso indireto livre:

– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores do quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ver – se viu –; e com máscara de cachorro. Me nasceu, arrebitado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente; cara de cão; determinaram – e era o demo. Povo prascóvio. Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas... Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente – depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão (Rosa, 1986, p. 7).

A indicação do diálogo, assim como do discurso direto, é enganosa. Em verdade, estamos diante de um monólogo: o travessão marca o início de um longo discurso proferido unicamente por Riobaldo, ao mesmo tempo narrador e personagem principal de sua própria narrativa. Ele fala ininterruptamente durante as quinhentas páginas em que conta praticamente toda a história de sua vida, durante três dias, para um “senhor” que por vezes também trata por “doutor”.

Notemos que logo após o travessão a palavra proferida é “nonada”, que a etimologia indica ser formada pelo advérbio *não* mais o pronome indefinido *nada*. Trata-se de uma expressão do português arcaico que possui sentido de insignificância, coisa nenhuma ou

inexistência. Então “nonada” pode ter o sentido de “não é nada”, “isso é nada”, “isso não existe”, “não é nada”. Pode-se presumir que “não é nada” só pode ser uma resposta a uma pergunta que está silenciada no texto, mas pode ser suposta.

Pela fala de Riobaldo podemos imaginar que a pergunta pode ser do tipo: “Que tiros foram esses?”, “O que foi isso?”, “O que está acontecendo?”. Então o “nonada” é o início de uma resposta a uma pergunta silenciada no texto, ou melhor, que ficou na sua margem exterior e que, estando ausente, cabe ao leitor apenas supor. Por isso “nonada” é a palavra inaugural de uma longuíssima e ininterrupta resposta do personagem narrador, que fala, responde, conta, disserta, descreve, narra, canta, enumera etc. Ao final da narrativa se confirmará que, apesar de conter uma profusão de contradições, contra-sensos, paradoxos e elipses, a resposta é completa, possui introdução, meio e conclusão, além de ser complexa, até mesmo didática e repleta de sínteses e exemplos.

Como a referida expressão é o primeiro termo proferido por Riobaldo, volta em diversos momentos de seu discurso e é uma das palavras que reaparecem na penúltima linha do livro, descarta-se a possibilidade de sua escolha para abrir a narrativa ser casual. Na verdade, o vocábulo tem sentido inaugural, não só por iniciar o longo texto, mas por fundá-lo no sentido de instituir o princípio que se concretizará na visão de mundo que a obra encerrará na unidade de seu todo. Enfim, a palavra que funda o mundo que Riobaldo conta, examina e descreve (e pela qual toma posse da posição de locutor) é a mesma que produz o enunciado em oposição à situação do “senhor”. Assim, Riobaldo coloca o “senhor” na posição passiva de quem apenas escuta ou recebe a mensagem. É como se Riobaldo assumisse o discurso com a autoridade de quem pudesse dizer, ao pronunciar “nonada”, “o senhor está enganado”, ou “o que o senhor pensa que viu ou ouviu é engano”, “o que o senhor pensa que viu, ou ouviu ou pensa é engano, e vou lhe dizer o que de fato está acontecendo, o que de fato o senhor viu ou ouviu”. Não há dúvida de que Riobaldo impõe-se como autoridade do discurso e é do “nonada” que deriva seu status. Portanto, é importante sublinhar, o poder de Riobaldo emana da força da palavra. Dessa forma, durante três dias, ainda que no texto haja indicações da fala do “doutor”, a narrativa de Riobaldo se desenvolve absoluta, neutralizando e calando o seu interlocutor.

Se consideramos que o “senhor”, o “doutor culto da cidade”, é, como o próprio Riobaldo afirma, um homem com conhecimento e

instrução (portanto lido, civilizado e urbano), então esse culto e civilizado é silenciado para que sobre ele avance a fala sertaneja, inculta, semi-letrada, coloquial, oral e “selvagem”. Aqui podemos perscrutar o sentido de brasilidade da obra, em consonância com sua forma literária, buscando-o não exatamente no que Riobaldo representa como síntese da cultura sertaneja, ou seja, no conteúdo social ou político do seu discurso, mas no ponto de vista a partir do qual evoca sua identidade no suposto monólogo com que manifesta o acontecido.

Em realidade, a unidade e a coerência da obra fundamentam-se paradoxalmente na consciência dividida de Riobaldo, que se expressa na sua fala e se organiza na contraposição de sua autoridade como narrador. Isto é, como narrador, ele usufrui o prestígio do discurso dominante; como personagem recuperado pela memória, é um ser dividido. São esses dois planos que se cruzam reciprocamente em diversos sentidos e sintetizam-se na frase final do personagem. Estes dois níveis estão tão coerentemente soldados no interior da narrativa que se torna difícil percebê-los. O personagem como emissor do monólogo realiza sua autoridade como ser íntegro. No entanto, emergem no interior de seu monólogo variantes de modulações de vozes, expressando a desautorização do solilóquio. É nesse embate entre o monólogo e o diálogo que encontramos tanto a expressão da questão da identidade nacional quanto a conformação da obra como romance moderno.

Primeiro examinemos a consciência dividida de Riobaldo. Em frase derradeira e desfecho da narrativa, ele afirma: “Nonada. O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (p. 465). Enfim, ele chega ao fim da vida e da narrativa sem saber se o diabo existe ou não, se realizou o pacto e se o pacto teve alguma significação na sua vida. Na realidade, a narrativa, ao contrário da resposta, é circular, pois o final se encontra com o princípio, não havendo conclusão. É como se por detrás do monólogo afirmativo encontrássemos na verdade longas e atormentadas perguntas, como: o pacto existiu ou não? O diabo existe ou não? É possível separar o bem do mal? Na tentativa de responder, ele se defronta com a ambigüidade de sua própria consciência, que não só o domina como se desdobra em sua visão acerca de todos os homens e do universo. É o que percebemos numa passagem em que Riobaldo se compara aos demais jagunços:

Então, eu era diferente de todos ali? Era. Por meu bom. Aquele povo da malfa, no dia e noite de relaxação, brigar, beber, cons-

tante comer. – “Comeu lobo?” E vozear tantas asneiras, mesmo de Diadorim e de mim já pensavam. Um dia, um me disse – “Eh, esse Reinaldo gosta de ser bom amigo... Ao quando o Leopoldo morreu ele quase morreu também, dos demorados pesares...” Desentendi, mediante meu querer. Mas não me adiantou. Daí, persistentemente, essa história me remoía, esse nome de um Leopoldo. Tomava por ofensa a mim, que Diadorim tivesse tido, mesmo tão antes, um amigo companheiro. Até que, vai, cresci naquela idéia: que o que estava fazendo falta era uma mulher.

E eu era igual aqueles homens? Era (pp. 132-3).

É na natureza humana que Riobaldo se depara com contradições que não se organizam em pólos opostos, antes em constantes mutações e oscilações:

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam (p. 19).

Também percebe o sentido da vida no próprio fluxo oscilante da existência:

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre no meio da tristeza (p. 244).

Esse princípio oscilante é a proposição elementar que aciona a base da consciência do narrador. Vivendo entre opostos dinâmicos e possuindo a própria natureza antitética em si próprio, o personagem não escapa de desvendar o real pela percepção dos paradoxos e contradições. Assim, sua resposta repassa sua vida pela lente do contraditório e do ambíguo que se manifestam nas suas amizades e atrações, inimizades e aversões, no bem e no mal, no amor e no ódio, na valentia e na covardia em que se inscreve a própria natureza brasileira, que, assim, é despida do idealismo romântico fundante de nossa identidade nacional:

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza. Quero os pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (p. 170).

Ainda que Riobaldo deseje um mundo claramente definido em suas forças contrárias e fixas, a experiência o levou a ver a vida e os homens em condições permanentemente mutáveis e profundamente dependentes do ponto de vista do olhar que observa. Se a realidade depende do olhar, a forma mais lídima de alcançá-la, pelo menos no que for possível, será pela perspectiva múltipla. É essa visão diversa, variada e complexa que se impõe e é detectada na natureza e no universo e, por conseguinte, nos homens.

Como afirma João Alexandre Barbosa (1990, pp. 119-31), a divisão da consciência termina por revelar-se como a completude ou essência de Riobaldo. Assim, captura uma realidade contraditória que encontra sua plena representação numa linguagem poética que em si é a própria realidade que expressa, como exemplifica o trecho em que Riobaldo se depara com o cadáver de Diadorim e descobre o seu verdadeiro sexo:

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mereço peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era corpo de uma mulher, mulher perfeita... Estarreci. A dor não pode ser mais do que a surpresa. A coice d'arma, da coronha... Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei a mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio. Urucuaia, como eu soluçei meu desespero. O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real (pp. 458-9).

Outrossim, ao lado dessa consciência dividida, e com ela se confrontando e entrecruzando, a fala de Riobaldo, que falsamente

anuncia um diálogo que, ao não se realizar, se produz como monólogo, suprime a fala de outrem. É desse ponto que emerge a fala sertaneja como a dominante que oblitera a fala do mundo da cultura; por meio do cotejo lingüístico da fala do sertanejo rude e do “doutor” do mundo civilizado. Como a fala de Riobaldo é inteiriça e as manifestações do senhor da cidade são presumidas mas nunca se efetivam, anula-se o imaginário civilizado sobre o sertão e impõe-se ao homem da civilização o imaginário sertanejo sobre o sertão. Riobaldo fala com a linguagem do interior, que se desenvolve a partir de imagens principalmente antitéticas e suprime a possibilidade de efetivação da fala do senhor da cidade. Riobaldo pressupõe a presença do outro e o outro fala, mas sua fala não é registrada. Antes de ser incorporada na narrativa, ela é suprimida. O monólogo não se realiza como um solilóquio em si, mas como um diálogo falsificado em que o narrador parece falar com outro, todavia, ao negar a fala do outro, conversa consigo mesmo. Riobaldo fala e pergunta, por exemplo, mas ao perguntar pressupõe o que o outro diria e responde em seu lugar. Na realidade, o monólogo é um diálogo com um outro suprimido, como na passagem em que, entre tantas outras, Riobaldo faz uma pergunta ao “senhor” e ele próprio responde, obstruindo a resposta e impondo o seu ponto de vista:

Mas, o senhor sério tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe? Tem seus motivos. Agora – digo por mim – o senhor vem, veio tarde (p. 21).

Dessa forma, Riobaldo nega a condição do outro, denega a alteridade e impõe sua visão e seu imaginário sertanejos, mas fala impondo um imaginário dividido pela discrepância, como afirma João Adolfo Hansen:

A questão do duplo, do ser e do (não) ser, de Deus e do Diabo, do masculino e do feminino, do arcaico e do novo, da natureza e da cultura, da solidão do indivíduo e da pertença ao grupo etc., avançam simultaneamente no discurso, cruzando-se, entrecruzando-se, como lei do texto: proliferação selvagem de linguagem, coexistência de um máximo possível de semelhanças caóticas que se espelham indefinidamente em imagens de duplos de duplos, simulacros, metaforizações, *nonsense*, ambigüidade (2000, p. 79).

É na manifestação da consciência dividida de Riobaldo – que se propõe como um diálogo que não se realiza à medida que suprime a possibilidade de alteridade e se realiza como monólogo – que encontramos a modernidade e a expressão de brasilidade do romance. Mikhail Bakhtin afirmou que o romance se caracteriza especialmente pelo não-acabamento e por uma dinamicidade formal que renova permanentemente os fundamentos da própria literariedade:

Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às novas condições de existência (1988, p. 398).

Em realidade, enquanto romance, portanto polimórfico, o texto se organiza na oscilação entre os dois pólos que dividem a consciência do narrador. O primeiro se origina na intenção de desenvolver um monólogo, que se realiza mediante a supressão da voz do “doutor” da cidade; o segundo irrompe pelo material dialógico que surge nas contradições do próprio discurso de Riobaldo. É por meio dessa contradição entre a estrutura polifônica e a tentativa de efetivar o monólogo que a obra se desdobra em todos os sentidos, desde o “nonada” inicial até a última frase do desfecho. Enquanto monólogo, a matéria romanesca é épica e monológica no sentido de que Riobaldo busca recuperar um passado distante e fundante que revela, como afirmou Bakhtin, as condições de uma sociedade patriarcal. O conjunto de condições estampa a classe dominante e o mundo fechado e distante dos ancestrais, pleno e totalmente afirmativo, portanto sem contradições, matriz única de tudo o que é positivo e encontra no herói a sua representação e acabamento. Esse passado é absoluto e está desprovido de qualquer relatividade. Assim, a intenção de Riobaldo de realizar seu monólogo absoluto tem como fim enquadrar as várias personagens em uma posição ideológica que expressa apenas a visão de mundo do narrador.

Nesse sentido, Riobaldo, enquanto narrador imperativo, dá a voz a vários outros personagens, mas todos eles exprimem a voz do narrador. O entrave para tal intento do narrador é a sua própria consciência colidente, que opera contradições insolúveis, pendulares e contínuas, gerando um estável inacabamento semântico de onde partem suas diversas tensões, e confronta o seu *epos* e mesmo o contradiz e parodia. Enquanto o épico mira incessantemente um passado único

e fechado, a matéria moderna do romance fixa um futuro indefinido e aberto que parte da vida atual, contemplando o instável e transitório de uma existência sem começo e sem fim e, portanto, de sentido ausente. Encontramos essa configuração na forma circular com que o desfecho da narrativa remete ao princípio. Por isso, “é característico o fato de que a figura central do gênero seja uma pessoa que fala e conversa” (Bakhtin, 1998, p. 414). Ainda mais característico “é o diálogo narrado, emoldurado por uma narração dialógica e canônica” (p. 415). Dessa forma, o ponto de partida é o presente em aberto, que abriga muitas vozes distintas, com diferentes experiências da vida e dos conhecimentos pessoais, com diversas orientações do mundo, do espaço e do tempo. O narrador em primeira pessoa declina ao nível das demais personagens e com elas disputa o espaço no plano das representações, tornando sua voz relativa e contraditória, dando lugar a um universo vasto e aberto que é, ao mesmo tempo, do narrador e das demais personagens.

Das contradições da posição narrativa de Riobaldo nasce a estrutura polifônica de *Grande sertão: veredas*, em que cada personagem é um ser independente que ocupa um lugar definido no espaço, possui uma voz autônoma e exprime uma visão de mundo própria, que coincide ou não com a do narrador. Esse é o caráter de romance moderno da obra, a qual, nascendo de uma consciência contraditória e dividida que intenta realizar um monólogo, em sua contradição inerente deixa emergir um leque de vozes distintas que se interenunciam, contradizem-se e afirmam-se. Assim, surge um desencontro entre o que a personagem quer aparentar exteriormente e o que vivencia em sua subjetividade, entre o que quer parecer e o que realmente experimenta. Riobaldo intenta narrar e, portanto, exteriorizar um monólogo épico, mas em seu interior brota uma narrativa polifônica e dialógica que se abre para contradições e paradoxos.

É na freqüente tensão, oscilação e confronto desses dois pólos que captamos a questão da identidade nacional. O primeiro diz respeito ao passado pleno da lenda nacional, completamente isolada e inacessível à contemporaneidade, preservada pela distância épica que representa, no ponto de vista de Bakhtin, um estado fechado, surdo e patriarcal, que encontrava no romance monológico a realização na crença em linguagens puras e fechadas em si mesmas. O diálogo/monólogo de Riobaldo redimensiona a articulação entre a realidade e sua representação literária, à medida que a linguagem usada para expressar a memória é a mesma que encontra a representação da

própria consciência dividida, exprimindo a idéia moderna de uma tradição resultante de contradições não resolvidas.

Nesse sentido, a identidade nacional é projetada para o interior da estruturação do romance moderno, que é modelado pela estética da tensão que transpõe a realidade para o plano da linguagem, antes de supor que a linguagem representa o real, ativando constantemente a função poética. A tensão é construída a partir do já assinalado duplo procedimento narrativo: o procedimento autocondutivo do monólogo riobaldino e o modelo expansivo da polifonia dialógica própria do romance moderno. No encontro desses dois discursos, o monológico e o polifônico, revelam-se as contradições profundas que coexistem na constituição do sentido de brasilidade que a obra expressa. Nesses termos, a identidade nacional revela-se ambígua, contraditória e mesmo paradoxal. Desmantela-se o sentido de brasilidade próprio do *epos* heróico, fixo e plenamente definido que constitui a nossa identidade fundada pelos românticos e que ainda permeia a nossa cultura. Como o romance polifônico é autocrítico por natureza, comporta em seu interior a incoerência dos dois discursos, pelos quais a expectativa da narrativa linear é substituída pela concepção simultânea do espaço e do tempo por um narrador incapaz de explicar plenamente a realidade do acontecido. Conflituoso e diversificado na consciência, esse sentido de brasilidade, que se faz na estrutura do romance, desloca a idéia de uma identidade transcendente, natural e universal, para recuperá-la numa relação do homem com a linguagem em que esta salta para o primeiro plano e se apresenta claramente como construção e representação que deixa de sublimar diferenças e dificuldades, em que a própria relação entre literatura e identidade nacional é problematizada e desconstitucionalizada.

Assim, pode-se considerar a longa fala de Riobaldo um discurso *antropofágico* e, por isso, podemos colocar *Macunaíma* na sua procedência, já que ao invalidar a voz do civilizado ele anula, apropria-se e devora sua visão de mundo, desconstruindo o imaginário que o mundo civilizado e urbano tem do sertão, do mato, da caatinga, enfim, do outro Brasil pobre, atrasado, ignorante e principalmente ignorado e invisível. Por essa perspectiva, podem-se vislumbrar no intertexto os dois Brasis e a civilização litorânea postiça e de empréstimo de Euclides da Cunha e, de certa forma, mesmo a raça forte do sertanejo, pois Riobaldo é um sobrevivente. Isto porque a idéia de brasilidade que a obra põe em seu interior, ou no interior do sertão, é ao mesmo tempo arcaica e moderna, evocando a coexistência do espaço remoto e do tempo antigo com o novo.

Por conseguinte, deve-se perscrutar a reflexão sobre a identidade nacional que a obra contém na busca do narrador em estabelecer a consciência de sua própria personalidade, enfim, na “sina” ou missão que acredita ter e busca cumprir ou alcançar. Nesse sentido, Riobaldo é fusão do universo sertanejo e do que ele representa da identidade e da cultura nacional a partir da representação do corpo físico e geográfico das regiões agrestes e suas respectivas paisagens humanas. O “nonada” estabelece o traço de separação entre o sertão e o país, lacuna por onde transitará a reflexão sobre a permanente ruptura ao mesmo tempo espacial e temporal. O sertão é o sempre mesmo lugar à margem da história e, portanto, fora do tempo. Ali se fundem homem e paisagem e o sertanejo é o próprio sertão.

Por outro lado, a palavra de significação inconstante articula a imagem fundamental da instabilidade do sertão, lugar onde ordem e desordem, norma e transgressão se baralham, onde os avessos se misturam tão constantemente que se tornam inseparáveis. É nesse sentido que o sertanejo torna-se o próprio sertão, pois o cenário é visto sempre da perspectiva e da interioridade da personagem narradora, torna-se uma extensão sua e razão de suas ações, servindo mesmo para caracterizar a sua interioridade. O sertão deixa de ser cenário circundante ou apenas envolver a personalidade da personagem, passando a integrar as entranhas de sua índole e de sua consciência. O sertão irradia-se do centro da consciência de Riobaldo em várias direções, desdobrando-se em diversas perspectivas conforme as situações, os momentos da vida e os diferentes estados de espírito. Pela fala de Riobaldo penetramos num mundo sobre o qual ignoramos praticamente tudo e, por isso, podemos nos colocar na posição do ouvinte “doutor” e, quando a narrativa termina, esse mundo parece ser em parte separado de nosso mundo e, em parte, o nosso próprio mundo, ao mesmo tempo estranho e familiar. É do interior dessa consciência ao mesmo tempo impositiva e dividida que devemos examinar a visão de brasilidade que a obra expressa e a forma que toma como matéria de ficção.

De certa forma, o Brasil fracionado que está no fundo de *Os sertões* e *Macunaíma* ganha, em *Grande sertão: veredas*, o estatuto de voz de protagonista narrador, de dono do discurso. Uma vez deglutido o discurso e o imaginário do “senhor”, o sertão emerge não mais como uma parte do mundo, mas como o mundo, com contradições, ambigüidades, paradoxos e contra-sensos – “o sertão é em toda parte” –, como algo acima das divisões civilizado/selvagem, litoral/interior, urbano/rural, local/universal. Como algo que contém o todo e está no todo.

As crenças do sertanejo nas tentações e pactos com o diabo, sua religiosidade fanática e popular, a esperança em Deus e a visão de mundo mítica fazem parte da visão de mundo rústica e, por isso, possuem um caráter local e mesmo regional. Porém, essa visão de mundo binária, dividindo o bem claramente do mal, não é apenas um fenômeno típico do sertão brasileiro e nem mesmo está no nosso passado histórico. Está no imaginário da formação da nação, encontra-se estratificada na nossa formação cultural e é um dado atual que nos liga à cultura que nos colonizou.

O narrador passa boa parte da vida acreditando no diabo, tanto que crê ter com ele pactuado. As dúvidas sobre seu amor por Diadorim ou a realização ou não do pacto resultam na longa resposta em que Riobaldo não tem apenas dúvidas sobre se tiros houve ou não. Ele duvida da experiência humana, da capacidade de o homem confrontar e deter o real. Por isso não sabe distinguir o bem do mal, o justo do injusto, o crime covarde da vingança que lava a honra, o certo do errado. Quando, para responder se foi tiro ou não que o senhor ouviu, ele recorre à narrativa de quase toda sua vida, mostra que esta pequena dúvida remete a outra muito maior.

A estrutura do romance se evidencia a partir do ponto de vista desse narrador que maneja as complexas relações e naturezas humanas e a capacidade de se surpreender e, ao mesmo tempo, estar convicto de que é impossível dominar o mundo exterior e mesmo a si próprio. Por isso, o desfecho de Diadorim só poderia ser marcado pelo desencontro, uma verdade que não revela e, quando se revela, é tarde demais. Ela é a verdade inalcançável pela qual passa a visão dividida de Riobaldo.

A ambivalência não só possui um fundamento real, como, na linguagem de Riobaldo, adquire um caráter inerente já que por ela flui a perspectiva das contradições mascaradas pela visão culta ou erudita da realidade. Silenciado o "doutor", o discurso de Riobaldo persegue o desembaraçamento dos antagonismos entre presente e passado, atraso e modernização, campo e cidade e, principalmente, eruditismo e sabedoria popular. No olhar e na voz de Riobaldo, a divisão e a contradição deixam de ser elementos vistos como partes ou parcelas, para adquirirem integralidade.

Assim, a divisão adquire a condição de síntese cultural. O cenário do sertão e suas personagens apresentam-se em diferentes aspectos e matizes, em diferentes ocasiões e circunstâncias. É um mundo em permanente mutação conforme o ponto de vista com que é observado, por quem e quando. A leitura da configuração da identidade nacional

no interior dessa obra percebe-se como releitura de um sentido de brasilidade realizado por si próprio, com um sentido dinâmico e composto de vários planos. E a nação pode ser vista de diversos ângulos e revelar faces distintas e até mesmo contraditórias, dependendo do ponto de vista. Nesse sentido, a visão nacional contraditória e multifacetada apresenta-se como a única possibilidade de vislumbrar o todo configurado no texto, enquanto espaço de confluência e cruzamento das várias linguagens de Riobaldo e o silêncio do “doutor”. Por isso, o início da narrativa está inevitavelmente ligado ao desfecho, uma vez que o “nonada” adianta a irremediável conclusão do narrador: “O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano. Travessia”.

Riobaldo, homem velho, chega ao fim de sua longa narrativa sem saber se o demônio existe ou não, uma vez que acredita que pode haver homens humanos e homens não-humanos, sem saber se de fato houve ou não o pacto, se há separação entre o bem e o mal. Manifesta essa suposta índole brasileira sendo, ao mesmo tempo, um narrador arcaico e um narrador-personagem moderno por cujo fluxo de consciência transita a história e na qual tampouco ele consegue captar definitivamente a própria realidade. É um personagem que extrapola em si mesmo a sua complexidade e a capacidade de entender a si mesmo. Em si, é bem mais do que pode saber. Entre o vazio e o cheio, o infinito e o limitado, o bem e o mal, a vida e a morte, ele também é um “nonada”, um nada vazio e indefinido, que existe como uma possibilidade, o que pode ser muito ou pode ser pouco. No entanto, a verdade que Riobaldo alcançou não pode ser considerada pouca, pois atingiu conscientemente as hesitações e duplicidades que podem definir o caráter nacional, mas que dominam o universo humano.

É nesse sentido que se diz que o regionalismo rosiano alcança o universal, o particular chega ao geral, a contribuição nacional atinge o universal: pela ambigüidade do universo, presente em todos os homens e seres; pela capacidade de ver a vida e o mundo pelo processo de mudança do olhar, que se atém primeiro ao lado direito e depois ao avesso; pela capacidade de deslocar o olhar desautomatizado através das visões mais paradoxais que um objeto pode oferecer, sem tentar enquadrá-lo numa lógica racional falsamente verdadeira. Dessa forma, abre-se a possibilidade de se ver a ordem pela ótica da desordem, a lei pela ótica da contravenção, a mudança pela ótica da paralisia e vice-versa – com os opostos em estado de tensão e reversibilidade.

Assim, a obra explicita os sintomas de uma identidade nacional mal resolvida, construída por contradições recalçadas, em constante

hesitação e tensão entre o monológico e o polifônico. No plano monológico, o romance manifesta o desejo de repetir uma pretensa ancestralidade introjetada no imaginário de uma visão de mundo costumeira e automatizada. Já no plano polifônico, exibe a sua própria constituição, sem escamotear seus paradoxos e contra-sensos, os quais, em vez de recalcados, se evidenciam como terreno fértil de afirmação da cultura e da nacionalidade em constante fluxo e geração de sentidos, incluindo a voz do outro, tornado ou não interlocutor de um monólogo que acaba por se revelar diálogo, determinando a profunda indefinição e incerteza de qualquer construção humana.

É nesse sentido que se pode afirmar que a consciência dividida de Riobaldo apresenta-se como totalidade e que João Alexandre Barbosa indica como a introdução de um processo definidor do romance brasileiro a partir de então e, acrescentamos, das reflexões sobre a nossa identidade e a nossa cultura. É por isso que Riobaldo pode ser, ao mesmo tempo, moderno e tradicional, letrado e iletrado, líder e liderado, sábio e ignorante, novo e velho, solitário e integrante de bando, bom e mau, certo e errado, e que seu enigma máximo seja Diadorim. Afinal, ele habita um universo em que perpassam suas interioridades oscilando entre a visão e a miragem, a ordem e a desordem, a lei e a contravenção, a mudança e a paralisia, o novo e o antigo, o compacto e o difuso, o uno e o numeroso, a parte e o todo, não só como pólos opostos, mas principalmente como opostos reversíveis e tensionados nas suas correlações, marcadas pelas continuadas repetições das duplicidades nacionais, em que a realidade se apresenta com seus opostos aparentemente bem definidos, mas que num simples reposicionamento do olhar mostram-se absurdamente embaralhados. Dessa maneira, o paradoxo e a duplicidade em permanente movimento apresentam-se como inteireza e essência da identidade e da realidade nacional.

Enfim, a identidade nacional toma forma e é ampliada a partir da posição e da expressão da consciência do narrador, que mistura e confronta a possibilidade de uma estrutura romanesca monológica que, entretanto, se realiza sobretudo como romance moderno, principalmente pelo caráter dialógico e polifônico com que interage e parodia o seu caráter primeiro. É resultante da evolução da tradição de nossa literatura e, ao mesmo tempo, realiza uma síntese e uma releitura dessa tradição, tornando-se uma obra central e, portanto, uma referência primordial e incontornável de nossa evolução literária, já que abre uma série de perspectivas para o futuro.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Ricardo Ferreira do. *A reinvenção da pátria: a identidade nacional em Os sertões e Macunaíma*. Ijuí: Unijuí, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.
- BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

Resumo

Este texto tece reflexões sobre o tema da identidade nacional e suas correlações com o romance moderno em *Grande sertão: veredas*, entendido como obra-síntese do século XX na literatura brasileira. A investigação evita a perspectiva ontológica de uma identidade nacional definida em si própria. A identidade nacional é percebida sobretudo como uma construção discursiva, ficcional, plural, provisória e, principalmente, romanesca, pois é nesse gênero literário que encontra sua forma mais acabada e influente, já que seus pressupostos fundamentais são oriundos da narratividade e da ficcionalidade.

Palavras-chave: ficção · romance · modernidade · identidade nacional

Abstract

This text brings reflections about the national identity theme and its correlations with the modern novel in *Grande sertão: veredas*, which is understood as a synthetic piece of work of the 20th century in Brazilian Literature. The investigation avoids the ontological perspective of a national identity defined in its own. The national identity is perceived, above all, as a discursive, fictional, plural, temporary and, mainly, a romanesque construction, since it is in this literary genre that it finds its most accomplished and influential form, due to the fact that its fundamental assumptions originate from narrative and fiction.

Keywords: fiction · romance · modernity · national identity

O narrador epilírico de “Campo Geral”

Ronaldes de Melo e Souza*

Na correspondência com seu tradutor italiano, João Guimarães Rosa elucidada o sentido simbólico de “Campo Geral” no conjunto sinfônico das sagas de *Corpo de baile*:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germe, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “Campo Geral” – explorando uma ambigüidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*, *este campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* (do livro) (Rosa, 1981, p. 58).

O motivo da iniciação na arte de contar estórias originais e o tema do sertão como cifra simbólica do vínculo nupcial do homem e do mundo articulam a poeticidade da forma narrativa de *Corpo de baile*. Miguilim, o protagonista de “Campo Geral”, que assume a função mitopoética do contador de estórias inauditas, todas novas, inventadas de juízo, tiradas por inteiro de sua cabeça, constitui o protótipo dos personagens arrebatados pelo regime de fascinação das sagas sertanejas. Ao entusiasmo inventivo do menino Miguilim correspondem a

* Professor adjunto de Literatura Brasileira (UFRJ).

vocação fabuladora de Rosalina, em "A estória de Lélío e Lina", a potência musal do artista que poetiza a mensagem de "O recado do morro", a genialidade das estórias de Joana Xaviel e do velho Camilo em "Uma estória de amor", os improvisos de Fraquilim Meimeio, a que se reportam as variações da novela de rádio em "Dão-Lalalão", as evocações fabulosas do mundo noturno de Chefe Ezequiel em "Buriti" e as invenções poéticas do Grivo em "Cara-de-Bronze". O poder mágico das estórias constitui o motivo condutor das sagas rosianas do sertão.

O estatuto calculado da poeticidade da forma narrativa de "Campo Geral" resulta da interação artística do escritor erudito e dos meninos Miguilim, Dito e Grivo, que são contadores de estórias e encantadores de palavras. Guimarães Rosa ficcionalmente se reconhece no personagem Miguilim. Na entrevista concedida a uma prima estudante, o escritor confessa que desde muito pequeno "brincava de imaginar intermináveis estórias", acrescentando que a sua estória predileta é a do Miguilim, compaginada em "Campo Geral":

(...) posso dizer sinceramente que, de tudo que escrevi, gosto mais é da estória do Miguilim (o título é "Campo Geral"), do livro *Corpo de baile*. Por quê? Porque ela é mais forte que o autor, sempre me emociona; eu choro, cada vez que a releio, mesmo para rever as provas tipográficas. Mas o porquê mesmo, a gente não sabe, são mistérios do mundo afetivo (Rosa, 1972, pp. 172-3).

Além da empatia ficcional com o menino contador de estórias, a sintonia emocional do escritor com Miguilim tem fundamentos biográficos. No livro dedicado à infância de Guimarães Rosa, Vicente Guimarães registra o episódio em que o Dr. José Lourenço descobre a deficiência visual do menino Joãozinho, que só conseguia ler agachando os olhos bem perto da página:

A alegria do menino usando os óculos do doutor, colega em miopia, aproveitou o escritor para descrevê-la em cena apresentada no conto "Campo Geral". Quase toda verdadeira, existida mesmo, exceção feita de alguns nomes (Guimarães, 1972, p. 16).

O tema da infância redescoberta constitui o motivo essencial da predileção do escritor pela estória de Miguilim. A imaginação infantil, que transcende a inflexão inercial do espírito subjugado pelos fatos inanimados e assume o infinito poder de encantamento do fazer-se das

coisas, constitui a fonte perene da poesia. A força criadora da criança, que se manifesta na capacidade de transmutar o material inerte da realidade objetiva na irrupção vivente de um campo emocional de atividades cósmicas difusas, determina todos os atos criativos do homem, e não simplesmente a primeira etapa de sua existência. Na *paideia* lúdica da experiência infantil, o real não se concebe como substância indiferente, mas como matéria dinamizadora dos desempenhos alheios ao ditame pragmático da satisfação imediata das necessidades. Em vez de manipular objetos e perseguir objetivos, a vida efetivamente vivida experimenta a si mesma como ato de plasmação e auto-criação. A possibilidade da força formativa do homem, patenteada na invenção permanente das formas culturais, fundamenta-se na ação livre e jubilosa da criatividade infantil.

A força formativa da imaginação infantil subage na formação cultural de todos os povos. Nas obras em que se instauram os fundamentos da morfologia cultural, Leo Frobenius correlaciona o poder criativo da criança e o entusiasmo poético dos criadores de civilizações. No livro em que expõe o conceito morfológico de *Paideuma*, que significa cultura em gestação e transformação, e não a forma estabilizada na tradição estabelecida, Frobenius observa que a criança que sai correndo de uma boneca chamada bruxa, que ela própria fabricou, traduz o comportamento paideumático dos chamados povos primitivos e dos homens geniais de ontem e de hoje (Frobenius, 1934, pp. 99-100). A capacidade de transformar um ente inanimado em algo dotado de alma pertence à propulsão transcendente da natureza humana. Na *História da civilização africana*, Frobenius analisa o jogo infantil como modelo da plasmação cultural. A criança que brinca acredita seriamente no brinquedo. Intimiza-se tão profundamente com a atividade lúdica que nem mesmo se considera como sujeito do jogo. Sente-se jogada no jogo, e não simplesmente jogadora. A autonomia do jogo em relação aos jogadores se atesta nas regras lúdicas, que têm de ser obedecidas. A irritação da criança com o adulto que não leva a sério o comportamento lúdico expressa o envolvimento emocional, que preside à gênese da criatividade em geral. Diante do mundo que o interpela, o homem supostamente primitivo responde com as expressões sonoras do gesto e da voz, que são a dança concebida como mito em atos e o canto entoado como rito em palavras. A respeito do enigma das coisas, os poetas, os filósofos e os cientistas elaboram diversas codificações que funcionam como esquemas cognitivos, afetivos e volitivos do sentido do universo. O homem se define pelo desejo de conhecer o mundo que o envolve e transcende (Frobenius, 1952).

A mundividência paideumática de Guimarães Rosa, que norteia a elaboração das sagas do sertão, baseia-se na imaginação infantil. No texto "Em-cidade", que integra o volume *Ave, palavra*, o escritor analisa detidamente a *paideia* lúdica dos meninos que brincam "e conversam, justo se instruindo em lendas que serão de sua muita invenção". Inicialmente, observa que eles se comprazem em fazer geografia, invencionando cidades liliputianas, construídas com um punhado de duna. Erguem castelotes ribeirinhos, que se refletem nos poços deixados pela chuva. Fabricam florestas com retalhos de folhas. Transformam em estrada um sulco de fundo aplanado. Em seguida, adverte que o homem sempre encantou as suas coisas, descobrindo implementos culturais mediante analogia com os entes naturais: "da unha do gato, o gancho; do bico das cegonhas, o engenho de poço; da ave, o avião; do peixe, o navio e o submarino; do velho coche de cavalos, o automóvel". Caracteriza, enfim, o extraordinário poder de transfiguração da realidade como "o dom de dançar com a vida", que se mobiliza no ritmo de transe da formação incessante de novas formas (Rosa, 2001a, pp. 196-203).

No conjunto sinfônico das sagas rosianas do sertão, regido pelo princípio poético-musical do livre movimento da vida, a criança se concebe como símbolo do homem novo, capaz de inaugurar uma nova existência. A mobilidade criativa da vida, que se condensa no título mitopoético *Corpo de baile*, e a força inventiva do menino se aliam na encenação do mundo ritmado pela tensão harmônica do homem do sertão e do universo sertanejo. Miguilim protagoniza o drama existencial dos viventes do "Campo Geral", porque não se atém ao trabalho da subsistência, mas se entrega, de corpo e alma, à difícil tarefa da superação dos condicionamentos adversos da vida imediatamente vivida. A poeticidade da estória de Miguilim suplanta a factualidade da história dos homens que, como seu pai, não conseguem transcender o fardo imanentizador da causalidade do destino. Enquanto menino revestido do poder transcendente da imaginação criadora, Miguilim simboliza a inauguração dinâmica da vida liberada dos liames deterministas do logicismo causal. A saga do menino como projeto instituidor de novos paradigmas do comportamento humano constitui a contribuição fundamental de Guimarães Rosa para a renovação conceptual do homem.

A concepção rosiana da criança como símbolo do homem novo e do mundo renovado se filia à tradição mitopoética das *Bucólicas* de Virgílio. Segundo Paul Maury, o par simétrico formado pelas *Bucólicas*

IV e VI, respectivamente denominadas "bucólica sibilina" e "bucólica de Sileno", estabelece um paralelismo com importante função na economia geral da obra virgiliana, dedicada aos pastores boieiros. Ambas perfazem a conversão preparatória das iniciações nos mistérios. O canto da Sibila, entoado como profecia mística, e o cântico do Sileno em louvor da natureza funcionam como anúncios do fecho cíclico das idades e começo grandioso da nova era (Maury, 1944). No livro em que estuda a história religiosa da renovação do mundo através do nascimento da criança, Eduard Norden interpreta a quarta *Bucólica* como um hino à natividade, um canto de exaltação ao nascimento do menino como gênese de uma nova linhagem humana:

Ultima Cumaei uenit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
iam noua progenies caelo demittur alto (*Buc.* IV, 3-6).

Na tradução precisa e concisa de João Pedro Mendes (1985):

Já chegou a última idade da profecia de Cumas;
a grande série de séculos recomeça.
Já também retorna a virgem, voltam os reinos de Saturno;
do alto céu já é enviada uma nova geração.

No estudo da origem e desenvolvimento da idéia religiosa do nascimento da criança – que remonta aos infantes divinos gregos, desdobra-se na profecia virgiliana da ressurreição da idade áurea e culmina na revelação cristã do menino Jesus –, Eduard Norden insiste na proveniência divina da criança salvadora do mundo (1958). A fim de elaborar a teoria da ação livre em oposição ao sistema de hierarquia e coerção, que regula o decurso histórico da civilização ocidental, Hannah Arendt desloca o foco hermenêutico de Norden, ajustando-o ao reino em que se exerce a experiência propriamente humana. Na visão crítica de Arendt, sintonizada com a doutrina cristã de Santo Agostinho e, sobretudo, com a filosofia da liberdade de Karl Jaspers, a profecia virgiliana da nova geração não prediz a chegada de uma criança divina e redentora, mas se compreende como "afirmação da divindade do nascimento", que assegura "a salvação potencial do mundo" pelo "próprio fato de a espécie humana se regenerar a si própria, continuamente e para sempre". Na acepção genuinamente poética da

instauração da nova ordem mundial, testemunhada na alteração americana do verso de Virgílio de *magnus ordo saeculorum* para *novus ordo saeculorum*, os revolucionários dos Estados Unidos da América instituíram uma nova Roma, um novo regime político, uma nação específica, e não simplesmente uma restauração de Roma:

O que importa, no nosso contexto, é menos a noção profundamente romana de que todas as fundações são restabelecimentos e reconstituições, do que a idéia de certo modo relacionada, mas diferente, de que os homens estão equipados para a função logicamente paradoxal de estabelecerem um novo início devido a eles próprios serem inícios, e, portanto, iniciadores, cuja capacidade própria de iniciar está enraizada na natalidade, no fato de os seres humanos aparecerem no mundo devido a nascerem. Não foi a disseminação de cultos estranhos – o culto de Ísis ou as seitas cristãs – no Império em declínio, o que obrigou os romanos a aceitarem o culto da “criança” mais rapidamente do que aceitaram quase todo o resto das culturas estranhas de um mundo conquistado; passou-se antes o caso inverso: foi devido à política e à civilização romanas terem esta ímpar e íntima conexão com a integridade de um início na fundação de sua cidade que as religiões asiáticas, que se centravam em redor do nascimento de uma criança-salvadora, os atraíram tão intensamente; não foi o seu caráter estranho, mas a afinidade entre nascimento e fundação, isto é, a emergência de um pensamento familiar sob um estranho e mais íntimo disfarce, o que deve ter sido fascinante para os homens de cultura e de formação romanas (Arendt, 1971, p. 208-9).

A *paideia* lúdica da imaginação infantil, que induz Frobenius à criação do neologismo *paideuma*, a profecia virgiliana do paraíso terrestre dos pastores de bois e a *politeia* como puericultura da liberdade postulada por Hannah Arendt permitem compreender a singularidade das sagas de *Corpo de baile*. A estória de Miguilim se desenvolve intimamente associada a dois meninos excepcionais: o irmão Dito e o amigo Grivo. “Campo Geral” equivale à saga dos meninos, na acepção mais chegada ao étimo germânico de *sagen*, que significa dizer o inédito, revelar o inaudito. Desde o nome, Dito se distingue como o menino que diz o verivérbio enunciador do conteúdo mitopoético da saga. O narrador reconhece que ele “era menor mas sabia o sério, pensava

ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo" (Rosa, 2001b, p. 35). Revestido da função sacerdotal de oficiante da verdade da vida, o infante sertanejo ensina o irmão Miguilim a não cultivar a tristeza nem se deixar abater como a mãe, que se queixa sempre do destino. Antes de agonizar e morrer, vitimado por uma inflamação, Dito revela a Miguilim que a alegria possui o dom de exorcizar o mal e atrair o bem:

– Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!... (p. 119).

Grivo, o amigo de Miguilim, sobressai como menino dotado da força formativa da imaginação poética. Notabiliza-se por saber contar "uma história comprida, diferente de todas". A sua notável faculdade fabuladora fascina tanto os ouvintes que toda a gente fica gostando do "menino das palavras sozinhas" (p. 100). Miguilim se alegra quando o pai contrata o menino contador de histórias como vaqueiro. No conjunto mitopoético das sagas de *Corpo de baile*, os meninos Miguilim e Grivo se associam como atores privilegiados. O privilégio da atuação se verifica na função que desempenham no entrelaçamento das estórias. Tornam-se tão representativos da poeticidade sertaneja que atuam como personagens recorrentes. Miguilim protagoniza o primeiro drama, compaginado em "Campo Geral", e retorna como Miguel na última estória, intitulada "Buriti". Grivo, encantador de palavras em "Campo Geral", reaparece como vaqueiro iniciado nos mistérios da poesia em "Cara-de-Bronze". No mito grego, vaqueiro poético se diz *boukólos*, plural *boukóloi*, que são boieiros iniciados na religião de mistérios, a que se reportam as *Bucólicas* de Virgílio. Em "Cara-de-Bronze", Grivo se representa como boieiro em demanda da palavra poética, e não simplesmente como vaqueiro.

"Campo Geral", a saga dos meninos com que se inicia *Corpo de baile*, prefigura todas as estórias do livro, porque se representa como iniciação nos mistérios da poesia e da religião sertaneja. O ditame da alegria, que singulariza o magistério do Dito, subage na concepção rosiana do sertão. Em carta de 31 de julho de 1957 ao amigo Paulo Dantas, Guimarães Rosa declara: "Sertão é isto: intenção de alegria" (Dantas, 1975, p. 63). Na visão mitopoética de Miguilim, o mundo

existe para se consumir na perfeição mágica da estória. Ao avistar o peru, “que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo” (Rosa, 2001b, p. 30), o protagonista equipara a imponência vistosa da ave ao ilúminio da estória que se conta. Em oposição ao harmonioso reino da natureza poética, o mundo prosaico da subsistência, que se reduz ao trabalho pesado da roça, se lhe afigura responsável pelo conflito familiar. O pai, que fustiga a família com ataques de ira, acaba enforcando-se depois de matar o agregado Luisaltino. A mãe, queixosa e sempre triste, se envolve no relacionamento adúltero com o tio Terêz. Na avaliação da criança, de nada vale tornar-se adulto, porque “a conversa das pessoas grandes era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas” (p. 52). Por isso, cada vez mais se aprofunda na assimilação compreensiva do magistério infantil do Dito, armando-se de alegria e esperança até o dia em que o médico lhe corrige a miopia com um par de óculos e o leva para estudar na cidade. Rosa e Miguilim se irmanam na concepção de que a alegria não se reduz ao âmbito psicológico da disposição anímica do sujeito que se sente eufórico quando as circunstâncias lhe são favoráveis. Na mundividência rosiana, a alegria designa a propulsão transcendente da existência humana, a capacidade que o homem possui de ir além de si mesmo, suplantando o impacto das adversidades e inaugurando um novo mundo. A estória original, já de si, é alegria, porque descerra um novo horizonte de inteligibilidade do real.

Na associação que se estabelece entre Miguilim e Aristeu, o narrador sublinha o estatuto mitopoético do protagonista infantil de “Campo Geral”. Filho de Apolo, o deus que congrega as funções complementares de pastor e músico, Aristeu comparece no quarto livro das *Geórgicas* de Virgílio como detentor do saber acerca da indestrutibilidade da vida em si mesma. Diodoro Sículo e Plínio o reconhecem como inventor da mistura de vinho e mel que ensina aos homens o uso da colméia. Iniciado no mistério da vida que se mostra indestrutível na fermentação e decomposição, vale-se de um método prodigioso para a ressurreição de suas abelhas. O dispositivo invencionado por Aristeu consiste no sacrifício de quatro bois e quatro vacas e na exposição dos corpos sacrificados durante nove dias. Ao nono dia, surge uma alvorada de abelhas das entranhas liquefeitas dos bovinos (Kerényi, 2002, pp. 35-7). Na saga do menino contador de estórias, Aristeu atua como criador de abelhas, curador de enfermidades e músico tocador de viola (Rosa, 2001b, p. 58). A fim de curar a doença de Miguilim, se achega ao convalescente “fazendo engraçadas vênias de dansador” e pronun-

ciando palavras mágicas. Fascinado pelo homem "desusado de bonito", que lhe parece "desinventado de uma estória", Miguilim se restabelece e vibra de alegria (pp. 76-9).

A sintonia emocional do narrador com o protagonista infantil se traduz na dupla mediação da narrativa. Os eventos narrados são mediados pela consciência artística do narrador e pela experiência vital de Miguilim. Não se narra a história conflitiva da família, que compreende a avó, o tio e os pais, mas a estória vivenciada pelo menino Miguilim, que funciona como refletor dos acontecimentos. A complexidade da saga rosiana do infante neutraliza e dissolve a simplicidade da saga tradicional, circunscrita ao âmbito da família, do clã e das leis do parentesco. Na parceria poética do narrador e do refletor, a dramatização da mundividência original da criança arrebatada pelas estórias substitui a representação da realidade objetiva. Entre o mundo circundante do lugar chamado Mutúm e o leitor interpõem-se as formas da sensibilidade e as categorias do entendimento do menino às voltas com a redenção do destino. A fim de representar a experiência mitopoética do protagonista, o narrador reduz ao grau zero a sua visão pessoal e se limita a tornar transparente o ponto de vista da criança. Ao narrar o outro eu, e não o próprio eu, o narrador realiza a conjugação do gesto impessoal da narrativa épica com o tom genuinamente lírico do menino entusiasmado com a beleza do mundo sertanejo. No duplo desempenho da despersonalização narrativamente intimizada com a personificação da mundividência de Miguilim, o narrador associa o épico e o lírico e, por isso mesmo, singulariza-se como narrador epilírico.

O narrador inicia a saga de "Campo Geral" situando Miguilim no espaço mitopoético do sertão: "...em ponto remoto, no Mutúm. No meio dos Campos Gerais" (p. 27). A situação do menino no centro do mundo sertanejo acentua o estatuto privilegiado da criança no conjunto das sagas rosianas. No decurso da narrativa, Miguilim se representa sempre como mediador principal dos eventos narrados. Uma das seqüências mais expressivas da interação emotiva do narrador e do protagonista se refere ao episódio da enfermidade de Miguilim. O medo da morte devido à doença que o aflige se narra do ponto de vista do doente amedrontado:

Então, ia morrer; carecia de pensar feito já fosse pessoa grande? Suspendeu as mãozinhas, tapando os olhos. Em mal que, a gente carecia de querer pensar somente nas coisas que devia de fazer, mas o governo da cabeça era erroso – vinha era toda

idéia ruim das coisas que estão por poder suceder! Antes as estórias! (p. 64).

Seduzido pelo verivérbio do Dito e pelo magistério musical e catártico de Aristeu, Miguilim pede ao tio Terêz uma flauta capaz de imitar o ioioioim do sanhaço. Na representação do psiquismo da criança que se entusiasma com o universo poético na proporção exata em que descrê do mundo prosaico da subsistência diuturna, o narrador concede ao protagonista a iniciativa da enunciação:

Tio Terêz ia aprontar para ele uma, com taquara, com canudo de mamão? Mas, depois, de certo esqueceu, nunca que ninguém não tinha tempo, quase que nenhum, de trabalhar era que todos careciam (pp. 63-4).

Na viagem ao mato, acompanhado de Salúz, o tocador de berrante, instrumento que fala a linguagem bovina, o menino se encanta com o gado e confessa ao vaqueiro que “o mais bonito que tem mesmo no mundo é boi”. Além de reforçar o nexo de solidariedade entre o boieiro, o músico e o menino contador de estórias, o narrador reflete o evento da demanda da boiada na admirável visão da criança. A busca, o encontro e a contemplação dos bois se dramatiza na disposição entusiástica da mundividência infantil:

Mas entravam a pasto a fora, podia se cantar não, não espantar o gado bravo. A gente tinha de não ser estouvado. Avançando devagarinho, macio, levando os cavalos de môita em môita, pisavam o fofo capim, gafanhotos pulavam. Carecia de ir em rumo da casa do vento. (...) Salúz e Miguilim saíam num furado, já se escutava o a-surdo de boi. (...) Aí, enquanto Miguilim aboiava, o vaqueiro Salúz desdependurou o berrante de tiracol, e tocou. (...)

Rebentava aquele barulho vivo de rumor, um estremecimento ranzia, zunindo – *brrrr, brrrr* – depois um chuá enorme, parecia golpes de bichos dentro d’água. O gado vinha, de perto e de longe, vinham todos mansos, bois, vacas, garrotes, correndo, os bezerrinhos alegres espinoteando, saíam raspando môitas, quebrando galhos, vinham; e uns berravam. Bruto que os bravos fugiam, a essa hora, numas distâncias. Quantidade! (...) Perto deles, bezerrinho preto abria os beiços, quase ria – banguelo;

esse levantava o rabinho e com ele, por cima, dava uma laçada. Mais perto, pertinho, um novilho branco comia as folhas do cabo-verde-do-campo – aquela moita enorme, coberta de flores amarelas. E o sol batia nas flores e no garrote, que estava outro amarelo de alumiado (pp. 137-8).

Referências bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. *Sobre a revolução*. Trad. I. Moraes. Lisboa: Moraes, 1971.
- DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva (Cartas de João Guimarães Rosa)*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- FROBENIUS, Leo. *La cultura como ser viviente*. Trad. Máximo José Kahn. 4ª ed. Madri: Espasa-Calpe, 1934.
- _____. *Histoire de la civilization africaine*. Trad. H. Back e D. Ermont. Paris: Gallimard, 1952.
- GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho. Infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio / Instituto Nacional do Livro, 1972.
- KERÉNYI, Carl. *Dioniso. Imagem arquetípica da vida indestrutível*. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Odisseus, 2002.
- MAURY, Paul. "Le secret de Virgile et l'architecture des *Bucoliques*". In: *Lettres d'Humanité*, III, Paris, 1944, pp. 71-147.
- MENDES, João Pedro. *Construção e arte das Bucólicas de Virgílio*. Texto, tradução e notas. Brasília: Editora da UnB, 1985.
- NORDEN, Eduard. *Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee*. Stuttgart: B. G. Teubner, 3. Aufl., 1958.
- ROSA, João Guimarães. "Entrevista concedida a uma prima estudante". In: GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho. Infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio / Instituto Nacional do Livro, 1972.
- _____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T. A. Queiroz / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.
- _____. *Ave, palavra*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.
- _____. "Campo Geral". In: *Manuelzão e Miguelim*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

Resumo

"Campo Geral" é o prólogo narrativo de *Corpo de baile*, porque contém o tema mitopoético da estória, o motivo da criança como símbolo do homem novo e o tom dominante do estilo narrativo das outras estórias. Na visão do menino Miguilim, o mundo existe para ser consumado na perfeição mágica da estória.

Palavras-chave: mito · poesia · estória

Abstract

"Campo Geral" is the narrative prologue of *Corpo de baile*, because it presents the mythpoetic theme of each story, the motif of the child as the symbol of a new man and the prevailing tone of the narrative style of the other stories. In the view of the little boy Miguilim, the world exists to be accomplished in the magic perfection of the story.

Keywords: myth · poetry · story

Poéticas da modernidade brasileira

Camillo Cavalcanti*

A espontaneidade com que Álvares de Azevedo costuma encarar a poesia é muito particular da feição internacional do Romantismo, adquirida a partir de modelos ingleses e franceses, que tomaram como românticas as formas tão-somente pré-românticas da *Klassik*, de Weimar, muitas vezes opositora do círculo romântico de Jena:

Goethe e Schiller foram freqüentemente considerados, no estrangeiro, como “românticos”, como aconteceu na Itália e na França – de tal modo que é importante reafirmar que nenhum deles pertenceu de forma alguma ao movimento romântico alemão, quer dizer, não partilharam, pelo contrário, criticaram as suas posições teóricas (D’Angelo, 1998, p. 28).

Herder, um dos pré-românticos, considerava que “a língua da poesia vive da expressão imediata da alma e do sentimento” (apud Lima, 1989, p. 98). No entanto, o mundo priorizou uma visão pré-romântica em detrimento da visão romântica mesma do círculo de Jena, cujos teóricos, como Schlegel e Novalis, entendiam a poesia como uma construção rebuscada do pensamento, e não como uma confissão sentimental imediata – a arte como médium-de-reflexão. Sabe-se que a difusão europeia do Romantismo deu outra feição às idéias e às fontes primordiais do círculo de Jena: o sentimentalismo ostensivo da *Klassik*

* Doutorando (UFRJ) e professor substituto de Literatura Brasileira (UFF).

de Weimar, mais legível do que o complicado programa do idealismo alemão, constituiu fundamento para uma poesia confessional e espontânea, a contragosto da exigência da *Romantik* de Jena quanto ao caráter (auto)reflexivo da criação artística. Nas palavras de Walter Benjamim, a teoria romântica de Schlegel – com ele, Novalis e Schelling – versava que:

Existe [...] um tipo de pensar (diz Schlegel) que produz algo e que, portanto, possui uma grande semelhança formal com a faculdade criativa que nós atribuímos ao Eu da natureza e ao Eu-do-mundo. A saber, o poetizar, que de certo modo cria sua própria matéria. Em seus primeiros tempos, ele (Schlegel) designou a arte como médium-de-reflexão. Em muitas passagens, Novalis também deu a entender que a estrutura básica da arte é a do médium-de-reflexão. A seguinte proposição: "A arte da poesia é certamente apenas uma utilização arbitrária e produtiva dos nossos órgãos – e talvez o pensar seria ele mesmo algo não muito diferente – e, portanto, pensar e poetar constituíam uma mesma coisa" assemelha-se muito à sentença schlegeliana (Benjamim, 2002, pp. 70-1).

Bem se sabe como foi cara aos românticos alemães de 1800 a formulação dos três graus do pensar (Benjamim, 2002, pp. 34-9): os poetas da França, da Inglaterra – após a primeira década de Coleridge e Wordsworth – e de outros países optam pela expressão da vivência, daí a simples e propalada carga sentimental, que, aliada ao pessimismo pós-Revolução Francesa, resultou no melancólico *mal-do-século* oitocentista, longe da complicada filosofia da arte jenense. Nela, verifica-se que "a reflexão propriamente dita, no seu significado pleno, nasce, no entanto, apenas do segundo grau; no pensar aquele primeiro pensar" (Benjamim, 2002, p. 35).

Álvares de Azevedo, pelo contrário, crê na imediatez do fluxo poético: na rápida captação do sentimento, a ausência do médium-de-reflexão perquirido por Schlegel. Para este, o sentimento é "o ponto de indiferença da reflexão, no qual esta surge do nada" (Benjamim, 2002, p. 70). Álvares de Azevedo, pelo contrário, não aceitava um segundo pensar – a reflexão – sobre seus versos, valorizando, a exemplo de Byron e Musset, na esteira da *Klassik* de Weimar, uma expressividade não-refletida, não-mediata. Tome-se o "Poema do frade" como exemplo. Nele, percebe-se claramente o credo de Azevedo em não repensar a forma a que se chegou:

Frouxo o verso talvez, pálida a rima
Por estes meus delírios cambeteia.
Porém odeio o pó que deixa a lima
E o tedioso emendar que gela a veia!
Quanto a mim é o fogo quem anima
De uma estância o calor: quando formei-a,
Se a estátua não saiu como pretendo,
Quebro-a – mas nunca seu metal emendo.
(1942, p. 339)

Este pensamento sobre o fazer poesia entra em profunda discordância com as idéias dos românticos alemães (embora Benjamim use o termo em sentido genérico, prefiro dizer românticos *alemães*). É o que se lê neste trecho:

A teoria romântica da obra de arte é a teoria de sua forma. A natureza limitadora da forma os românticos identificaram com a limitação de toda reflexão finita. A forma é, então, a expressão objetiva da reflexão à própria obra, que forma sua essência. Através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão. A reflexão prática, ou seja, determinada, a autolimitação, constituem a individualidade e a forma da obra de arte (Benjamim, 2002, pp. 78-9).

Cilaine Alves, ainda que intente inserir o poeta numa tradição romântica, percebe essa nota destoante do estilo de Álvares de Azevedo como uma ruptura com as balizas do Romantismo, numa rejeição à convenção que àquela altura de 1850 já se fazia desgastada, rejeição esta evidente na Segunda Parte da *Lira dos vinte anos* (1853):

Dissolvida no âmbito da criação poética e passível de ser apreendida apenas na duração de cada poesia singular, a dualidade de fundamentos estéticos relaciona-se, de certo modo, com a recusa em adotar as convenções poéticas que regulamentavam o ato criativo e, ao mesmo tempo, com a necessidade de legitimar, de forma original, a individualidade poética de Álvares de Azevedo, unificando-a num projeto próprio (1998, p. 70).

Entretanto, essa postura contrária a alguns pressupostos do Romantismo mundialmente estilizado permaneceu apenas como inten-

to, pois a feição da obra azevediana, propensa à reflexão irônica, fracassou, enquanto projeto global para a *Lira*, porque promoveu o retorno sentimentalista na Terceira Parte, nas mesmas bases de Goethe, Schiller e Herder. Nesse sentido, a obra de Azevedo se insere na tradição da *Klassik*, privilegiada, em toda a Europa, pelos românticos do primeiro quartel do século XIX, em detrimento da visão de Schlegel, Novalis e Schelling. A segunda discordância de Azevedo frente ao programa do círculo de Jena se estabelece quanto à crítica de arte: o poeta brasileiro recrimina a idéia da reflexão, enquanto os alemães da *Romantik* a ela condicionam o fazer artístico. Nessa questão, o pensamento que mais influencia os românticos alemães de Jena é formulado por F. Schlegel:

É belo e necessário entregar-se totalmente à impressão de uma obra literária [...] e como que apenas confirmar no detalhe o sentimento com a reflexão, elevando-o ao pensamento e [...] completando-o (apud Benjamim, 2002, p. 75, cortes do autor).

Entretanto, Novalis discordava desse ponto de vista: “Crítica da poesia é um absurdo. Já é difícil decidir, a única decisão possível, se algo é ou não poesia” (Benjamim, 2002, p. 84).

Será por esse viés que Álvares de Azevedo encontrará amparo para a sua visão sobre poesia. Ainda em “O poema do frade”, nota-se que o juízo de nosso poeta quanto à crítica de arte é depreciativo:

A crítica é uma bela desgraçada
Que nada cria nem jamais criara;
Tem entranhas de areia regelada;
É a esposa de Abrão, a pobre Sara
Que nunca foi por Anjo fecundada;
Qual a mãe que por ela assassinara
Por sua inveja e vil desesperança
Dos mais santos amores a criança.
(1942, p. 337)

Bem se vê que o ponto de vista de Schlegel, norteador do Romantismo alemão, está em profundo conflito com as idéias de Azevedo. Isto porque, como explica Costa Lima (1989, p. 98), a teoria schlegeliana permaneceu incompreendida fora do círculo de Jena. Até mesmo Novalis, talvez mudando de opinião, passou a concordar com

Schlegel em a crítica de arte ser um complemento da arte, como se depreende desta sua proposição: “A autêntica recensão deveria ser [...] o resultado e a exposição de um experimento filológico e de uma pesquisa literária” (apud Benjamim, 2002, p. 72). Walter Benjamim explica, com mais detalhes, esse pensamento de Novalis: “crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma” (p. 72). Essa disparidade entre os modos de conceber a poesia não significa carência ou defeito do poeta brasileiro, mas sim identidade de Álvares de Azevedo como poeta do Romantismo, estilo que, em nível internacional, priorizou as idéias da *Klassik*, às vezes contrárias às da *Romantik*.

Se a filosofia da arte, pensada pelos românticos de Jena, não se configurou como base do Romantismo francês nem do inglês pós-Coleridge, é fato que encontrou no Parnaso-Symbolismo de Baudelaire, Verlaine e Mallarmé ensejo de experimentação (Lima, 1989, pp. 103-4), porque “o próprio aparecimento, pela primeira vez, da expressão arte-pela-arte está relacionado com os meios românticos alemães” (Silva, 1973, p. 83), originando *Le Parnasse Contemporain* e, deste, o futuro Symbolismo.

Nesse sentido, convém investigar, no Parnasianismo brasileiro, como se deu a prática da arte-pela-arte em seus pressupostos franceses, bem como em suas variações brasileiras, a fim de evidenciar que o programa parnasiano é complexo – longe da banalização impingida pela crítica – e que os parnasianos brasileiros reelaboram e refletem a feição geral da plêiade francesa, afirmando determinada singularidade.

De todos os parnasianos brasileiros, o mais importante para o movimento e paradoxalmente menos estudado é Alberto de Oliveira. Os motivos são previsíveis: qualquer que seja o torneado, o argumento central está na indisposição da crítica nacional com o autor. De um rebuscamento formal muito raro na poesia brasileira até então, e equiparável apenas, dentre os modernos, ao cuidado estrutural de João Cabral, seu estilo – o pessoal e o de época – vem servindo de pretexto para uma barreira de interpretação, cuja arquitetura quase sempre leva o crítico a tatear tão-somente conjecturas, a respeito de uma poesia ainda por se ler: “já paira especificamente contra o Parnasianismo o estigma de ser um estilo rejeitado” (Secchin, 2004, p. 492).

Não obstante a carência de estudos sobre o autor e a necessidade de uma investigação profunda e detida de sua poesia, alguns

versos de Alberto de Oliveira dedicados ao fazer literário podem, sem grandes complicações, esboçar, por ora, sua concepção de poesia. Escolham-se “Recôndito”, da 1ª Série; “Pena abandonada”, da 2ª Série; “A um poeta”, de *Céu noturno*, da 3ª Série; “Agora é tarde para um novo rumo” e “Lira quebrada”, ambos da 4ª Série. O primeiro pertence a *Versos e rimas*, revelando uma profunda discórdia entre o sentimento e a expressão a que este chegava:

Pena imprestável, quebra-te! adormece,
Lira inútil, a um canto! Arte divina,
Arte do verso, eu te dispensei agora;
Nada exprimes de nós quando a alma cresce,
Como o oceano revolto, à dor que a mina,
À paixão que a solapa e que a devora.

Em momentos como este, quem pudera,
Como o braço de Próspero por cima
Da tormenta, serena e seminua
Sua musa invocar para, severa,
Domar-lhe o gênio, sujeitando à rima
O caos em que flutua?

Em momentos como este, não, não podes,
Lira frágil, abrir teu peito de ouro,
A angústia a nos dizer que nos invade;
As sílabas cantantes que sacodes,
Como pérolas sobre o sorvedouro,
Caem frias demais na tempestade.

Em momentos como este, baldo intento
É crer uma arte exista que conduza
Fora da dor o espírito abatido,
Como crer haja mágico instrumento
Que o coração chagado nos traduza,
Gemido por gemido.

Em momentos como este, aras sagradas
Da poesia, meu templo e meu asilo,
Que valeis? Esta imagem fria e calma,
Que eu contemplo, a rezar, de mãos alçadas,

Como insensível, tem o olhar tranqüilo,
E eu tenho o inferno a palpitar-me n'alma.

Em momentos como este, é só consigo
Fechado, como em lóbrega enxovia,
Que o coração se quer, de quando em quando
A revolver-se e a ver, como um castigo,
Que se vai ele mesmo, dia a dia,
Na dor se devorando.

(1978, I, p. 230)

Percebe-se nitidamente o descontentamento quanto às limitações da poesia. À primeira vista, tem-se a impressão de que as queixas se dirigem ao estilo parnasiano; no entanto, a poesia é "Arte divina / arte do verso" – a de todos os estilos; indaga qual Poeta-Amante pode invocar sua musa para que esta lhe dome o sentimento, serena e semi-nua.

Num segundo momento, a "Lira frágil" sacode "as sílabas cantantes", que caem "como pérolas sobre o sorvedouro". Nutre-se a esperança de que a poesia seja comandada pela musa, pois ela domará o gênio do Poeta-Amante, "sujeitando à rima / o caos em que flutua": o caos será sujeitado à rima, entendida como metonímia da poesia. Pode-se dizer, então, que poesia conota uma proposta de organização para o caos, do qual o nosso mundo participa. A organização do mundo, como se sabe, é feita pela linguagem, que, segundo Heidegger, "é o advento do próprio Ser que se clareia e se esconde" (1967, p. 45), cuja Essência "é a casa da Verdade do Ser" (p. 33), na qual a "clareira do Ser" é acesa quando "o homem se essencializa", assim "possui[ndo] o caráter fundamental de ec-sistência, isto é, da insistência ec-stática na Verdade do Ser" (p. 43). A concepção parnasiana privilegia essas instâncias heideggerianas, ao valorizar a poesia, uso específico ou especial da linguagem, como organização do mundo. Para Heidegger, o afastamento social é uma defesa do homem contra a reificação impetrada pela publicidade. Através dele o homem se encontrará de novo, justamente nesse indizível a que se refere e almeja o eu-lírico de "Recôndito", cujo título ratifica a tendência à introspecção requerida por Heidegger:

Caso o homem ainda deva encontrar o caminho da proximidade do Ser, terá de aprender primeiramente a existir no inefá-

vel. Terá que conhecer o extravio do público como também a impotência do privado. Antes de falar, o homem terá que deixar-se apelar pelo Ser, mesmo com o risco de, sob um tal apelo, ter pouco ou ter raramente algo a dizer. Somente assim se restituirá à palavra a preciosidade de sua Essência e ao homem, a habitação para morar na Verdade do Ser (p. 34).

No poema, o modo parnasiano de fazer poesia é metonímia da própria arte. Ou seja, a poesia, a arte do verso, é a arte da rima, do metro e do ritmo. Lamenta-se, como se lê na quarta estrofe, não existir “mágico instrumento que o coração chagado traduza gemido por gemido”, isto é, os foros íntimos, a exemplo da teoria de Heidegger, permanecem inefáveis.

De uma só vez, as aras sagradas da poesia, talvez ligadas à musa, são templo e asilo do poeta, lembrando as noções de casa e clareira. A musa está rezando, tranqüila e insensível, enquanto o sujeito tem “o inferno a palpitar n’alma”, a insatisfação de não alcançar a expressão poética, nem mesmo o entendimento, de todos esses sentimentos intensos – assinalando a melancolia da tradução. Sobre a correlação entre musa e poética, em que os aspectos sentimentais e metalingüísticos disputam o tema central do poema, leia-se Nestor Vítor:

Encontram-se nos *Versos e rimas* duas peças, “Recôndito” e “Epitalâmico”, em que o poeta se refere à história de um amor infeliz, sempre veladamente, embora com o grande recato de que nunca se aparta no folhear de suas páginas íntimas (1973, p. 360).

Aliás, só os desavisados crêem na impassibilidade do poeta, pois já é ponto pacífico, dentre os críticos mais dedicados, que “jamais Alberto de Oliveira suprimiu de sua inspiração aquela voluptuosa tendência de juventude [...] denunciando o lado contingente e sensual” (Gomes, 1958, p. 88) – e sua obra não começou entoando *Canções românticas*? Não menos interessante é a análise de “Pena abandonada”, do *Livro de Ema* (que passou da 1ª para a 2ª Série, quando esta ganhou uma “edição melhorada”). Há outro poema igualmente sobre “a pena”, isto é, sobre o fazer poesia, mas que em muito retoma as questões de “Recôndito”, por isso não o trouxemos. Em “Pena abandonada”, retomando um pouco mais a melancolia própria da insuficiência da expressão elaborada pelo crivo da linguagem (que não diz todo o sentimento

d'alma), a metapoesia contracena com a melancolia – bile negra do fracasso vivido e memorado – para erigir o tema do soneto:

Pena que ao vento vais, pena isolada,
Pena sem vida, que te quer o vento?
Onde irás tu cair? terás da estrada
O pó? terás a luz do firmamento?

É como tu meu vário pensamento:
Amor o leva e, pena abandonada,
Vai onde vai a idéia desejada,
Vai à mercê do amor, que é seu tormento.

A ti, talvez, passando, uma ave leve
No róseo bico, e irás formar seu ninho
E entre penas dormir, pena de neve;

A ele, o pensamento – pena escura,
Quem há de erguer em meio do caminho,
Quando o repele a minha desventura?

(1978, II, p. 21)

O sentimento melancólico, diluído em vários versos, predomina no último terceto, dando um desfecho mais emotivo à longa digressão, meio “teórica”, sobre o mesmo conflito já referido em “Recôndito” entre pensamento e expressão, entre sentimento e tradução verbal. Essa investida outra vez no território íntimo diz respeito a uma continuidade entre os poemas do *Livro de Ema*, apontada com grande perspicácia por Afonso Celso, no prefácio:

As quarenta e três composições de que [o *Livro de Ema*] se forma obedecem a uma idéia comum, subordinam-se a um plano predeterminado, constituem um todo homogêneo, sendo cada uma delas um episódio, concatenado aos mais do entrecho geral – entrecho vago e sutil, mas facilmente apreensível. É simples esse entrecho, como todas as cousas verdadeiramente belas e grandes. Trata-se de uma visão de amor, jovem, meiga e linda mulher, idealmente adorada, que a morte de súbito arrebatou (Oliveira, 1978, II, p. 6).

Isto é, para não quedar isolado do restante do livro, esse soneto afortunadamente toca na esfera sentimental, e a partir dela se liga à “idéia em comum”, ao “plano predeterminado”, ao “todo homogêneo” do livro: a nota emotiva. A melancolia, vazada ferozmente em “Lira quebrada”, explodira em comunhão com a raiva de um sujeito que não aceita e não compreende o fracasso da empresa. Aqui, em “Pena abandonada”, não obstante, aparece velada. Em ambos, a bile negra denuncia a existência do recalque, pois o sujeito se fixa ao objeto de desejo de maneira irresoluta, reprimindo a insatisfação, pois o descontentamento com a irrealização, sublimado em “Pena abandonada”, extravasara com fervor desde o primeiro verso de “Lira quebrada”, através da exclamação irada – o recalque e a raiva em relação dialética na tessitura da melancolia.

Voltando, então, a atenção para a questão por ora estudada da metapoesia, nota-se que a mesma incompletude da arte como uso de linguagem preocupa o eu-lírico, reclamante do mesmo modo que em “Recôndito” quanto à sua dor – à sua desventura, para usar uma palavra do próprio soneto –, que se intensifica diante do problema lingüístico da inexatidão. Contudo, nesse soneto há um detalhe a mais, muito substancial, com relação ao poema de *Versos e rimas*: o sujeito percebe agora, no *Livro de Ema*, que “a pena”, isto é, a arte, se alimenta do “vário pensamento”, da “idéia desejada”, mas tudo isto vive “à mercê do amor, que é seu tormento”. Isto é, o amor é a verdadeira fonte de inspiração, a força-motriz, a *causa princeps* do pensamento, que gera a idéia, que gera a arte. Prossequindo sua busca por uma concepção de poesia, o sujeito decide passar sua experiência “A um poeta”, já em *Céu noturno* (não confundir com outro poema de mesmo título em *Alma livre*). Trata-se de uma lamentação sobre a perda daquele vigor que, para o eu-lírico, estancou nos primeiros versos:

Não têm teus versos agora,
Que se foi teu claro dia,
O ímpeto, o fogo, a harmonia
De outrora.

A idéia, porém, mais pura,
A idéia aos poucos nascida
De observar a dor e a vida,
Fulgura.

Assim, posto o sol, os rios
Não são mais como eram dantes,
Tornam-se, em vez de brilhantes,
Sombrios.

Mas da noite o céu, com os mundos
Acesos, na água a feri-los,
Torna-os mais, sobre tranqüilos,
Profundos...

(1978, II, p. 388)

Claro está que a mesma problemática com os limites da linguagem é deflagrada, mas desta vez de uma forma muito mais amena. O foco volta a incidir na melancolia – como se vê, é tema reiterativo – que, numa imagem de grande impacto, surge depois do ocaso, tornando sombrios todos os rios, metáforas dos versos, do ímpeto, do fogo, da harmonia.

Da produção metapoética de Alberto de Oliveira, o poema mais citado (porém não igualmente estudado) pertence às *Poesias*, 4ª Série, servindo-lhe de pórtico. Diz-se dele que é uma redenção do eu-lírico, que se arrepende do rigor formal, mas não encontra força ou coragem suficientes para descartá-lo; e as palavras de Nestor Vitor – “com o grande recato de que nunca se aparta no folhear de suas páginas íntimas” –, proferidas ainda em 1906, quanto a essa obstinação, ganham ares proféticos. Eis o poema-pórtico:

Agora é tarde para um novo rumo
Dar ao sequioso espírito; outra via
Não terei de mostrar-lhe e à fantasia
Além desta em que peno e me consumo.

Aí, de sol nascente a sol a prumo,
Deste ao declínio e ao desmaiar do dia,
Tenho ido empós do ideal que me alumia,
A lidar com o que é vão, é sonho, é fumo.

Aí me hei de ficar até cansado
Cair, inda abençoando o doce e amigo
Instrumento em que canto e a alma me encerra;

Abençoando-o por sempre andar comigo
E bem ou mal, aos versos me haver dado
Um raio do esplendor de minha terra.

(1979, III, p. 5)

Quando o eu-lírico diz que “aí me hei de ficar até cansado / cair” não significa, com toda segurança, que tenha renunciado ao credo da forma, do metro, da rima, do apuro formal. Isto porque, como já visto, o problema com as limitações da linguagem e a conseqüente indignação contra os enunciados sempre incompletos já eram características marcantes da metapoesia de Alberto. O eu-lírico sempre denunciou a incompletude da arte, e da arte metonimizada por versificação tradicional, mas não quer dizer que tenha optado pelo novo credo modernista do verso livre ou reconhecido sua excelência. Talvez, para esse sujeito já cansado, nem a arte do verso austero, nem a arte-libertinagem poderiam saciar o desejo e a necessidade de se fazer poesia, de se conseguir exprimir o que acontece em nosso mundo subjetivo, na clareira do Ser, pois o problema não advinha de opção de credos (românticos, vanguardistas, clássicos), e sim da própria essência de toda a arte.

A insatisfação do sujeito residia numa problemática muito maior do que a imaginada rebeldia contra os ditames da arte-pela-arte: trata-se de um protesto, justo e sincero, contra a violência, a deturpação, o prejuízo que qualquer código impõe ao sentimento na hora de moldá-lo segundo uma fria convenção, principalmente numa sociedade em que “a linguagem cai sob a ditadura da publicidade” e “ameaça a Essência do homem” (Heidegger, 1967, pp. 31-2). A profunda consciência do autor em Alberto de Oliveira recorda, em *Ramo de árvore*, a “Lira quebrada” (1922) em “Recôndito” (1894) – após quase 30 anos, sob vaia modernista, sustendo sua concepção de poesia, ainda que feneça com ela, “em prol do Estilo” bilaquiano:

Lira quebrada

Tomando-a onde a deixei dependurada ao vento,
Sinto não ser mais esta a lira de outros dias,
Em que somente o amor votado o pensamento,
Livre e acaso feliz, a descantar me ouvias.

Quebrada vem. Rouqueja apenas um lamento,
As rosas com que, ó Musa, inda há pouco a vestias,

Fanam-se nos festões, soltam-se em desalento,
Vão-se. Ironia ou dor críspalhe as cordas frias.

Mas ainda assim lhe escuto um resquício de notas
Perpassar e gemer: corre-lhe as fibras rotas
O fantasma do som que a alma um dia lhe encheu:

Como de um velho sino de bronze espedaçado
Guarda em cada fragmento o fragmento de um brado,
O eco de um hino, a voz de um canto que já morreu...
(1979, III, p. 214)

O sujeito de fato crê no desgaste do Parnasianismo, quando o Modernismo já havia ecoado seus principais ditames contra as convenções líricas do século XIX. No entanto, algumas de suas propostas inspiraram até mesmo o Simbolismo brasileiro, provando seu vigor.

Sobre essa questão, "Antífona", de Cruz e Sousa, serve de exemplo – logo a profissão de fé de quase todo o Simbolismo brasileiro. Porque ainda não se destacou a influência, sobre ela, de "Prelúdio", poema que abre as famosas *Meridionais* (1884), de Alberto de Oliveira. A semelhança se vê desde o temário e o universo poético: há muitas enumerações de seres fantásticos e ilusórios que se misturam às sugestões do invisível e às "diafaneidades", até então associadas, quase exclusivamente, à poesia cruz-e-sousiana:

Prelúdio	Antífona
Resplandecentes crianças, Rimas dispersas em danças, A volatearem suaves, Como aves;	Ó Formas alvas, brancas, Formas claras De luas, de neves e de neblinas!... Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas... Incensos dos turíbulos das aras...
Sonhos que a mirra perfuma, Quimeras brancas de espuma, Do aljófar das alvoradas Coroadas;	Formas do Amor, consteladamente puras, De Virgens e de Santas vaporosas... Brilhos errantes, mádidas frescuras E dolências de lírios e de rosas...
Willis, sereias e nixes, Turquesas, rubins, onixes, Granadas, berilos, prásios, Topázios	Indefiníveis músicas supremas, Harmonias da Cor e do Perfume... Horas do Ocaso, trêmulas, extremas, Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...

<p>Bandos de fadas errantes, Chusmas de gênios brilhantes, Sombras de ignotas Ilírias Valquírias;</p> <p>Voltai nas asas do Idílio! Rasgai as nuvens do exílio, Abri as asas cheirosas De rosas!</p> <p>Dos verdes bosques sombrios, Dos claros, límpidos rios Trazei, sagradas redomas, Aromas!</p> <p>E os sons das lúbricas festas Que vão troando as florestas, Onde andam à luz, em bando, Cantando,</p> <p>Náiades, faunos, assombros, Ninfas de esplêndidos ombros, Molhando d'água nos veios Os seios!</p> <p>Corda por corda de flores, Nota por nota de amores, A lira enfeitai-me, há tanto Sem canto!</p> <p>Chegai dos longes Eurotas, Ó cisnes, íbis, gaivotas, – Alados lírios de plumas De espumas!</p> <p>Chegai, ó nuvens rosadas, Nuvens de seda espalhadas Na luz vibrante e sonora Da aurora!</p> <p>Chegai, ó anjos dispersos, Ó anjos que encheis meus versos, Poesia, sombras cheirosas, De rosas!</p>	<p>Visões, salmos e cânticos serenos, Surdinas de órgãos flébeis, soluçantes... Dormências de volúpicos venenos Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...</p> <p>Infinitos espíritos dispersos, Inefáveis, edênicos, aéreos, Fecundai o Mistério destes versos Com a chama ideal de todos os mistérios.</p> <p>Do Sonho as mais azuis diafaneidades Que fuljam, que na Estrofe se levantem E as emoções, todas as castidades Da alma do Verso, pelos versos cantem.</p> <p>Que o pólen de ouro dos mais finos astros Fecunde e inflame a rima clara e ardente... Que brilhe a correção dos alabastros Sonoramente, luminosamente.</p> <p>Forças originais, essência, graça De carnes de mulher, delicadezas... Todo esse eflúvio que por ondas passa Do Éter nas róseas e áureas correntezas...</p> <p>Cristais diluídos de clarões alacres, Desejos, vibrações, ânsias, alentos Fulvas vitórias, triunfamentos acres, Os mais estranhos estremecimentos...</p> <p>Flores negras do tédio e flores vagas De amores vãos, tantálicos, doentios... Fundas vermelhidões de velhas chagas Em sangue, abertas, escorrendo em rios...</p> <p>Tudo! vivo e nervoso e quente e forte, Nos turbilhões quiméricos do Sonho, Passe, cantando, ante o perfil medonho E o tropel cabalístico da Morte...</p>
<p>(Oliveira, 1978, I, pp. 65-6)</p>	<p>(Sousa, 1923, pp. 67-9)</p>

Um estudo imagístico e lexical pode facilmente, alternando a ordem das estrofes, demonstrar a proximidade, pela linha espiritualista e mística, desses dois poemas, estudados, todavia, como pertencentes a dois estilos desconexos – Parnasianismo e Simbolismo –, embora não o sejam. Ora, em “Prelúdio”, a mirra, através dos sonhos, queima aromas, esfumando, evidentemente, o universo poético. A fumaça, como imagem privilegiada, desempenha papel igualmente importante em “Antífona”, pois as “virgens e santas” aparecem quase incorpóreas, em estado volátil e esfumamento. Por sua vez, essas mulheres castas, presentificadas pelo vapor, se confundem com as “resplandecentes crianças”, “willis, sereias e nixes”, “fadas errantes” e as Valquírias (eternas virgens do Vahala) do poema albertiano. Como em “Antífona”, essas mulheres se amalgamam com “brilhos errantes” (cujo adjetivo aponta para “fadas errantes”) e “mádidas frescuras”; já se percebe a correlação, respectivamente, com a lista de pedras preciosas e com “espuma”, de “Prelúdio”. Aliás, nesse mesmo poema, “espuma” desencadeia “quimeras brancas”, que aludem, pela cromatografia, a “Formas alvas, brancas, Formas claras”, e, pela semântica, à lista de afetações (buscando a sinestesia e a abstração) da nona estrofe do poema cruz-e-sousiano, que, numa estrofe acima, a oitava, propõe imagens de “carnes de mulher”, com graça e força, banhando-se nas correntezas róseas e áureas do éter, de lúcida coerência interna, pela reiteração cromática das “dolências de lírios e de rosas” da segunda estrofe – a combinação entre rosa, branco e amarelo é muito rara, quase unicamente encontrável, na natureza, no rosicler sugerido pelas “alvoradas” de “Prelúdio”; além disso, a proximidade está mais explícita nas estrofes dez e onze: “alados lírios de plumas” e “chegai, nuvens rosadas”.

Logo na primeira estrofe de “Antífona”, nota-se a evocação a “Formas”, reiteradas vezes, como meio de se enfatizar um termo que expressará oximoros irresolutos ao longo de todo o poema: quais formas possíveis para elementos etéreos, vagos, fluidos? Nessa mesma esteira, o amálgama pluriforme das entidades ilusórias, impalpáveis e luxuriosas germina no imaginário do eu-lírico. O componente místico, captado por entre essas substâncias informes, provoca sensações de êxtase, inspirando a criação poética. Não são os luars, as virgens, os crepúsculos que o estimulam, mas o inefável dos incensos, o indefinível da música, o brilho das estrelas virgens e santas, isto é, a parte imaterial, de fato sensível, mas intraduzível, desse *entorno* mágico, não menos carregado que “Prelúdio”, com “chusmas de gênios brilhantes” e “sombras de ignotas Ilírias”. Por ser um poeta simbolista, Cruz e Sousa irá apresen-

tar uma concepção de poesia como meandro de abstrações altamente convulsivo: é o que se vê na quinta, sexta e sétima estrofes: “infinitos espíritos dispersos / [...] / fecundai o Mistério desses versos”; “que fuljam, que na Estrofe se levantem / [...] / da alma do Verso pelos versos cantem”; “fecunde e inflame a rima clara e ardente”. Porém “Prelúdio”, antecipando-se, assumirá também função metalingüística na nona estrofe: “Corda por corda de flores, / Nota por nota de amores, / A lira enfeitai-me, há tanto / Sem canto!”.

Na segunda metade da profissão de fé de Cruz e Sousa, o eu-lírico canaliza, para o próprio fazer poético, o elenco de seres imateriais, de entidades etéreas, de “Formas alvas”, como é dito no início do poema. Note-se que o universo poético de “Antífona” é um enorme caos. Quando não vislumbra diretamente figuras abstratas, o foco incide, não obstante, no caráter abstrato de outras muito imprecisas e fluidas, de modo a enfatizar a imaterialidade de imagens amontoadas numa comunhão tão orgiástica quanto diáfana: “infinitos espíritos dispersos / fecundai o Mistério de meus versos”. É visível a organização paradigmática do poema, pois, ainda que o eu-lírico se refira a um amálgama caótico, descreve-o sincopando os períodos em ritmos poéticos e reunindo os elementos em termos resumidores (“Formas”, “todo esse eflúvio”, “tudo”). Os agentes claramente acusam uma tripartição do poema, tomando como referencial o momento metapoético, que figura como intermediário. Em primeira instância, encontram-se signos do espaço cósmico e da natureza: Formas alvas, vagas, fluidas, cristalinas, que são do Amor, de Virgens e de Santas vaporosas (já aí sugestão de sinonímia tríplice), consteladamente puras (no advérbio, primeira referência ao espaço cósmico, extra-mundano, portanto). Essas formas, adiante, são discriminadas: “incensos”, “brilhos”, “frescuras” e “dolências”, na segunda estrofe; e “músicas”, “harmonias”, “horas”, “réquiem”, na terceira estrofe – todos esses elementos se agrupam em nível paradigmático pela proximidade semântica que logram com o sema genérico “Formas”: pela alvura, pela vagueza e ou pela cristalinidade. Percebe-se que os adjetivos adquirem dupla função: não só provocam a sinestesia típica da estética simbolista, mas, fundamentalmente, conferem coesão ao amálgama caótico, que é a razão de “Antífona”. Indefiníveis e supremas são não só as “músicas”, mas também as “harmonias”, as “horas” e o “réquiem”; “da cor e do perfume” promove a mesma circularidade entre os agentes da terceira estrofe e se estende evidentemente aos da segunda, por exemplo, “incensos”, “brilhos”. Esses últimos, por sua vez, remetem ao “Sol que a Dor da

Luz resume”, aludindo, num denso amálgama, a “dolências”. Esse processo é reiterativo no poema, não cabendo esmiuçá-lo em todas as conexões. Basta saber que se trata de um movimento bifásico: buscase a equivalência e, depois, o agrupamento.

O eu-lírico da obra de Alberto de Oliveira também percebe o entorno sob uma ótica caótica (“sujeitando à rima / caos em que flutua”), mas tenta organizá-lo nos poemas aqui estudados, ainda que com o “baldo intento” de traduzir os sentimentos através dessas imagens que às vezes não expressam corretamente o território íntimo.

Tanto em “Prelúdio”, de Alberto de Oliveira, quanto em “Antífona”, de Cruz e Sousa, o eu-lírico não se preocupa em sondar a questão metapoética, no meio desse extremo caos em que vive; sem pretensões de compreendê-lo, tão-somente se entrega a sentir os êxtases e as maravilhas de um mundo ilusório e panteísta, disso resultando sua concepção de poesia. Bem se vê que, embora preconizada na poética parnasiana e simbolista, a autonomia da arte não comparece como instância deflagradora da criação. Pelo contrário, na obra de Alberto de Oliveira, vê-se a decepção com as prerrogativas da arte pura, séria e elevada, porquanto irrealizável; na obra de Cruz e Sousa, percebe-se a mesma inclinação da poesia albertiana aos eflúvios místicos, impalpáveis, abstratos do universo poético – inclinação esta que, pelo caráter sinestésico de sua percepção, aproxima-se da sensibilidade romântica na tradução do território íntimo, e não da rebuscada reflexão poética sobre os graus do pensar. Esta até foi cogitada e praticada nas primeiras produções parnasianas, mas depois foi abandonada, como se pôde entender deste trabalho, acusando um entrelaçamento de escolas no século XIX.

Referências bibliográficas

- ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1998.
- AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas: tomo I [poesia]*. São Paulo: Nacional, 1942.
- BENJAMIM, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- D'ANGELO, Paolo. *Estética do Romantismo*. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1998.
- GOMES, Eugênio. “Alberto de Oliveira”. In: _____. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Trad. Emanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

- LIMA, Luiz Costa. "Os destinos da subjetividade: história e natureza no Romantismo". In: _____. *O controle do imaginário*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.
- OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ, 1978-79, 3 v.
- SECCHIN, Antonio Carlos. "Presença do Parnaso". In: JUNQUEIRA, Ivan (org.). *Escolas literárias no Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1973.
- SOUSA, Cruz e. *Poesias*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1923.
- VÍTOR, Nestor. "Cruz e Sousa; Alberto de Oliveira". In: _____. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1973, v. 1.

Resumo

Este ensaio pretende analisar as diferenças e semelhanças na concepção de poesia exposta nas obras de três poetas representativos da modernidade brasileira. Schlegel, romântico alemão exemplar, pensou poesia e reflexão como um mesmo ato, mas os poetas latinos e ingleses (depois de Coleridge) entenderam o poema como uma expressão sentimental e imediata, seguindo a *Klassik* de Weimar, opositora da *Romantik* de Jena. Só mais tarde, devido ao Parnaso-Simbolismo, a questão schlegeliana logrou evidência, mas significou a impossibilidade da arte autônoma para os poetas brasileiros que expuseram esse problema melancólico. Desse modo, românticos e parnaso-simbolistas do Brasil parecem próximos.

Palavras-chave: Álvares de Azevedo · Alberto de Oliveira · Cruz e Sousa · linguagem · concepção de poesia

Abstract

This essay intends to show how the conception of poetry is different or similar in the work by three important poets of Brazilian modernity. Schlegel, exemplar German romantic, thought poesy and reflection as a same act, but Latin and English (after Coleridge) poets understood the poem as a sentimental and immediate expression, according to the *Klassik* of Weimar, opponent of *Romantik* of Jena. Only later, for the Parnassian-Symbolism, Schlegel's question appears in evidence, but meant the impossibility of autonomous art for Brazilian poets that exposed this melancholic problem. On this way, Romantics and Parnassians/Symbolists of Brazil look alike.

Keywords: Álvares de Azevedo · Alberto de Oliveira · Cruz e Sousa · language · poetry's conception

Amor – a palavra essencial da poesia erótica de Drummond

Francesco Jordani Rodrigues de Lima*

Teria o menino nascido em Itabira, interior das Minas Gerais, tornado-se um velho sátiro, louco para escandalizar a todos que o imaginavam tímido e reservado? O presente trabalho tem por objetivo realizar uma leitura crítica do poema “Amor – pois que é palavra essencial”, colhido do livro *O amor natural*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado cinco anos após a morte do poeta. A análise se pautará pela comparação do poema com trechos de outras obras de Drummond, com o propósito de salientar que os textos de cunho erótico são parte integrante, talvez fundamental, da obra. O prefácio de Affonso Romano de Sant’Anna, intitulado “O erotismo nos deixa gauche?”, será relevante para maior apreensão dessa face pouco estudada, porém extremamente inquietante, do mosaico poético drummondiano.

Os manuais literários filiam Drummond à segunda geração do Modernismo brasileiro. O poeta, já livre do árduo compromisso de combater o passado artístico, ancorado no terreno das belas-letas simbolistas e parnasianas, nas quais o demasiado culto das formas clássicas firmemente imperava, mantém em suas produções muitas das conquistas da geração modernista anterior, sentindo-se também inteiramente à vontade para cultivar formas estruturais e estilísticas anteriormente desprezadas. Ao mesmo tempo em que se vale de versos livres, criação de neologismos, ausência de rimas, estrofação irregular e recursos vários introduzidos e fixados sobretudo a partir do Modernismo, é

* Mestrando em Literatura Brasileira (UFRJ).

capaz de escrever poesias que agregam estrofação criteriosa, versos regulares, rimas ricas e outras características marcantes de obras poéticas de períodos literários pretéritos.

O tema amoroso, anteriormente identificado na poesia de Drummond como um espaço etéreo, abstrato, praticamente inalcançável, ganha em *O amor natural* "mais consistência" (Sant'Anna, 2005, p. 12). Deparamo-nos com a explosiva e sublime conversão de amor e sexo, de almas e corpos, sentimentos e suores em Amor maiúsculo, enigmaticamente terreno e transcendente, concreto e místico. A leitura de "Amor – pois que é palavra essencial" propiciará tal constatação e deleite:

Amor – pois que é palavra essencial
comece esta canção e toda a envolva.
Amor guie o meu verso, e enquanto o guia,
reúna alma e desejo, membro e vulva.

Quem ousará dizer que ele é só alma?
Quem não sente no corpo a lama expandir-se
até desabrochar em puro grito
de orgasmo num instante infinito?

O corpo noutro corpo entrelaçado,
fundido, dissolvido, volta à origem
dos seres, que Platão viu completados:
é um, perfeito em dois; são dois em um.

Integração na cama ou já no cosmo?
Onde termina o quarto e chega aos astros?
Que força em nossos flancos nos transporta
a essa extrema região, etérea, eterna?

Ao delicioso toque do clitóris,
já tudo se transforma, num relâmpago.
Em pequenino ponto desse corpo,
a fonte, o fogo, o mel se concentram.

Vai a penetração rompendo nuvens
e devassando sóis tão fulgurantes
que nunca a vista humana os suportara
mas, varado de luz, o coito segue.

E prossegue e se espraia de tal sorte
que, além de nós, além da própria vida,
como ativa abstração que se fez carne,
a idéia de gozar está gozando.

E num sofrer de gozo entre palavras,
menos que isto, sons, arquejos, ais,
um só espasmo em nós atinge o clímax:
é quando o amor morre de amor, divino.

Quantas vezes morremos um no outro,
no úmido subterrâneo da vagina,
nessa morte mais suave do que o sono:
a pausa dos sentidos, satisfeita.

Então a paz se instaura. A paz dos deuses,
estendidos na cama, qual estátuas
vestidas de suor, agradecendo
o que a um deus acrescenta o amor terrestre.

(2005, pp. 19-20)

A primeira sensação despertada pela leitura desse poema evidentemente é de surpresa, sem que isso diminua o encantamento, tampouco a satisfação, já revelada em ensaio por Sant'Anna. Há na poesia de Drummond um lirismo característico ao falar de amor. Esse sentimento, ou a feição poética desse sentimento na lírica drummondiana, sempre foi abafado pelo racionalismo e vigilância típicos da consciência crítica do artista modernista. Tal característica pode ser observada a seguir em trechos de dois poemas:

O mito

Amor tão disparatado.
Desbaratado é que é...
Nunca a sentei no meu colo
nem vi pela fechadura.

Mas eu sei quanto me custa
manter esse gelo digno,
essa indiferença gaia

e não gritar: Vem, Fulana!

(*A rosa do povo* [1945], 1973, pp. 100-2)

O amor bate na aorta

Daqui estou vendo o amor
Irritado, desapontado,
Mas também vejo outras coisas:
Vejo corpos, vejo almas
Vejo beijos que se beijam
Ouço mãos que se conversam
E que viajam sem mapa.
Vejo muitas outras coisas
Que não ousou compreender...

(*Brejo das almas* [1934], 1973, pp. 236-7)

Note-se que em ambos os poemas o eu-lírico mantém grande pudor e, conseqüentemente, distancia-se da mulher desejada e do sentimento amoroso ("Nunca a sentei no meu colo" ou em outro verso: "Daqui estou vendo o amor"). As imagens poéticas referem-se ao homem temeroso frente à possibilidade de aprofundamento e concretização do amor inexplorado. Dotado tão-somente de um olhar vazio e gélido ("Mas eu sei quanto me custa / manter esse gelo digno"), o eu-poético, além de se aprisionar nos ditames morais de uma sociedade sexualmente repressora, vê-se penitenciado pela própria consciência, sempre vigilante e castradora, que não se furta a soterrar os desejos "disparatados" da paixão arrebatadora.

Segundo Sant'Anna, "o poeta *gauche* ainda jovem estava se protegendo da emoção do próprio amor". Nesse sentido, contagiar-se na ofuscação lírica contradiria o ceticismo modernista. O eu-lírico friamente distanciado recolhe apenas partes do corpo feminino ("mãos que se conversam"), que lhe permitem apenas vagas impressões acerca do enlace amoroso. O amor, entretanto, para espanto maior dos que o buscam, despreza a frágil demarcação de rumos e se desenrola sem fins estipulados ("Vejo beijos que se beijam / ouço mãos que se conversam / E que viajam sem mapa"). E se, em contrapartida, houvesse o início exato de uma relação amorosa, difícil permaneceria a missão de precisar o instante, o gesto ou o olhar em que foi lançada a primeira flecha. Como então dominar o milésimo da explosão dos desejos, o louco arrebatamento, esta "viagem sem mapa"? Impossível

compreendê-la, por maior que fosse a atenção do olhar. Ao tomar juízo da complexidade do sentimento, o eu-lírico teoriza exaustivamente impressões racionais e longínquas. Assim, em vez de se lançar ao mistério abissal da paixão, rechaça o desejo e sobreleva a razão que não ousa compreender um ser do qual jamais se fez íntima.

O erotismo torna-se cada vez mais aparente nos últimos livros de Drummond. O amor toma corpo e o corpo, sexo. *O amor natural*, publicado postumamente, em 1992, reúne quarenta poemas que revelam e desvelam as diversas faces significativas e simbólicas do amor, a “palavra essencial”. Nessa noção de amor, desprivilegia-se a bipartição do pensamento racional que secularmente levou o homem a pensar a vida por meio do estabelecimento lógico-matemático de dicotomias. A cisão do pensamento poético – que harmoniza opostos, compreendendo-os como componentes de um núcleo germinador de vida – distorce a natureza primária do humano: complexo em ser, ao mesmo tempo, corpo e alma, linguagem e silêncio, razão e loucura, vida e morte. Devolver a aura perdida ao sexo e o corpo subtraído ao espírito é parte importante das reflexões e objetivos da obra.

Eros não é senão o deus da coesão íntima entre todas as forças do universo. “Amor – pois que é palavra essencial”, poema de abertura de *O amor natural* e espécie de introdução aos desejos e pensamentos contidos no decurso do livro, é movido principalmente pelos signos da união, dissolução e reintegração. A essência do amor “envolve” a canção erótica das mais diversas formas: “expande-se”, “entrelaça”, “transforma-se”, “devassa”, “dissolve-se”, isto é, molda-se à feição das notas cantadas pelos amantes e contorna, como numa sinfonia, o balé de homens e mulheres, ora transmutados em deuses.

Teceremos essa interpretação a partir da divisão do texto em três movimentos que, importante lembrar, estão intimamente relacionados no processo de composição do poema. O primeiro movimento, “núcleo e essência”, situa-se da estrofe inicial à quarta, refere-se ao amor enquanto essência da vida e se atém mais especificamente aos símbolos de integração/reintegração que dominam o poema, reforçando o vigor e a harmonia entre alma e sexo. O segundo plano, subdividido da quinta à sétima estrofe, denominamos “luz e ruptura”, pois apresenta versos que cantam a liberdade e a subversão do sexo/amor por meio de imagens que devassam a escuridão da ignorância e do pudor ante o erotismo. O terceiro e último compreende as três estrofes finais, que perfazem o perfeito círculo emblemático de dez estrofes. Em “gozo e imortalidade”, o eu-lírico deleita-se com o amor essencial

e encontra paz na suave sofreguidão do orgasmo – “pequena morte” que não cessa em querer vida.

Estruturado em dez estrofes, formadas por quatro versos regulares, o poema apresenta, já em seu travejamento constitutivo, o dado da união/reunião harmônica de elementos a princípio díspares: o círculo e o quadrado. O número dez é o símbolo da perfeição, da harmonia e do início infinito de novos ciclos. O número quatro, em contrapartida, remete-nos à forma dos quadrados, também perfeitos, mas rigorosos em sua disposição geométrica, fechados em suas finitas paredes. Decorre um choque terrível; daí o urgente chamado à palavra “Amor” desde o início do canto para que o “envolva” por completo e restitua o equilíbrio perdido.

O amor erótico entrelaça círculo e quadrado, une infinito e finito, coaduna forma e conteúdo em busca de maior significado expressivo e estético para o poema. As primeiras estrofes, em seus quadriláteros, estão ainda mais fechadas à comunicação com o todo do poema. Pouco a pouco, porém, quanto mais próximos os corpos e vontades dos amantes, desabrocha a paixão recíproca (“O corpo noutra corpo entrelaçado, / fundido, dissolvido, volta à origem”) e são diluídas as fronteiras entre as estrofes, que passam, ora seduzidas, a também fazer parte do envolvimento amoroso, seja por meio de verbos que indicam movimento (“Vai a penetração rompendo nuvens / e devassando sóis tão fulgurantes”), seja pelo uso de conjunções aditivas que visam unir versos de diferentes estrofes (6ª estrofe: “mas, varado de luz, o coito segue” / 7ª estrofe: “E prossegue e se espraia de tal sorte”).

Outro número importante que confirma o perfeccionismo macroestrutural do poema, e de *O amor natural* como um todo, é o quarenta. Quarenta são os versos do primeiro poema, a mesma quantidade reservada ao total de poemas enfeixados no livro. Cada verso do pórtico remete-se a um poema subsequente e “entrelaça” a obra por completo, tornando-a um ciclo de impressionante rigor artístico. A hipótese de retumbante coincidência dilui-se diante da genialidade de Drummond, que, de maneira sagaz e indutiva, intitula o primeiro poema com o verso inicial: “Amor – pois que é palavra essencial”.

Afonso Romano de Sant’Anna abre seu ensaio a respeito de *O amor natural* da seguinte maneira: “Este é um livro que perturbará alguns, decepcionará outros e em outros mais reafirmará a admiração por Drummond” (2005, p. 7). O próprio poeta talvez fizesse suas as palavras de Sant’Anna. A maioria dos poemas é anterior à década de

70. Não por acaso, portanto, “o poeta só começou a liberá-los quando a desabusada ‘poesia marginal’ dos novos poetas dos anos 60 e 70 surgiu, pontuando a chamada revolução sexual” (idem, p. 12). Drummond talvez tenha se sentido encorajado a mostrar seus trabalhos eróticos a amigos, parentes e estudiosos em vista da “revolução”, mas sempre, importante assinalar, com muitíssima reserva e comedimento. Não nos esqueçamos da perseguição empreendida aos artistas durante a ditadura militar nos anos 70/80, que, se já não atrapalhou por demais o trabalho cotidiano do poeta, certamente somou receio em publicar poemas de cunho erótico. É possível compreender, desse modo, o esmero empregado na confecção de *O amor natural*, como se o poeta demonstrasse ao público conservador que ao tema erótico cabia a mesma importância e zelo que aos assuntos mais freqüentes da obra.

Voltemos o olhar novamente para a interpretação específica de “Amor – pois que é palavra essencial”. No primeiro movimento, “núcleo e essência”, o eu-lírico canta a união harmoniosa e pungente entre os amantes e os elementos do universo que os cerca. O amor invocado permanecerá durante todo o poema como linha de força que envolverá a descoberta apaixonada (“Amor – pois que é palavra essencial / começa esta canção e toda a envolve”). Ao mesmo tempo, o vigor da paixão parece recolher os cacos deixados pelos que promoveram a cisão entre o corpo e o espírito ao retirar deles o parceiro ideal (“Amor guie o meu verso, e enquanto o guia, / reúna alma e desejo, membro e vulva”). O amor que a tudo acolhe expande corpo e alma dos amantes e os lança ao infinito cósmico.

Há, entretanto, a explicitação de dúvidas diante da surpresa gerada pelo amor renovado, tecida por meio de indagações que parecem afrontar os descrentes da nova concepção amorosa (“Quem ousará dizer que ele é só alma?”). O eu-poético, na quarta estrofe, é puro gozo e descoberta, viaja do corpo ao espaço em meio a perguntas que não visa responder, mas apenas sentir, uma vez “entrelaçado” à figura amada (“Integração na cama ou já no cosmo? / Onde termina o quarto e chega aos astros?”).

Em “luz e ruptura”, segundo bloco de estrofes, notam-se a ratificação e o detalhamento das reveladoras incursões realizadas no primeiro movimento. Signos e símbolos referentes à quebra e à subversão (“Vai a penetração rompendo nuvens”) possibilitam luminosidade e calor (“já tudo se transforma, num relâmpago”) ao mundo anteriormente marcado por dúvidas. O centro do poema irradia forte luz natural – o sol fulgurante que propiciará força vital aos protagonistas

da canção e aos versos seguintes. Interessantes, nesse aspecto, são os contidos na sexta estrofe: “e devassando sóis tão fulgurantes / que nunca a vista humana suportara”. Mais uma vez nos deparamos com a crítica aos limites da visão humana, que, quando fria e racional, jamais foi capaz de se doar à irradiação amorosa. Dessa vez, porém, contrário à postura reservada de “não ousar compreender” o próprio desejo, como antes observamos em “O amor bate na aorta”, o eu-lírico prossegue o ato sexual, já amplamente dominado pelas vontades nascidas do corpo e da alma. O coito é envolvido por uma aura tão sublime, amparada pelos espasmos, suores e dores dos corpos, que chega a dominar o âmbito dos pensamentos. Não se vislumbra terreno, por mais intangível, sem a bandeira do amor (“E prossegue e se espraia de tal sorte / que, além de nós, além da própria vida, / como ativa abstração que se fez carne, / a idéia de gozar está gozando”).

“Gozo e imortalidade” celebra o orgasmo, ou “la petite mort”, na acepção francesa. Como diria Georges Bataille, acerca do erotismo: “ele é a aprovação da vida até na morte” (1987, p. 11). Desse modo, os amantes que percorreram a imensidão do universo e tocaram as pequenas coisas da terra, envolvidos pela essência do amor, vivem, morrem e renascem de prazer. No clímax do orgasmo que contagia corpo e alma, torna-se totalmente impossível estabelecer fronteiras. As imagens poéticas do orgasmo referem-se à escuridão de zonas subterráneas, mas, sem a previsível atmosfera mórbida ou sombria, a certeza radiante da delícia do clímax amoroso torna-o a “morte mais suave do que o sono: / a pausa dos sentidos, satisfeita”. Os sons (“E num sofrer de gozo entre palavras, / menos que isto, sons, arquejos, ais”) não impedem “a pausa dos sentidos” dos amantes em êxtase. Por um instante, homem e mulher desprendem-se da mera constituição biológica, desprezam a banalidade mundana e alçam a tranqüilidade plena, enigmáticamente fixada no limiar da vida e da morte (“Então a paz se instaura”). Serão, para sempre, misto de deuses e homens “agradecidos” e “acrescentados” pela dor suave do “amor terrestre”.

Outra característica marcante do erotismo drummondiano é a nova escolha vocabular. Ao valer-se do “desnudamento temático”, observado na análise de Sant’Anna, o eu-lírico sente-se à vontade para usar palavras nunca antes vistas, como: “vulva”, “clitóris”, “vagina”, “penetração” etc. É possível perceber, em outro trecho de “O mito”, como o eu-lírico mostrava-se mais comedido ao caracterizar o corpo da mulher:

Amarei mesmo Fulana?
Ou é ilusão de sexo?
Talvez a linha do busto,
da perna, talvez do ombro.

Já os versos metrificados em decassílabos são utilizados, a nosso ver, como elementos de relação e integração entre o formalismo estrutural (metrificação regular) e a “novidade temática”, ou desnudamento, provocado pelo erotismo drummondiano. Encontramos na *Antologia poética* o poema “Véspera”, de *A vida passada a limpo*, no qual versos de dez sílabas são usados de forma a estruturar um texto lírico, fazendo clara alusão aos sonetos de períodos artísticos passados, como o Parnasianismo e o Simbolismo, o que não deixa de ocorrer nas fortes amarras da estrutura de “Amor”, posto que há um rigor clássico no travejamento do poema, explicitado pela forma em dez estrofes, todas fixadas em quatro versos decassílabos.

Em “Amor – pois que é palavra essencial”:

O/ cor/po/ nou/tro/ cor/po en/tre/la/ça/do,
fun/di/do/, dis/sol/vi/do/, vol/ta à o/ri/gem

Em “Véspera”:

Nem/ tu/ sa/bes/, a/mor/, que/ te a/pro/xi/mas
a/ pas/so/ de/ ve/lu/do. És/ tão/ se/cre/to.

Carlos Drummond de Andrade proporciona, assim, em “Amor – pois que é palavra essencial”, a fusão entre elementos antigos e novos tanto na estrutura quanto na temática do poema, mostrando que não deve haver preconceitos na poesia qualquer que seja sua forma.

No que diz respeito às rimas, pode-se incorrer em erro ao relacioná-las nesse poema à regularidade clássica das quadras e dos decassílabos vista em seus versos. Como notamos anteriormente, o poema propõe a fusão e reunião harmoniosa entre elementos díspares. A rima soante traria à obra o rigor que os outros elementos estruturais já perfizeram. O amor erótico, ao envolver toda a canção – e, nesse tocante, há também um importante dado de oralidade –, como que “seduz” e espraia a lógica das rimas soantes, trocando-as pela alternativa das rimas toantes. Ocorrem, assim, “entrelaçamentos” vários, já que a rima toante, ou atenuada, realmente suaviza o canto dos versos.

Não é possível cantar em plena explosão amorosa, na dor prazerosa do coito e na morte delicada do orgasmo, instante, enfim, em que até “a idéia de gozar está gozando”, com rimas absolutamente ortodoxas.

Notamos, desse modo, rimas entre “envolva” e “vulva”, “entrelaçado” e “completado”, “outro” e “sono”, entre outras. As paredes do poema ganham, a cada instante de desejo, novas portas e janelas para ressoar o canto dos amantes e vislumbrar a luz que se concentra no instante infinito do amor. E o poema, um dado genuíno a cada verso, posto que a rima toante, por não estar presa aos ditames ortográficos dos vocábulos, apresenta-nos sempre pares interessantes, palavras-amantes até então desconhecidas. Em entrevista à primeira estudiosa da poesia erótica drummondiana, Maria Lúcia do Pazo Ferreira, o autor declarou o segredo que, segundo a pesquisadora, “é a bruxaria dos grandes poetas que faz cintilar a palavra”:

A poesia é aquele gênero literário em que você pode abrir mão dos princípios da lógica formal: você deve criar uma lógica diferente, uma relação nova entre as palavras, entre os conceitos, de modo a despertar entre as palavras um sentimento de surpresa e prazer (apud Ferreira, 1992, p. 51).

Faz-se então presente a análise de um Carlos Drummond de Andrade “diferente”, porém não menos interessante e surpreendente. Em nenhum momento pensamos que ele quisesse apenas chocar ou escandalizar seus leitores. Seria muito raso e fora de acordo com a história de Drummond. “Amor – pois que é palavra essencial” trata-se de mais uma face do autor, na qual pela primeira vez é totalmente possível notar a fusão entre corpo e alma do criador, nunca de maneira pornográfica, mas com base na “palavra essencial”. Ou como melhor diria o teórico Roland Barthes a respeito do caráter erótico de toda obra literária: “um texto que tenta verdadeiramente inscrever nele o corpo do leitor, e estabelecer uma espécie de relação amorosa entre estes dois corpos, que não correspondem a pessoas civis e morais, mas a figuras e sujeitos desfigurados, a sujeitos civilizados” (1974, p. 38).

Então a paz se instaura. Somos íntimos de um deus.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- . *Reunião: 10 livros de poesia de Carlos Drummond de Andrade*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- BARBOSA, Rita de Cássia. *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ática, 1987.
- BARTHES, Roland et al. *Escrever... Para quê? Para quem?* Lisboa: Edições 70, 1974.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- FERREIRA, Maria Lúcia do Pazo. *O erotismo nos poemas inéditos de Carlos Drummond de Andrade*. Tese de doutoramento. 366 f. Escola de Comunicação. UFRJ, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. "A linguagem". In: ———. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes / São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. "O erotismo nos deixa gauche?" In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Resumo

Análise crítica de “Amor – pois que é palavra essencial”, colhido de *O amor natural*, livro de poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade. Investigação do diálogo erótico/lírico drummondiano. Os receios do poeta, a recepção crítica, o espanto dos leitores. A poesia marginal e a “revolução sexual” nos anos 60/70. A concepção rigorosa em contato harmonioso com a fluidez orgástica do poema. O poema como núcleo irradiador da luz que surge da união explosiva e sublime entre amor e sexo, carne e alma, suor e ardor. As faces infinitas da poesia drummondiana.

Palavras-chave: Drummond · erotismo · diálogo erótico/lírico · revolução sexual

Abstract

Critical analysis of the poem “Amor – pois que é palavra essencial”, chosen from *O amor natural*, book of erotic verses by Carlos Drummond de Andrade. An investigation of Drummond’s erotic/lyric dialogue. The poet’s fears, the critical reception and the readers amazement. The marginal poetry and the “sexual revolution” in the 60s and 70s. The thorough conception in harmonious contact with the poem’s orgasmic fluidity. The poem as a light’s irradiate nucleus that comes from the explosive and sublime union between love and sex, flesh and soul, sweat and ardor. The infinite faces of Drummond’s poetry.

Keywords: Drummond · erotism · erotic/lyric dialogue · sexual revolution

Nação, paisagem e história em "Ao romper d'alva", de Castro Alves

João Roberto Maia*

Bem sabemos que o nacionalismo literário é um tópico obrigatório quando se trata do romantismo brasileiro. Embora não cubra todas as manifestações do movimento, o empenho nacionalista é central nele, e esteve presente ao longo de todo o período de sua vigência, com maior ou menor força, às vezes até mesmo como dado negativo, como posição a ser negada.¹ O propósito de dar expressão à nossa particularidade passou a estar fundado, a partir do romantismo e em razão do momento histórico, num sentimento nacional. Isso deve ser compreendido relativamente à dialética do local e do universal, que é chave, segundo Antonio Candido, para pensar a cultura e a literatura brasileiras, decisiva para a formação e a consolidação de um sistema literário em países colonizados. Trata-se de oscilação, convergência e também tensão entre o localismo ou nacionalismo literário – ou seja, a expressão da particularidade, do dado local – e a integração aos padrões estrangeiros, europeus. No romantismo o pólo forte é o da expressão da particularidade brasileira, daí a mitologia indianista. Entretanto, como se sabe, nosso indianismo tem, em parte, inspiração francesa, ou seja, a descoberta e valorização das raízes nacionais não se concebem sem atenção à tradição literária da Europa. Além disso, a gênese do próprio intento de nacionalização literária é européia (Candido, 1993a, pp. 11-21; 2000, pp. 101-3).

* Professor substituto de Literatura Brasileira (UFRJ).

¹ O principal exemplo de contraposição ao propósito de nacionalização literária está na obra e nas posições de Álvares de Azevedo. Sem prejuízo de sua feição cosmopolita, a tensão nacional-universal tem vigência na obra azevediana.

Portanto, como um momento que dá maior relevo ao particularismo literário na dialética do localismo e do cosmopolitismo, o movimento romântico pode ser concebido como “o nosso primeiro sistema literário dotado (...) de uma consciência programática da sua brasilidade” (Merquior, 1996, p. 78). Segundo essa orientação, o escritor tomava para si uma parcela da missão de contribuir para o desenvolvimento da nação, assumindo a tarefa de dar à luz uma “literatura nacional”, objetivo que se tornou muito vigoroso no romantismo. Trata-se da aspiração à autonomia literária, isto é, o imperativo de dotar a nação recém-fundada de uma produção literária com feições próprias e, complementarmente, providenciar o engaste das obras numa tradição nacional. Estamos aqui nos domínios do que Antonio Candido chamou de “tendência genealógica”, a qual está situada a partir do século XVIII e cujo ápice se dá no romantismo. Tomando o qualificativo em sentido amplo, Candido o compreende como o modo ideológico de interpretar o passado por intelectuais e artistas, com o fim de legitimar o presente. Essa postura tem vínculos com a gestação da consciência das classes dominantes locais empenhadas em justificar ideologicamente o novo momento histórico e o lugar que nele ocupam. Entre os românticos, a tendência genealógica salta aos olhos na afirmação da existência de um passado que já fosse nacional, com as ilusões inevitáveis no nosso caso, o que permitiria identificar obras e autores de outrora representativos de uma tradição literária brasileira, a que o romantismo dá continuidade (Candido, 1989, pp. 172-6). Algumas implicações de tal projeto serão indicadas a seguir.

Em linha com a dificuldade de divisar a origem da literatura no Brasil e, por conseguinte, apresentar uma tradição literária própria (tópicos que foram objeto de debate decisivo para a nossa crítica literária romântica), o grande problema que se colocava para a escrita da história da nação, cuja condição de colônia era de véspera, estava na seguinte indagação: era possível escrevê-la a partir de quê? A resposta era mais problemática: quase a partir do nada. Convenhamos que a tarefa de erigir a nacionalidade, no plano literário e no historiográfico, tinha contra si o baita inconveniente de que sobre a nacionalidade pesava, tão recentemente, o veto da condição colonial.²

² Uma boa discussão desse tópico, naquele momento de formação de nosso sistema cultural, articulando literatura e historiografia, foi feita por Pedro Puntoni (1996, pp. 119-30).

Quanto ao debate que mais interessa aqui, lembremos que a receita já havia sido dada pelo francês Ferdinand Denis em seu programa para desenvolver uma literatura nacional, no qual apontou traços precursores do nacionalismo literário em escritores do passado como Tomás Antonio Gonzaga e, principalmente, Santa Rita Durão e Basílio da Gama. Ou seja, segundo Denis, já possuíamos "uma literatura cuja história era possível fazer, (...) bastando aos escritores atuais retomá-los e desenvolvê-los" (Candido, 1993a, p. 290). Mas como os escritores da época deveriam, efetivamente, desempenhar tal tarefa? Se, como o mesmo autor francês sugere, não tínhamos como nação "tradições respeitáveis", se estas ficavam para amanhã, dariam o ar de sua graça em "alguns séculos", ou seja, se não possuíamos ainda um passado capaz de nos definir como nação, cabia às letras pátrias tomarem a natureza tropical como penhor da brasilidade.

Com efeito, no ano de 1826 Ferdinand Denis foi o primeiro a teorizar e dar forma programática àquela aspiração de autonomia, ao estabelecer o princípio que julgava basilar para a criação literária. Afinado, entre outras, com postulações de Madame de Staël (que separava a literatura do Norte e a do Sul com base na idéia de que diferentes cenários, climas e sociedades proporcionam experiências distintas e, em consequência, suscitam expressões artísticas singulares), o princípio, defendido por Denis, constituía o entendimento de que a literatura deve pôr em relevo as peculiaridades de um país, e para tanto nossos escritores deveriam empregar seus esforços na descrição da natureza e costumes brasileiros. Segundo o francês, o tema por excelência da literatura no Novo Mundo deveria ser o índio, pelo que este representava em termos de origem e autenticidade. Esses e outros tópicos foram sendo assimilados pela intelectualidade brasileira, tornaram-se centrais para o projeto de autonomização literária de nosso romantismo (Denis, 1978).

Para os objetivos de diferenciar a literatura nacional da estrangeira e de fundar artisticamente a nacionalidade, o caminho mais viável, para os letrados brasileiros, pareceu mesmo ser o paisagismo: a tarefa de descrever e converter a natureza em paisagem, como portadora dos elementos que nos distinguiam, como cenário idealizado, de que faz parte o índio, e do qual expurgavam-se a escravidão e a violência. Trata-se do propósito de selecionar elementos que sirvam de modelos de nacionalidade, recalçando o que está em desacordo com o projeto de unificação nacional. Explica Antonio Candido que o índio, praticamente ausente da vida cotidiana em meados do século XIX,

foi facilmente transformado em herói, convertido em suporte do orgulho patriótico, em linha com o cenário natural grandioso. Essa distância era fator que favorecia a deformação das condições de vida dos índios e sua idealização literária. Já em relação ao negro, a situação era bem diversa, porque ele estava presente, diante de todos, na situação deplorável de escravo, era uma realidade acerba, uma chaga social, sem lugar na representação de exuberâncias naturais e origens capazes de dar lastro a uma concepção apresentável de unidade nacional (Candido, 1993a, p. 247). Por esse ângulo e em referência às manifestações românticas que se afinam com tais posições, podemos dizer que a pauta de nossa identidade como nação, que precisava ser construída, carecia efetivamente de fundamento prático, estava deslocada da prática material da vida.

Sem prejuízo do acerto dessas considerações, acrescenta-se que um pesquisador estrangeiro, David Treece, tem procurado ampliar o debate, ressaltando as correspondências políticas e éticas entre a escravidão negra e a questão indígena, que alimentaram as discussões durante a fase inicial do indianismo romântico. Priorizando o tratamento do indianismo não apenas como um fenômeno de invenção literária, mas também de reflexão política, Treece toma como objeto de estudo a correspondência temática “índio / negro” em escritos não-literários do estadista José Bonifácio e do historiador João Francisco Lisboa, bem como estuda obras literárias de Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar. Quanto ao poeta maranhense, o crítico se refere a um texto que aborda o problema do cativo de modo contundente: a prosa poética intitulada “Meditação”, que tem inspiração bíblica.

Em “Meditação” índios e negros têm em comum a posição periférica e subjugada, mas enquanto estes “têm as mãos presas em longas correntes de ferro, cujos anéis vão de uns a outros – eternos como a maldição que passa de pais a filhos”, aqueles estão mais próximos, em função da condição de não-escravos e do lugar marginal que o país lhes reserva, de outro grupo social: o dos homens livres que são mestiços. A ressaltar que a “ociosidade” atribuída ao índio aparece aqui em desacordo com o ponto de vista depreciativo, ajustado à mentalidade escravocrata (Treece, 2003, pp. 143-4).

Mas voltemos às proposições de Denis, nas quais estão algumas das principais linhas de força do romantismo nacional. Dentre elas vou-me ater à questão da natureza tropical convertida em paisagem, em modelo de cenário que serve a propósitos de idealização no plano cultural e no âmbito político.

Desde os primeiros relatos após a chegada dos portugueses e o registro das impressões dos cronistas coloniais, a natureza tropical brasileira é objeto de descrições que a revelam como grandiosa e exuberante, identificando-a como um traço distintivo, um elemento que singulariza estas plagas. Portanto, podemos rastrear o culto da natureza desde os relatos iniciais, mas, a partir de certo momento histórico, o cenário natural passa a ter uma importância decisiva para a concepção da nacionalidade. Como afirmou Lilia Moritz Schwarcz, "é durante o período monárquico, mais particularmente durante o Segundo Reinado, que podemos entender o uso da natureza como emblema da nação". Ainda segundo Schwarcz, após a independência política, a natureza, ao lado da realeza, elevava-se à condição de "elemento constituidor da nacionalidade". Assim, a natureza tornava-se símbolo nacional e a "nação aparecia descrita como paisagem" (2003, pp. 6-29). Como se vê, parte desse projeto estava contida nas postulações referidas de Ferdinand Denis e a literatura constituía a atividade central para a afirmação de tais idéias.

Expus sumariamente um debate fundamental para a compreensão de nossa literatura romântica. Com base nesse debate, muitos ensaístas elucidaram parte importante do ideário e da produção do romantismo brasileiro. Entretanto, meu objeto de análise neste ensaio é um poema de Castro Alves que pode ser compreendido, ao lado de outros poemas do lírico baiano, como um contraponto à concepção de natureza de que se falou até aqui. Na verdade, tal concepção está presente no poema, mas para ser contraditada e problematizada à medida que a natureza ostenta marcas de historicidade. Assim, o paisagismo passa pelo crivo de um momento histórico marcado pelo empenho abolicionista, interiorizado na poesia social do período. Veremos que a gravitação dos problemas postos por um bom poema abolicionista tem força suficiente para desarmar o conformismo da convenção paisagística, ao dar emergência ao tema do cativo em chave de contradição. Trata-se de "Ao romper d'alva", que está datado de 18 de julho de 1865, faz parte do livro *Os escravos* (1883) e contribui para ampliar o debate sobre o romantismo nacional.

Antes de iniciar a análise do poema, cabe sublinhar a data referida e, a partir dela, informar, muito brevemente, sobre o contexto histórico. O ano de 1868 é tido pela historiografia como aquele que marca a passagem do período de maior estabilidade do Segundo Império para a fase de crise cujos desdobramentos, duas décadas depois, levaram à Abolição e à República. No dizer de Alfredo Bosi, a "crise

de 1868 é o momento agudo de um processo que, de 65 a 71, levou à Lei do Ventre Livre”: uma crise, na formulação do mesmo crítico, “de passagem do Regresso agromercantil, emperrado e escravista, para um reformismo arejado e confiante no valor do trabalho livre”. Trata-se de um rumo de idéias batizado como “novo liberalismo” por Joaquim Nabuco. São transformações sociais e um novo patamar para o debate público que têm muito interesse para a compreensão da inserção histórica da literatura abolicionista. O estudo do vínculo entre o clima reformista do período e a crítica acerba da escravidão na poesia de Castro Alves foi feito por Bosi, assinalando como um “sintoma de mudança” o novo modo de descrever a natureza tropical em poemas do autor baiano (Bosi, 1992, pp. 222-65). A partir dessa observação analisarei “Ao romper d’alva”.

À primeira vista, desde a estrofe inicial até a oitava, “Ao romper d’alva” parece um poema bem ajustado àquele filão tradicional de nosso romantismo: o canto que superestima a natureza, o encarecimento dos elementos que revelam nossa beleza e força naturais. Dentro da obra de Castro Alves, vem à mente um parentesco com outro poema bastante conhecido, “Sub tegmine fagi”, no qual a celebração da natureza está presente já no início: “Amigo! O campo é o ninho do poeta... / Deus fala quando a turba está quieta, / Às campinas em flor” (1997, p. 100).

Em “Ao romper d’alva”, já a partir dos primeiros versos, temos a presença do eu solitário num cenário natural – “Sigo só caminhando serra acima”. A princípio, o que se afigura é o tema romântico da fruição da natureza como refúgio, ou da interação dinâmica e harmoniosa de subjetividade romântica e ambiente natural. A bela imagem que encerra a estrofe inicial – a alvorada que se eleva, mira-se na lagoa e vê-se refletida nas águas (pois “julga ver sua irmã” ao mirar-se) – sinaliza a harmonia existente entre os diversos elementos daquele cenário. Já a segunda estrofe reforça esse momento da alvorada, presente desde o título do poema; momento que afasta as trevas da noite e desvela, por conseguinte, a paisagem. E a camada fônica nessas duas primeiras estrofes, a aliteração de /s/ e /l/ principalmente, pode sugerir certa suavidade e fluidez que casam bem com a harmonia referida.

É verdade, porém, que ao considerarmos os versos de Pedro Calasans que lhe servem de epígrafe, o poema já se inicia sob o signo da contradição. A epígrafe lamenta e impreca a “página feia” da situação presente legada à posteridade, página na qual está “a história /

Com o pranto escrita, com suor selada / Dos párias misérrimos do mundo!..." (1997, p. 215). Essa intervenção poética em prol dos miseráveis do mundo, a qual condena os sofrimentos que lhes são impostos e a "lassidão" dos que nada fazem para mudar a situação, está efetivamente em contraste com a amena visão do espaço natural, revelando-se à medida que a alvorada avança. Ou seja, trata-se de uma mensagem que, confrontada com as oito primeiras estrofes, desestabiliza um pouco a integração harmoniosa proporcionada pelo cenário. Por outro lado, a denúncia, em razão de sua generalidade, é algo débil, parece, a princípio, fora de propósito no poema, como a exigir chão histórico. Com efeito, a essa epígrafe generalizante, cuja pauta é a vida dos miseráveis em geral, as últimas estrofes de "Ao romper d'alva" darão, retrospectivamente, sentido histórico mais preciso.

A terceira estrofe inicia-se pela captação sinestésica da natureza, o que remete à idéia de que o aguçar dos sentidos pela paisagem é índice da força dos recursos naturais: "Tudo é luz, tudo aroma e murmúrio". Na mesma estrofe, a comunhão dos elementos naturais dá-se pelo sentimento religioso. A natureza irmanada como que reverencia o Onipotente, o Criador: "No descampado o cedro curva a frente, / Folhas e prece aos pés do Onipotente / Manda a lufada erguer". E na estrofe seguinte a sublimidade da natureza na "Terra de Santa Cruz" está em linha com sua grandiosidade, tudo embebido em exaltação épica: "Terra de Santa Cruz, sublime verso / Da epopéia gigante do universo, / Da imensa criação". A mesma grandiosidade está sugerida na consideração das matas como "ciclopes de verdura" (p. 215).

Temos aqui uma referência mais propriamente nacional, Terra de Santa Cruz, um dos primeiros nomes do Brasil, como se sabe. Tal referência, sempre tomada em termos de cenário natural, continua a ser exaltada; a ela são endereçados adjetivos positivadores no verso exclamativo que abre a quinta estrofe: "Como és bela, soberba, livre, ousada!". Dentre tais adjetivos, destaca-se o penúltimo, pois a idéia de liberdade, associada à natureza tropical, é nuclear: "Em tuas cordilheiras assentada / A liberdade está". E, nos três últimos versos da estrofe, a comunhão natureza-liberdade reitera-se e intensifica-se pela imagem do cetro despedaçado pela ventania, pois cetro significa, por extensão ao significado de pequeno bastão real, toda e qualquer autoridade; ou ainda, figuradamente, exercício de autoridade despótico e opressor. O mesmo sentido de liberdade, nas duas estrofes seguintes, está presente no tropeiro, no vaqueiro, nas catadupas (quedas d'água): "Livre o

tropeiro toca o lote e canta / A lânguida cantiga com que espanta / A saudade, a aflição"; "Livre, como o tufão, corre o vaqueiro"; "Catadupas sem freios, vastas, grandes, / Sois a palavra livre desses Andes / Que além surgem de pé" (p. 216). Ou seja, a natureza dos trópicos, incluído nela o elemento humano, é uma força que não pode ser controlada pelo poder, seu vínculo fundamental é com a liberdade, idéia que está em desacordo, em tensão, com o objeto de crítica e denúncia das últimas estrofes, como veremos.

Como é patente, até aqui a paisagem natural é perspectivada segundo o *tópos* do paraíso americano, com toda a exuberância que lhe é própria. A positividade do quadro que se vai constituindo, expurgado de desarmonias, é bruscamente interrompida na nona estrofe, a partir da qual nova ordem de apreciações entra na pauta, em franco contraste com as valorações anteriores. Daí em diante, o senso de historicidade na consideração da natureza instaura contrastes e dissonâncias nos quais se funda a densidade crítica de "Ao romper d'alva". Trata-se de uma mudança de rumo que fraciona a estrutura do poema em duas partes, que se diferenciam no plano do conteúdo e da dicção.

Nas oito primeiras estrofes temos um conjunto de impressões e apreciações que a natureza suscita no sujeito poético. O enlevo diante do quadro de belezas, o cunho afirmativo (às vezes enfático ou mesmo hiperbólico) dos versos, o espírito de comunhão entre os diversos elementos do cenário, que se confirmam reciprocamente com o fim de viabilizar afirmações valorativas; esses e outros recursos, enfim, tornam patentes a busca da harmonia e a acentuação positiva a respeito do que é visto ou evocado pelo sujeito lírico.

Nas cinco últimas estrofes, as certezas cedem a vigência à incredulidade a respeito do que se vê, o canto que tem por objeto a natureza harmônica transforma-se em interpelação e apelo a Deus, bem como em interrogação e exortação dirigidas aos homens livres. A dor e o sacrifício são marcas da historicidade que agora se tornam presentes, em função de outra perspectiva, naquela paisagem tropical.

Assim, no início da nona estrofe, o enunciado interrogativo – a que se acrescentam mais dois até o final do poema, assinalando nos versos uma postura de perplexidade e dúvida – é o primeiro recurso expressivo que ostenta um contraste brusco com as apreciações positivas anteriores. De chofre, o sujeito lírico abandona as afirmações do paisagismo de convenção, assumindo outra perspectiva, à qual não falta certo traço de ironia; traço que está patente nos versos em que a palavra "sonho" tem o significado real de pesadelo, porque articulada

à barbárie, e a expressão "à luz do dia" (que no início do poema bem servia ao desvelamento da natureza exuberante) dá nitidez a práticas bárbaras: "Mas o que vejo? É um sonho!... A barbaria / Erguer-se neste séc'lo, à luz do dia". E o belo, o que na natureza faz bem aos sentidos, cede lugar ao que é da ordem do desprezível, ao que causa repulsa, pois o assunto agora é a escravidão – "nojento crocodilo" (p. 216).

No mesmo espírito de contradição expresso pela voz poética que interpela Deus acerca de sua onisciência (interpelação que contrasta com a referência anterior ao Onipotente),³ o retinir dos ferros do cativo pertence ao plano do desarmônico, do vil, do vergonhoso, que se mistura, como um som desajustado, à "imensa orquestra / Que a natureza virgem manda em festa / Soberba, senhoril". E se na seqüência da interpelação a Deus a natureza é também referida como tela ou poema divino, mantendo-se o sujeito poético figuradamente no âmbito das artes, já não se pode concebê-la sem a consciência da mancha que nela representa a escravidão. Note-se que a natureza é ainda aqui tida como "a criação mais bela" de Deus. Entretanto, a beleza da América não pode mais figurar num plano excelso e sublimado, pois o olhar que sobre ela se lança, instruído agora pelo senso das contradições, tem de considerá-la como "manchada". Tal junção de contrários tem afinidade com certo jogo de oposições que há em estrofes de outro poema abolicionista famoso de Castro Alves, "O navio negreiro", em que "a música está ligada a um espetáculo de inconcebível crueldade", no dizer de Antonio Candido (1993b, p. 51).

Na penúltima estrofe, a natureza não mais expressa a beleza, a força, a liberdade que a definem na visada positivadora anterior, mas sim a dor dos cativos, a qual tem reforço na camada fônica pela aliteração de /t/: "E as palmeiras se torcem torturadas, / Quando escutam dos morros nas quebradas / O grito de aflição" (p. 217).

A última estrofe explicita que o sentido da visão, fundamental nos versos de louvor à paisagem natural americana, torna-se impossível diante do "labéu maldito", a escravidão: "Oh! Ver não posso este labéu maldito". A indagação que a si mesmo faz o sujeito lírico a respeito da intervenção dos homens livres pela liberdade não tem resposta fundada na certeza consoladora, mas abre flanco para a esperança, o que

³ Embora aqui não chegue a ponto de considerar Deus fechado a súplicas, há alguma afinidade entre essa interpelação e os lamentos dirigidos a um deus absconditus de que fala Alfredo Bosi a respeito de outro poema de Castro Alves, "Vozes d'África". Ver Bosi, 1992, p. 256.

remete ao empenho abolicionista do poeta: “Quando dos livres ouvirei o grito? / Sim... talvez amanhã”. Note-se que os últimos versos retomam os primeiros: como na primeira estrofe, o cavalo galopa serra acima, mas agora o poeta exorta o animal a arrancá-lo “a este solo”, que pode ser concebido, creio, como solo natural e, metaforicamente em função da exortação, como solo histórico em que vigem práticas escravistas. Se a leitura de tais versos for válida, sublinhe-se que eles problematizam implicitamente, com admirável economia de recursos expressivos e em linha contrária à fama do Castro Alves retórico, o vínculo nação-natureza. E o poema termina em versos cujo ânimo propriamente abolicionista é manifesto: “Eia! te anima / Aos bafos da manhã” (p. 217).

Sublinhe-se que a indagação dirigida aos livres e a necessidade de suprimir a instituição do cativo fazem parte da progressiva força, nos anos de 1860, do que Alfredo Bosi denominou “o pólo nacional-reformista”, com o qual as afinidades do poeta baiano são manifestas. De tal convergência dois poemas famosos datados de 1868, “Vozes d’África” e “O navio negreiro”, são outros exemplos fortes, nos quais está posta a responsabilidade da América e, portanto, dos brasileiros no horror do escravismo (Bosi, 1992, pp. 238-9).

Como procurei demonstrar em minha análise, “Ao romper d’alva” é exemplo, em seu sentido mais forte, da “poesia dos contrastes”, uma das caracterizações críticas da obra de Castro Alves. Mundo natural exuberante, paradisíaco, em conflito com a vida social que comporta a chaga da escravidão: trata-se de um tópico presente em outros poemas de Castro Alves, como “América” e “A cachoeira de Paulo Afonso”, lembra Alfredo Bosi (p. 247). São poemas que dão expressão aos contrastes, avivam o sentido da contradição e sinalizam que não há um sentido unívoco na compreensão e incorporação da natureza brasileira em nosso romantismo.

Encerro com uma hipótese que será possivelmente explorada em outro trabalho: hipótese que se origina de indicações fundamentais que há no clássico *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, e diz respeito à compreensão articulada de poesia abolicionista, romance urbano romântico das décadas de 1860 e 1870 e reflexão de autores brasileiros sobre a literatura nacional da época, sobre nossa ainda modesta tradição literária naquela altura. Trata-se de recomposição de perspectivas no âmbito literário, fundada num solo histórico de consideráveis mudanças sociais e de mentalidade. Mais especificamente refiro-me aos romances urbanos de José de Alencar – entre os

quais, *Lucíola* (1862), *Sonhos d'ouro* (1872) e *Senhora* (1875) –, bem como ao esforço alencariano de sondar a própria obra e, ainda, a visão de Machado de Assis naquele que é provavelmente seu mais famoso texto crítico, "Instinto de nacionalidade" (1873).

No prefácio a *Sonhos d'ouro*, intitulado "Benção paterna" (1872), ao acoplar uma tentativa de compreender historicamente o Brasil e o empenho de elucidar sua obra em perspectiva de sistematização, Alencar defende seus romances urbanos de análise psicológica, os quais somavam naquela altura quatro títulos (*Senhora* é posterior ao prefácio em questão, mas deve ser considerado porque é fundamental para esse debate), descartando a literatura pitoresca como a única via para o romance nacional. Nessa perspectiva tem centralidade a concepção de que o valor nacional não pode ser reduzido aos livros indianistas, ao "picante sabor da terra", para usar expressão de Alencar (1951, p. 12). Como se sabe, o próprio autor dera à luz os mais ilustres representantes da literatura indianista e ainda produziria mais um título (*Ubirajara*, em 1874). Diga-se que ele continuava a afirmar a importância desse filão para a sua obra no mesmo prefácio, mas combatia as opiniões que teimavam na exclusividade ou prevalência do nativismo de convenção. Insistir em tais concepções significava tornar a literatura alheia à experiência da nacionalidade brasileira como realidade existente, principalmente à configuração desta nos maiores centros urbanos, notadamente na "sociedade fluminense" da época, cuja fisionomia já não era possível captar sem a consideração da mescla cultural – a forte presença de culturas européias, além da portuguesa, especialmente a francesa.

"Instinto de nacionalidade", de Machado de Assis, é tributário do modo como Alencar situa o problema da nacionalidade em seu prefácio. O escritor fluminense avança ainda mais ao propor um "sentimento íntimo", cujo vínculo fundamental à condição situada do artista não corrobora, por um lado, o universalismo abstrato e, por outro lado, pode facultar ao escritor não pagar tributo ao nacionalismo estreito em terreno literário, cujo suporte é o elemento pitoresco, a cor local de convenção. Em suma, são intervenções críticas que postulam o entendimento de que a nacionalidade é um problema, uma experiência histórica a exigir sondagens para além da visão pitoresca tradicional.

Creio que esse novo patamar de compreensão da questão nacional está incorporado às melhores realizações da poesia abolicionista de Castro Alves, conforme este trabalho procurou situá-la. A crise da

década de 1860, na qual o ímpeto reformista tomava parte efetiva, exigia tratamento literário da natureza tropical fora do esquadro do programa patriótico a que se ajustava o nacionalismo de superfície: um tratamento capaz de colocar o mesmo programa em causa, conferindo força artística e maior densidade histórica à poesia. De fato, um novo rumo trilhado por parte da poesia romântica brasileira, de que "Ao romper d'alva" constitui um de seus momentos mais altos.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. "Benção paterna" [1872]. In: *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Clube do Livro, 1951.
- ALVES, Castro. *Obra completa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- ASSIS, Machado de. "Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade" [1873]. In: *Crítica e variedades*. São Paulo: Globo, 1997, pp. 17-28.
- BOSI, Alfredo. "Sob o signo de Cam". In: _____. *Dialética da colonização*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 246-72.
- CANDIDO, Antonio. "Literatura de dois gumes". In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, pp. 163-80.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. 7ª ed. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993a.
- _____. "Navio negreiro". In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b, pp. 50-3.
- _____. "Literatura e cultura de 1900 a 1945". In: _____. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz / Publifolha, 2000, pp. 101-26.
- DENIS, Ferdinand. "Resumo da história literária do Brasil" [1826]. In: CÉSAR, Guilhermino (org.). *Historiadores e críticos do romantismo*. São Paulo: Edusp, 1978, v. 1.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- PUNTONI, Pedro. "A Confederação dos tamoyos de Gonçalves de Magalhães: a poética da história e a historiografia do Império". *Novos Estudos Cebrap*, 45, pp. 119-30, 1996.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. "A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado". *Revista USP*, 58, pp. 6-29, 2003.
- TREECE, David. "O indianismo romântico, a questão indígena e a escravidão negra". *Novos Estudos Cebrap*, 65, pp. 141-51, 2003.

Resumo

Leitura do poema "Ao romper d'alva", de Castro Alves, com o objetivo de demonstrar que a presença da natureza tropical exuberante – como cenário idealizado e penhor de brasilidade, de acordo com o projeto do romantismo nacional – está presente no poema mas para ser contraditada e problematizada, à medida que a paisagem natural aparece "manchada" pela escravidão. Em suma, a natureza ostenta as marcas da historicidade.

Palavras-chave: romantismo brasileiro · nacionalismo · natureza · escravidão

Abstract

Reading of the poem "Ao romper d'alva", by Castro Alves, to demonstrate that the presence of exuberant tropical nature – as an idealized scenario and a Brazilian attest, according to the national romanticism project – is present in the poem but to be contradicted and questioned, while in fact the natural landscape seems "smudged" by slavery. In summary, nature exhibits historical remarks.

Keywords: Brazilian romanticism · nationalism · nature · slavery

Por uma ecologia poética

Luciano Barbosa Justino*

O objetivo deste ensaio é mostrar como “Anticéu” (1994, p. 33), de Augusto de Campos, sugere um receptor ativo e problematiza os pressupostos recepcionais não apenas da literatura, mas da arte e da mídia. Para tanto, é necessário introduzir o autor como leitor e buscar os pressupostos de recepção que estão na base da própria feitura do objeto. A abordagem se propõe a eleger uma dominante metodológica, dentro das inúmeras possíveis: a problematização do estatuto semiótico do poema impresso e a correlata redefinição do papel do leitor.

“Anticéu” contém 8 versos:

cego do falso brilho
das estrelas que escondem
absurdos mundos mudos
mergulho no anticéu
brancas no branco brilham
ex estrelas em braille
palavras sem palavras
na pele do papel

Quatro versos são inscritos em azul e quatro em amarelo; estes últimos, abaixo do amarelo quase ilegível, repetem-se em braille. Há uma particularidade que aqui será tomada muito a sério: as marcas de

* Doutor em Letras e Linguística (UFPE).

uso e de leitura fortemente visíveis na superfície branca do papel. Na tentativa de seguir a sugestão de leitura do braille, a superfície da página é rasurada por *rastos de leitura* que com o contínuo uso encobrem a página, mormente o espaço inferior, onde estão escritos os versos em braille. No ato de ler, que aqui também é tocar, o leitor deixa sempre algo, cada visita é uma nova inscrição. Como se cavasse ou talhasse no papel, não palavra ou frase, mas situações de leitura. A página incorpora uma duração. Ao olhar, o leitor se sente olhado pelas marcas deixadas por ele mesmo. No entanto, o braille, e sua intersemiose com as palavras e as cores, azul, amarela e branca, não se presta às mesmas implicações do uso comum. Ele ressignifica, se desloca à medida que desloca o sentido do ato poético: o habitat habitual da poesia literária, a página inerte, se transforma em um espaço processual, no qual, ao lado de outras *outridades*, estão as inscrições do leitor, a historicidade de sua leitura tornada signo. Devem-se ler essas marcas, verdadeiros vestígios. A textualidade ultrapassa a mensagem que nele está escrita inicialmente e assume o ambiente, as mãos, sujas de tinta ou molhadas, que o leram, mais até do que naqueles poemas aos quais sempre voltamos desde que os lemos pela primeira vez. Uma poética da vida cotidiana.

“Anticéu” é um objeto em que se habita, mas um habitar que é sempre um fora, que é sempre um reconstruir, um desfazer tecendo, lugar onde recepção e produção, leitura e escritura, não se separam; espaço onde a antiga divisão do trabalho intelectual entre escreventes e leitores se desconstrói. Se nenhum sentido se dá antes do ato de geração do signo, se não existe sentido anterior à semiose, “Anticéu” incorpora, no ato de leitura, o trabalho da história, de onde podem nascer os sentidos possíveis.

Toma-se um poema de João Cabral de Melo Neto, *Antiode* (1975, p. 332), ao qual o texto de Augusto de Campos remete explicitamente, para se descortinar como a *poiesis* de Campos nasce de um hábito crítico de leitura, nesse sentido, da própria poética de João Cabral. O poeta pernambucano foi o poeta contemporâneo brasileiro a quem a Poesia Concreta quis chamar atenção entre seus pares nacionais; naquele momento é sobretudo o poeta do tríptico de 1947-1949 que influencia Noigandres. Mas o que aprofunda o diálogo de João Cabral de Melo Neto com Noigandres são também as reflexões críticas do poeta pernambucano sobre a relação entre a poesia e a sua audiência, sobretudo em *Joan Miró* (1998, pp. 17-49), texto de crítica que aborda a recepção de arte instituída pelo Ocidente moderno a partir do Renascimento, situando nela a ruptura do pintor catalão.

A leitura que João Cabral de Melo Neto empreende tem fortes pontos de contato com a *Teoria da Poesia Concreta*. Não que os textos apontem uns aos outros diretamente; trata-se, contudo, de observar a coerência de um projeto poético-político, ou uma verdadeira tradição antitradicional da poesia da língua portuguesa, que pôs em jogo dois dos mais importantes poetas do século XX no Brasil a partir do vetor da recepção.

O João Cabral do tríptico – *Psicologia da composição*, *Fábula de Anfion* e *Antiode*, de 1947-1949 (1975) – é o interlocutor que, desde os manifestos do início da década de 50, os concretistas vêm sinalizando como o poeta do pós-guerra a levantar as questões mais instigantes para a *poiesis* contemporânea, tanto em seus poemas quanto em seus textos críticos. “Anticéu” dialoga em profundidade com *Antiode*, como aqui se tentará mostrar, levando a desconstrução cabralina da “poesia dita profunda” a um patamar teórico-poético raras vezes encontrável na poesia contemporânea, brasileira e internacional. É na arte conceitual e na arte performática que “Anticéu” encontrará pares fecundos, no que permite articular de uma crítica do uso tradicional do texto poético e chamar atenção para os aspectos institucionais, ideológicos, que sustentam as formas de recepção e, por conseguinte, o valor de uso dos objetos culturais.

Nessas duas poéticas, que têm nesse objeto-signo de Augusto de Campos seu ponto máximo de contato e de diferença, tudo aponta para a historicidade como componente inalienável do tecido poético. Embora pedra de toque em outras manifestações artísticas como a arquitetura, não é um hábito de poetas no Brasil, muito menos projeto inscrito no próprio texto poético. *Poiesis* como projeto é semiose como leitura histórica, pois não há projeto sem a atenção à dialética passado-presente; pois projeto é futuro e futuro possível, logo, inserido na ambiência dos possíveis da historicidade. Ligadas aos valores platônicos e à dicotomia bastante acentuada entre o interior e o exterior, entre a profundidade e a superfície, dicotomia tipicamente cristã e pequeno-burguesa, a tradição da poesia nacional e uma certa prática crítica não podem ver positividade nas “poéticas projetivas”, na consciência histórica que, praticando a *poiesis* como pesquisa no presente da tradição, a projeta para o futuro, como leitura, sim, crítica do presente.

A “interioridade”, da ordem do vago, do divino, do profético, não pode intervir ativamente na ação do signo, pois ele já nasce pronto, de Deus, da inspiração ou do inconsciente. Logo, intervir, através da *poiesis*, nos meios de transmissão simbólica contemporâneos – inter-

venção nunca de natureza totalmente poética ou estética, mas fundamentalmente política e técnica – é impensável para o “clube dos líricos” (a expressão é de João Cabral). Diante do computador e da televisão (problema colocado indiretamente pela *poiesis* de Campos desde 1953), a poesia de “expressão interior” não pode ser produzida a não ser se entregue à mão de um técnico, separando nitidamente o poeta da execução do seu trabalho, aprofundando o papel apenas ancilar do poeta no nosso tempo.

Não se trata de defender uma corrida dos poetas aos novos meios. Trata-se antes de levar em consideração: 1) a própria história da *poiesis*, que demonstra ter estado sempre em diálogo, uso e problematização com os sistemas de transmissão de seu tempo; 2) no plano interno, quebrar um certo hábito de identificar *poiesis* com poesia-interiorização, emotividade, profundidade; buscar a história de tudo isso no Ocidente e como a ela aderimos; 3) toda nova dominante semio-midiática ressignifica a anterior e possibilita sobre ela uma problematização que antes da nova dominante o hábito não permitia (cf. Pignatari, 1998, p. 9; McLuhan, 1998, p. 12). João Cabral inicia uma nova relação, que a Poesia Concreta e ainda mais o que pode ser chamado de um pós-concretismo, a *poiesis* de Campos a partir de 1964 (*Popcretos*), aprofunda.

Racionalidade, geometrização, denotação, despoetização etc., pontos a que a fortuna crítica de João Cabral chegou, são patentes na poética cabralina e representam muito dentro da complexidade e da riqueza da poesia do poeta pernambucano. No entanto, resta abordar sua poesia indo além do interesse poético-literário, pois se são verificáveis estes núcleos na obra, muito se perde quando a abordagem não ultrapassa o plano propriamente poético. Os problemas fundamentais para a poética contemporânea colocados por João Cabral desde a década de 40 ficam restritos ao nicho das letras. Sua poesia e prosa crítica representam as primeiras discussões mais propriamente intersemióticas de que se tem notícia no Brasil e assumem ares quase de programa. João Cabral refletiu de maneira extraordinária sobre a prática da poesia com os olhos voltados para as outras artes e as novas mídias, especialmente o cinema e o rádio. Muito da singularidade da obra do poeta pernambucano nasce dessa reflexão sobre problemas específicos de outras artes, que o poeta transpõe para a sua poesia, criando essa dicção única que de claro se reconhece nele. Questões que pintores, cineastas, arquitetos, jornalistas vivenciavam instigam a poética cabralina e sua ruptura de imediato com a “geração de 45” e a tradição nordes-

tina dominante. Pode-se dizer que Cabral coloca para a poesia no Brasil, como nenhum outro poeta havia feito até então, problemas de natureza tecno-semióticas; régua, esquadro, cálculos não são metáforas, embora a mesma crítica, fecunda e de alto quilate, que viu nela a despoetização e a denotação, não tenha explorado estas palavras como não-poéticas de fato. O poeta não evoca longinquamente problemas que dizem respeito aos arquitetos, para usar uma referência comum, que no poema apareceriam como metáforas desmetaforizadas. Nele, o poeta trabalha as palavras como superfícies opacas, poderíamos dizer, como manchas de tinta mesmo, só que prenes de hábito, ou seja, de historicidade. De veículo ou receptáculo, a mancha de tinta precisa ser encarada também como índice, e é na atenção ao *indício* mais do que literário de outras textualidades que o texto impresso pode fazer nascer uma outra semiose possível. Sem essa dialética com os materiais, com o aquém do signo, o poeta é um ser passivo vulnerável aos ideogramas lírico-sentimentais:

A poesia me parece alguma coisa de muito mais ampla: é a exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização de estruturas verbais, coisas que não têm nada a ver com o que é romanticamente chamado inspiração ou mesmo intuição (Cabral, 1998, p. 135).

Nesse sentido, a poética cabralina, ao colocar a crítica da metaforização no centro de seu projeto, se propõe como desconstrução da relação ingênua entre metáfora e identidade e pode ser encarada como o marco zero de uma *poética das relações*, figura sonora que possibilita diferentes relações de identidade e de pertença que não se subsumem ao metafórico. A metáfora pressupõe uma identificação prévia entre dois significados pacificados pela conotação. João Cabral, sobretudo em *Antiode*, se aproxima da paronomásia, que só se presta a uma lógica das relações, nesse caso, a dialética entre o aparato formal, matérico mesmo da palavra poética, e seu sentido, seu imaginário, seu projeto humano, o significado não pode ser exterior à sua configuração formal: a flor só pode extrair seu sentido na posição que ocupa dentro do jarro de flores: "é uma explosão / posta a funcionar, / como uma máquina, / uma jarra de flores", como está em *Antiode* (1975, p. 336). E o Concretismo pode ser definido como uma poética das relações, tanto da *poiesis* com a música, a arquitetura, a matemática, as artes visuais, quanto pela consciência crítica do espaço limítrofe

da página no poema impresso, que aproxima o grupo do ideograma e do pensamento oriental. Escreve Augusto de Campos em 1956:

um novo conceito de composição, uma nova teoria da forma – uma organoforma –, onde noções tradicionais, como princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: Poesia Concreta (1987, p. 31).

Daí estar João Cabral na origem do grupo Noigandres, como os concretistas sempre fizeram questão de enfatizar. É a consciência *escritural* do poeta pernambucano que abre o espaço para as radicais experiências plástico-poéticas de Augusto de Campos. Ambos são pesquisadores da negatividade, mas uma negatividade que, embora dialogue com o silêncio e a mudez, nasce justamente da necessidade de propor uma abordagem mais complexa das relações entre o poeta, os materiais brutos que manipula, não só palavras, mas arquivos, acessibilidade a determinadas fontes de informação e às *tecnologias* e lugar(es) de produção/recepção.

Em *Joan Miró* (Cabral, 1998), escrito provavelmente pela mesma época do tríptico, o poeta reflete sobre uma história da pintura através das modificações de sua superfície-suporte. Essa história, ou a crítica dela, fundamenta a interpretação que o poeta faz da pintura de Joan Miró. Dessa leitura, dois pontos interessam diretamente à abordagem de “Anticéu”: 1) o retraimento do relevo, da dimensão sensorial da superfície para o pintor; 2) a crítica ao papel passivo do receptor, a partir do Renascimento. Diz o poeta que

a presença intelectual do objeto desenvolveu-se à custa da utilização sensorial da superfície. Porque o aperfeiçoamento na representação do objeto terminaria por passar do desejo de obter a ilusão do relevo do mesmo objeto – já lograda, aliás, anteriormente ao Renascimento – ao desejo de obter a ilusão do ambiente em que ele se situava. Isto é: a pintura desenvolveu-se em outra dimensão. Em profundidade (o que é mais do que relevo). Desenvolveu-se em profundidade: esse aparente enriquecimento da superfície vinha, na verdade, limitá-la. Por exigências da terceira dimensão, se anulava na superfície a possibilidade de receber o tempo ou uma grafia qualquer que

exigisse para sua contemplação um ato não estático do espectador. A terceira dimensão em pintura anula a existência do dinâmico (essa riqueza da antiga pintura decorativa) porque para ser percebida, em sua ilusão, exige a fixação do espectador num ponto ideal a partir do qual, e somente a partir do qual, essa ilusão é percebida (1998, p. 18).

As questões críticas que percebe na pintura de Miró são de certa forma as mesmas que o tríptico apresenta: "Flor é a palavra / Flor, verso inscrito / No verso, como as / Manhãs no tempo" (1975, p. 336). A literalidade aponta para a palavra-coisa no espaço da página. Como se abrisse mão de todo exterior e de todo interior ideal para se apresentar em sua opacidade de coisa sobre o papel. Mas as questões que importam à pintura de Miró não podem ser transpostas para a escrivadinha do poeta sem antes passar por um deslocamento. Se a pintura de Miró abandona a representação tradicional e busca a exploração das possibilidades dinâmicas da linguagem pictural, João Cabral não pode transpô-la para a poesia. Se a pintura caminha para a abstração, ou seja, para abandonar os objetos rumo aos suportes, a *poiesis* deve correr em sentido inverso: do subjetivismo individualista e abstrato para a concreção da palavra de pedra. Se lá, afasta-se do objeto; aqui, trata-se de reencontrá-lo. Daí mais de uma vez ter se falado de objectualismo na poética de João Cabral. Mas há bem mais que isso. A desagregação da metáfora, seu desvestimento estético-ideológico, operado em *Antiode*, remete a um compromisso com a história da poesia. Contra o "disponível", dirá o poeta em outro lugar, a poética negativa desconstrói a poesia literária brasileira ao dissecar o ornamento da flor, "flor-virtude – em disfarçados urinóis", para incluir nela a flor-palavra, feita de "ovários" e "intestinações". A contingência, as "fezes vivas" da matéria presente, contra o simbólico da palavra rara, do belo ideal romântico, velha senhora da tradição poética nacional. Poesia ética é ética da palavra poética: o que antes era resíduo, produto da criação misteriosa, transplantado à superfície mineral da folha em branco, é a natureza própria das coisas – quando em estado de palavras – e das palavras em estado de coisas (Nunes, 1974, p. 54).

Mas a poética negativa de João Cabral funda-se enormemente na visão. O que isso implica? Duas coisas: 1) como poeta literário por excelência, por construir sua poesia inserida como nenhuma outra no espaço e no dispositivo técnico que a contém, Cabral é o poeta da escrita e sua concreção é a concreção da palavra, concreção no máxi-

mo metafórica, pois sendo escrita é signo de convenção no mais alto grau, o signo genuíno, signo simbólico por excelência, por mais concreto que queira ser, apenas evoca; 2) um direcionamento contínuo à pintura; sua poesia torna-se, por isso, poesia plástica, onde, mais que o mundo instaurado como presença, se tem uma configuração quase sempre geométrica dele. É aqui que o caminho entre os dois poemas, ou entre as duas poéticas em questão, deixa de ser comum.

Em Augusto de Campos, os índices importam mais, a densidade do objeto é buscada para além das palavras, embora nunca abra mão destas. O processo semiótico não se reduz à palavra, reiterativa, durável, sempre lá dizendo e compondo o mesmo quadro; depende de uma montagem por parte do leitor para expandir sua forma sempre provisória, palavra apagando, mancha nascendo, aberta a novas visitas, novas inscrições. São signos-esculturas. Mesmo que se diga com propriedade que Augusto de Campos é um poeta plástico, trata-se de dois usos distintos das cores, das formas e dos volumes, bem como da relação das palavras com tudo isso. Cabral está sempre na palavra, ela é seu material, seu "minério" (a expressão é dele), a partir de onde ele busca uma solidez de pedra. Cabral é um leitor "intolerante" de Mallarmé, pois dele descarta o simbolismo, pelo menos a partir do tríptico, e retém do poeta francês a concretude da palavra-coisa. Mas a concreção nele é sempre da palavra, porque sua poética analítica, de que *Antiode* é o exemplo maior, tem na ferramenta da razão, a escrita, o médium que lhe permite "desvestir" (Nunes, 1974) toda a tradição poética de índole petrarquiana e platonizante, poético-subjetiva, base conceitual da nação desde 1822 tanto na prosa quanto na poesia. Pode-se com isso dizer que João Cabral é o precursor de Mallarmé e do Machado de Assis das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, pois se estes problematizam o fechamento da letra, dialogando com o cinetismo do jornal diário, em Cabral uma ética da escritura o impele a nunca abrir mão da palavra, sendo sua crítica da literatura uma defesa apaixonada dela. A presença do deserto e da desertificação pode ser vista como a consciência da imagem do vazio que é a letra. Desertificado não é apenas o canto, exposto em todas as suas impurezas, é também o material bruto que o poeta manipula, a palavra escrita inerte e esvaziata do vestígio das coisas. Recuperar esse vestígio é a única possibilidade de permanência. No "cultivar o deserto como um pomar às avessas", de *Psicologia da composição*, está também esta falta fundadora que é a escritura, esta imagem de uma ausência, como a expôs Jacques Derrida:

Esta vacância como situação da literatura é o que a crítica deve reconhecer como a especificidade de seu objeto, em torno do qual sempre se fala. O seu objeto próprio, já que o nada não é objeto, é antes a maneira como esse nada em si se determina ao perder-se (1971, p. 20).

O poeta da literatura teria muito a dizer ao filósofo da escritura. Cabral não busca uma abertura da *poiesis* para além da escrita, é o seu poeta por excelência; dela não abdica mesmo quando precise desabitá-la ainda mais, desertificá-la de toda presença que não esteja pressuposta no enunciado, diagrama possível do objeto no escrever:

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desempará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo (Derrida, 1971, p. 61).

Retirar-se, deixar o “clube dos líricos”, expressão irônica do próprio Cabral, será próprio ao contexto brasileiro, parte que é de uma tradição maior do ocidentalismo. Por isso que nele se escreve contra o silêncio, numa poética como a sua, sempre um possível próximo. O desvelamento que é *Antiode* é uma arqueologia não apenas do texto, mas do próprio processo de construção do herdado e do presente. A forma atingida é a forma desenrolada do processo que gera o enunciado. Reflexão radicalmente destrutiva: *secura* que gera a língua aguda que, ao destruir as florações do vocabulário antigo, necessita chamar atenção para um novo estatuto conceitual da palavra. O objeto-signo, ao refletir sobre seu processo e sobre sua história, não atinge a deposição da poética como um todo, como até o próprio João Cabral sempre afirmou. É necessário esvaziar a voz autoral para perceber que a palavra poética permanece nele, só que agora expõe sua natureza de símbolo na escritura. Doar densidade à palavra, habitá-la do cimento e do cálculo, tarefa do engenheiro, esteve sempre implícito no projeto do autor de *Antiode*. Mas sempre palavra, genuína porque assumida enquanto corpo no espaço que a circunscreve: escrita, escritura, escrituração, inscrição.

Para situar no debate a especificidade de “Anticéu”, um problema inicial se coloca: o que se quer abordar, o objeto, na universalidade duradoura que adquire enquanto texto impresso, verbal e braille?

Ou esse objeto particular, esse que já não é o Objeto, mas uma superfície-suporte de um leitor situado em seus rituais privados? Em uma poética da pesquisa, como a de Augusto de Campos, este objeto-signo obriga a uma abordagem que supere a interpretação que sobrevoa o meio ambiente, que opera, numa espécie de autoritarismo das origens e do princípio de autoria, sem situar a dinâmica histórica das situações de recepção, das convenções de leitura, visando sempre à significação como algo que já está nele potencialmente, sempre além e anterior à mediação que o constitui. Uma teoria da recepção em “Anticéu” só será adequada se a abordagem abandonar as generalizações, as abstrações e tomar o signo como acontecimento, evento ativo de re-construir, um vir a ser: texto, processo; recepção que é invenção, intervenção no texto como “dado mundado”, objeto-quase, em movimento,

duração feita de pequenos instantes eternos que formam o mosaico de uma socialidade que não possui um sentido unívoco que pudesse ser determinado *a priori*, mas cujo conjunto é feito de significações ao mesmo tempo efêmeras dentro do momento, mas não menos perduráveis em sua globalidade (Maffesoli, 1998, p. 177).

Histórica por excelência, a poética proposta por “Anticéu” é anti-aristotélica, pois não pretende enunciar “verdades gerais”, como na famosa definição do filósofo grego, mas inscrever o particular, a leitura como portadora dos efeitos da circunstância histórica: “o texto não atinge algo pré-dado, mas uma transformação do material pré-dado que contém” (Iser, 2002, p. 115). Separar-se ou estar acima da história e do histórico não é mérito para o poeta contemporâneo. À supremacia do nome e das essências, vértices do universal, a incorporação do gestual, do texto como criação contínua e vivencial.

“Anticéu” representa muito nessa poética acusada de fria e racionalizante. Os “pequenos instantes eternos” em que se transforma a recepção desse objeto, instantes eternos inscritos na *pele do papel*, permitem chamá-lo de o poema concreto por excelência, pois transforma, por um momento incômodo, todos os poemas literários em passivos, frios, autoritários do ponto de vista da recepção; e a *poiesis* retorna, na diáspora para fora do literário, à escultura, à caligrafia, ao cromatismo: exílio e retorno dos signos. Uma edição de 1994, adquirida nos finais de 1995, passados 11 anos de uso – às vezes contínuos, às vezes com largos intervalos –, convida este leitor, cada vez que tenta

abordá-lo, a incorporar, no ato interpretativo a que ele comumente remete, uma espécie de história, pequena história privada, desses atos de recepção, inscritos como rasuras, sujeiras, marcas de cinzas de cigarro.

Em "Anticéu", ao inscrever-se enquanto situação, o sujeito se dobra na recepção, que atesta a densidade do texto, em sua situação de página-papel, e a posição-intervenção de um corpo externo, o leitor. Personalização sendo des-personalização, nunca se está imóvel diante da *poiesis* de Campos. Estranha presença numa poética objetiva e concreta, a subjetividade exige essa presença singular, esse acontecimento único e incessante, só estabelecido na intervenção do leitor numa ocorrência particular, um objeto-signo que o intérprete manipula em uma situação irrepetível a cada vez. "Anticéu" se aproxima dessas fecundas produções contemporâneas que abandonam o produto em busca do processo, e essa processualidade enquanto tal será melhor abordada se tomarmos o modelo, limitado desde a origem, é preciso reconhecer, da experiência própria, pessoal, como um dos construtos possíveis que a *abertura* radical deste verdadeiro *ecograma* permitiu formar.

A *poesia da palavra* de João Cabral, que desloca a si mesma e quebra sua narrativa dominante, defesa da poesia contra a poesia, permanece literária. Augusto de Campos rompe justamente com o literário; se um implode a poesia para dentro de si mesma, o outro a explode rumo às outras artes e às linguagens cotidianas. Em duas poéticas da concisão, o sentido do silêncio, tema recorrente em ambos, difere acentuadamente. A redução das palavras, seria melhor dizer do palavroso, em Augusto de Campos se deve ao fato de o texto sempre significar em volta. "Anticéu" não é a supremacia de um dispositivo técnico-semiótico, o literário por excelência da escrita fonética; esta significa em torno, com as outras semioses com que dialoga: as cores, os caminhos de leitura (da direita para a esquerda, em diagonal, de cima para baixo, de baixo para cima), uma certa geometria da forma visual, a dimensão sonora, a situação de recepção, os espaços de exposição etc. Acostumado a só ver as palavras, o olhar literário, tendo um dispositivo como centro unificador, pode não perceber que a textualidade nesses objetos se dá no *em torno*, na relação de signo ante signo, linguagem ante linguagem, dispositivo ante dispositivo. Ao contrário de Cabral, em quem o silêncio é transitório, é estágio para uma nova configuração da poesia enquanto arte da palavra, em Augusto de Campos a afasia silenciante é constitutiva, logo, sempre presente, uma espécie de mitema que direta ou indiretamente acompanha a ação do signo em sua poética. É a fissura da palavra enquanto semiose privile-

giada e única na poesia que torna o silêncio constitutivo em Augusto de Campos; o silenciamento em sua poética é a concisão extrema da palavra, pressuposto do diálogo que se trava com outros sistemas semióticos. Aqui, afasia e silêncio são signos positivos, fundamentos da intersemiose. A significação transita, escorre para além do simbólico, para além do metafórico. Se há redução da palavra, que se apaga paulatinamente, há ganho do háptico, do indicial, do cromático. Dialogia, dialética, intersemiose.

Cabral convive *contra* o silêncio, sempre volta ao significado; Campos está nele, o habita como princípio de uma poética que vá além da dominante escrito-impressa, que precisa, como problemática do contemporâneo, dar conta do múltiplo que é toda significação, sem contudo abrir mão da palavra. O silêncio em "Anticéu" não é uma falta, mas um excesso, é o intervalo pleno de possíveis. Quebra do divórcio ocidental entre o lingüístico e o ótico, entre o mundo como palavra e o mundo como imagem, de que falava Michel Foucault (2001, pp. 246-63). É ainda ir além do verbal e do retiniano, ir além da própria dicotomia foucaultiana para incorporar o signo indicial inscrito no/pelo gesto de leitura do braille.

Partindo-se da hipótese de que o leitor não vá fechar os olhos para ler (embora possa fazê-lo), o braille perde o caráter de signo simbólico e se transforma em linguagem textural, ambiência, superfície/mãos que tocam. Está em "Anticéu" como linguagem de ação, metonímia da ancestralidade do trabalho humano, e o cego, a que se refere o primeiro verso, representa uma cegueira pelo excesso ("do falso brilho das estrelas"). Cego da tradição poética? Dos estatutos do papel do poeta contemporâneo? Embora recorrente na tradição poética ocidental, o tema da cegueira em Augusto de Campos é singular, a exemplo do papel do silêncio em sua poética: cego aqui é sinônimo de anti-retiniano, crítica da supremacia da visão.

Cego e afásico, "Anticéu" transforma o braille num diagrama da faticidade das linguagens, do cruzamento entre os níveis de simbolização e os níveis de realidade. Ação do signo em ação no signo. Cegueira, silêncio: depuração.

A poética da pesquisa é cega e muda ao que encontra no caminho da facilidade, atenta, no convite à intervenção, a uma tradição seletiva, tradição, ou antitradção, de compromisso total perante a linguagem; linguagem que não é texto, pois a escrita fonética se transforma num objeto percussivo: papel, pele, tambor, braille: linguagem musical, convergência sinestésica. Silêncio cheio, visão dos cinco dedos,

poiesis gerativa. "Anticéu" partilha um profundo compromisso contra a tendência à desmaterialização dos suportes e sua uniformização na tela do computador. Lembra a pulsão da matéria terrosa contra a abstração *chip* e em diálogo com ela, os vestígios da história na pele do papel. Ou será também a tentativa de reconstruir socialidades perdidas ou em vias de perder-se? *Ecopoiesis?*

Referências bibliográficas

- CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. Augusto de. "Ponto-periferia-poesia concreta". In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de & PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FOUCAULT, Michel. "Isto não é um cachimbo". In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- ISER, Wolfgang. "O jogo do texto". In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1998.
- MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1974.
- PIGNATARI, Décio. *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

Resumo

Os objetos-signo de Augusto de Campos produzem uma verdadeira mudança de paradigma. É inerente a eles um *outro inconsciente semiótico*, em que o signo não se esgota na mensagem nem na eficácia da comunicação, pois excede o "significado" para colocar seus lugares irreduzíveis, os suportes e os circuitos sem os quais nenhuma semiose é possível. Os objetos-signo de Campos não dizem respeito apenas à língua, à poesia, à literatura. Trata-se de uma *poética do índice*: signo ou ação que não pode ser separada do ambiente imediato que a tornou possível. O "ambiente imediato" é *meio*: espaço-suporte e espaço em torno (meio ambiente) do signo. *Poiesis*: problematização da mensagem, do veículo, da relação. Neles, há rumores além da letra e do livro.

Palavras-chave: poesia · midiologia · semiótica · ecologia

Abstract

The sign-objects in Augusto de Campos produce a real change of paradigm. *Another semiotic unconscious* is inherent in them, in which the sign does not exhaust itself either in the message or in the efficacy of the communication, as they surpass the "signification" to position their inflexible places, the supports and the circuits without which any semiosis would be possible. Campos's sign-objects do not speak only of language, poetry and literature. They refer to a *poetics of index*: a sign or action which cannot be separated from the immediate surroundings which have made it possible. The "immediate surroundings" are the environment: support space and the space around of the sign. *Poiesis*: formulation of the topic carried by the message, the vehicle and the relation. In them, there are murmurs which go beyond the letter and the book.

Keywords: poetry · médiologie · semiotic · ecology

Patativa do Assaré: entre o oral e o escrito

Socorro Pinheiro*

Eis o poeta popular Patativa do Assaré, agricultor pobre da Serra de Santana, localizada a dezoito quilômetros da cidade de Assaré, no Ceará. Desde cedo sentiu interesse pela poesia: ao ouvir pela primeira vez a leitura de um cordel, ficando maravilhado com as rimas. Vejamos que coisa fabulosa, o camponês seduzido pela poesia.

Começou a fazer versos que agradavam aos serranos, e não demorou muito a comprar uma viola, a cantar de improviso, animando as festas de aniversário, casamento e outras comemorações nas vizinhanças, prática que lembra os jograis populares ou palacianos que cantavam nas feiras animando o povo. O poeta de Assaré evoca a origem da poesia, a influência da origem lusitana, das cantorias, com uma outra forma cultural, a de origem africana, os famosos akapalôs.

Nosso ensaio abordará a convivência da oralidade com a escrita na poesia de Patativa. Sua obra chega a livro: *Inspiração nordestina*, publicado em 1956, foi seu primeiro; o segundo, *Cante lá que eu canto cá*, editado em 1978 pela Vozes, com a ajuda do professor Plácido Cidades Nuvens. Depois vieram *Ispinho e fulô* (1988), *Aqui tem coisa* (1994), *Cordéis* (1999), *Balceiro* (1991) e *Balceiro 2* (2001), assegurando permanência e maior difusão à sua obra. O suporte da escrita não interfere na gênese da obra porque é uma poesia feita para ser dita, portanto continua sendo oral. Toda sua trajetória poética está permeada de elementos orais.

* Mestre em Literatura Brasileira (UFCE).

De que forma a oralidade se mantém na sua obra impressa? A oralidade se faz presente em sua produção poética mesmo quando chega a livro. Não é a letra que vai abrir caminhos para uma poesia construída na natureza – pois ele nem sabia onde as letras moravam –, mas a voz, com um canto vigoroso e envolvente.

A voz ocupa um papel importante no processo de criação da poesia de Patativa do Assaré, assumindo um fazer que se torna apelo poético. A voz sai de um lugar interior para se tornar presença, para se fazer palavra ouvida, para se integrar ao pensamento e à expressão. Voz que se propõe à harmonia, que incorpora o outro, que invade o ouvinte, colocando-se no centro das experiências e da consciência do poeta porque, segundo Walter Ong, “a palavra falada agrupa os seres humanos de forma coesa” (1998, p. 88). A interioridade da voz aproxima o homem do ser poético, apresentando um sentido unificador, um desejo de se colocar junto ao outro. A poesia de Patativa se constrói pela força da voz que se faz ouvir, imediatamente, de qualquer direção. Ainda conforme Walter Ong, “a palavra falada é sempre um acontecimento, um movimento no tempo, completamente desprovido do repouso coisificante da palavra escrita ou impressa” (p. 89). Essa idéia de escrita coisificante de que fala Ong, e que também se encontra em Platão, remete à permanência da escrita e à idéia de uma voz ressoante que é o lugar e o tempo da poesia. É para essa voz que nos direcionaremos.

Patativa se criou dentro de um universo oral, ouvindo histórias contadas por sua mãe e seus irmãos, quadras que o pai improvisava. Aprendeu a fazer versos de uma forma impressionante, dispensando lápis, papel e borracha. Tudo que Patativa diz brota poesia, algo admirável numa pessoa que teve uma rápida passagem pela escola, mas que garante “sê fié / e não istruí papé / com poesia sem rima” (1992, p. 18). A oralidade em Patativa está presente nas fontes, na transmissão e na memória dos versos. Nossa intenção é mostrar que a oralidade está no pensar, no criar, na forma de memorizar, de dizer, no tipo de linguagem, na temática, como marca de força poética.

Zumthor chama atenção para “a falta de uma poética da oralidade (...). Para o estudo da poesia oral falta uma base teórica” (1997, p. 11). Percebemos por suas palavras que a oralidade não é estudada como categoria formalizada nos estudos literários, que privilegiam a escrita; no entanto, não deve ser colocada em nível inferior, a significar analfabetismo ou merecer exclusão. A oralidade tem estrutura gramatical, regras sintáticas, vocabulário, estratégias discursivas,

enfim, apresenta um estilo que serve de base para a comunicação. Portanto, precisamos analisá-la como elemento a ser estudado tanto quanto a escrita, observando o emprego e as estratégias de expressão que comporta. Zumthor afirma que o traço definidor da poesia oral é “a recorrência de diversos elementos textuais” (p. 148), o que inclui fórmulas e repetições, procedimentos ligados à oralidade. Há vários tipos de oralidade, que se manifestam de forma diversificada, de acordo com as estruturas de cada poesia – e o que nos interessa aqui é saber que tipo de oralidade sobrevive na obra de Patativa.

A oralidade convive com a escrita, todavia apresenta traços e valores que lhe são peculiares. Zumthor declara que “a oralidade não se define por subtração de certos caracteres da escrita, da mesma forma que esta não se reduz a uma transposição daquela” (p. 36). A oralidade tem uma convivência harmoniosa com a escrita, uma não aniquila a outra, mas se interpenetram. Não devemos analisar oralidade e escritura como dois universos antagônicos, mas sim compreender que há graus de aproximação entre ambas, fazendo com que coexistam, se completem, dando um redimensionamento ao fazer poético. Não podemos negar a própria voz que o texto carrega, a voz está ligada à escritura e vice-versa, “verbo encarnado na escritura” (Zumthor, 1993, p. 113). Isso revela que a oralidade tem correlação com a escrita, não devendo ser vista como algo negativo, mas tendo consciência de que “a interação entre a oralidade na qual todos os seres humanos nascem e a tecnologia da escrita, na qual ninguém nasce, atinge as profundezas da psique” (Ong, 1998, p. 199). Podemos perceber, portanto, que o saber oral não exclui as formas de escritura, mas que se articulam na produção de sentidos. É na dinamicidade do oral e do escrito que Patativa conjuga seus versos, atribuindo um valor significativo como forma de traduzir o mundo e de transformá-lo. Segundo Gilmar de Carvalho, “o oral e o impresso se contaminam, se interpenetram e se enriquecem, por meio da pluralidade de versões ou variantes” (2002b, p. 25).

Zumthor adverte que “concretamente não há oralidade em si mesma, mas múltiplas estruturas de manifestações simultâneas que, cada uma na ordem que lhe é própria, chegaram a graus muito desiguais de desenvolvimento” (1997, p. 31). A oralidade se manifesta então mesmo num texto que recebeu a forma impressa, no dizer de Zumthor; é o substrato oral comum que permanece perceptível, como ocorre em Patativa. A pergunta volta a se fazer: como verificar a permanência da oralidade numa obra que ganhou o suporte do impresso, e em que níveis essa oralidade se manifesta?

Patativa não sai do terreno da oralidade quando deixa a viola e nem quando sua obra chega a livro. “Sua poesia é, continua sendo, e será oral” (Carvalho, 2002b, p. 3). O fato de ter sido escrita não sufoca a oralidade, que é um elemento constitutivo de sua produção poética. O que a escrita fez foi definir uma trajetória, dando um lugar onde sua obra pudesse ser encontrada, pois a palavra falada só existe enquanto pronunciada, “o som existe apenas quando está deixando de existir. Ele não é apenas perecível, mas é essencialmente evanescente e percebido como evanescente” (Ong, 1998, p. 42). A escrita deu ainda uma forma visível à obra poética, garantindo durabilidade e potencialidade ao texto, deixando as palavras no seu lugar, tornando-as fixas, artificiais, imóveis, mas é justamente isso que faz com que a escrita possa ter permanência. Escrita vista como uma tecnologia para Walter Ong (p. 97), uma ferramenta que auxilia no processo de ampliação, de enriquecimento e de transformação interior da consciência.

Vamos encontrar na obra impressa de Patativa as marcas da oralidade que permanecem ainda na linguagem e que se reforçam quando o poeta responde em versos, quase que naturalmente, no lugar da prosa. A poesia tem a função da prosa e é construída com os elementos da sua realidade, “o que ele diz é transcrito para o papel, mas continua fiel aos códigos da transmissão oral” (Carvalho, 2002b, p. 11). Sua poesia é resultante de uma tradição oral mesmo quando transformada em escrita, pois sua obra se inscreve numa temática e numa forma de existência tipicamente orais. “Muitos versos de Patativa, transportados para a escrita, são como que oralizados, porque funcionam como vozes que trazem consigo um desejo de serem vocalizados” (Feitosa, 2003, p. 191). Tudo está ligado à oralidade, desde o campo lexical, o enredo, a metrificação até a cumplicidade que o poeta tem com o público.

Podemos encontrar ainda a harmonia e a coesão na obra de Patativa como herdeiras de uma tradição oral. Ele manifesta harmonia no pensamento e na expressão. Quando pensa a vida e as coisas do mundo, expressa suas reflexões como parte de um mesmo processo, porque pensar e dizer são uma coisa só. Patativa se insere numa tradição em que o pensamento age e o dizer promove reflexão. Há uma coesão entre dizer e pensar, obra e público, renovação e tradição. Ao mesmo tempo que pensa, manifesta uma sintonia com o público – que passa pela oralidade –, pois o que pensa e o que diz é aquilo que o povo espera e sugere. Pensar, dizer e ouvir, três atos formados pelo mesmo sentimento de mundo.

Ao mesmo tempo que a obra de Patativa se funda na tradição, parte para um processo de renovação, porque exerce uma atividade contínua de transformação. Sua obra tem um compromisso em relação à coletividade. “Para o escritor engajado, a obra literária não é uma ‘finalidade sem fim’, mas sim um meio de combater por um projeto ético-político que comumente está associado a valores considerados universais, tais como justiça e liberdade” (Facina, 2004, pp. 37-8).

Valores que Patativa defende por meio de sua obra, cuja função está ligada à vida social. Retoma-se aqui uma das teses de Jauss, quando diz “que se deve buscar a contribuição específica da literatura para a vida social precisamente onde a literatura não se esgota na função de uma arte da representação” (1994, p. 57). A temática social abordada por Patativa expressa sobremaneira a preocupação pelo outro: “A partir da doutrina de Cristo foi que me veio com muito amor continuar fazendo verso dentro da verdade e da justiça, defendendo o povo como tem muito poema aí, até soneto...” (apud Carvalho, 2002a, p. 75).

Voltemos à oralidade, que está relacionada com sua própria vida desde o momento da criação até a transmissão dos poemas. Durante algum tempo sua poesia foi somente ouvida, mas com o suporte da escrita passou também a ser lida. A partir disso, podemos verificar dois momentos para a transmissão da obra de Patativa, que foi transmitida oralmente de 1930 a 1955, tendo um público bem receptivo. A voz foi o instrumento de transmissão de seus poemas e ganhou autoridade; contudo, a oralidade não se sustenta somente na voz. Explica Zumthor que “a oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar” (1997, p. 203).

Quando Patativa diz o poema, não é apenas sua voz que o enuncia, mas todo seu corpo, gestos, olhares e movimentos, “é apresentar a verdade com mais certeza, não é?”. Ele se expressa com altivez e entusiasmo, então percebemos a força de seus versos e a sonoridade de seu canto principalmente pelos gestos contínuos que seu corpo faz. Sua performance é a extensão de sua poesia, pois o sentido não está apenas nos versos, mas também na performance e se completa no ouvinte. Zumthor afirma que “um movimento do corpo inteiro se faz acompanhar, em geral, de uma gesticulação dos braços e da cabeça, além de uma mímica e de um olhar particular” (p. 207). Esse encadeamento de gestos produz sentidos e uma aproximação entre corpo e poesia. Quando evoca a voz, ele adquire um poder que está em toda sua expressão corporal e que se manifesta de forma patente, criando um vínculo harmonioso com aquilo que retrata. Não é só a voz, mas

o corpo todo que fala, que diz o poema, que ajuda na memorização, “exibindo seu corpo e seu cenário” no dizer de Zumthor (p. 204).

Carvalho fala da

importância não apenas da voz do poeta, mas do corpo todo que cresce e diz o poema, sabe exatamente o que significa *performance* e seu poema escrito ou impresso é apenas um ponto de partida para uma dimensão muito maior que se perfaz quando de sua enunciação (2002b, p. 121).

Para cada poesia dita há uma interpretação própria. Para cada momento, um jeito diferente de dizer que impressiona, comove e persuade, como se ele tirasse da maleta a melhor forma para a enunciação de seu canto. Ora é demorado, melancólico, tristonho, ora é vibrante, forte e revoltado, e ainda alegre e humorado. Ao fazer uso de um desses ritmos, ele diz o poema vivendo-o, o verso é dito com poesia, tornando a performance viva e perpassando um sentimento de mundo que vai sendo alimentado a cada poema ouvido, “eu tou declamando, eu sempre... é na minha forma natural. Não vou atrás de moda, de seu ninguém. Não, coisa nenhuma! É cá do jeito que a natureza me deu, viu?” (apud Carvalho, 2002a, p. 140). Patativa conseguiu desempenhar vários papéis: o de cantador, cordelista, poeta, intérprete, utilizando uma performance própria em que se via e ouvia a força poética de seu canto. Lembramos mais uma vez Zumthor, que diz: “poeta subentende vários papéis, seja tratando-se de compor o texto ou de dizê-lo; e, nos casos mais complexos (e mais numerosos), de compor uma música sobre ele, cantá-lo ou acompanhá-lo instrumentalmente” (1997, p. 221). Alguns poemas de Patativa foram musicados e interpretados não só pelo poeta, mas também por Luiz Gonzaga, Raimundo Fagner, Pena Branca e Xavantinho, entre outros.

O outro momento de transmissão acontece quando sua obra ganha o suporte da escrita. E como se dá esse processo? A letra faz agora o papel que outrora era da voz. No entanto, a obra continua sendo oral, apenas mudou a forma de transmissão. A força oral de sua obra não está apenas na forma de fazer poesia, mas perpassa todas as etapas de sua produção.

A obra do poeta camponês passa a ter outro valor ao chegar ao livro, pois esse instrumento goza de um certo status na nossa sociedade e, na maioria das vezes, é inacessível, seja por ordem econômica ou cultural. O livro tem em si uma valoração muito significativa porque

passa a idéia de que houve uma atividade intelectual, um processo de desenvolvimento que adveio da memória e da imaginação. Borges esclarece que “dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso é, sem dúvida, o livro” (1999, p. 189). Patativa é, assim como os grandes nomes da Antiguidade – Homero, Tirésias, Pitágoras, Sócrates, Platão, entre outros –, um mestre oral. A palavra oral tem algo de alado e sagrado, como disse Platão.

A publicação da obra de Patativa teve a voz como elemento desencadeador. Sua obra se manifestou primeiramente nas feiras e bares; depois na Rádio Araripe, da cidade do Crato, ponto de partida para que pudesse adentrar outros lugares, chegar a livros, revistas, filmes e disco. Todos esses meios aproximam o canto de Patativa do seu povo. Foi depois de uma das recitações na Rádio Araripe que o poeta camponês recebeu o convite de José Arraes de Alencar para publicar um livro. “Eu nunca pensei em publicar um livro. Eu vivia aqui na minha roça...” (apud Carvalho, 2002a, p. 63). Os poemas já estavam feitos na sua memória, o livro seria uma forma de não deixar sua obra fadada ao esquecimento. Essa idéia de conservação por meio do impresso garantiu a circulação de sua produção em diferentes lugares.

A obra impressa ampliou o público. Evidentemente, a presença do livro marcava uma nova etapa na trajetória poética de Patativa. Vale ressaltar que a gênese da poesia continuava a mesma, apenas a forma de transmissão passou a acontecer dentro de um novo contexto, com estratégias que substituem a expressão do corpo, a performance que, na verdade, era privilégio de poucos. A escritura funcionou como transmissão e conservação do texto, já que a voz tende a sofrer intervenções e influências externas.

Passemos agora à memória dos versos. A forma versificada da poesia permite uma memorização rápida, já que, segundo Kunz, “é uma forma rígida, dogmática, é também resistente, mineral. Uma imensa rede de versos e palavras, de rimas e vozes que prende e protege na sua forma imóvel, retém e exalta, ao mesmo tempo, uma arte ameaçada” (2000, p. 14).

O processo de memorização dos versos, sua dinamicidade, a capacidade de lembrar as histórias e de dizê-las sem falhas remetem à oralidade. Patativa não só memorizava com facilidade e recitava com perfeição seus poemas, como os criava na memória, como ele próprio diz: “Faço a primeira estrofe e deixo retida na memória. A segunda, do mesmo jeito. A terceira e assim por diante. Pode ser um poema de trinta estrofes. Quando eu termino, estou com todas elas retidas na

memória. Aí é só passar para o papel. Sempre fiz verso assim" (apud Carvalho, 2002a, p. 75).

Há um intervalo entre o momento da criação e o da transcrição. O registro por escrito acontece alhures, a escrita é adiada, não é contemporânea da criação. Memória e oralidade andam juntas e fazem parte do processo de criação da obra de Patativa.

A obra de Patativa foi escrita, mas continuou pertencendo à tradição oral. A autoridade da voz permaneceu na poesia impressa, onde se deu a coexistência dos dois universos: o oral e o escrito. Voltemos a pensar sobre o tipo de oralidade existente na obra de Patativa. Zumthor admite três tipos de oralidade, relacionadas a três situações de cultura:

Uma, primária e imediata, não comporta nenhum contato com a escritura. (...) Outros dois tipos de oralidade cujo traço comum é coexistirem com a escritura, no seio de um grupo social. Denominei-os respectivamente oralidade mista, quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada; e oralidade segunda, quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário (1993, p. 18).

Sua obra se insere num contexto de oralidade mista, o escrito não a sufoca, pelo contrário, instaura-se uma certa harmonia, uma relação de convivência. "O oral se escreve, o escrito se quer uma imagem do oral", é isso que Zumthor nos adverte e é também o que verificamos na obra de Patativa: uma permanência de oralidade em graus diferentes.

O poeta de Assaré construiu um império que tem como base a voz, mas outras formas de expressão, como já mostramos, aparecem ao lado da voz como presença significativa. "Aqui a voz e o ritual ganham movimento, são dinâmicos, movem-se como máquinas de produção de sentidos" (Feitosa, 2003, p. 181). A voz é instrumento ativo, é fermento dentro do texto poético. Seja cantada ou recitada, sua voz ganha autoridade e passa a ser um fator significativo de transmissão oral. É a ação da voz que integra o poeta na tradição, no dizer de Zumthor. Patativa está no meio do povo e, tão logo usa a voz, percebe-se sua forte ligação com sua gente.

Há uma convivência entre o texto que está sendo declamado e o ouvinte, pois este se identifica com o que escuta, gosta de ouvir fatos

relacionados com sua vida. É isso que propõe Jauss (1994), que a literatura leve o leitor a uma nova percepção de seu universo. E aqui lembramos os dois papéis do ouvinte, distinguidos por Zumthor, “o de receptor e o de co-autor” (1997, p. 242). Sendo assim, o ouvinte recebe o texto e constrói um sentido que pode lhe provocar algo. A relação entre leitor/ouvinte e texto faz com que sua obra seja viva e apta à leitura. Do ponto de vista da estética da recepção, é esta a relação que determina o caráter artístico de uma obra literária, entendida como “acontecimento” no dizer de Iser (1996, p. 11), à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente.

Patativa expressa poeticamente seu sentimento de mundo e fala das coisas do sertão, de seu mundo e do ideal de vida de seu povo, apresentando uma temática bastante diversificada. Estabelece uma espécie de diálogo, um jogo claro, que Zumthor (1997) chama de “relação dialógica” entre o poeta e o ouvinte. Há em sua obra uma relação próxima entre o poeta e seu público, conforme se constata nas constantes referências ao leitor, como quando diz:

Não vá percurá nesse livro singelo
os canto mais belo das lira vaidosa,
nem brio de estrela, nem moça encantada,
nem ninho de fada, nem chêro de rosa.

Em vez de perfume e do luxo da praça,
sem chêro e sem graça de amargo suó,
suó de cabôco que vem do roçado,
com fome, cansado e queimado do só
(2003, p. 13)

Ele sabe para quem escreve, o que o povo quer ouvir e qual a reação que seus versos vão provocar no leitor. Joga com as palavras, pois conhece o poder que elas têm e o efeito que produzem. Sua obra evoca o horizonte de expectativa do ouvinte ou leitor, que a recebe não mais como novidade. Segundo Jauss, a obra surge “por intermédios de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida” (1994, p. 28). O ouvinte ou leitor constrói sua interpretação e se torna co-autor, assumindo a responsabilidade de fazer o texto existir e de ter sentido para o mundo: “O ouvinte contribui, portanto, para a produção da obra na performance” (Zumthor, 1997,

p. 247). A obra de Patativa, assim como toda obra, depende do público ouvinte ou leitor para sua revitalização. Antonio Candido (2000, p. 74) diz que a literatura é um sistema vivo de obras que atuam umas sobre as outras e sobre os leitores. As obras só vivem porque os leitores as vivem, decifrando-as, aceitando-as, deformando-as. Portanto, o público dá sentido e realidade à obra, havendo um ato de reciprocidade dinâmica, de resposta ao texto, pois “a obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. (...) Ela é antes como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura” (Jauss, 1994, p. 25).

As marcas da oralidade, seja na transmissão, na memorização dos versos, seja na criação, definem uma estética. Como pensarmos na estética de Patativa, numa estética marcada pela oralidade e valorizada pela tradição? A oralidade é uma marca autoral que está no fôlego, na harmonia, na coesão, na generosidade, no vigor, na memória prodigiosa. Essa marca define seu estilo, um modo de criação que acontece sem se afastar do público de onde veio. A escrita não conseguiu apagar a oralidade. Mas de que forma isso iria acontecer se uma precisa da outra, se os textos escritos, direta ou indiretamente, estão relacionados ao mundo sonoro, o próprio ato de ler remete à oralidade, e se o texto oral se encaminha para a escrita como algo necessário ao desenvolvimento da ciência e de outras áreas do conhecimento? Dessa forma, pensamos que a convivência entre oralidade e escrita seja possível, pois “tanto a oralidade quanto o desenvolvimento da cultura escrita baseado nela são necessários à evolução da consciência” (Ong, 1998, p. 195).

A espontaneidade do canto de Patativa nasceu do meio em que viveu, daquele ambiente onde a necessidade de sobrevivência fez soar um grito forte e a luta por melhorias fez-se um canto de esperança. Sua virtuosidade é oriunda desse meio e se aperfeiçoa no convívio que tem com sua gente. Sua poesia reflete um mundo real, onde é possível ouvir os gemidos, suspiros e ais. É a semente viva que desponta para uma vida nova, para um país “munto ditoso e feliz, / um Brasi dos brasileiro, / um Brasi de cada quá, / um Brasi nacioná / sem monopolo istrangêro” (1992, p. 274).

Seria forçoso dizer que a oralidade estaria também nos temas? Patativa recorre a uma temática fornecida pelo seu próprio meio cujas formas vão percorrer um espaço delimitado, pois fala de um determinado lugar: “cante a cidade que é sua, que eu canto o sertão que é meu” (p. 25). Esse lugar é movido pelos fatores orais, que adentram a poesia como marcas de uma existência permanente. Vejamos:

O sinhô nunca passou
Sofrimento nem azá,
Tendo somente uma rôpa
Pra trabaia e passeá
E aquela dita ropinha
Começando a se grudá
E a muié vim lhe dizê:
– Tire a rôpa pra lavá,
E o sinhô incabulado,
Sem tê ôtra pra mudá,
Se escondê dentro de um quarto
Até a rôpa inxugá

(p. 291)

O matuto se dirige ao “sinhô”, alguém que não tem as mesmas condições que ele, a começar pela vestimenta, “tendo somente uma rôpa / pra trabaia e passeá”. A linguagem usada pelo matuto revela seu mundo, que não é a cidade, mas o sertão. A palavra é ação e, quando Patativa a utiliza, um novo sentido nasce como força de sua criação. Ele adotou uma postura ideológica e a transformou em poesia, aspirando a uma mudança, e com voz poética faz sua invocação, afinal “toda poesia aspira a se fazer voz; a se fazer, um dia, ouvir” (Zumthor, 1997, p. 169). Apela para que sua mensagem seja ouvida e realmente cumpra uma função transformadora, pois sua poesia é matéria viva, é força que se impõe como saber. Segundo Sartre, “toda obra literária é um apelo” (1993, p. 39), daí o valor da obra de arte consistir justamente em ser apelo aos olhos do espectador.

No poema “Apelo de um agricultor”, Patativa, através da voz do protagonista, conta a história e as dificuldades enfrentadas por um agricultor, transformando os acontecimentos do cotidiano em poesia. Ao analisar o título, verificamos a oralidade na própria palavra “apelo”, indicando um chamamento para o outro. A locução “de um agricultor” conota trabalho árduo. O indefinido “um” contém a idéia de todos os trabalhadores da terra, um agricultor contendo todos. Alguém sem rosto definido faz seu apelo, quer se fazer ouvir, espera ser atendido. Vejamos a primeira e a última estrofes do poema:

Seu dotô, não lhe aborreço,
Venho é fazê um pedido
E como sei que mereço,

Espero sê atendido,
Não queira se aborrecê,
Pois ante de Ihe dizê
O meu desejo sagrado,
Vou minha histora contá
E o senhô vai iscutá
Todo meu palavriado.

Não Ihe minto e nem Ihe nego
Já tenho sessenta ano,
Sofro munto, não sossego,
Já vivo mole, sem prano;
E por isto, nesta idade,
Cheio de necessidade,
Eu venho aqui Ihe rogá
Pra eu sê apusentado
Com dereito carimbado,
Por meio do Funrurá

(1992, p. 167)

O poema é uma situação de fala, visivelmente expressa nas frases: “fazê um pedido”, “espero sê atendido”, “ante de Ihe dizê”, “vou minha histora contá”, “senhô vai iscutá”. É a voz que percorre todo o poema, revelando uma oralidade que permanece nos versos. Para assegurar ainda mais essa oralidade, Patativa imagina que o outro está presente, como se pudesse vê-lo: “já contei a seu dotô”, “e agora preste atenção, / tenha a bondade de uvi / o qui venho Ihe pedi”. Ocorre uma circunstância oral, de aproximação entre o matuto e o interlocutor. Os verbos ouvir, pedir, dizer e escutar asseguram a oralidade do poema, pois o que ocorre é o uso da voz, é o que Zumthor chama de “vocalidade”, é pela voz que a linguagem transita e se oferece à leitura.

O poema é uma décima de quinze estrofes e está dividido em duas partes. Quem fala é o agricultor, que na primeira pede licença para sua história contar e duas vezes fala ao doutor que não se aborrecça, expressando uma relação de submissão, de respeito e de serviço entre empregado e patrão. Ele conta sua história até a décima estrofe, “tin-tin por tin-tin / como é que tenho vivido, / minhas razão eu dizendo / o dotô fica sabendo / quanto eu tenho Ihe servido”.

A segunda parte começa na décima primeira estrofe com o pedido de aposentadoria, e nas estrofes seguintes ele diz por que já é

tempo de se aposentar: “já tô de cabelo branco, / já tô no fim do caminho”. O poema insiste na fala “eu lhe digo e falo franco”, numa oralidade que existe como suporte da memória. Esse apelo é também o apelo de muitos outros, não se trata aqui de uma só pessoa, mas de uma coletividade, de uma pluralidade de vozes.

O poema tem uma estrutura típica de uma situação de fala, de um diálogo entre o matuto agricultor e o senhor doutor; ainda que ouçamos apenas o agricultor, sua voz supõe o outro, representado por uma pessoa, uma autoridade que pode atender o seu pedido. Esse diálogo entre o agricultor e o interlocutor é uma marca própria da oralidade, funcionando como fator de coesão social. Muitos poemas de Patativa se apresentam em forma de diálogo, tendo geralmente o matuto como personagem central. Seu discurso é explícito, verdadeiro e significativo – “a linguagem tá errada / mas a verdade é sagrada” –, o matuto não teme o doutor, que sabe ler e escrever, porque está com sua verdade. Patativa faz seus poemas dialogarem entre si, construindo uma teia de significados que se traduzem em esperança. Verificamos que o poema “Apelo de um agricultor” vai ao encontro de “Brasi de Cima e Brasi de Baxo”, expressando a mesma amargura. O agricultor vê seu esforço se reduzir a nada, vê o Brasi de Baxo como um pobre abandonado, sem poder nada esperar do país, já que não consegue nem se expressar, já que o povo “não pode nem recramá, / ispondo suas razão / nas coluna do jorná” (1992, p. 274).

A poesia de Patativa faz parte desse universo oral como organismo vivo de uma poética construída com os elementos da natureza e expressando o sentimento de luta do povo. Uma poesia que vai sendo feita a cada movimento do olhar, porque está em toda parte, porque tudo é poesia, “óio pra cima, / vejo um diluve de rima / caindo inriba da terra” (p. 28). É uma poesia que caminha ao encontro do outro, que se estende em várias direções, sem limites, sem códigos, sem letras, sem mistérios. Uma poesia que é voz e memória. Sua poesia vive no mundo não-escrito, mundo incontrolável, cheio de surpresas, no qual o poeta se sente à vontade porque as coisas parecem estar em sua forma primeira. Patativa viveu nesse mundo e se pôs a olhar, a observar as coisas ao seu redor, captando imagens. Os poetas que vivem no mundo escrito vez por outra vêm ao mundo não-escrito em busca de algo. Assim diz o escritor Italo Calvino: “é para fazer funcionar de novo minha fábrica de palavras que devo extrair novo combustível dos poços do não-escrito” (1998, p. 142).

Referências bibliográficas

- ASSARÉ, Patativa do. *Inspiração nordestina: cantos de Patativa*. São Paulo: Hedra, 2003.
- _____. *Cante lá que eu canto cá*. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 1992.
- _____. *Aqui tem coisa*. 2ª ed. Fortaleza: Secult, 1995.
- _____. *Ispinho e Fulô*. Fortaleza: UECE, 2001.
- _____. *Cordéis*. Fortaleza: UFC, 1999.
- BALCEIRO. *Patativa e outros poetas do Assaré*. Fortaleza: Secult, 1991.
- BALCEIRO 2. *Patativa e outros poetas do Assaré*. São Paulo: Terceira Margem, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges oral*. In: *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999, v. IV.
- CALVINO, Italo. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CARVALHO, Gilmar de. *Patativa: poeta pássaro do Assaré*. Fortaleza: Omni, 2002a.
- _____. *Patativa do Assaré: pássaro liberto*. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002b.
- FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- FEITOSA, Luiz Tadeu (org.). *Digo e não peço segredo*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- _____. *Patativa do Assaré: a trajetória de um canto*. São Paulo: Escrituras, 2003.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura – uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- KUNZ, Martine. *Cordel Expedito Sebastião da Silva*. São Paulo: Hedra, 2000.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* 2ª ed. São Paulo: Ática, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Resumo

Este estudo procura mostrar os elementos orais na obra impressa do poeta popular Patativa do Assaré. As marcas da oralidade estão presentes em todas as etapas de construção de sua poesia. O suporte da escrita permitiu a difusão e a conservação da obra, mas esta continuou sendo oral, a se fazer voz, a ser um campo de diálogo, tornando possível a identificação de uma mensagem que se transforma em apelo. Oralidade e escritura entendidas como partes de um mesmo processo, a se combinarem para redimensionar o texto. Há uma convergência entre esses dois mundos, mediante a qual cada um ocupa seu lugar e tem uma função nos modos de comunicação.

Palavras-chave: Patativa do Assaré · poesia · oralidade · escrita

Abstract

This study seeks to show the oral elements in the printed work of the popular poet Patativa do Assaré. The marks of orality are present in all the stages of formation of his poetry. The support of the writing made possible the spread and preservation of his work, however it remained oral, turning into voice, a field of dialogue, making possible the identification of a message that becomes an appeal. Orality and scripture understood as parts of the same process, working together as a way of redimensioning the text. There is a convergence between these two worlds, which one with a place and a function in the ways of communication.

Keywords: Patativa do Assaré · poetry · orality · writing

LITERATURA



PORTUGUESA

Os livros de linhagens medievais e a reconstrução da memória – as operações genealógicas nos nobiliários portugueses dos séculos XIII e XIV

José D'Assunção Barros*

As genealogias familiares desempenharam na Idade Média um papel de primeira instância para a reconstrução social da memória, notadamente no seio da nobreza feudal. Reconstruir uma lista de antepassados, de parentes e contraparentes, de relações entre um homem e os heróis ou traidores familiares que o precederam era inserir esse homem em um vasto sistema de valores e contravalores. Atrelar o indivíduo nobre a uma linhagem ou a um imbricamento de linhagens era não só lhe dar uma identidade, mas atribuir valores positivos ou negativos a esta identidade. Sob a pretensa iluminação de um ou mais pontos do passado, o indivíduo podia se ver imaginariamente investido de ares de herói ou de traidor, de realeza ou de vilania, de aliado ou de inimigo dessa ou daquela família socialmente prestigiada. A lista genealógica, enfim, era como que uma arma afiada, pronta para recortar o espaço social nobiliárquico conforme a conveniência dos seus manipuladores ou conforme os aspectos ideológicos mais amplos.

Nos reinos ibéricos dos séculos XI ao XIV, as genealogias assumiram ainda uma característica própria: deixaram de ser meras listas de casamentos e filiações para constituírem um gênero híbrido que misturava a *crônica* à *genealogia* propriamente dita. Assim, nessa espécie de texto, um tipo de “discurso genealógico” em forma de lista familiar

* Professor da Universidade Severino Sombra (Vassouras, RJ).

– que vai descrevendo passo a passo uma cadeia linhagística nos seus sucessivos desdobramentos –, vê-se, de momentos em momentos, um *discurso narrativo* interpolado à lista genealógica para pretensamente caracterizar o indivíduo ou a família descrita.

O presente ensaio buscará precisamente analisar algumas dessas fontes genealógico-narrativas que se tornaram tão características da Idade Média Ibérica – e mais especificamente os “livros de linhagens” que apareceram em Portugal nos séculos XIII e XIV –, com vistas a examinar as relações entre *narrativa*, *memória* e *história* do ponto de vista da constituição da *identidade* nesse grupo social bastante específico que era a nobreza. Será preciso, antes de mais nada, contextualizar cada uma dessas fontes genealógicas portuguesas, e é por aqui que começaremos.

Livro velho de linhagens, Livro do deão e Livro de linhagens do conde D. Pedro

O *Livro velho* é o mais antigo dos três livros de linhagens portugueses. Levando-se em consideração alguns dos acontecimentos mencionados no livro e promovendo-se um rastreamento cronológico de personagens citadas, sua datação pode ser estabelecida entre 1286 e 1290. Dessa maneira, o livro encontra-se inserido no período do reinado de D. Dinis – o que o torna contemporâneo de uma produção oral que circulava naquele paço trovadoresco e que incluía versões de algumas das próprias narrativas que aparecem no livro.

A redação do livro tem sido atribuída a um clérigo do Mosteiro de Santo Tirso – região próxima ao Porto –, em parte para exaltar a ascendência do conde Martim Gil de Riba de Vizela, que era o representante por linha feminina da tradicional família da Maia e que, muito possivelmente, encomendou o nobiliário. Além desse objetivo de cunho linhagístico, o livro teria sido redigido para apoiar as reações da nobreza senhorial contra as inquirições régias de D. Dinis, de 1284, e contra a sua intervenção no julgamento acerca da herança dos Sousas (Mattoso, 1993, p. 419). Por fim, como os demais livros de linhagens, o *LV*¹ vem atravessado por uma proposta de inclusão e exclusão de determinadas linhagens na categoria da “nobreza legítima”, e por isso deve ser avaliado também dentro das coordenadas sociais das demais famílias nobres beneficiadas pelos critérios de inclusão por ele utilizados.

¹ Neste ensaio, recorreremos às abreviaturas mais comumente utilizadas para os livros de linhagens e suas narrativas: *LV* – *Livro velho de linhagens*; *LD* – *Livro do deão*; *LL* – *Livro de linhagens do conde D. Pedro*.

Uma análise da forma e do conteúdo pode nos esclarecer algo sobre quais eram os principais ramos linhagísticos favorecidos pelo *LV*. Embora cerca de dois terços da obra tenham se perdido, chegou-nos um fragmento curto que se refere à família dos Maias e dos Sosas, e que se faz introduzir por um “prólogo” revelador das intencionalidades do autor e do âmbito da obra. Por aí, sabemos que o texto era originalmente dividido em cinco partes, dedicadas a famílias nobres do Entre Douro e Minho (Sousa, Maia, Riba Douro, Baião e Bragança), apesar de atualmente se conservar apenas o texto da primeira parte e do princípio da segunda.

Consoante essa estrutura, o *LV* pretende expor a ascendência da *principal nobreza* do país associando-lhe cinco grandes linhagens que, no século XII, eram as mais representativas da alta nobreza de Portugal. Representantes dessas linhagens ocupavam altos cargos políticos durante os reinados de Afonso Henriques e D. Sancho I. Contudo, no momento em que o livro foi escrito essas linhagens estavam em decadência e, na verdade, já começavam a ser definitivamente substituídas por outras, vistas como de nível inferior pelas linhagens mais tradicionais (Mattoso, 1985, pp. 311-2). Por outro lado, algumas dessas novas linhagens consideravam-se suas legítimas representantes, uma vez que se associavam àquelas tradicionais linhagens por via feminina, como era o caso dos Riba de Vizela, para os quais o livro parece ter sido redigido.

Em torno de um núcleo aristocrático formado pelas cinco linhagens tradicionais do Entre Douro e Minho, organizam-se, assim, os critérios de exclusão e inclusão do livro, que deixam de fora uma série de outras linhagens. Trata-se, por um lado, de legitimar as linhagens bastardas e secundárias que pretendiam se inserir em uma solução de continuidade com as cinco linhagens tradicionais. Por outro lado, trata-se de distinguir essas linhagens emergentes de outras linhagens também emergentes que disputavam o novo espaço social. A recuperação das velhas tradições das famílias mais antigas constitui-se, dessa forma, instrumento de autolegitimação e de demarcação em relação a outros grupos linhagísticos.

Por outra parte, as 175 famílias que aparecem no *LV* passam a ser “perspectivadas em função de um passado hispânico anterior ao da formação do Reino e ao da constituição da dinastia que nele exercia a realeza, fornecendo aos seus descendentes de finais de Duzentos a consciência de pertencerem a uma antiga e prestigiada comunidade peninsular” (Krus, 1994, p. 15). De fato, para associar a categoria “nobreza principal” às cinco linhagens pretendidas, o *LV* recua até

meados do século IX. Além disso, o historiador Luís Krus, que examinou em profundidade os nobiliários portugueses, associa o *LV* à “visão monástico-senhorial de um Portugal ibérico e rural” (p. 57).

À parte essas motivações que se combinam para a produção do *LV* no final do século XIII, nunca é demais lembrar que as narrativas interpoladas na listagem genealógica são extraídas ou reconstruídas a partir de uma tradição oral que, entre outros ambientes de difusão, tem nos saraus palacianos das cortes régias de Portugal e Castela um *locus* privilegiado de expressão.

Com relação aos outros dois livros de linhagens portuguesas – o *Livro do deão* e o *Livro de linhagens do Conde D. Pedro* –, apresentam-se inseridos em um contexto histórico-social bastante próximo. O *LD* deve ser considerado como uma das fontes para o *LL*. Pode ser mesmo que o *LD* seja um resumo da primeira versão do *LL*, hoje perdida.² Em todo caso, é certo que os dois livros são contemporâneos e associáveis a um mesmo momento sociocultural.

Estamos já no reinado de D. Afonso IV, no período imediatamente anterior à Batalha do Salado. A guerra civil de 1319-1324 havia dado expressão, algumas décadas antes, a um conflito latente entre o projeto centralizador de D. Dinis e um setor da nobreza interessado em conservar alguma autonomia senhorial. O pretexto, e ao mesmo tempo uma das razões do conflito, fora a ameaça de uma futura crise sucessória diante da qual D. Dinis parecia inclinado a propor para seu sucessor, em detrimento do infante Afonso, o filho bastardo Afonso Sanches. Parte da nobreza senhorial colocara-se ao lado do futuro rei Afonso IV, aproveitando a oportunidade para afrontar o governante centralizador e lutar pelos seus próprios interesses.

Com a vitória do infante Afonso, essa nobreza saíra moralmente fortalecida. Isso não significa que, após a morte de D. Dinis e alguns anos passados do entronamento de D. Afonso IV, não emergissem mais uma vez os conflitos entre o poder régio centralizador e os interesses de autonomia senhorial de parte da nobreza. De 1325 a 1343, o embate centralizador volta a estar na ordem do dia, em período mais ou menos coincidente com o de recolha de materiais, compilação e publicação tanto do *LD* como do *LL*. Diversos marcos assinalam a retomada do projeto centralizador sob o reinado de D. Afonso IV: 1325 – leitura

² A hipótese foi levantada por José Mattoso (1980). Posteriormente, A. de Almeida Fernandes pretendeu rejeitá-la (1990). José Mattoso replicou no verbete “Livro velho de linhagens” do *Dicionário de literatura medieval galega e portuguesa* (1993, p. 420).

e confirmação de privilégios; 1331 – reiteração da lei de 1317 suprimindo as “apelações ao senhor”;³ 1324, 1325, 1341, 1343 – textos legislativos anti-senhoriais (Gama Barros, 1945, p. 458).

Apesar disso, com as não muito distantes vitórias na guerra civil de 1319, a alta nobreza estava mais fortalecida do que nos reinados de D. Afonso III e D. Dinis, pelo menos no que se refere ao aspecto da afirmação da “identidade nobiliárquica”. Contudo, pode-se dizer que economicamente estava mais ameaçada. Enfrentava a ascensão de outros grupos sociais, inclusive mercadores que lhe emprestavam dinheiro e por isso podiam dominá-la; fora o incremento da economia de produção, que deixava em condições de inferioridade as senhorias (Mattoso, 1987, p. 54). É esse o contexto a ser considerado tanto para o *LD* como para o *LL*.

O *LD* foi redigido entre 1337 e 1340, a considerar a menção em seu texto a indivíduos que teriam vivido durante o fim do reinado de D. Dinis e no início do reinado de D. Afonso IV (a data do colofão é 1343). A isso se acrescenta o fato de que não há menção à Batalha do Salado, o que torna possível estabelecer, com alguma precisão, os limites cronológicos da compilação do livro. A cópia do *LD* de que hoje dispomos é do século XVII.

Do texto global chegou-nos apenas um fragmento que abrange cerca de dois terços das linhagens enumeradas no prólogo. O nobiliário teria sido copiado por encomenda de um deão desconhecido, o que implicou a designação do livro (é mencionado no colofão o nome do escriba Martim Anes). Tal como antes assinalamos, o livro estaria “relacionado com as reivindicações da nobreza senhorial depois da guerra civil de 1319-1324” (Mattoso, 1993, p. 420).

Os critérios de “inclusão nobiliárquica” do *LD* são mais amplos do que os do *LV*, contra o qual parece se constituir como uma *réplica* que pretende preencher as lacunas propositalmente deixadas por aquele. Para abranger um universo linhagístico mais amplo, o *LD* parte de trinta fidalgos que teriam vivido na época de Afonso VI de Leão e Castela (final do século XI), embora nos 23 títulos em que se reparte o livro nem todos cheguem a ser referidos.

A partir desse plano, a proposta é recuperar os descendentes desse núcleo pré-construído, o que estabelece novos critérios de inclusão e de exclusão nobiliárquica. Inclui-se, para além das velhas linha-

³ “É direito e uso e costume geral dos meus reinos que todas as doações que os reis fazem a algum, que sempre fica guardado as apelações para os reis e a justiça mor e outras coisas muitas que ficam aos reis em sinal e em conhecimento de maior senhorio” (Rodrigues, 1971, pp. 187-218).

gens exaltadas no livro anterior, o conjunto das famílias que nos tempos de D. Afonso III e D. Dinis atingiram o ápice social e que pouco ou nada apareciam no *LV*. Dessa forma, o número de famílias incluídas eleva-se a 423, ao mesmo tempo que para elas é invocado um passado peninsular com raízes nos tempos da conquista cristã de Toledo. Com essa *memória comum*, a identidade hispânica também passa a ser construída por oposição ao “outro europeu”.

O *LL*, embora inserido em um contexto sociocultural próximo ao *LD*, apresenta algumas singularidades notáveis. Algumas delas podem ser em parte associadas às próprias ambigüidades inerentes ao seu organizador. O filho bastardo de D. Dinis, o conde Pedro Afonso de Barcelos, é também presumido como o autor da posterior *Crônica geral de Espanha de 1344*. Pode-se hoje rastrear as etapas da produção do *LL*: entre 1325 e 1340, deu-se a recolha de materiais e fez-se a primeira redação; entre 1340 e 1344, procedeu-se a uma segunda redação (aquela que originou a versão de que hoje dispomos). A menção à Batalha do Salado (1340) e uma óbvia anterioridade em relação à *Crônica geral de Espanha de 1344* estabelecem com precisão esses últimos limites. Contudo, o texto que nos chegou foi ampliado por uma refundição entre 1360 e 1365 e por uma outra entre 1380 e 1383.

Falaremos inicialmente da redação original do livro. Por um lado, o *LL* se associa a uma motivação pessoal: por meio dele, o conde de Barcelos procurava projetar-se como nobre culto, francamente inspirado pelo modelo máximo de sabedoria de seu bisavô, o rei Afonso X de Castela, e de seu próprio pai, o rei D. Dinis de Portugal. Por outro lado, seu livro pretende ser um verdadeiro registro de identidade da classe nobiliárquica, tal como se coloca no próprio “Prólogo”, escrito pelo conde. Visa também às tensões que se verificavam no seio da nobreza, diante das quais o conde assume uma posição declaradamente conciliatória.

As tensões internobiliárquicas expressas no *LL* decorreriam de uma hierarquização cada vez mais complexa e do próprio jogo de alianças e oposições que se estabelecia em torno do poder régio. Atravessa o *LL* uma espécie de teoria da “solidariedade de classe”, construída em torno da noção de parentesco. O livro também procura consolidar uma hierarquização estabelecida, justificando-a ideologicamente, pelo que se coloca como um manifesto da nobreza em oposição a outros grupos sociais.

O *LL* apresenta algumas novidades de conteúdo em relação aos nobiliários anteriores. Amplia a sucessão das casas reais: descrevendo

as bíblicas, as da Babilônia, da Pérsia, de Roma, dos reis arturianos, de Castela, de Navarra, da França, e por fim de Portugal. Em seguida, ocupa-se das famílias nobres da Espanha – galegas, castelhanas e biscainhas –, e não só das portuguesas que foram objeto central dos dois livros de linhagens anteriores (*LV* e *LD*). Dessa forma, a nobreza é colocada como uma “nobreza da Espanha”, incorporando um caráter transnacional que reforça a sua autonomia em relação ao poder régio. Com essas inovações, o conde insere a genealogia portuguesa em um quadro universal e peninsular.

No que se refere à nobreza portuguesa, eleva-se para 776 o número de famílias fidalgas, o que implica uma ampliação dos critérios de inclusão nobiliárquica. Ao mesmo tempo, as linhagens hispânicas (castelhana, leonesa, galega, portuguesa) são apresentadas como provenientes de um tronco familiar comum às dinastias régias peninsulares, o que termina por remeter toda a nobreza hispânica a um passado visigodo.

É associado a um projeto de representação da nobreza, diante dos vários problemas sociais e políticos que a afetavam naquele momento, que surge o *LL*. No prólogo, fica bem claro o papel do livro como instrumento de formação e difusão de uma identidade de grupo perante outros grupos sociais, o que inclui uma prédica a que todos os nobres da Espanha reforcem entre si os laços de solidariedade.

Realizada essa contextualização inicial dos livros de linhagens, passaremos a examinar a sua peculiaridade enquanto gênero específico, marcado pela alternância entre a descrição genealógica propriamente dita e as narrativas de naturezas diversas.

Genealogia e narrativa

A alternância entre descrição genealógica e narrativa ocorre, singularmente, em cada um dos três nobiliários ou livros de linhagens portugueses que chegaram aos nossos dias, todos eles entremeando as partes genealógicas com trechos narrativos de diversos teores.

Consideremos, com vistas à compreensão desse caráter híbrido dos textos linhagísticos, um segmento extraído do *LL*:

Este dom Rodrigo Gonçalvez era de vinte annos, e com seu poder foi em muitas fazendas, e diziam por el as gentes que nunca virom taes vinte annos.

[Prossegue pelos descendentes de Dom Rodrigo Froiaz e de

Dom Rodrigo Gonçalvez de Pereira, seu neto, donde descendem os “Pereiras”, chegando por fim a dom Rodrigo Gonçalves.]

Este dom Rodrigo Gonçalvez foi casado com dona Enês Sanches. Ela estando no castelo de Lanhoso, fez maldade com uu frade de Boiro, e dom Rodrigo Gonçalvez foi desto certo. E chegou e cerrou as portas do castelo, e queimou ela e o frade e homees e molheres e bestas e cães e gatos e galinhas e todas as cousas vivas, e queimou a camara e panos de vistir e camas, e non leixou cousa movil. E alguus lhe preguntaram porque queimara os homees e molheres, e el respondeo que aquela maldade havia XVII dias que se fazia e que nom podia seer que tanto durasse, que eles nom entendessem alguma cousa em que posessem sospeita, a qual sospeita eles deverom descobrir.

Depois, foi este dom Rodrigo Gonçalvez casado com dona Sancha Anriquez de Porto Carreiro, filha de dom Anrique Fernandez, o Magro, como se mostra no título XLIII, dos de Porto Carreiro, parrafo 3º, e fez em ela dom Pero Rodriguez de Pereira e dona Froilhi Rodriguez. Este dom Pero Rodriguez de Pereira lidou com dom Pero Poiares, seu primo,... [e assim por diante] (LL 21G11).

O trecho em itálico corresponde a um segmento narrativo que interrompe o discurso genealógico simples: mera descrição de nomes, casamentos e descendências. O genealogista deixa de descrever exclusivamente as relações de parentesco e passa a narrar um pequeno caso que envolve o último indivíduo mencionado na lista genealógica. Pela narrativa, sabemos que o nobre em questão fora traído pela esposa adúltera, mas que também se vingou exemplarmente – não apenas dos amantes adúlteros, mas também de uma pequena população conivente com a transgressão.

A narrativa funciona então em múltiplas direções. Antes de mais nada, confirma a honra do nobre vingador, ajudando a delinear a sua personalidade e reafirmando seu valor no universo simbólico linhagístico. Isto ao mesmo tempo que deprecia a honra da esposa adúltera e, talvez, de seus eventuais filhos e netos (que aliás não são mencionados na seqüência genealógica). Como o nobre em questão foi casado uma segunda vez, vê-se na descrição genealógica que se segue algo valorizado no novo ramo linhagístico, por contraste com o primeiro ramo, manchado pela antepassada adúltera.

Ora, o ramo que parte do segundo casamento é precisamente aquele que vai desembocar na família dos Pereiras, patrocinadora de um refundidor do *LL* que, em 1382, introduz no texto a narrativa interpolada. Por aí é possível vislumbrar algo das motivações enaltecedoras e depreciativas de que pode vir carregado um relato como o que acabamos de examinar, mormente quando inserido em uma seqüência genealógica específica. Por outro lado, a narrativa talvez justifique uma violência praticada por um nobre contra toda uma aldeia (uma violência que terá efetivamente ocorrido ou uma violência que se coloca como passível de ocorrer no mundo imaginário). Mas, sobretudo, a narrativa transmite aos seus leitores-ouvintes um *exemplum* – um padrão de moralidade que fixa parâmetros cavaleirescos e estabelece interditos de várias espécies.

As interferências narrativas se apresentavam de modo diversificado nos nobiliários, constituindo desde comentários sobre o valor ou contravalor de tal ou qual nobre⁴ até trechos mais longos como o que acabamos de ler, chegando mesmo a narrativas de extensões consideráveis. Narrativas diversas aparecem em cada um dos três livros de linhagens portugueses, configurando, portanto, uma prática corrente de alternar o registro familiar restrito com relatos de menor ou maior dimensão e de naturezas diversas. Há ainda os casos em que um refundidor posterior interpola comentários ou novos segmentos narrativos em uma narrativa já estabelecida no documento original. Dessa forma, o próprio texto linhagístico converte-se em espaço para múltiplos enfrentamentos sociais e tensões implícitas.

Em que pese o valor inestimável dessas narrativas linhagísticas como fontes históricas, iremos abordar a partir daqui o papel não menos importante das listas genealógicas que, nos livros de linhagens, enquadram aquelas narrativas.

O que significa compor listas de antepassados? Significa, antes de mais nada, lidar com lembranças e esquecimentos socialmente produzidos. Na maioria dos casos, significa reconstruir lembranças e esquecimentos com vistas a uma sociedade específica, aos homens que a constituem, aos grupos em que estes se distribuem, às relações que entre eles se estabelecem. São os indivíduos, em sua obstinada ânsia por uma melhor inserção social, que produzem a sua memória fami-

⁴ O segmento genealógico que acabamos de examinar inclui de saída um comentário desse tipo, ao afirmar: "Este Rodrigo Gonçalves era de vinte annos, e com seu poder foi em muitas fazendas, e diziam por el as gentes que nunca virom taes vinte annos". Em seguida, recomeça a descrição genealógica.

liar no confronto com outras memórias familiares. Manipulando lembranças e esquecimentos, com menor ou maior consciência, esses indivíduos, perfeitamente inseridos em uma complexa teia de interdependências, esforçam-se em trazer para a sua árvore genealógica o antepassado ilustre e em afastar discretamente o antepassado infame. Com muita facilidade convoca-se para o circuito familiar um contraparte distante que se notabilizou pelo heroísmo, e com a mesma facilidade esquece-se o traidor parentalmente próximo, o marido traído que não vingou cavaleirescamente a honra, a mulher adúltera que desonrou a linhagem, o clérigo devasso que deixou máculas no circuito familiar que agora se quer depurar.

Um livro de linhagens era na Idade Média Ibérica muito mais que uma listagem familiar: era o complexo imbricamento de muitas listagens familiares, portadoras de interesses diversos, e podia transformar-se, por isso, no palco de uma guerra de representações permanentemente renovada. Se o organizador do livro podia manipular os materiais para enaltecer ou depreciar as linhagens que tinha em vista, também os seus sucessivos leitores podiam produzir os seus próprios caminhos genealógicos a partir da listagem proposta, saltando esse ou aquele item e recuperando um outro, mesmo contra a vontade dos primeiros compiladores. Entre listas de nomes e narrativas interpoladas, muitos combates se travavam.

Algumas considerações se fazem necessárias. Um livro de linhagens não se propunha propriamente a ser uma história (no sentido medieval), uma crônica, ou ainda um anal. Se o nobiliário se colocava como um registro multifamiliar, pronto a registrar a genealogia e a história de várias famílias, também incorporava facetas pedagógicas, objetivos estético-literários (destinava-se muitas vezes, pelo menos no seu material narrativo, a ser lido para um auditório), e tranqüilamente podia incorporar lendas e situações parcial ou totalmente fictícias. Por vezes, um personagem integrado à realidade literária do nobiliário não se localiza nas crônicas do período ou em outros documentos. Em alguns casos, o nobiliário cumpria até a função de preencher certas lacunas, recriando a história de algumas famílias.

Tratamos aqui de uma realidade imaginária que seguramente passava a fazer parte da vida e da memória de todo um circuito nobiliárquico, e mesmo da população como um todo. Os caminhos genealógicos recriados pelos nobiliários vinham de encontro a representações diversas ou passavam a representar uma realidade histórica muito viva para os nobres que, a partir deles, reconstruíam a sua

memória familiar. Sofriam tragicamente a existência de um traidor vassálico entre os seus antepassados, justificavam a si mesmos a presença de um mouro nas suas raízes familiares ou beneficiavam-se simbolicamente da inclusão de um herói entre os seus – fossem eles figuras parcialmente fictícias ou não. Em todo caso, a memória linhagística era, na maioria das vezes, alicerçada em situações concretas e registros vários, somente libertando-se para vãos mais fantasiosos onde havia lacunas que o permitissem. Com frequência, passava-se de maneira imperceptível da lenda interpolada à narrativa, que era construída sobre bases mais conhecidas e em torno de figuras cuja existência podia ser comprovada historicamente.

Seria o caso, por exemplo, de uma das mais famosas seqüências do *LL*. A narrativa que mais tarde se tornaria conhecida como “Lenda de Gaia” envolve na sua primeira parte dois raptos entrecruzados. Apaixonado por uma princesa moura, ou pelas “maravilhas” que dela ouvira dizer, um rei cristão chamado Ramiro resolve raptá-la. Em contrapartida, o rei mouro que era seu irmão vingava-se raptando a esposa do monarca cristão. A segunda parte do relato aborda as aventuras do rei cristão no território inimigo, onde se utiliza de todos os estratagemas possíveis para reaver a mulher – para depois compreender que àquela altura a rainha já preferia o mouro que a raptara. Depois de punir exemplarmente a antiga rainha, o monarca cristão retorna ao seu reino e casa-se com a princesa moura, batizando-a e fazendo dela uma rainha da cristandade.⁵ Com essa princesa moura o rei Ramiro tem como filho o heróico Alboazar Ramires (depois alcunhado “Cide Alboazar”).

Mesmo que seja difícil comprovar os complexos antecedentes propostos pela “Lenda de Gaia” para Alboazar Ramires, a verdade é que esse personagem deixou uma notável descendência (registrada não apenas nos nobiliários), a começar por Trastameiro Alboazar. Este teria casado duas vezes, gerando duas linhas com seus filhos Fernão Trastamires e Gonçalo Trastamires da Maia. Com o último, chegamos a um dos pontos nodais de uma das mais notáveis linhagens de Portugal: os Maias.

⁵ Os interesses do refundidor de 1383 em enaltecer a linhagem dos Pereiras, particularmente a figura do Frei Álvaro Gonçalves (a serviço de quem empreendia o seu trabalho de compilação linhagística), leva-o a recuperar de maneira particularmente viva a aventura heróica desse antepassado lendário de seus patrocinadores.

Gonçalo Trastamires da Maia casaria com dona Micia Rodrigues, gerando Mem Gonçalves da Maia, pai de duas das figuras mais importantes da nobreza portuguesa: Soeiro Mendes e Gonçalo Mendes da Maia. O último adquiriria notoriedade e se tornaria conhecido como “o lidador”, em virtude de suas inúmeras vitórias – tornando-se, ele próprio, uma moeda simbólica valiosa no mercado linhagístico de valores heróicos.

Se recuarmos mais uma vez até Gonçalo Trastamires da Maia, veremos que o seu já mencionado casamento com dona Micia Rodrigues também constitui um ponto importante. O editor-genealogista do *LL* faz questão de lembrar que dona Micia era filha de Rui Vermuiz, que seria tetravô do célebre “El Cide” através de seu outro filho Fernão Rodrigues.⁶ Nesse caso, o genealogista acabou exagerando na sua prática de forjar ênfases e relações familiares, ao recuar por um atalho genealógico até o avô materno de Mem Gonçalves da Maia, para daí encontrar, por meio do irmão de Dona Micia, mais um caminho destinado a relacionar os Maias e o Cide.

Um parêntese explicativo torna-se oportuno. Entre as antigas famílias condais portugalenses ou ibéricas vigorava em tempos primordiais uma estrutura cognática em que as mulheres desempenhavam um papel evidente. Contudo, a certo momento verifica-se a passagem para uma estrutura agnática privilegiando a linha paterna e a primogenitura. Se os dois primeiros nobiliários ainda têm os resíduos de uma ordenação parental do tipo cognático, o *LL* é redigido plenamente dentro da nova estrutura de pensamento linhagístico e, portanto, os caminhos maternos já são, a princípio, naturalmente secundarizados. Quando são exageradamente valorizados, é precisamente porque o autor do nobiliário está procedendo a uma operação genealógica destinada a enfatizar um aspecto que habitualmente passaria despercebido na orientação de leitura habitual.

Voltemos ao nosso emaranhado genealógico – que os autores dos nobiliários fazem questão de iluminar em alguns pontos e obscurecer em outros. Por que era tão importante para os compiladores do *LL* a assimilação do Cide à rede genealógica dos Maias e dos Pereiras?

⁶ O caminho completo até o Cide, a partir do filho de Rodrigo Vermuiz, aparece registrado em *LL* 8C4-7: Fernão Rodrigues seria pai de Elo, que, casada com Nuno Laindel, gerou Laim Nuniz, que por sua vez gerou Diego Laindel (pai do Cide Rui Dias Bivar). Note-se que esse atalho genealógico passa por uma linha materna a partir de Elo, o que já representa um desvio em relação ao caminho rigorosamente patrilinear.

O Cide é, antes de mais nada, o herói mais conhecido da Espanha. Em termos de valoração linhagística, a possibilidade de sua inclusão nessa ou naquela árvore genealógica torna-se uma das moedas simbólicas mais cotadas. Todos querem tê-lo na família, e muitas vezes isso se torna possível porque uma árvore genealógica é sempre uma construção. Basta lidar eficazmente com as lembranças e esquecimentos, recordando aqui um tio materno que foi tetravô de um herói importante, esquecendo ali o irmão em cuja descendência se encontra um traidor vassálico, convocando ou ignorando o irmão ou filho bastardo conforme o seu próprio valor simbólico ou o de seus descendentes. É dessas múltiplas operações genealógicas, eivadas de grandes intenções e pequenas mesquinhas, que vai sendo construída a genealogia de uma família. Um nobiliário constitui-se, de certo modo, do somatório e da recombinação de inúmeras operações genealógicas que atendem a interesses diversos.

As operações que trazem o Cide e outros heróis peninsulares para as várias famílias nobres são inúmeras. Assim, as netas do Cide deixam grande descendência de monarcas em toda a Europa, “em tal maneira que quantos reis ha hoje em Espanha e em França e em Ingraterra, todos vem del, e em outros reinos mais longe” (*LL* 8C8). O Cide torna-se matriz de toda a realeza europeia! O herói Rodrigo Froiaz de Trastámara I – que muitos acreditam tratar-se de um personagem fictício, mas que tem plena realidade no discurso genealógico – é apontado em várias passagens como aquele “donde descenderom os reis de Portugal” (*LL* 21G6).⁷ Com isso, vêem-se valorizados todos os nobres que dele descendem, inclusive os “Pereiras”, que são os patrocinadores do refundidor do título XXI do *LL*.

Em outra passagem é o conde Monido, oriundo de um ramo godo da Itália, que, ao migrar para a Península Ibérica, torna-se o ponto de partida de um caminho genealógico que vai dar em Mafalda Manriquez, esposa do rei Afonso Henriques. Com isso, é do conde D. Monido que “descendem os reis de Portugal” (*LL* 7A). Desse valor simbólico régio beneficiam-se inúmeros caminhos genealógicos que se interpõem entre o conde Monido e a esposa do rei, ou que se esten-

⁷ Tal se consegue por meio de um recuo até um antepassado comum aos *Trastámaras* e à esposa de Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal. Percebe-se, portanto, que quando interessa ao genealogista, as linhas femininas são valorizadas; quando não interessa, são convenientemente desprezadas. O recurso ao recuo até um antepassado comum a dois pontos que se quer unir também é recorrente.

dem para mais além.⁸ Por sua vez, as figuras de Afonso Henriques e seus sucessores vêem-se beneficiadas por um passado romano, que remonta aos heróicos caminhos da Antiguidade, notando-se, pois, que os circuitos simbólicos de uma operação genealógica devem ser percorridos em múltiplos sentidos.

Existem dois tipos básicos de motivações que podem levar o genealogista a integrar essa ou aquela figura em uma operação genealógica. No primeiro caso, a figura introduzida *acrescenta* um valor simbólico ao esquema no qual se opera; no segundo caso, a figura introduzida *retira* ou *beneficia-se* de um valor simbólico que o esquema já traz por si mesmo.

Dito de maneira mais aprofundada, no primeiro caso a figura introduzida no esquema (através de uma ênfase ou de um comentário) é ela mesma a moeda simbólica forte, servindo para valorizar um descendente (ou pseudodescendente) construído pelos caminhos genealógicos ou para valorizar um antecedente construído de maneira similar, mas para, a partir daí, descer de novo ao outro descendente que se queria valorizar desde o princípio (o já mencionado recurso ao “reco” conveniente). São moedas simbólicas fortes os heróis como o Cide, Egas Moniz ou Gonçalo da Maia, e não é à toa que os genealogistas freqüentemente os mencionam em uma relação, mesmo que indireta, com os nobres que pretendem valorizar.

No segundo caso, a figura integrada a um circuito linhagístico é precisamente aquela que quer (ela ou os seus descendentes) ser valorizada através da integração a um ramo nobiliárquico já simbolicamente forte. O nobre emergente ou o fidalgo oriundo de uma nobreza menor podem se ver tentados, através da pena dos genealogistas, a impor uma associação desse tipo.

Com uma ou outra dessas operações podem se unir dois pontos mais ou menos distantes de um vasto nobiliário, para benefício de um deles ou de ambos. Num e noutro caso, como já fizemos notar, o genealogista opera enfatizando caminhos, moldando lembranças e esquecimentos, tecendo comentários que chamam atenção para atalhos genealógicos que de nenhuma outra maneira seriam notados – sem

⁸ Uma das linhagens beneficiadas por essa operação é precisamente a dos Pereiras, patrocinadores de um refundidor de 1383 que acrescenta mais algumas operações genealógicas ao *LL*. Por sua vez, o genealogista do *LD* descobre outro atalho para associar os Maías aos reis de Portugal: “E Sueiro Mendes, o Bom, foi casado com dona Urraca, filha d’el conde Dom Moninho, irmão de sa madre da rainha mulher do conde Dom Henrique de Portugal” (*LD* 6B3).

contar a interpolação de fragmentos narrativos que também atuam na construção. Ao fim de tudo – direcionado pelo editor-genealogista, mas manipulável pelos seus múltiplos leitores –, o vasto repertório coletivo de lembranças e esquecimentos que é um nobiliário mostra-se, nos limites de sua época, um inesgotável manancial para a reconstrução incessante da memória social. Para o historiador de hoje, adicionalmente, o nobiliário é um documento que permite entrever uma sutil luta de representações envolvendo homens concretos e imaginários, cada qual amarrado à rede dos seus descendentes e antepassados.

Referências bibliográficas

- FERNANDES, A. de Almeida. "Os livros de linhagens dos séculos XIII e XIV". In: _____. *Homenagem de Lalim ao conde D. Pedro. A história de Lalim*. Lamego: Câmara Municipal, 1990.
- GAMA BARROS, H. *História da administração pública em Portugal nos séculos XII a XV*. Lisboa: Sá da Costa, 1945-1954, v. 2.
- KRUS, Luís. *A concepção nobiliárquica do espaço ibérico*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1994.
- LIVRO DE LINHAGENS DO CONDE D. PEDRO*. Ed. José Mattoso. Nova Série dos *Portugaliae Monumenta Historica*. Lisboa: ACL, 1980.
- LIVROS VELHOS DE LINHAGENS*. Incluindo o *Livro velho* e o *Livro do deão*. Ed. J. Mattoso & J. Piel. Nova Série dos *Portugaliae Monumenta Historica*. Lisboa: ACL, 1980.
- MATTOSO, José. "A literatura genealógica e a cultura da nobreza em Portugal (sec. XIII-XIV)". In: _____. *Portugal medieval – novas interpretações*. Lisboa: Casa da Moeda, 1985, pp. 309-44.
- _____. *A nobreza medieval portuguesa*. Lisboa: Estampa, 1987.
- _____. "Livro velho de linhagens". In: LANCIANI, Giulia & TAVANI, Giuseppe (orgs.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.
- RODRIGUES, Maria Teresa Campos (org.). *Livro das leis e posturas*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 1971.

Resumo

Este ensaio objetiva examinar as relações entre memória, história e narrativa através dos mecanismos constitutivos de identidade que transparecem nas genealogias portuguesas do período medieval. Os exemplos examinados são extraídos dos livros de linhagens portuguesas.

Palavras-chave: narrativas medievais · livros de linhagens · Idade Média portuguesa

Abstract

This essay intends to examine the relations between memory, history and narrative across the building mechanisms of identity that appears in the Portuguese genealogies of the medieval period. The examples examined are extracted of the Portuguese lineage books.

Keywords: medieval narratives · lineage books · Portuguese Middle Ages

Herberto Helder, sim, o poema contínuo

Luis Maffei*

A obra de Herberto Helder impõe-se como obra – íntegra, inteira, desejosa de unidade – desde o primeiro advento, no ano de 1973, do livro que recebeu como nome o instigante sintagma *Poesia toda*. Desde então, foram diversas as reedições desse volume, sempre com o mesmo sintagma a nomeá-lo, até que, em 2001, foi lançada uma recolha de fragmentos da *Poesia toda*, ou, nas palavras do próprio autor, alguns de seus “punti luminosi” (Helder, 2001, p. 5), nomeada *Ou o poema contínuo*. O livro é pequeno, sobretudo se em perspectiva a cada uma das edições da *Poesia toda*. Entretanto, se ali estão diversos dos “punti luminosi” da poética herbertiana, elegidos pelo próprio autor, é o caso de considerar *Ou o poema contínuo* não apenas uma recolha, mas sim uma antologia seletiva, uma seleta – no que esse termo possui de mais judicativo.

Creio, assim, que a leitura da razão de ser desse lançamento não se pode dar sem uma atenta apreensão da “nota” que introduz *Ou o poema contínuo*; uma das afirmações mais instigantes das que ali se encontram decerto é a primeira: “para dizer que é uma ressalva ao poema contínuo pelo autor chamado poesia toda” (p. 5): como entender “ressalva” numa afirmação que revela não ser o “poema contínuo” o livro que se inaugura pela abridora “nota”, mas sim toda a poética herbertiana até então escrita? Talvez a seqüência do texto seja necessária para qualquer compreensão: “O poema contínuo parecia não

* Doutorando em Literatura Portuguesa (UFRJ).

exigir a escusa das partes que não eram punti luminosi poundianos, ou núcleos de energia assegurando uma continuidade imediatamente sensível” (p. 5). Posso pensar, pois, que no livro de 2001 se faz uma espécie de rearrumação duma obra a fim de que se ressaltem, a partir de uma ressalva, não apenas os pontos luminosos, mas, especialmente, uma “continuidade imediatamente sensível”. Portanto, não creio que a “escusa” do autor possa ser lida como uma solicitação de desculpas, mas sim como, com o perdão da redundância, uma “nota”, um adendo, um comentário de alguém que pensa sua obra, desde sempre, como algo íntegro, inteiro, desejoso de unidade.

Não posso deixar, após refletir acerca da natureza do volume que ora comento, de trazer para essa reflexão a natureza que o autor mesmo escolhe para seu livro, e que figura na capa de *Ou o poema contínuo*: “súmula”: sim, trata-se dum poema contínuo, uma poesia toda que, de modo sinóptico, se recorta. E essa súmula se abre com uma “nota”, que não deixa de ser um termo da música, convida um musical campo significativo na continuação disso que se semelha a um prefácio: “O livro de agora pretende [...] estabelecer apenas as notas impreteríveis para que da pauta se erga a música [...], música às vezes de louvor à própria insuficiência, sabendo-se no entanto inteira, ininterrupta” (pp. 5-6). Querer-se música é das mais velhas aspirações da poesia, arte, sabe-se, que nasceu tendo atrás de si exatamente a música – ou ao lado, por vezes mesmo à frente. Modernamente, a música se instaura como desejo da poesia, dentre outras razões, porque o ato poético ambiciona uma refundação do próprio idioma que o suporta, ambicionando desmontar o que se cristalizou na fala comum. Como a música é a linguagem artística que mais logra manter-se distante do significado, ou da recepção unívoca, não estranha que a poesia queira mais que os significados estanques do uso cotidiano da língua, querendo, portanto, possuir um estatuto similar ao da experiência musical. Não surpreende, logo, que o idioma se personalize ao final da “nota” introdutória a *Ou o poema contínuo*, pois é “segundo as inspirações pessoais do idioma” (p. 6) que se constrói o discurso poético, discurso que se coloca no nível da língua, claro, mas, em grande medida, contra a língua.

Para além da “nota”, há dois aspectos que considero de grande relevância no livro herbertiano vindo à luz em 2001. O primeiro deles é o fato de a palavra que começa o título ser “ou”, portanto uma conjunção. Canonicamente, conjunções atuam na ligação de termos de construções, não na inauguração. Desse modo, há a sugestão de algo

a anteceder o título do livro, e a posição das palavras na capa torna tudo mais provocativo: “ou o poema contínuo” figura abaixo do nome do autor, e *imediatamente* abaixo, como se os dois sintagmas, “Herberto Helder” e “Ou o poema contínuo”, perfizessem um único todo, adjuntos, ressaltado, ao termo que revela a natureza do livro, “súmula”. Logo, é revelada uma espécie de opção que o leitor tem a fazer: *ou* é elegido o autor *ou* o poema contínuo, a obra. Por outro lado, talvez a opção seja nenhuma: ao escolher o poema, o leitor estará a escolher também seu autor, pois os dois nomes, “Herberto Helder” e “o poema contínuo”, separados – ou ligados – que estão pela conjunção “ou”, podem significar a mesma coisa, podem acusar o mesmo sentido, podem caminhar rumo a direção única. A capa, além disso, traz reproduzida uma tela de Goya, intitulada *Saturno devorando a un hijo*: será o autor a trazer para dentro de si a obra ou o contrário, é a obra que devora o autor?

O outro aspecto incontornavelmente relevante que se presentifica em *Ou o poema contínuo* (seria o caso de eu passar a grafar *Herberto Helder Ou o poema contínuo*?) é o fato de o livro ser mais que uma seleta, ou uma súmula: além dos “punti luminosi” que advêm da já existente *Poesia toda*, no livro de 2001 existe um poema inédito e não nomeado, último texto do volume. O poema novo inicia-se com um vocábulo que abre uma admirável porta de leitura para sua própria existência: “Redivivo” (p. 124). É como se de um renascimento se tratasse, e penso na hipótese de todo o ato de escrita ser, de algum modo, o surgimento duma vida a partir do ponto final anterior. Sendo assim, cada linha nova é a ressurreição dum autor que silenciara na escrita antiga, mas que se torna capaz de elaborar, ou erigir, a continuidade, ou ainda, nas palavras do próprio Herberto Helder, “*uma* (grifo, claro, meu) continuidade imediatamente sensível”, uma nova composição, portanto, a partir do ajuste das partes.

“Redivivo”, pois, é aquele que recomeça, e a conjunção comparecente ao título do livro que contém o poema inédito se mostra, agora, como um inequívoco sinal de igualdade: *Herberto Helder = o poema contínuo*. Essa igualdade, ressaltado, não é uma revalorização da figura romântica do autor, pois, para isso, seria necessário que a poesia em questão fizesse questão de, por exemplo, dar-se um bocado autobiograficamente à leitura, ou, por mais um exemplo, buscasse, essa poesia, um modo de afirmação que não se lograsse livrar de traços dogmáticos. Disso tratou magnificamente Silvina Rodrigues Lopes, escrevendo acerca da poética de Herberto Helder: “Não há outro pro-

tagonista, porque o poeta que escreve é já, ou é apenas, o poema escrito, o qual, por conseguinte, é necessariamente biografia, *escrita de uma vida* (grifo, agora, da autora) a sua inacessibilidade" (2003, p. 19). A igualdade por mim referida há pouco, assinalo, é sugerida já na capa do volume: a obra é Saturno, a obra pode ser equivalida não apenas a uma divindade, mas também ao próprio tempo, pois se mantém *no* tempo enquanto o mesmo tempo, saturnianamente legível, devora o autor, devora o indivíduo.

E é justamente por se situar no tempo que a obra pode dizer da dimensão humana que se apresenta: "Redivivo"; e é justamente por se situar no tempo que a já citada "nota" pode falar de música tratando sutilmente duma relação de tempo e/em espaço: "para que da pauta se erga a música", para que do espaço (a poesia escrita se localiza, antes de mais, no espaço do papel) se erga o tempo, se erga Saturno. Redivive a música a cada vez que se a toca, redivive o poema (contínuo, pois não) a cada vez que se o lê, continua o poema (não fala a "nota" em "continuidade imediatamente sensível"?) a cada vez que se lhe dá seguimento: "Redivivo", portanto, o contínuo texto que não pára, que se constrói em ato de feitura perene. Ainda na primeira estrofe do inédito do livro de 2001, a vida é um esforço: "[...] o esforço de estar vivo [...] / e a música mirabilíssima que ninguém escuta" (Helder, 2001, p. 125): viver, enfim, é um esforço, por que não?, de "continuidade sensível", imparável, e lembro-me, agora, de um dos títulos mais instigantes da *Poesia toda, A máquina lírica*: sim, o poema não pára desde sempre, e a revelação de sua continuidade, portanto, dá-se de modo bastante coerente ao projeto que é a poética de Herberto Helder. Essa máquina, assim, produz uma "música mirabilíssima", admirável, que ninguém escuta: ninguém a escuta, essa música, por que a lê? Ou lê-la equivale a escutá-la?

A equação se apresenta no próprio poema, mais adiante: "se isto é música, ou condição de música, se isto é para estar redivivo" (p. 125): "isto", decerto, é o poema, e ele, "isto", é música. *Ou* condição de música? Reaparece, no verso em que reaparece o vocábulo fundador do poema inédito, a conjunção que tanto sentido tem no título do livro. Cabe a questão: se leio que Herberto Helder iguala-se ao poema contínuo lendo o *ou* da capa do volume, talvez a música seja a própria condição da música. É sedutor, evidentemente, pensar numa condição *para* a música, e aqui eu poderia pensar, claro, no silêncio, solo permissor do advento de qualquer som. Entretanto, a condição é *de* música, e mais do que recuperar a lira, origem mesma da poesia lírica,

o poema quer trazer para si a natureza da linguagem musical. Quer-se criar, logo, um sentido não apenas de semelhança genética entre as duas linguagens, poesia e música, mas também uma relação do papel, lugar onde o poema se deita, com a continuidade, marca, por excelência, do tempo. Fundamental é pensar que a música jamais se apresenta senão como uma “continuidade sensível” *no* tempo. Além disso, por sua índole progressiva, a música como que devora a si mesma, não permitindo sua própria fixação: Saturno devora seu filho, a música devora-se a si mesma ao devorar, por exemplo, a nota que acaba de ser ouvida, o poema devora seu autor por obra duma conjunção.

A conjunção, insisto, revela também uma ligação, e creio que aqui cabe até mesmo um discurso gramatical (uso o termo em seu sentido mais próximo do efetivo tratado) para corroborar ainda mais o que digo; são Celso Cunha e Lindley Cintra que afirmam: “Conjunções são os vocábulos gramaticais que servem para *relacionar* (novo grifo meu) duas orações ou dois termos semelhantes da mesma oração” (Cunha & Cintra, 2001, p. 579). Logo, se existe necessariamente uma *relação* no termo conjuntivo, mais uma vez trago a palavra de Silvina Rodrigues Lopes: “*aquilo que separa pode ser aquilo que liga* (grifo da autora)” (2003, p. 12). Volto, pois, ao vocábulo que abre o poema inédito: “Redivivo”: teve de haver, para o renascimento, uma morte, e a poesia de Herberto Helder mostra, como em tantas outras de suas linhas e versos, uma das faces que possui, face essa das mais atentas a separações, ligações e relações: a alquímica. *Grosso modo*, o objetivo mais nobre da alquimia não é a produção do ouro, metal que possui mais força simbólica que qualquer outro. O alquimista é aquele que procura, a partir de sucessivas mortes e renascimentos, a produção dum homem sempre novo, em perene condição metamórfica; nas palavras de Serge Hutin, o “objetivo do alquimista não era procurar o ouro material: era a depuração da alma, as metamorfoses progressivas do espírito” (1992, p. 6). “se isto é música, ou condição de música, se isto é para estar redivivo”, portanto, “isto” é metamorfose: muda-se duma para outra nota o tema sem que ele se encerre, sem que exista, entretanto, qualquer estagnação.

Logo, o poema ser “condição de música” fá-lo também condição de metamorfose, condição de sucessivas mortes e renascenças, e há que voltar a esta reflexão, agora, o ato devorador que se encontra no Goya da capa: um dos símbolos mais notáveis da alquimia é a oroboro, serpente que devora a própria cauda. A partir da interminável continuidade do círculo, resultado da autodevoração da serpente, o ato de

constante construção se simboliza, e faz sentido falar, efetivamente, de criação; leio no inédito de 2001: "(...) e menos ainda percebo o movimento que já sinto /no papel se aproxima, por exemplo, / pelo tremor da textura / do caderno e da força da / esferográfica dolorosa, a palavra Deus saída pronta" (p. 125). Deus, metáfora, aqui, de criação e não de qualquer interdito, faz sentido apenas se existe a criação por ele feita, o que o faz a ela equivaler. Nesse sentido, a palavra que sai "pronta" no papel é, ela mesma, seu criador, pois em todas as coisas existe, na perspectiva cristã, por exemplo, de um Tomás de Aquino, o próprio Deus. Unem-se, pois, criador e criação para acusar a constante metamorfose do mundo e do poema – mundo concreto criado pelo poeta, ainda mais porque, em Herberto Helder, "não é possível inferir (...) que a 'reunião' ou mesmo 'dispersão' sejam anteriores ao 'canto'", nas palavras de Pedro Eiras (2005, p. 380), que traz em citação palavras-chave de outra herbertiana obra, *Photomaton & vox*. O canto, pois, o poema é, sim, um espaço de plena inauguração, espaço mesmo fundacional.

Por outro lado, a leitura terá de ser mais atenta, pois não é Deus quem sai pronto no papel, mas "a palavra Deus", e aqui mora uma espécie de inversão. Como não posso perder de vista os sentidos emanados da "palavra Deus", posso e devo pensar na criação, e também no sentido religioso da aparição divina. No entanto, Deus, no poema, não é criador, mas criação, e seu lugar deixa de ser apenas o de inventor para ser, outrossim, o de invenção. O poema inédito, portanto, mostra-se uma celebração não apenas da continuidade e das metamorfoses (Deus como metáfora de criação e, ao mesmo tempo, como efetiva criatura é um caminho de mão dupla interminável e instantâneo), mas também da criação humana: é o homem, num dos sentidos do verso que acabo de ler, quem cria, quem tem a capacidade simbolizada pela oroboro de dar a vida.

A continuidade do poema, assim, depende da continuidade do homem, portanto do autor, e o ser que fora devorado por sua obra, na verdade, nela existe, como Deus (não perco de vista jamais que o vocábulo vem grafado com inicial maiúscula) existe em tudo o que fez. Todavia, o que existe no mundo, tanto no caso de Deus quanto no do poeta, é a obra, e assim como não se faz mister que o crente veja Deus para que nele creia e dele veja a obra, não é exigido do leitor contato algum com o fazedor da obra poética, tão-somente com a obra mesma. Assinalo, ademais, outro traço de humanidade nos versos citados no anterior parágrafo: são instrumentos mui humanos, mui mundanos,

mui terrestres os que permitem a “palavra Deus”. O poeta é este que utiliza um “caderno” e uma “esferográfica” para que sua palavra ganhe lugar no mundo, para que a palavra Deus se escreva. Mais mundanismo: a palavra que se escreve, claro, não é a palavra *de* Deus, como sói ocorrer na pretensão dos Evangelhos, mas sim “a palavra Deus”. Talvez não exista um Deus tão concreto como o desse poema de Herberto Helder.

A oroboro simboliza, ao simbolizar a criação, geração de vida; na seqüência do poema, mais vida se faz: “arreatada aos limbos, como se diz que se arrebatada / aos ferros, a poder de tenazes e martelos, / um objecto, vá lá, supremo:” (Helder, 2001, p. 125). Deus é concreto, Deus, assim, permite-se ler no que há de “supremo” no “objecto”. Mas esse Deus, concreto, é resultado dum trabalho que se semelha ao trabalho de parto, pois o que se passa a ter, o “objecto” “supremo”, é arrebatado “aos limbos”. Como os versos recém-citados continuam, na estrofe seguinte, “a palavra Deus saída pronta”, é ela quem se vê “arreatada” aos limbos, ou seja, é a “palavra Deus” que tem de abandonar um espaço de indefinição para ganhar concretude, corpo.

Mas há aqui outro sentido que considero incontornável: limbo é onde residem as almas, ainda que justas, que não vivem na companhia de Deus. Nesse caso, “a palavra Deus” sair dos “limbos” sugere que a palavra que importa ao poeta, e conseqüentemente ao poema, não é, definitivamente, a palavra *de* Deus, clichê judaico-cristão, mas outra, uma palavra dotada de ambivalência poderosa em espaço de verso. Logo, se “Redivivo” é o vocábulo que inaugura o poema, igualmente rediviva é a “palavra Deus”, e ela agora passa a ser legível também de outro modo, a saber: como revelação de que o Cristo, aquele que, na cultura ocidental, é o mais exemplar caso de ressurreição, pode ser, se arrebatado “aos limbos” – ou seja, se livre de um aprisionamento que lhe retiraria o poder de ser metafórico –, uma analogia profícua para o poeta devorado por seu trabalho poético, já que o Cristo foi, antes de se mostrar “redivivo”, devorado em vida por sua própria missão.

O poeta devorado é redivivo, assim como o Cristo, e as criações não param: morre-se, ressuscita-se, e o poema revela-se cada vez mais contínuo. O trabalho poético é equivalido, no arrebatamento provocado por “martelos”, ao trabalho da forja, trabalho de aperfeiçoamento que se dota de imensa, porque braçal, humanidade. Além dos “martelos”, o trabalho que arrebatada é realizado por “tenazes”, e o poema

devorador do poeta (poema que devora o poeta, mas também poema *do* poeta, poema feito pelo poeta) cumpre outra tarefa, a de gerar: o trabalho difícil é também doloroso – aqui a “esferográfica”, “dolorosa”, realiza um admirável trabalho metonímico – porque é semelhante ao trabalho de parto, trabalho de geração de vida. E mais uma vez, portanto, os sentidos se multiplicam: é “arrebatada aos limbos”, num trabalho afim ao do parto, “a palavra Deus”, e agora esse sintagma não mostra apenas a admirável concretude da palavra e do substantivo, “Deus”, que apresenta e acaba por definir, mas também faz com que Deus, em estado de palavra, passe a ser filho, passe a ser produto duma gravidez. Assim sendo, se a presença do Cristo, filho de Deus, foi sugerida para traçar com o poeta devorado uma relação analógica, “a palavra Deus”, sendo filha do trabalho daquele que tem em mão o “caderno” e a “esferográfica”, alguém, portanto, humano e trabalhador, é como que filha de um homem cuja tarefa, digo melhor, profissão é equivalível à do humanizado filho de Deus.

Mas não ignoro que o verso cujo último vocábulo é “supremo” encerra-se com dois-pontos, sinal de pontuação que ali está justamente para anteceder a nomeação desse “objecto supremo”: “uma chave, quer / se queira quer se não queira, mas / que não abre quase coisa alguma: que abre (...) / um espaço em cada nome, e nesse espaço se possa/ dançar (...)” (p. 126). Se a “chave” do poema quase nada abre é porque se trata dum “objecto” inútil (como se diz que o é a poesia, quase como um lugar já comum)? Seja boa ou nem tanto a comunidade desse lugar, o “objecto” existe, e é, pois, tão real quanto o Deus feito palavra pelo poeta feito poema. Conseqüentemente, o “objecto” será algo que possui imediata relação com o cotidiano, e mais uma vez é um utensílio que se presentifica no poema. Utensílio à primeira vista inútil, a “chave” que não abre “quase coisa alguma” é trazida ao texto anexada a um generalizante artigo indefinido, e percebo que uma peculiaridade dessa “chave” não é ser inútil como pode parecer à primeira vista, pois a grande maioria das chaves (falo, sim, dos objetos tangíveis do cotidiano que recebem esse nome), de fato, “não abre quase coisa alguma”, a não ser aquilo que foi feita para abrir.

Desse modo, mais um objeto de uso corriqueiro surge no poema, e esse objeto pode ser posto ao lado não apenas dos “martelos” e das “tenazes”, mas também da “esferográfica” e do “caderno”. Mas os “martelos”, as “tenazes”, a “esferográfica” e o “caderno” agem conjuntamente para arrebatam “aos limbos” não apenas a suprema “chave”, mas também “a palavra Deus”. Surge, pois, no poema contínuo mais

uma convivência continuada: Deus, feito “palavra” mas também feito “objecto”, convive com objetos do cotidiano, estando ele em todas as coisas criadas. E todas as coisas criadas, por sua vez, concorrerão para a permanência de seu criador em estado de realidade, mas também de constantes metamorfoses, sendo capazes, as coisas criadas, não apenas de celebrar seu criador, mas sobretudo de fazê-lo existir. Não posso deixar de citar, ainda que de passagem, um poema herbertiano que se localiza em *Última ciência*, e que dimensiona de modo semelhante a natureza das coisas, no sentido, claro, de objetos: “Não toques nos objectos imediatos. / A harmonia queima” (2004, p. 452): são coisas de cotidiana presença que guardam a possibilidade dum ajuste totalizante?

Talvez, e por isso, o criador das coisas que o criam ocupa um espaço criado, justamente, pelas coisas, e não surpreende, sendo contínuo o poema e contínuas as metamorfoses, que “um espaço em cada nome” seja aquilo que o “objecto” “supremo”, a “chave”, abre. Fica claro agora que a “chave” do poema abre algo específico, tarefa semelhante à da maioria das chaves. No entanto, o espaço aberto em cada nome será ocupado por um ente vital, mais, vivo, mais, humano, pois dança. Portanto, de novo o devorado autor se mostra nas coisas criadas, mas se mostra apenas porque elas o permitem.

É cada vez mais evidente que se estabelece uma infatigável relação, o que fica explícito no encerramento do poema: “(...) E foi por essa mínima palavra que apareceu não / se sabe o quê que arrancou / à folha e à esferográfica canhota a poderosa superfície / de Deus, e assim é / que te encontrei redivivo, tu que tinhas morrido um momento antes, / apenas” (p. 126). Aparece um flagrante tu, pela primeira vez em todo o texto, e os sentidos não cansam de se multiplicar: “tu” será o próprio poeta, “redivivo”, a falar consigo mesmo, estabelecendo uma relação mediada pela segunda pessoa, pois é como se estivesse a falar com o poema em que se transformou? Ou “tu” será a obra mesma, portadora das coisas em que o poeta pode viver, dirigindo-se ao poeta devorado para ressuscitá-lo, ele que tinha “morrido um momento antes, / apenas”? Sim, os sentidos se multiplicam, e um poema multivalente como este sobre o qual me debruço abre ainda outra porta de leitura: por que não pensar que a presença do “tu” é, além de tudo, um convite ao leitor? Essa suspeita torna-se ainda mais sedutora se penso outra vez nas diversas relações que o poema estabelece: relação de cambiantes lugares entre Deus e Cristo, criador e criação, nota e nota seguinte...

“tu que tinhas morrido um momento antes, / apenas” volta a morrer quando do fim da leitura? Será necessária nova metamorfose para que rediviva o poema contínuo? O fato é que um livro no qual um único poema é inédito em meio a “punti luminosi” duma *toda poesia* permite supor que o inédito também ganha o estatuto de *punto luminoso*. E aqui surge uma interessante instigação: a herbertiana publicação seguinte a *Herberto Helder ou o poema contínuo*, vinda à luz no ano de 2004, é uma nova versão da *Poesia toda*, e tem na capa a mesma pedra marítima que a apresenta desde a edição de 1990. A novidade é a mudança do nome: não mais *Poesia toda*, mas sim *Herberto Helder ou o poema contínuo*. Mas a maior surpresa, na edição de 2004, não é apenas terem sido suprimidos todos os livros de tradução, ou mudanças para o português, feitos por Herberto Helder, mas o fato de *não* ter sido incluso o inédito aparecido no livro de 2001.

Volto, portanto, à idéia que é a razão de ser do livro de 2001, o substantivo que vem abaixo do nome do volume: “súmula”. Como a obra herbertiana se mostra rigorosamente em continuidade, a edição de 2004 lança luz nova sobre a de 2001. Por que não supor que a “súmula”, agora, não é mais tanto a série de “punti luminosi”, mas sim o último desses “punti”, o poema inédito? Permito-me tal suposição porque, no poema principiado por “Redivivo”, a idéia de pertença a uma obra mais ampla – anterior e, decerto, futura (anterior porque houve morte, e se houve morte houve pregressa vida; futura porque se redivive, e uma vida terá lugar) – é inegável. Além disso, diversas das leituras a que se abre o poema inédito são recorrências na obra herbertiana, e lê-lo é ler temas e procuras da poesia toda (já agora sem itálico) do autor. Súmula, portanto, o poema inédito, súmula que guarda em si a “continuidade” prometida pela “nota”, mas súmula tão certa de sua natureza que, deixada fora da continuidade que passa a ser, a partir de 2004, *Herberto Helder ou o poema contínuo*, é, ela mesma, uma obra, uma “nota”, uma inteireza, uma unidade.

Referências bibliográficas

- AQUINO, Tomás de. *Seleção de textos*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- CUNHA, Celso & CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- EIRAS, Pedro. *Esquecer Fausto – a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras, 2005.
- HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- _____. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- HUTIN, Serge. *A alquimia*. São Paulo: Moraes, 1992.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir – ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa: Vendaval, 2003.

Resumo

É notável a peculiaridade do poema inédito que Herberto Helder publicou em 2001, dentro dum livro de nome *Ou o poema contínuo*. O livro se confessa, desde a capa, uma *súmula*, e é aberto por uma "nota" do autor; a mesma capa que apresenta a reprodução duma pintura de Goya estabelece uma intensa relação com o poema inédito que encerra o volume, pois se na capa Saturno devora um filho, um dos temas fulcrais do poema novo é precisamente a idéia de que a relação entre o autor e sua obra passa por, talvez, uma escolha, e desse jogo optativo fará parte o leitor; se o volume se intitula *Ou o poema contínuo*, uma mirada mais atenta poderá perceber que, acima do nome do livro, está o nome do autor, o que configura um novo sintagma: *Herberto Helder ou o poema contínuo*.

Palavras-chave: Herberto Helder · poesia portuguesa · autor · música

Abstract

It's remarkable the peculiarity of Herberto Helder's unknown poem published in 2001, in a book called *Ou o poema contínuo*. The book confesses to be an *abridgement* from its cover on, and it begins with an author's "note"; the same cover that shows a reproduction of Goya's painting establishes an intense relation with the unknown poem in the end of the book, because if in the cover Saturn devours a son, one of the fulcrum themes of the new poem is precisely the idea that the relation between the author and its work maybe goes through a choice, and the reader will take part of this optional game; if the volume is called *Ou o poema contínuo*, a further look will make us realize that there is the name of the author above the title, what configures a new title: *Herberto Helder ou o poema contínuo*.

Keywords: Herberto Helder · Portuguese poetry · author · music

Da cegueira à lucidez: o ensaio de um percurso. Algumas notas sobre a narrativa de José Saramago*

Monica Figueiredo**

O sonho já tinha acabado quando eu vim
e cinzas de sonho desabam sobre mim.
Mil sonhos já foram sonhados
quando nós
perguntamos ao passado:
Estamos sós?
Estamos sós?
Mil sonhos serão urdidos na cidade,
na escuridão, no vazio, a amizade.
A velha amizade
esboça um país mais real,
um país mais que divino,
masculino, feminino e plural.

Caetano Veloso, "Falou amizade"

* O presente trabalho contou com o apoio da Fundação Universitária José Bonifácio, através do Prêmio Antônio Luís Vianna/2004; e do CNPq, através de bolsa de Pós-Doutorado no Exterior.

** Professora adjunta de Literatura Portuguesa (UFRJ).

Em tempos de heroicidade duvidosa e de sobrevivência mantida através de pequenos gestos, recupero os passos da mulher do médico, personagem criada pelas linhas de José Saramago em seu *Ensaio sobre a cegueira*, na tentativa de mapear o difícil percurso em direção à aquisição do espaço, inscrito de forma trágica pelo feminino que, exemplarmente, acaba por espelhar uma demanda universalmente humana. Usando como cenário uma cidade anônima inserida numa temporalidade não datada mas repleta de marcas contemporâneas, a narrativa faz a “crônica do fim dos tempos”, a partir de uma estranha epidemia de “cegueira branca” (EC, p. 161).

Diante da iminência vivida pelo homem contemporâneo, Georges Balandier acredita que “os velhos monstros do retorno”, o medo, a catástrofe e o apocalipse instalam na modernidade tardia uma certa “cultura do assombro” (1997, p. 212), cuja imagem parece competentemente realizada nesse romance. Mais do que uma catástrofe de responsabilidade divina, a cegueira é uma consequência da falha humana, uma dolorosa manifestação de tragicidade histórica que, poupando os necessários olhos da mulher do médico, indiscriminadamente atinge todos os homens. Se no passado a alma foi “o fundamento da natureza sagrada de cada pessoa” (Paz, 1994, p. 152), a contemporaneidade parece ignorá-la em detrimento da pulverização da identidade que tira do homem a possibilidade de distinção e que dificulta a formação de grupos que visem ao bem-estar coletivo, abalando com isso o elo vulgarmente chamado por humanidade. Assim, se na narrativa a cegueira não escolhe as suas vítimas, a sobrevivência dos corpos e principalmente das almas só se torna efetiva para aqueles que redescobrem o poder da ação coletiva, ao fazerem dela a única forma para enfrentar um devir histórico que anuncia a destruição. Teresa Cristina Cerdeira apontava já uma leitura neste sentido:

Essa terrível cegueira branca está, entretanto, longe dos mitos milenaristas, das inquietações transcendentais ou, sobretudo, de qualquer assimilação escatológica de versão apocalíptica, porque a travessia dos personagens se faz justamente ao inverso do processo que conduziria o pecador à tomada de consciência de que o pecado gerou a punição. Se esta imagem por vezes atordoia as vítimas – lembremos o ladrão do automóvel ou a rapariga dos óculos escuros –, o processo de enfrentamento da tragédia está justamente em afastar ao mesmo tempo a marca

de punição divina e a esperança de salvação centrada no espaço que esteja fora do humano (2000, p. 254).

Recusando as classificações previsíveis em favor da experimentação, esse romance se quer antes um "ensaio". Mas, para além de tudo aquilo que nele há de "prova", de "experiência", de "tentativa", ou de "exame", haveria ainda uma outra possibilidade de significação que apontaria para o "treinamento" de uma encenação teatral. Por isso, o universo construído pela ficção não dispensou os recursos da cenografia, da iluminação e da sonoplastia, ao mesmo tempo que construiu personagens que, como atores, se esforçaram pelo aperfeiçoamento e pelo desenvolvimento de seus *papéis*, *representando* metonimicamente a anônima condição humana, circunscritos no espaço da cidade que é um "*theatrum mundi*", enfim, um "lugar das representações" (Sennett, 1998, p. 59). Assim, o que o *ensaio* de Saramago busca com a alegoria de uma cidade erguida sob uma circunstância limite é a aprendizagem, a melhoria da atuação humana e, tal qual um ensaio teatral, também aqui se estaria "objetivando a unidade, o aprimoramento e a perfeita execução da montagem" de uma forma de vida melhor.

Concordamos, pois, com Eduardo Lourenço quando situa José Saramago "na linha dos nossos grandes moralistas do século XVII" (1994, p. 186), por tudo que há de didático, de claramente ideológico e de intencionalmente formador em sua obra. Todavia, ainda que seu comprometimento seja político e de tendência marxista, ele está longe de ser panfletário, porque se firma na crença de que uma história inscrita por homens comuns é merecedora de recriação estética pelas linhas da ficção, que não quer apenas *ficar como documento*, mas antes como um competente exemplo de literatura. Na verdade, o romance do século XX abandona a tradição do "herói-heróico, o que vem de Homero ou de Virgílio, e atravessa os romances da Távola Redonda", para em seu lugar assentar os "pobres-diabos", os "anti-heróis", "os deixados por conta da história" (Tadiè, 1992, p. 69). Não raro eles irão protagonizar enredos que elegem a cidade como um espaço que, afetado de sentidos, não é mais um "horizonte de ação", antes é um agente participante dela. De certo modo, a "morte do herói" significou também "a morte da cidade heróica" (p. 146).

O *Ensaio sobre a cegueira* não é nem um "romance-ensaio", nem é um "ensaio de romance", trata-se afinal de "um romance que 'ensaia' a condição de cegueira" ou, talvez mais corretamente, "que reflecte sobre a imagem *visível* (e por isso passível de ser descrita) da cegueira"

(Seixo, 1999, p. 109), para que dela se extraia a necessária lição. Octavio Paz defende que o processo revolucionário da modernidade afastou de sua causa o “elemento afetivo”, acarretando “uma miséria moral e espiritual” (1994, p. 154) que, na modernidade tardia, gerou a insensibilidade afetiva, base do pensamento neoliberal e principal responsável pela “barbárie tecnológica” vivida na contemporaneidade (p. 150). Quanto mais a técnica avança, mais ela afasta o homem do seu estado natural, fazendo com que nos tornemos seres indefesos diante de uma natureza que, mesmo agonizante, é vingativa. É óbvio que a metáfora que se esconde por detrás do “mar branco” que inunda os olhos perplexos dos personagens não é e nem pode ser explicada pelos deuses da fé, ou pelos doutores da ciência. Será preciso que surja uma outra forma de saber que esclareça o inexplicável. É no homem – e insisto, no homem comum – que o romance de José Saramago acredita, daí utilizar como epígrafe o também ficcional *Livro dos conselhos*, que, desestabilizando a respeitabilidade do pensamento filosófico tradicional, aqui aparece transformado em produto de ficção e ensina: “se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. É, enfim, de pequenos e humanos gestos que parte o ensinamento moral dessa narrativa que, em meio a um tempo caótico, pretende mostrar que é preciso reaprender a olhar e ver o urbano como campo de tensões e conflitos, como lugar dos enfrentamentos e confrontações, sem duvidar, no entanto, que é de homens bons que nasce o bem, assertiva, aliás, repetida por toda obra do autor:

Se nem sempre os heróis são assunções claras e muito menos lineares do Bem – como no *Amadis* ou nos *westerns* –, fora deles fica o Mal, um Mal objectivado na e pela História, figura de combate social há muito começado e não “atributo” romântico de uma individualidade autónoma (o Iago de Shakespeare ou o Frolo de Victor Hugo). Esse Mal objectivado, onde de uma forma sensível a humanidade vive as experiências desumanas ou anti-humanas por excelência, da injustiça, da opressão, do arbítrio, da prepotência, geradoras do horror e da crueldade, pode ser, por exemplo a Inquisição, o Poder, a Sociedade ou mais latamente a História, como romance da Humanidade contado do ponto de vista dos *senhores* dela. E de Deus que foi sempre o ponto de vista dos mestres da História (Lourenço, 1994, p. 186).

Esse romance se constrói num tempo limite, num tempo sem lei – ou pior ainda, regido por outra lei –, que leva tudo aquilo que somos a um nível insuportável de concentração. No manicômio, a mulher do médico afirma: “O mundo está todo aqui” (*EC*, p. 102), e talvez aí resida o grande soco que desfere a narrativa. Nada do que ali assistimos está longe das páginas dos jornais, mas tudo nunca esteve tão sublinhado e tão próximo de olhos que perderam a capacidade de se horrorizar e que, por isso mesmo, devem recuperar a salutar condição do espanto. Na contemporaneidade, a participação na vida pública ficou reduzida ao “estar de acordo”, já que as cidades são hoje fóruns decadentes, onde a passividade, o cerceamento tátil, a carência de sentidos paradoxalmente sobrevivem ao lado das sensações do corpo e da liberdade dos movimentos que, por seu lado, envolvidas pela artificialidade e pelo mecânico, provocam a “anestesia de espaço” (Sennett, 1998, p. 18). Em verdade, esse romance pretende ensinar a vencer a “cegueira” – sinônimo perfeito da incapacidade perceptiva – que atinge o homem no espaço urbano. A cidade, encoberta pelo costume e pela indiferença, fica alheia à reavaliação crítica e os olhos que a *vêem* não podem *reparar* naquilo que “escapa ao pensamento que se cega e se fixa apenas nas luminosidades atrasadas em relação ao atual” (Lefebvre, 1999, p. 47), fazendo com que se perder na cidade de certa forma signifique se perder no devenir de um tempo.

Os personagens encarnam uma tragédia que, mesmo marcada pela excepcionalidade da alegoria romanesca – uma epidemia de cegueira branca –, paradoxalmente não deixa de ser passível de identificação, porque não há nada de novo na fome, no medo, na violência, no abandono, na liberdade ultrajada, na indignação do corpo, enfim, por ser a “certeza de um mal já realizado” (Nazio, 1997, p. 62), não há mesmo nada de novo na dor. Todavia, essa dor escapa ao *banal* quando se torna absoluta e por isso mesmo absurda, mas, caso a caso, ela é assustadoramente factível, de tal modo que o inevitável reconhecimento da fragilidade humana é aquilo que faz com que esta narrativa seja tão incisivamente dolorosa.

Numa cidade nivelada pela cegueira, os indivíduos, por extensão, também acabam por se igualar. Assim, entre um médico e um ladrão, o que agora os distingue não são mais as representações sociais que hierarquizavam a realidade anterior à epidemia, mas é a capacidade de resistência da sensibilidade humana em circunstâncias tão adversas. É preciso que individualmente se *reaprenda a ser* para que o coletivo sobreviva; é preciso que tanto a singularidade quanto a iden-

tidade sejam restituídas, para que “cada ser humano volte a ser uma criatura única, irrepetível e preciosa” (Paz, 1994, p. 154), e um mundo outro possa surgir da dissolução. É difícil *ver* aquilo que as palavras vão transformando em imagens muitas vezes chocantes, o que faz com que o leitor também queira, como quis a mulher do médico, “atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas, para a sua fulgurante e irremediável cegueira” (EC, p. 65), porque a humanidade é exposta como uma ferida surgida do violento rompimento da *derme* das aparências, que agora mostra um interior sujeito a várias formas de contaminação.

O relato da carência e da decrepitude precisa evidentemente de um olhar. Em outras palavras, para dar conta da miséria pareceria demasiado isenta uma narrativa que se construísse a partir de um narrador onisciente afastado salutarmente da cena macabra. Daí que possivelmente menos por compromisso ideológico do que por estratégia de composição, o romance tenha exigido que houvesse entre os personagens do drama um olhar ainda possível de dar conta do espaço da dor e da condição humana que atinge o limite impensável do sofrimento. Portanto, é preciso lembrar que a mulher do médico não cega e, a partir daí, está salvo o relato. Ser obrigada a dizer é uma forma perversa de violência que brutalmente viola o corpo daquela que, ao decidir acompanhar o marido, se transforma na testemunha necessária, no corpo sempre presente que, não recusando a experiência da dor vivida como destino compartilhado, poderá ensinar a antiga lição da compaixão. Perder a memória é ser vencido pela pólis perversa gerada pela modernidade que desintegra a identidade e aleija o sujeito, encarcerando-o numa solidão narcísica que o impede de experimentar a sociabilidade. Por isso, mais do que aquela que *vê*, ela é aquela que *repara*, porque, afinal, não esquece, transformando-se na memória que deve permanecer para que a possibilidade de uma vida mais humana esteja garantida. Salvar do esquecimento, eis a função deste corpo a serviço da linguagem.

Nove anos depois, José Saramago publica o *Ensaio sobre a lucidez*, atando-o, desde o título, à parábola da cegueira surgida em 1995. Separando os dois livros há, pois, quase uma década e o mundo referencialmente histórico não parece melhor. Se os limites da violência, da miséria e da falência dos afetos pareciam ter atingindo seu ponto máximo dentro do manicômio e da cidade destruída pela cegueira branca, a cidade ficcional recriada agora experimenta uma agressividade instituída, uma atmosfera hostil e um anonimato perturbador.

De novo, surgem *ensaiadas* as mesmas dúvidas que afinal incidem sobre a necessária e já inevitável pergunta: para onde caminha a humanidade? No entanto, se no livro de 1995 Saramago permitiu que seu leitor mantivesse as esperanças no amor que uniu um grupo improvável de pessoas e na solidariedade que se concretizou nos gestos e no discurso daquela que não cegou, no romance de 2004 o autor já não foi capaz de oferecer saída a leitores perplexos que, como eu, assistem ao assassinato das promessas de futuro, à inutilidade da ação coletiva, enfim, à vitória da razão cínica.

O *Ensaio sobre a lucidez* é um livro triste, miseravelmente triste que, na onda levantada pela *A caverna* (2000) e pelo *O homem duplicado* (2002), parece ter mesmo desacreditado da humanidade. Abandonando de vez o tom épico, a narrativa de Saramago quer agora apostar no elogio à descrença. Com falta de fé, com um certo cinismo que substituiu a antiga ironia, e com a pulverização dos personagens, estas três últimas narrativas formam um coro desalentado que espelha, de maneira exemplar, a crise finissecular pela qual passamos. Se eticamente a escrita de Saramago ainda quer despertar consciências, parece que não vai além, afinal não há mais personagens que sustentem e imponham uma lição que valha a pena seguir. Enfraquecidas, as criaturas de papel não conseguem ganhar autonomia, estando subjugadas ao poder de um narrador que, cada vez mais, assume o centro da narrativa, esmaecendo o contorno de suas personagens, enfraquecendo suas individualidades, retirando-lhes nomes e desdobramentos psicológicos.

Se no *Ensaio sobre a cegueira* o narrador *caminha* lado a lado com suas personagens, a ponto de pedir que a mulher do médico também o ajude a fugir do incêndio que devora o manicômio, em o *Ensaio sobre a lucidez* a voz narrativa se mantém num posto de observação que a afasta da concretude experimentada por suas criaturas. Ao assumir a conduta de "observador", a crise de afeto parece também atingir a voz narrativa, que, longe do discurso emocionado experimentado em outros romances, agora assume para si um tom indiscriminado que não é capaz de manter interlocução com nenhuma das personagens. Não é à toa que é apenas quando se vencem as primeiras cem páginas do livro que se pode vislumbrar a existência individualizada de um presidente da câmara municipal e de um comissário de polícia, que temporariamente conseguem emergir do bloco anônimo presente até ali.

Isento de companhia, o narrador não tem onde firmar o desenrolar da ação, que corre frouxa, previsível e de certa forma inocente,

por repetir de maneira caricatural as velhas artimanhas usadas pelo poder. Assim, a censura, a opressão, a vigia, a prisão, a tortura, o exílio, o abandono, o desrespeito e a manipulação não são capazes de emocionar, porque não incidem sobre sujeitos a quem possamos ser solidários. Nesse livro, Saramago não foi capaz de refazer o que sempre fez de melhor, recriar a vida através de vidas, sensibilizar leitores por espelhamento, garantir o companheirismo pela compaixão.

Recusando a linhagem épica a que sempre pertenceu, Saramago é incapaz de construir para o seu *Ensaio sobre a lucidez* uma personagem com consistente humanidade heróica. Agora, há apenas o rascunho de criaturas, o que faz com que a narrativa precise recuperar personagens do *Ensaio* anterior, na tentativa vã de preencher o vazio deixado pela ausência de sujeitos. No *Ensaio sobre a cegueira*, o desenrolar da ação se firma no percurso coletivo, já que acompanha a tragédia que desaba sobre um *todo*, punido por ter falhado humanamente. E é de dentro da coletividade que a voz narrativa acompanha a dolorosa travessia de um aprendizado que pretende (re)ensinar ao homem o valor do ser humano.

Em o *Ensaio sobre a lucidez*, o que temos não é um erro, mas sim o possível acerto cometido por um grupo de pessoas que opta por não optar. Enviesadamente, aqui o coletivo é parcial, a lucidez reside na recusa de escolha, ou melhor, na revolta instituída como não-participação. Os que votam em branco jamais ganham o primeiro plano porque não conseguem escapar de um anonimato que firma moradia numa cidade sem contorno definido, sem espaço que se possa apreender. A voz narrativa, por sua vez, centrará sua atenção no relato das ações dos poderosos, preocupada que está em ironizar de forma cética, em denunciar de forma previsível, em apontar o fim para todos os caminhos, restando à mulher do médico a morte, que nasce na narrativa como uma verdadeira emboscada.

Se a lucidez consiste em abandonar as formas de participação política, em voltar as costas para as formas não-silenciosas de resistência, enfim, se consiste em escolher um branco capaz de inibir o colorido de vozes que reclamam, de forma interveniente, pela justa atenção, prefiro ainda o relato que privilegia aqueles que, mesmo falhados, não desistiram de reencontrar as cores escondidas no branco de um mundo muitas vezes cego.

Referências bibliográficas

- BALANDIER, Georges. *A desordem – elogio do movimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- LIMA, Isabel Pires de. "Dos anjos da História em dois romances de Saramago: *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*". *Vária Escrita*, v. 4, pp. 417-29, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo – existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994.
- NAZIO, Juan David. *O livro da dor e do amor*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público – as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TADIÈ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Lisboa: D. Quixote, 1992.

Resumo

A experiência da cidade recuperada pelos romances de José Saramago: *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*. O espaço urbano e as relações mantidas com a História do final do século XX. A (re)criação do modelo de heroicidade pela narrativa contemporânea portuguesa.

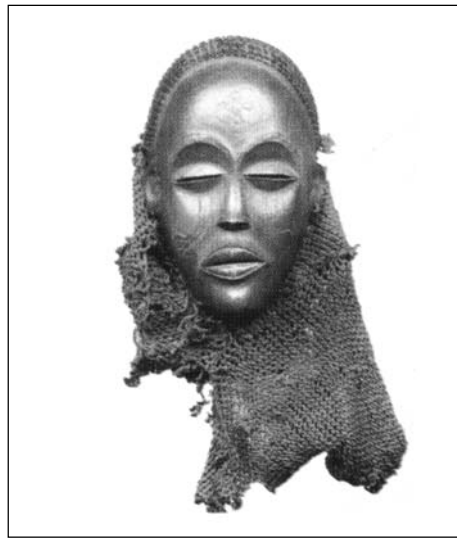
Palavras-chave: História · cidade · narrativa portuguesa contemporânea

Abstract

The experience of the city recovered by the romances by José Saramago: *Ensaio sobre a cegueira* and *Ensaio sobre a lucidez*. The urban space and the relationships kept with History of the end of twentieth century. The recreation of the heroism model by Portuguese contemporary narrative.

Keywords: History · city · Portuguese contemporary narrative

LITERATURAS



AFRICANAS

Do subúrbio colonial ao subúrbio global: a encruzilhada de imaginários em José Craveirinha, Aldino Muianga e João Salva-Rey

Francisco Noa*

Remetendo-nos involuntariamente à proverbial asserção horaciana *ut pictura poesis*, Edward Hall, em *A dimensão oculta*, disserta sobre a arte como um dos mais destacados domínios dos processos perceptivos. Assim, segundo ele, “a arte constitui uma das fontes mais abundantes acerca da percepção humana”.

E é aí onde ele reconhece que tanto os escritores quanto os pintores são os que, por exemplo, mais se preocupam com o espaço, assegurando o “*seu êxito* no plano de comunicação das percepções dependente da qualidade dos índices visuais ou outros que escolham para nos fazerem apreender os diferentes graus de proximidade” (Hall, 1986, p. 110).

Questão candente esta que se impõe sempre que a reflexão incide sobre a literatura como representação de tal modo que, em função do poder e do efeito das imagens, o plano da percepção acaba por sofrer a sobreposição do plano das impressões e das sensações, muito em especial, as visuais.

Sem obviamente cair em leituras deterministas e apriorísticas de qualquer espécie, parece-nos que é muito ao nível da representação, direta ou indireta, do espaço que vive grande parte da literatura africana ou sobre África. Ao falarmos do espaço temos em conta o seu

* Professor de Literatura Moçambicana (Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique).

caráter pluridimensional, isto é, a sua figuração enquanto realidade física, psicológica, social, cultural, mítica, privada e coletiva e em interação, harmoniosa ou conflitante, com seres, acontecimentos, idéias e dimensões temporais.

É, pois, um incontornável apelo do espaço que intersecta, por exemplo, obras como *Karingana ua Karingana*, de José Craveirinha, *Ku Femba*, de João Salva-Rey e *O domador de burros e outros contos*, de Aldino Muianga. E um dos espaços que sobressai na constelação de representações que fazem esses textos é, inequivocamente, o subúrbio.

Topografia de encruzilhadas sociais, culturais, raciais, lingüísticas e geográficas, este é, seguramente, um dos resultantes mais emblemáticos e problemáticos da colonização. Salvato Trigo, num ensaio pleno de lucidez, de 1984, e tendo como referência-matriz a experiência angolana, fala-nos do subúrbio como a “geografia física quase labiríntica desses ‘bairros de areia’ povoados por gentes das mais diversas proveniências etnolingüísticas e com as mais diversas ocupações”, e que vivem a “dramática divisão interior entre a fidelidade de pertencer ao mundo tradicional e a necessidade econômica de ter de viver segundo modelos civilizacionais aniquiladores daquele” (p. 55).

Situado entre o campo e a cidade, o subúrbio mantém em relação ao primeiro o vínculo das origens que se vai diluindo num substrato que adquire, em determinados momentos, contornos quase míticos. O campo, se no caso de Craveirinha se apresenta como uma dimensão evanescente e difusa, uma espécie de paraíso perdido, em relação a Aldino Muianga é um espaço que se institui como um repositório de valores e vivências que legitima a condição primeira e derradeira dos seres que representa, isto é, inconsciente coletivo de uma identidade ancorada, em última instância, na ruralidade.

A relação que o subúrbio estabelece com o espaço urbano é carregada de tensões, mas também de fascínio. E a estrada de asfalto mais do que espaço-charneira é uma fronteira ominosa entre dois mundos cuja coabitação encerra elementos de profunda ambigüidade. Lugar de maldição, mas que envolve, seduz, domina e aliena, a cidade impõe-se insidiosa e tentacularmente em José Craveirinha. Veja-se, por exemplo, o poema “Frio nos subúrbios”:

E a cidade
ensaboada de inútil fraternidade
é como um polvo insaciável
espremendo o sangue das ruas

a tentáculos de silêncio
(p. 147)

Dessa feita, a “miragem deslumbrante da cidade cosmopolita” (p. 89) é, ao mesmo tempo, atração e negação dos sujeitos que, vindos das cercanias, a ela afluem diariamente para cumprir obrigações profissionais através de variados e paradigmáticos ofícios: empregados domésticos e do comércio, serventes, operários de construção e ferroportuários, motoristas, estivadores, auxiliares de escritório, trabalhadores da noite etc. Esclarecedora, nesse aspecto, é a constatação de Mário Pinto de Andrade de que “a profissão é um precioso indicador das relações coloniais” (1998, p. 140).

Excludente por excelência e domínio inquestionado do homem branco (no tempo colonial, apenas aproximadamente 3% da população era não-branca¹), a cidade impõe com dureza os filtros que inapelavelmente empurram os negros e os mestiços para as bordas do betão e do néon. Podemos, por exemplo, perceber a condição dramática de uma dessas franjas habitacionais através do olhar autocrítico e realístico de uma consciência literária colonial aqui representada por João Salva-Rey, em *Ku Femba*:

Deu uma volta muito grande por aqueles bairros pobres, formigueiros imensos de quatrocentas mil almas a esgaravatarem penosamente a vida para terem de comer, de manhã, ao levantar, e à noite, ao deitar – mboa, farinha de milho cozido, ou mandioca pilada, e, entre os mais ricos, de vez em quando, um naco de pão para ensopar no molho de amendoim...

Orientou-se como pôde na paisagem sempre igual, ruas e carreiros retorcidos, palhotas desconjuntadas de caniço velho, aqui e além, raras casinhas carcomidas, de madeira e zinco, sobressaindo, não obstante os pilares semipodres e o zinco roído, como se fossem belos palácios de uma Renascença – sem raízes. E naturalmente, sem futuro (p. 304).

¹ Este indicador não deve nunca ser descurado, sobretudo por parte daqueles que, imprudente e apressadamente, procuram desracializar a colonização portuguesa, especialmente em Moçambique. Parece-me também perigosa a excessiva busca de uma especificidade dessa mesma colonização, se partirmos do princípio de que todos os colonialismos são, na sua essência, iguais.

Este é um quadro que choca brutalmente com o que nos é desenhado, por exemplo, por Roberto Segre num artigo sugestivamente intitulado “Beleza no subúrbio”, onde o autor, dissertando sobre o surgimento e a evolução dos subúrbios, explica que, até ao século XIX, eram sempre associados ao paraíso terreno. Isto é, “desde o Renascimento, as elites europeias – nobres políticos, militares, burgueses e comerciantes – tinham seus castelos, palácios e mansões nos bucólicos espaços verdes livres, perto das cidades”. Mais tarde, tornar-se-ão esses espaços, muito por força da industrialização, espaços “satanizados”, de tal modo que o subúrbio se vai tornar “sinónimo de fealdade, pobreza e poluição material e visual” (2002).

Sabemos que o processo de colonização se caracterizou por uma determinada ocupação do espaço que, por sua vez, representou dinâmicas e correlações específicas de poder em que se confrontam, essencialmente, duas ordens existenciais: a dos dominadores e a dos dominados. Daí que, segundo Mário Pinto de Andrade, o “campo de exercício da colonização [seja], por necessidade intrínseca, gerador de conflitos”. No entender ainda desse autor, “tal estado de permanente conflitualidade resulta da própria essência da situação colonial que, enquanto totalidade, espelha a complexa confrontação entre a minoria alógena e a maioria autóctone” (1998, p. 21).

Por conseguinte, quer pela forma como se faz a ocupação e transformação do espaço, quer pelos movimentos sociais que aí se verificam, na globalidade, o espaço colonial é um lugar onde, de modo sistemático, se realizam e se encenam os comportamentos hegemónicos por parte dos territórios dominantes. Trata-se, segundo explica Gerhard Liesegang (1998, p. 105), de territórios sociais que têm a ver com o lugar de trabalho, a identidade individual ou de grupo, a casa, o talhão, ou a *flat*, bem como o estatuto social, a consciência de ser de uma classe privilegiada ou despojada.

Observa-se, por conseguinte, e tendo em conta particularmente a interação cidade/subúrbio, que os sujeitos – que têm como pátria imposta a sua condição de subalternidade civilizacional, social e racial – transitam recorrente e fatalmente entre duas periferias: por um lado, aquela que é exterior à cidade, o próprio subúrbio, portanto; por outro, a que está cavada dentro dos limites da cidade, onde a sua presença é basicamente justificada pela sua ação enquanto exército de serventuários.

Não surpreende, pois, que encontremos, em José Craveirinha, obsessiva e iterativamente, convocada à confrontação entre essas duas ordens. Poderosa e sedutora, a cidade colonial é:

- ♦ o “circo” onde Felismina “de mamana mal vestida” evolui “em bem despida artista de ‘strip-tease’” (p. 33);
- ♦ o lugar onde “jovens discutem as pernas de Brigitte Bardot / e abúlicas mãos tamborilam / no tempo da mesa fúteis dedos” (p. 56);
- ♦ o lugar “incandescente de luazinhas eléctricas” (p. 82);
- ♦ o lugar “das casas grandes de cimento” (p. 88), onde “roto e descalço / vai o garoto dos subúrbios” espreitar “Janelas de vidro do Natal / iluminadas a lâmpadas furta-cores” (p. 152).

A idiossincrática e calculada sublevação da escrita poética de Craveirinha permite-lhe subverter a ordem instituída, fazendo do subúrbio território de fundação por excelência, espaço primordial ritualizado na invocação das suas múltiplas ocorrências:

- ♦ “Nas vivendas de caniço” (p. 82), no “transido coração dos subúrbios”, Mangondo protagoniza, no gesto épico de queimar as fitas de celulóide, a insurgência coletiva;
- ♦ O papagaio do menino da Munhuana voa triunfante e desafiadoramente “sobre as grandes casas de cimento” (p. 88);
- ♦ “nos bairros de caniço” [...] “as folhas secas dos eucaliptos [que] flutuam suas almas ao vento” (p. 147) são premonitórias bandeiras da liberdade;
- ♦ No enfático e dramático apelo do poeta para que Teresinha, prostituída, “drogada ou desdrogada” reabite a Mafalala, se consagra o subúrbio como o reduto protetor e redentor daqueles que estão fatalmente irmanados na privação e na provação.

Nesse sentido, mais do que extensões indeterminadas, tanto a cidade como o subúrbio são verdadeiros territórios sociais que, embora interdependentes, possuem uma identidade própria, muito marcada e que se traduz por características que têm a ver com “histórias de fundação, regras comportamentais culturalmente estereotipadas, estruturas de poder e recursos centrais” (Liesegang, 1998, p. 106). É, portanto, através das regras que estão por detrás dos comportamentos e dos estereótipos que, no essencial, faz-se a regulação social.

Por conseguinte, se a luz do dia nos revela os que saem do subúrbio e se movimentam em direção à cidade em busca da sua sobrevivência, é na calada da noite que o movimento contrário traz ao subúrbio o homem branco que aí, junto às negras, recreia e recria a

sua libido, ferozmente manietada por códigos morais relapsos e equívocos. O intercurso sexual do colono com a mulher negra inscreve-se, nesse sentido, numa longa tradição dominada pelas relações espúrias entre europeus e escravas, ou, se quisermos particularizar, entre a “casa-grande” e a “senzala”.

A autoconsciência crítica de João Salva-Rey se, por um lado, nos apresenta o subúrbio como lugar onde as trevas acobertam os amores clandestinos e ilícitos do homem branco, por outro aponta as contradições e ambigüidades da sociedade colonial:

Como poderiam, de resto, todas as Fatimanes resistir à dura provação discriminatória que era uma das constantes desta sociedade chamada multirracial? Seria ele, Alfredo, ou outro qualquer branco capaz de casar com uma negra? [...] Era uma rapariga gentil, bonita, decente. Mesmo assim, casaria com ela? Jamais! (p. 95).

Tanto em Craveirinha como em João Salva-Rey, estamos perante representações contemporâneas aos fatos e acontecimentos trazidos pela escrita. Daí que nos confrontemos, em largos momentos, com um realismo impenitente e causticante, revelador de que estamos diante de territórios e identidades (sociais, raciais, culturais etc.) onde a negociação entre eles não só é precária como apresenta contornos perversos. Prova de que a negociação só é possível se existir uma plataforma, por mínima que seja, de igualdade reciprocamente reconhecida. O que não o foi no passado, nem parece sê-lo no presente.

Um aspecto que ressalta das representações do espaço suburbano, quer em Craveirinha quer em Salva-Rey, é a sua profunda humanização, notável tanto nas minudências descritivas dos ambientes familiares e sociais como na presença dos seres que os habitam. Assim, o subúrbio aparece-nos, em Craveirinha, como um território intensamente uterino e que nos é dado pela intensa prevalência do Mito do Eterno Retorno, reconhecível, por exemplo, em “Ode à Teresinha”:

e ao romântico xipefo da Lua nos zínco da Munhuana
tu reinventando as maldições terríveis dos xipócuès
vem comigo Teresinha, vem comigo
e drogada ou desdrogada
reabita a Mafalala

(p. 100)

Por sua vez, o narrador de *Ku Femba* não disfarça o efeito quase sortilégio que as gentes, os casebres e as artérias de areia lhe provocam. Dessa feita, ao mesmo tempo que um subúrbio como a Mafalala se impõe como “centro do mundo [...] abrindo as portas ao sol, [deitando] no mundo, poetas e músicos, toureiros, o Eusébio e outros futebolistas de gênio e fama universal” (pp. 277-8), é um espaço que nos permite quadros de grande eloquência figurativa:

Homens sem trabalho, à volta das cantinas, mulheres de todas as idades, à volta dos homens, na expectativa de uma dura côdea de pão, dois goles de cerveja, ou, quem sabe lá, uma capulana nova. Raparigas talvez impúberes ou talvez não, já mulheres de todos os vícios da necessidade, fugiam rindo, dos ataques dos lobos maus (p. 305).

Fator determinante na humanização desses territórios é precisamente a presença da mulher. É sobre ela que recai, afinal, o triplo ônus da colonização, isto é, sujeição social, racial e sexual. Situação que adquire contornos dramáticos em relação às prostitutas e outras profissionais da noite, sejam suburbanas ou urbanas. Segundo Robert Young (1995, p. 90), a cumplicidade entre racismo, sexualidade e cultura é uma das marcas mais significativas da colonização. Verifica-se aí um movimento ambivalente de atração e repulsa, sobretudo por parte do colono, que leva ao cruzamento de fantasias raciais e sexuais geradoras, por sua vez, dos estereótipos que irão subsistir muito além do tempo e do espaço.

É, porém, na escrita de Aldino Muianga que a representação do subúrbio corresponde ao resgate pleno de todas as suas potencialidades enquanto território pluridimensional e que se define, portanto, espacial, social, cultural, política, ética e economicamente. Escritor que emerge na década de 80, Muianga vai, num contexto histórico distinto do anterior, trazer-nos de volta o subúrbio, sobretudo como memória e como espaço-símbolo. Ao lado do universo rural, o espaço suburbano é recorrente e programaticamente convocado nas diferentes obras de Aldino Muianga, com indisfarçáveis desígnios de afirmação territorial e identitária.

Na obra *O domador de burros e outros contos* (2003), precisamente no conto “O domador de burros”, o bairro de Matorsine surge-nos dando corpo a um exercício rememorativo em que o passado se perfila através de múltiplas e significativas referências: “cantina do branco” (p. 10), “o vendedor de tripas” (p. 10), “o regedor do bairro” (p. 15),

“bairro... desta bela cidade de Lourenço Marques” (p. 16), “caderneta indígena” (p. 34) etc.

Mas é sobretudo como instigante alegoria do presente que o conto de Aldino Muianga adquire importância e sentido particulares. Com perspicácia, a prefaciadora da obra considera que “a história dos burros e do seu domador pode ter sido uma maneira astuta de explicar assuntos de hoje com um refrão de ontem” (Welch, 2003, p. 7). E toda a ficcionalização do bairro de Matorsine enquanto espaço-encruzilhada de seres, classes socioprofissionais, tendências políticas, imaginários (sobretudo os dominados pela ruralidade), linguagens, vivências, fraquezas e virtudes humanas empurra-nos para a valorização dessa visão alegórica.

Pela sua localização, origem e dinâmicas, o subúrbio é o lugar que, em África, superiormente concorreu para a gestação das elites e das transformações que determinaram o advento dos Estados-nação saídos das multisseculares malhas coloniais. Por outro lado, essas mesmas nações irão simbólica e vivencialmente reproduzir muitas das representações e comportamentos gerados e processados nas periferias da cidade colonial. Verdadeiro microcosmos, o bairro suburbano de Matorsine paradigmatisa as singularidades vividas hoje por muitas dessas nações: as tensões intestinas, as perturbações identitárias, as disputas de poder, as indefinições socioeconômicas, as lutas de sobrevivência, as crises cíclicas, a transgressão de valores e o sempiterno conflito entre a tradição e a modernidade. Daí a enorme carga simbólica que se reconhece, por exemplo, na concepção e no papel das personagens.

É verdade que a modernidade, *lato sensu*, significou, como explica Gianni Vattimo, o dismantelamento da idéia de história como algo unitário, visto que “os povos ditos ‘primitivos’ colonizados pelos europeus em nome do bom direito da civilização ‘superior’ e mais evoluída revoltaram-se e tornaram problemática a idéia de história unitária e centralizada” (1991, p. 12). Do mesmo modo, é perversamente verdade que essa mesma modernidade concorreu para que o paradigma libertário das nações “periféricas” se inspirasse nos padrões e valores que consubstanciam a mundividência dos dominadores, isto é, enquanto “centro em torno do qual se recolhem e se ordenam os acontecimentos”. Também é finalmente verdade que os Estados-nação pós-coloniais instituíram e recriaram polaridades internas com centros e periferias fortemente demarcados.

Entretanto, a cidade coexiste na obra de Aldino Muianga como uma presença difusa, quase obscura, mas onipresente e dominadora, fazendo-se sentir sobretudo na forma como condiciona as dependên-

cias, comportamentos e mentalidades das personagens mais influentes do subúrbio. Reside aí precisamente a chave da imagologia de “O domador de burros”. Numa interessante leitura sobre a modernidade, Walter Benjamin considera que ela tem a ver com tudo o que existe de tempo futuro no tempo passado e é chamado para o tempo presente. É exatamente na forma como “O domador de burros” recria o passado que se podem divisar algumas das dinâmicas do nosso tempo.

Sendo assim, as correlações das territorialidades passaram de uma dimensão colonial a uma dimensão global, em que os territórios dominantes se deslocaram, se travestiram, mas mantiveram a sua essência: o pendor hegemônico. Os outros permaneceram, afinal, já não na periferia da cidade, mas nas orlas do planeta. E ao nível dessas mesmas margens do mundo, vão se desenvolvendo internamente crispações de natureza étnica, ética, socioeconômica, partidária e religiosa, num quadro de incomunicação e confrontação em que se vão fragmentando todas as possibilidades estáveis de existir.

Se em “O domador de burros” a reposição da ordem perturbada no subúrbio é assegurada pela autoridade proveniente da cidade, por outro lado as periferias, em dimensão planetária, olham para o centro na eterna esperança da salvação. Essa é uma percepção amargamente expressa pelo escritor costa-marfinense Bernard Dadié, para quem os africanos estão a criar todas as condições para voltarem a ser “salvos” pelos europeus.

Segundo Arjun Appadurai, vivemos hoje num mundo de “fluxos globais disjuntivos” (2001, p. 86), em que os movimentos migratórios e os maciços caudais de informação vão criando, cada vez mais, imaginários desterritorializados que implicam uma constante reinvenção de espaços. Por outro lado, a reificação de dicotomias nas nações advenientes da colonização (responsável, por seu lado, pelas arbitrariedades das demarcações fronteiriças), quer com a “domesticação das diferenças” em nome da unidade e da identidade nacional, quer com a instituição de centros e periferias internas, concorreu para a gestação e catalisação de conflitos que têm conduzido à desagregação do sentido de pertença a um determinado território. É, pois, uma nostalgia de um território que, de certo modo, atravessa a narrativa de Aldino Muianga.

Em jeito de conclusão, podemos afirmar que uma das grandes imposturas teóricas do nosso tempo é acreditarmos que fenômenos como o colonialismo, o racismo, a escravidão ou o etnocentrismo são apenas episódios mais ou menos localizados na história da humanidade. Não subestimar a capacidade desses mesmos fenômenos e outros

que traduzem esquemas discriminatórios e hegemônicos em se metamorfosearem, adaptarem e se anteciparem aos novos tempos (criando sobretudo novas linguagens) é, seguramente, a atitude mais prudente e mais realista.

Não deixar de olhar para o passado – onde, por exemplo, a dualidade subúrbio-cidade representou um dos conflitos estruturantes da colonização e da sua conseqüente contestação – é assumir uma responsabilidade epistemológica que nos ajudará a perceber os contornos e as sinuosidades dos territórios, identidades e discursividades despoletados pela colonização e conseqüente planetarização do mundo. É, enfim, não participar da “conspiração de silêncio” (Bhabha, 1995, p. 123), que tende a perpetuar dependências e mistificar diferenças. Dentro ou fora das nações que participam do concerto ao mesmo tempo monopolar e multicêntrico do mundo.

Referências bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Payot & Rivages, 2001.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1995.
- CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua Karingana*. Maputo: INLD, 1982.
- DADIÉ, Bernard. “Entrevista” In: *Proler*. Maputo, nº 5, set.-out. 2002, pp. 13-7.
- HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d’Água, 1986.
- LIESEGANG, Gerhard. “Territorialidades sociais e identidades como referência a Moçambique”. In: *Identidade, moçambicanidade, moçambicanização*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1998, pp. 99-159.
- MUIANGA, Aldino. *O domador de burros e outros contos*. Maputo: Ndjira, 2003.
- NOA, Francisco. *Império, mito e miopia. Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002.
- SALVA-REY, João. *Ku Femba*. Lisboa: Vento-Sul, 1986.
- SEGRE, Roberto. “Beleza no subúrbio”. *O Globo*, 18 nov. 2002, 1º Caderno, Opinião.
- TRIGO, Salvato. “Literaturas africanas de expressão portuguesa – um fenómeno de urbanismo”. In: *Ensaio de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*. Lisboa: Vega, [s.d.], pp. 53-60.
- VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- YOUNG, Robert. *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. Londres: Routledge, 1995.

Resumo

Pequena reflexão sobre a importância que a representação do espaço adquire na projeção da problemática identitária na literatura moçambicana. Trata-se, no essencial, de rastrear as interseções e clivagens de imaginários a partir de um espaço emblemático: o subúrbio, tendo em conta sobretudo as lógicas desenvolvidas pelos processos de hegemonização civilizacional e cultural.

Palavras-chave: subúrbio · território · imaginário

Abstract

A brief reflection on the importance that the space representation gains on the projection of identity problems in Mozambican literature. It deals basically in searching the interceptions and cleavages of imagery based on an emblematic space: the outskirts, considering above all the procedures developed by the cultural and civilization hegemony.

Keywords: outskirts · territory · imagery

Espaços de violência em “Dina”, de Luandino Vieira, e “Mariazinha Tiro a Esmo”, de João Antônio

Solange Munhoz*

Em artigo de revista, Vima Lia Martin coloca em diálogo os contos “Dina”, do escritor angolano Luandino Vieira (1997, pp. 13-9), e “Mariazinha Tiro a Esmo”, do escritor brasileiro João Antônio (1976, pp. 5-9), para ilustrar a composição de personagens marginalizadas que aparecem com frequência na escritura de ambos os autores (2004, pp. 183-90).¹ Da leitura desse artigo nasceu o interesse em nos determos na análise dos mesmos relatos, considerando o espaço como uma categoria prioritária para o desenvolvimento da ação, à medida que interfere na caracterização das protagonistas femininas e ressoa na construção da subjetividade dessas personagens, que experimentam a violência em múltiplas facetas.

Nos dois contos, estamos diante de protagonistas jovens – cujos nomes dão título aos textos –, prostitutas, habitantes de bairros populares urbanos, a conviverem com uma classe social igual ou diferente da sua e com a qual se relacionam por vínculos de servidão. Ambas se afastaram ou perderam os pais ainda criança, mas não guardam por tais separações os mesmos sentimentos, tendo-as processado e experimentado de acordo com as particularidades de suas próprias vidas e do lugar onde estas transcorreram.

* Mestranda em Letras (USP).

¹ Neste ensaio, optamos por denominar os dois textos de contos. No entanto, devemos reconhecer que algumas particularidades dos relatos apontam para a problematização do gênero narrativo.

Para levar a cabo nosso estudo, apoiamo-nos nas idéias de Osman Lins, para quem o espaço,

no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero (1976, p. 72).

Antes, porém, vale a pena recordar que os livros nos quais os contos citados estão inseridos aparecem pela primeira vez na década de setenta, momento em que Angola e Brasil vivenciavam processos políticos castradores das liberdades individuais e coletivas ou de restrita comunicação com a sociedade. Enquanto aquele país lutava contra Portugal pela independência – e logo, enfrentava uma guerra civil de longa duração –, este vivia a experiência de uma ditadura militar que se acirrou no final da década de sessenta e começo da de setenta, mas que soube administrar sua saída do poder, deixando uma herança de mazelas ainda hoje não superada. Esse breve panorama objetiva situar os textos numa perspectiva histórica e social, bem como antecipar algumas das questões que serão explicitadas, principalmente na obra de Luandino Vieira, no que se refere ao aspecto político e à luta contra o Estado.²

“Dina” tem como marco temporal anunciado – maio de 1961 – o período-chave de organização, na sociedade civil, de movimentos guerrilheiros de libertação nacional.³ As ações correspondentes aos enfrentamentos entre as forças antagônicas do grupo de resistência e do grupo de repressão português poderiam se dar em diferentes espaços sociais, mas o autor decidiu ambientá-las no espaço físico limitado do musseque de Santa Rosa, vigiado por meio de um farol que tentava registrar os casos de subversão na comunidade. Nele vive Dina, e sua localização no momento em que o narrador se detém em sua figura,

² Em termos de biografia, de acordo com o que interessa para a nossa leitura, podemos dizer que assim como o autor angolano conhece bem o universo no qual se movem seus personagens, à medida que foi ele próprio um ativista político, o mesmo acontece com o autor brasileiro, que circulava pelo mundo da boemia e da marginalidade com aparente desembaraço.

³ Podemos citar a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) e o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) como alguns dos desencadeadores da luta armada contra o colonialismo português.

sentada na porta de sua cubata, serve como catalisadora da dinâmica da descrição do musseque, lugar pobre em que a única expressão de alegria – a das crianças que brincam – é interrompida bruscamente com a chegada da polícia.

Ao mesmo tempo vítima e testemunha da violência do Estado repressor, a protagonista viu seus pais serem mortos, assim como, anos depois, vê o assassinato de um velho pela repressão policial. Ao tentar salvá-lo, é nocauteada pelos policiais e, no máximo, consegue expor sua informação de testemunha (para portas e janelas fechadas e para a noite escura, diga-se de passagem), ao gritar: “– Mataram-lhe! Eu vi, mataram-lhe! Filhos da puta!” (p. 18).

Tal evento encerra o conto, que sugere a transformação radical da personagem de coadjuvante e dependente das premissas de vida de sua madrinha a sujeito de suas ações e participante da resistência contra a violência do Estado. No entanto, antes que isso aconteça, encontramos Dina em uma situação de extrema vulnerabilidade enquanto espera o soldado com quem deveria se prostituir contra sua vontade. Na porta da casa, pensava sobre o mal-estar que havia algum tempo a atormentava e se refletia em seu trabalho:

Essa coisa trepava, crescia parecia era capim com a chuva, amarrava-lhe no coração na hora que trabalhava e os fregueses começavam a refilar, cinquenta escudos pagar assim para quê, dormir então com mulher de pau e outras coisas... (p. 14).

Em contrapartida, o mal-estar desaparece no final do relato. Apesar de ter sido presa pela polícia por defender o velho, a personagem se dá conta de que “dentro do corpo dela, aquele bicho tinha parado de roer” (p. 18), indicando a descoberta de um novo rumo para a sua vida.

Antes de chegar ao ápice do relato (o encontro entre Dina, o velho e a polícia), o narrador descreve o musseque e se fixa nas marcas das perdas que contam a história dos moradores e estão por toda parte: perda de privacidade e de liberdade de ação (por exemplo, pela presença da luz do farol, significativamente chamado de “olhos grandes”, e da força repressiva da polícia), perda de qualidade de vida (trabalhos informais e doenças), perda de segurança (exemplificada pelos tiros na noite e invasão das cubatas), dentre outros. Reconhecemos a solidariedade do narrador com as personagens desse espaço pelo discurso e riqueza de detalhes com que revela o reflexo das

perdas e das faltas observadas nos corpos, nas coisas e, inclusive, na própria natureza, conseguindo com esse procedimento provocar no leitor a noção (de re-conhecimento) do ambiente do musseque. Vejamos isso em três trechos do conto:

Dina estava lá, nessa hora do fim da tarde, quase sem sol já, sentada na porta da cubata, coçando as pernas. *As moscas não lhe largavam na ferida, e as mãos já sabiam mesmo o jeito de lhes enxotar;*

(...) as pessoas voltando no serviço iam-se escondendo, guardar sua tristeza ou alegria nas *cubatas pequenas e escuras;*

Mas não, não pode se lembrar assim nessa hora que o *sol escondia envergonhado* da luz amarela, parecia era azeite-palma, dos quatro olhos dos projectores desrespeitando os segredos dos musseques (pp. 13-4, grifos nossos).

Vale ressaltar que, ao longo do conto, a riqueza das descrições não se resume aos elementos visuais para a construção da ambientação do espaço. Outros sentidos, como o auditivo – os ruídos (tiros) e gritos (de inocência do velho ou de acusação de Dina quanto à atitude da polícia) –, são considerados e se harmonizam com a caracterização do musseque como sendo o lugar do medo.

No entanto, o ponto máximo das perdas acontece quando Dina testemunha o assassinato do velho, momento que, por outro lado, acaba sendo de descoberta da causa de suas próprias insatisfações com a vida que a realidade histórica e social e a sua madrinha lhe proporcionavam.⁴ Nesse sentido, a imobilidade física de Dina – sentada na porta de sua cubata – contrapõe-se à intensidade de suas emoções, voltadas para sua insatisfação com o trabalho de se prostituir com o soldado português e para a recordação da morte violenta dos pais.

De acordo com Antonio Candido, “os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos” (1976, p. 78). Se observamos a construção de Dina como personagem, damos conta de como os acontecimen-

⁴ Alguns dos conflitos entre colonizadores e colonizados e os mecanismos de sobrevivência ou ascensão social em Luanda podem ser detectados na seguinte fala da madrinha: “– Quando você vai ter dezesseis, já sabe, minha filha! Só Tonho te quer na cama dele. Prometeu na tua felicidade! Juízo, menina! Um bom branco, como ele, te pode dar mesmo casamento!” (p. 16).

tos violentos que testemunha no espaço do musseque afetam sua subjetividade e alimentam a mudança de postura que culmina com a sua rebeldia contra algumas facetas da opressão, evidenciando o crescimento da consciência política. Por um lado, aponta a injustiça de que foi vítima o velho que vê morrer; por outro, promete a si mesma que não mais dormirá com os soldados da tropa portuguesa.

Já em “Mariazinha Tiro a Esmo”, o tempo da narrativa não está claramente delimitado, mas os principais espaços por onde se move a personagem estão referidos. Dessa forma, se ampliam com a movimentação da personagem pela Zona Sul do Rio de Janeiro e por bairros populares e favelas – a Rocinha, o Morro São Carlos, ou alguma das outras onde se esconde cada vez que é perseguida. Entretanto, para efeito de nossa análise, poderíamos restringi-los a Copacabana e, de modo genérico, à favela, sendo que ambos estão marcados pelas precariedades na vida da personagem e pela ubiqüidade da violência.

O próprio título do conto aponta para o centro do texto e sintetiza a relação entre violência, espaço e personagem; basta atentar para a locução “tiro a esmo”, que funciona como sobrenome e qualificador de Mariazinha. Enquanto a palavra “tiro” evoca a idéia de violência, mas não deixa de sugerir a noção de espaço ao remeter à distância que a munição pode alcançar, as palavras “a esmo” compõem uma expressão que, em uma de suas acepções, enfatiza a ausência de uma meta localizada no espaço e a idéia de errância. Entre Copacabana e a favela, Mariazinha vaga, metamorfoseando-se de acordo com os olhares dos freqüentadores desses lugares e fragmentando seus desejos ou planos para o futuro – na verdade, a luta pela sobrevivência costuma situar Mariazinha entre os acontecimentos do passado ou do presente.

Sobre o primeiro aspecto, das diferentes miradas para a personagem, os trechos abaixo são ilustrativos da dubiedade que caracteriza os olhares e as experiências de Mariazinha. No bairro de classe média em que trabalha como olheira:

É, para os leigos, apenas atraente e bronzeada, principalmente para os que não lhe viram os dentes. Para os distraídos e pacatos, para os fariseus ou não iniciados em malandragem dos morros e dos becos do Rio, mais uma garota bonita em Copacabana. Veste na onda e está a fim de ser paquerada. É o que pensam os rapazes passando de carro ou mesmo a pé na calçada da Avenida Nossa Senhora de Copacabana, Posto Cinco e Meio (pp. 5-6).

Mas também estabelece vínculos com a favela onde mora ou se esconde:

Branca, ainda assim Mariazinha Tiro a Esmo é uma peça. Meteram-lhe esse nome lá pelos altos encardidos da Favela da Rocinha, num ponto de pivetes tão tumultuado, tão cheio de movimento, rumor e estripulias que ali acordar era fácil, dormir é que não.

Direitinha, como diriam os últimos rapazes, família da Zona Sul. Ela tem picardia e está na dela, como dizem os tipos amalandrados dos becos e das favelas. Dissimulada em seu trabalho, matreira trabalhando na boca do mocó, indo e vindo na baba de quiabo, enganando otários e pacatos, ela sobrevive (p. 5).

Em constantes idas e vindas, aos catorze anos (mas com aparência de dezenove), Mariazinha carrega consigo marcas de padecimentos de violências que começaram na sua própria casa, com o mau tratamento dado pelo pai, que a violou. O histórico pode ser complementado pela ausência da mãe, a falta de comida e as surras que levava dos garotos. Dentre suas estratégias de defesa, estão as fugas, inclusive da polícia, e a transgressão da lei e a violência – por exemplo, “meteu gilete no escorregador de uns meninos que a surravam” (p. 8).

Sobre o segundo aspecto, da fragmentação de seus desejos, temos que os deslocamentos, por trabalho ou por fuga, colocam Mariazinha em contato com dois universos de valores que competem entre si como pólos de atração entre o possível e o desejável. Quando tem voz, por meio do discurso direto, para comentar sua condição de prostituta, a personagem apresenta alguns dos conflitos que enfrenta como indivíduo, mas que têm ressonância no tecido da sociedade brasileira. Reconhecendo-se como prostituta, entende que a culpa por sua condição está em outra esfera de responsabilidade: a que aponta para a sociedade. Porém, quando se trata de mudar essa circunstância, Mariazinha parece colocar na mão do outro, ou melhor, no querer do homem, a responsabilidade pela transformação, adotando uma postura conformista. O trecho abaixo reflete essa idéia – como sugerem os verbos modais e o tempo condicional –, bem como insinua que Mariazinha valoriza um modo de vida que se assemelha ao de parte das pessoas que moram no bairro da Zona Sul onde trabalha: enquanto o desejo de “ter um homem só” remete à idéia de união estável –

e até de casamento na sua concepção mais conservadora –, "um carro só" remete ao poder econômico e ao consumo de certos bens:

– Sou piranha, e daí? Eu tenho a culpa? Acho que não gostaria de ser. Seria bom ter um homem só com um carro só. Parece que seria legal. Mas está aí uma coisa que eu acho que os homens não querem (p. 9).

"Dina" e "Mariazinha Tiro a Esmo" são, portanto, relatos que trazem à tona as marcas da situação política, social e econômica que vivenciam grupos sociais marginalizados das sociedades de Angola e Brasil, ao focalizarem personagens femininas que sobrevivem com o que conseguem arrecadar prostituindo-se ou realizando pequenos delitos. Para a caracterização das personagens, destaca-se a descrição dos espaços por onde se movem, os quais, ampliados ou reduzidos, são retratados como opressores.

No entanto, os resultados da opressão são diferentes nos dois casos: Mariazinha encontra formas de sobrevivência em cada um dos lugares por onde passa, mas é incapaz de alterar o espaço ou sua própria condição e história individual, tampouco tem esta expectativa, apresentando em seu discurso um tom de resignação. O contrário se passa com Dina, que identifica o motivo de seu mal-estar, relacionando-o com a dominação portuguesa e as injustiças de que eram vítimas os moradores do musseque. Sendo assim, consegue afirmar-se no presente, investindo contra ações violentas da polícia, e projetar mudanças na sua vida para o futuro.

Referências bibliográficas

- ANTÔNIO, João. "Mariazinha Tiro a Esmo". In: _____. *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MARTIN, Vima Lia. "Exclusão social e composição de personagens na ficção de João Antônio e de Luandino Vieira". *Via Atlântica*, 7: 183-90. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2004.
- VIEIRA, Luandino. "Dina". In: _____. *Vidas novas*. Lisboa: Edições 70, 1997.

Resumo

Este texto discute a relação entre a representação do espaço urbano violento e a caracterização das personagens femininas principais dos contos "Dina", de Luandino Vieira, e "Mariazinha Tiro a Esmo", de João Antônio.

Palavras-chave: Luandino Vieira · João Antônio · espaço · violência · personagens femininas

Abstract

This essay discusses the relation between the representation of the urban violent space and the characterization of the main feminine characters of the short stories "Dina", by Luandino Vieira, and "Mariazinha Tiro a Esmo", by João Antônio.

Keywords: Luandino Vieira · João Antônio · space · violence · feminine characters

Instruções para envio de trabalhos

Diadorim: revista de estudos lingüísticos e literários aceita textos inéditos, em língua portuguesa, elaborados por docentes e estudantes de pós-graduação.

Os trabalhos que se enquadram no perfil da publicação são submetidos ao conselho editorial e analisados por dois pareceristas *ad hoc*.

O envio do artigo implica automaticamente a cessão dos direitos autorais ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, para veiculação impressa e eletrônica.

Temática

As edições de número ímpar se dedicam aos estudos literários e as de número par se atêm aos estudos lingüísticos.

No tocante aos estudos literários, aceitam-se colaborações concernentes a:

- ♦ Literatura Brasileira: poesia, narrativa, abordagens interdisciplinares;
- ♦ Literaturas Portuguesa e Africanas: poesia, narrativa, relação entre cultura e arte, relação entre memória, história e literatura.

Quanto aos estudos lingüísticos, os trabalhos podem versar sobre:

- ♦ Variação e mudança da língua portuguesa nos planos sincrônico e diacrônico;
- ♦ Ensino de português;
- ♦ Relação entre gramática e discurso.

Normas

1. O trabalho deve ter extensão máxima de quinze laudas (ou 31.500 caracteres com espaços) e vir acompanhado de resumo (de até 830 caracteres com espaços) e três a cinco palavras-chave, com *abstract* e *keywords* em inglês.

2. Formatação: papel A4, margens de 3 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, parágrafos justificados, primeira linha com recuo de 1 cm, espaçamento 1,5.

3. Estrutura: título centralizado na primeira linha, nome do autor alinhado à direita na segunda linha, subtítulos das seções em negrito e sem recuo de parágrafo.

4. Citações bibliográficas: o sobrenome aparece apenas com a primeira letra em maiúscula. Ex.: Lopes (2003, p. 18); (Lopes, 2003, p. 18).

5. Notas: se necessárias, devem constar do rodapé, com corpo 12 e espaçamento 1,5.

6. Referências bibliográficas: apresentadas ao final do texto, de acordo com as normas da ABNT.

Exemplos

Livro

BÁSILIO, Margarida. *Teoria lexical*. São Paulo: Ática, 1990.

Ensaio em periódico

MAFFEI, Luis. "Herberto Helder, sim, o poema contínuo". *Diadorim* 1, pp. 169-80, 2006.

Capítulo de livro

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. "Literatura e mestiçagem". In: SANTOS, Wellington de Almeida (org.). *Outros e outras na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Caetés, 2001, pp. 89-110.

Dissertações e teses

BONDARCZUK, Simone de O. Gonçalves. *Gramaticalização da partícula hoti no grego antigo*. 2005. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.

Documentos eletrônicos

ALVES, M. M. "Mundo dos loucos". *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 dez. 2000. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/colunas>. Acesso em 20 dez. 2000.

Envie seu texto por e-mail, em dois arquivos diferentes: o primeiro sem identificação de autoria e o segundo acompanhado de nome, função e instituição.

posverna@letras.ufrj.br