

Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

v. 36 n. 56 jul./dez. 2016

ISSN 1676-515X (Impressa)
ISSN 2359-0076 (eletrônica)

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Jaime Arturo Ramírez

Vice-Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretor: Rui Rothe-Neves

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

Coordenadora: Silvana Maria Pessoa de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Silvana Maria P. de Oliveira (Coordenadora)

Ana Lúcia Esteves dos Santos	Mônica Valéria Vitorino
Bernardo Nascimento de Amorim	Rogério Barbosa da Silva
Luiz Fernando Ferreira Sá	Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Marcus Vinícius de Freitas	Viviane Cunha
Maria Cecília Bruzzi Boechat	Wagner José Moreira
Matheus Trevizam	

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA

Ângela Beatriz de Carvalho Faria (UFRJ)	Marcus Vinícius de Freitas (UFMG)
Ângela Vaz Leão (UFMG/PUCMinas)	Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)
Annie Gisele Fernandes (USP)	Mercedes Brea (Univ. de Santiago de Compostela)
Annick Moreau (Universidade de Poitiers)	Paola Poma (USP)
Barbara Spaggiari (Universidade de Perugia)	Raquel de Souza Madanelo (UFMG)
Bernardo Nascimento de Amorim (UFOP)	Rogério Barbosa da Silva (CEFET-MG)
Cid Ottoni Bylaard (UFC)	Silvana Maria Pessoa de Oliveira (UFMG)
Edgard Pereira (UFMG)	Viviane Cunha (UFMG)
Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)	Wagner José Moreira (CEFET-MG)
Lélia Maria P. Duarte (PUC-Minas)	

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 3049 - Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil
Fone: (31) 3409-5134 Fax: (31) 3409-5120
e-mail: jmitraud.pessoa@ig.com.br

Revista

do
Centro de Estudos Portugueses

Revista do CESP	Belo Horizonte	v. 36	n. 56	97 p.	jul./dez. 2016
-----------------	----------------	-------	-------	-------	----------------

Direção:
Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organização deste número:
Silvana Maria Pessôa de Oliveira
Renata Soares Junqueira

Formatação: Alda Lopes

Capa: Pedro Freitas

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG,
1979 -
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.

Semestral.

Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses, a partir
do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).

ISSN 1676-515X (impressa)

e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura afri-
cana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869
469

S u m á r i o

NOTA DE APRESENTAÇÃO

Silvana Pessôa

Renata Soares Junqueira 7

HOMENAGEM A LÉLIA MARIA PARREIRA DUARTE

Percursos da Literatura Portuguesa na Faculdade

de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

Historical course of the discipline “Portuguese Literature”, at
the School of Letters of the Federal University of Minas Gerais

Lélia Parreira Duarte 11

Teoremas

Theorems

Vilma Arêas 21

Zalina Rolim e Helena Morley: duas escritoras-educadoras

Zalina Rolim and Helena Morley: two women writers-educators

Maria Lúcia Dal Farra 31

Lélia ou a arte de viver

Lélia or the art of living

Renata Soares Junqueira 43

Mário de Carvalho e a escrita enviesada

Mário de Carvalho and the skewed writing

Márcia Valéria Zamboni Gobbi..... 51

Os desastres de uma escritura em chamas

The disasters of a writing on fire

Cid Ottoni Bylaardt 63

Mulheres à margem na tradição literária <i>Outsiders Women in Literary Tradition</i> Viviane Cunha	79
--	----

RESENHA

COELHO, Alexandra Lucas. Deus-dará. Lisboa: Tinta-da-China, 2016. 568 p. Bruno Mazzolini de Barros	95
--	----

Apresentação

Este número 56, volume 36, da Revista do Centro de Estudos Portugueses pretende ser uma homenagem à professora Lélia Parreira Duarte, que, nos cerca de 30 anos dedicados à Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da UFMG uniu o gosto pelo magistério, a excelência intelectual, o entusiasmo na direção do Centro de Estudos Portugueses (do qual foi a primeira diretora) e o dinamismo na coordenação editorial da Revista do CESP, periódico que vem se mantendo, agora no formato digital, como eloqüente testemunho da presença da mestra na casa que foi, é e continuará sendo sua para sempre.

No texto que abre o volume é a própria Lélia quem nos conduz a um mergulho na história da disciplina “Literatura Portuguesa” na Faculdade de Letras. Concebido originalmente como conferência encomendada pelo Colegiado de Graduação da Faculdade de Letras, no âmbito do projeto “Letras-Debate”, no ano de 2011, o ensaio constitui um valioso percurso histórico das conquistas, desafios e transformações pelos quais passou a referida disciplina desde a sua implantação na UFMG. Afinal, como nos ensina Lélia em um poema: “O começo/é um tudo/em que tudo falta”.

Vilma Arêas e Maria Lúcia dal Farra endereçam à homenageada pequenas jóias narrativas, verdadeiras prendas de incalculável afeto, a mostrar que o “fazer dos livros” e o fazer dos livros sobre os livros não tem fim, como observa o Eclesiastes.

Por seu turno, o delicado e arguto texto de Renata Soares Junqueira comenta uma faceta menos visível (e conhecida) da obra de Lélia: a bem sucedida conjugação entre arte poética e arte pictórica, a notável aliança entre texto e tela.

Na sequência, os textos de Márcia Gobbi e Cid Bylaardt atestam a vitalidade dos estudos de Literatura Portuguesa entre nós, graças à análise da obra de autores como Mário de Carvalho e António Lobo Antunes.

Por sua vez, o artigo de Viviane Cunha, em clave filológica, ocupa-se em traçar os pontos de aproximação e diferença entre textos, figuras e personagens oriundos de tradições literárias distintas, como a demonstrar que a estrutura de temas e variações é procedimento seminal na prática intelectual e estética das literaturas européias.

A seção “Resenhas”, última do volume, comenta o mais recente livro de Alexandra Lucas Coelho, promissora voz da novíssima geração de ficcionistas portugueses.

Nesta celebração que é também um tributo aos trabalhos e aos dias, não poderíamos deixar de aludir a um dos mais expressivos pensadores da memória, Proust, que, no parágrafo final de *O tempo redescoberto* roga que lhe seja concedido um pouco mais de tempo para que termine a obra monumental que empreendera e afiança que caso lhe seja concedida esta dádiva “não deixaria de lhe imprimir (à obra) o cunho desse tempo cuja noção se lhe impunha hoje com tamanho rigor, e, ao risco de fazê-lo parecer seres monstruosos, mostrava os homens ocupando no Tempo um lugar muito mais considerável do que o tão restrito a eles reservado no espaço, um lugar, ao contrário, desmesurado, pois, à semelhança de gigantes, tocam simultaneamente, imersos nos anos, todas as épocas de suas vidas, tão distantes – entre as quais tantos dias cabem – no Tempo” (*O tempo redescoberto*, 1970, p.251).

Imerso no tempo presente, imbuído do gesto proustiano, este volume quer ser, além de homenagem, uma dedicatória.

Silvana Pessôa
Renata Soares Junqueira

Homenagem
Lélia Parreira Duarte

Percursos da Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

Historical course of the discipline “Portuguese Literature”, at the School of Letters of the Federal University of Minas Gerais

Lélia Parreira Duarte

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
leliaduarte2@gmail.com

Resumo: Percurso histórico da disciplina “Literatura Portuguesa” na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa; Centro de Estudos Portugueses; Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Abstract: Historical course of the discipline “Portuguese Literature”, at the School of Letters of the Federal University of Minas Gerais.

Keywords: Portuguese Literature; School of Letters of the Federal University of Minas Gerais; Center for Portuguese Studies.

Recebido em 7 de fevereiro de 2017.

Aprovado em 2 de março de 2017.

Minha área é a Literatura Portuguesa, que hoje se integra no conjunto das Literaturas estrangeiras de língua portuguesa, na FALE. Sua história começa com o primeiro docente da área, na época da fundação da FAFICH, em 1941: foi o professor Orozimbo Nonato da Silva, seguido por Wilton Cardoso de Sousa. O Prof. Wilton lecionava

também Literatura Brasileira e foi da primeira turma que se formou na Faculdade. Veio depois o português Rodrigues Lapa, que trabalhou nas nossas Letras durante aproximadamente dois anos (1957 a 1959) e foi substituído por Naief Sáfady, após concurso.

Nesse tempo, a Literatura Portuguesa fazia parte do currículo nos três anos do curso de Letras (o quarto ano era de didática). Quando entrei para a Faculdade, em 1965, a Literatura Portuguesa ainda constava, como disciplina obrigatória, dos três anos do curso. O catedrático, Professor Naief Sáfady, viera da Universidade de São Paulo, onde fazia parte do grupo reunido em torno de Fidelino de Figueiredo, o qual incluía António Soares Amora, Segismundo Spina, Cleonice Berardinelli e Massaud Moisés.

Naief Sáfady foi quem introduziu na nossa Faculdade o sistema de seminários, com os quais os alunos melhor se preparavam para ser professores: tinham que analisar os textos em profundidade e participar de exposições e debates que se constituíam como estimulantes desafios (eu que o diga: por dificuldades de horário eu havia abandonado o curso, mas fui assistir a um seminário; o resultado foi que organizei de outra forma a minha vida, de modo a poder continuar na faculdade, de que me tornei efetivamente professora, após concurso, logo depois da formatura, em 1968).

Essa inovação dos seminários tinha o seu respaldo num livrinho publicado em São Paulo, em 1961, por Naief Sáfady – *Introdução à análise de texto*, prefaciado por António Soares Amora. Amora recorda inicialmente a rápida carreira com que Sáfady chegou ao magistério superior, ao Doutorado e à Livre-docência na Universidade de São Paulo e à cátedra de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia de Assis / SP, e também à cátedra de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Fafich, da UFMG –, de onde posteriormente se desmembrou a Faculdade de Letras.

Amora, como o chamávamos carinhosamente, fala também, nesse prefácio, das qualidades de Naief Sáfady como crítico e autor de obras didáticas, ressaltando as qualidades do livro despretensioso que apresentava, e cujo objetivo seria apenas o de ajudar estudantes de Letras nos primeiros passos de análise e interpretação literária. Mas na realidade, acrescenta o Professor Amora, esse estudo, que era fruto de saber doutrinário e de experiência profissional cheio de responsabilidade, avançava no sentido de superar a preocupação com a historiografia

literária, para focalizar a trama do texto (numa atitude precursora de grandes estudos da atualidade, podemos acrescentar).

Soares Amora (autor, também ele, de uma revolucionária *Teoria da Literatura*), acentuava assim o caráter pioneiro e avançado do livro de Sáfady, o qual superava a tradição dos estudos literários baseados na historiografia e, principalmente, na figura do autor, com a novidade de estudar a trama da composição textual; caminhava assim paralelamente às obras revolucionárias de Roland Barthes, Georges Bataille, Michel Foucault, Umberto Eco e tantos outros que se transformaram nas bíblias de cabeceira de muitos de nossos estudantes.

Podemos acentuar assim a grande contribuição de Naief Sáfady aos estudos feitos em nossa faculdade, pois a sua preocupação era a leitura. “A análise de texto”, explica o Professor, abre sendas que entretanto “só se ampliam e se vitalizam na medida em que o próprio leitor educa seu gosto e sua sensibilidade (...). A compreensão plena de uma obra depende exclusivamente do leitor.” (cf. SÁFADY, 1968, 3ª ed., p. 14).

Nesse livro de 1961 Sáfady parece mesmo ter o pensamento afinado com o de Roland Barthes, cuja “A morte do autor” teve primeira edição em 1963); pois para ambos um texto é feito de múltiplas escrituras, oriundas de várias culturas que entram em diálogo (ou em paródia, ou em contestação) umas com as outras. O leitor será onde se reúne essa multiplicidade, pois a unidade do texto não estaria em sua origem, mas em seu destino, nesse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. As sucessivas edições desse “despretencioso livrinho”, como lhe chamava o seu autor, mostram a sua importância para os estudiosos/leitores de literatura, pois o livro foi adotado também no ensino médio, trazendo certamente grandes benefícios aos estudantes de literatura, e não só.

A mesma perspectiva de “leitura” marca a tese de doutorado de Naief Sáfady, cujo título é *Folhas caídas – a crítica e a poesia* (1ª ed. 1960). O volume, publicado pela Livraria Francisco Alves, inclui o texto integral das *Folhas caídas*, de Almeida Garrett, sanando assim uma grande falha então existente nas bibliografias de Literatura Portuguesa.

Atual em muitos aspectos, até hoje, o estudo teve de início o mérito de fazer uma leitura do texto de Garrett em si, desligando-o do escândalo que a sua publicação provocou na sociedade portuguesa da época. Referindo-se à crítica das *Folhas caídas*, Naief Sáfady mostra

o seu avanço relativamente à grande maioria dos estudos literários de seu tempo:

As relações entre autor e obra no momento da criação têm, é certo, sua importância – a História Literária verifica-o constantemente. Mas é absurdo procurar, pela obra literária, o debuxo psicológico do homem que a escreveu ou, invertendo, pesquisar nos episódios da vida do homem os elementos presentes na obra. O que se observa, contudo, é que no caso *Fôlhas caídas* a associação autor-obra é quase uma constante, de que a crítica parece não desejar libertar-se. (SÁFADY, 1965, 2ª. ed., p. 25)

Naief Sáfady avisava assim, numa perspectiva avançada que nem todos seguiam, à época – e que o grupo de Literatura Portuguesa da FALE certamente sempre preservou –, que o seu estudo pretendia ler a obra de Garrett em si, sem tomar como parâmetro a biografia de seu autor. Observa ao invés disso a linguagem com que ela se constrói e a riqueza interior que a caracteriza, sem negar entretanto a emoção que impulsiona a construção textual.

Quando iniciei meu curso de Letras, a equipe de Literatura Portuguesa era constituída pelo catedrático Naief Sáfady e seus assistentes Luís Otávio de Sousa Carmo e Maria Lúcia Lepecki. Esta fez seu doutorado e livre-docência na UFMG, com orientação do Sáfady (não havia ainda na FALE nem o Mestrado...) e foi posteriormente estimulada a continuar os estudos e a docência, em Portugal. Como tantos outros, Maria Lúcia Lepecki testemunha o impulso constante que representava para ela o trabalho junto a Naief Sáfady: sempre pronto a ouvir e a dialogar, aconselhava ele a perseguição do desejo, com ânimo forte e sem acomodações. Mesmo quando isso representava para ele o risco de perder uma colaboradora do quilate de Maria Lúcia Lepecki.

Outro grande colaborador, na época, foi Luís Otávio de Sousa Carmo, que se iniciara como monitor de curso e que depois, por interesses familiares, transferiu-se para a Universidade de Brasília, com o pesar, mas também com o beneplácito de Naief Sáfady.

Em 1965, o número de alunos da futura FALE cresceu muito, com a criação do curso de Português, que veio somar-se aos de Letras Clássicas, Neolatinas e Germânicas. A minha turma, por exemplo, tinha mais de 100 alunos (124, creio eu) e Sáfady conseguiu ampliar o grupo

de Literatura Portuguesa com quatro monitores – de que logo tive a honra de participar, junto com Sérgio Pena, Carlos Abdala e Juarez Távora de Freitas. E era estimulante ver cada um envolvido em aulas e na pesquisa que o Professor nos propunha, com supervisão constante, na grande sala do prédio da rua Carangola, onde ficava a sua biblioteca, cujo impressionante acervo estava sempre à nossa disposição.

Foi assim que realizamos vários estudos (reproduzidos no antigo mimeógrafo, para distribuição aos alunos): Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Mário de Sá-Carneiro, O teatro, e muitos outros. Sempre a partir de desafios que envolviam muitas leituras (como a obra completa de Eça e de Garrett e a (quase) completa de Camilo), produções de textos e resenhas (lembro-me de ter tido um final de semana para resenhar *A origem da tragédia*, de Nietzsche, texto que fazia parte da bibliografia sobre o teatro).

Nem só os alunos eram, entretanto, estimulados a produzir: com a coordenação do Professor Sáfy realizamos na Faculdade de Letras, em 1970, uma Semana de Estudos Camonianos, para a qual foram convidados catedráticos de Literatura Portuguesa de várias universidades: na oportunidade, ouvimos Hélio Simões sobre “A lírica camoniana e as direções da poesia renascentista”; Cleonice Berardinelli sobre “A dimensão tradicional na poesia lírica camoniana”; Joel Pontes sobre “Camões de cordel”; Wilton Cardoso de Sousa sobre “O cânon da Lírica de Camões”, tendo o próprio Sáfy discorrido sobre “O teatro de Camões”. Quantas leituras e releituras sugeridas aos alunos da faculdade e a toda comunidade universitária, a que se juntavam muitos outros interessados!

Nessa época a Literatura Portuguesa já contava com outros professores: Ítalo Mudado e Juarez Távora de Freitas, a que vieram juntar-se Valmiki Villela Guimarães, o português Artur Anselmo, Lúcia Castello Branco, Maria Esther Maciel e Marcus Vinicius de Freitas, sendo que os dois últimos se transferiram posteriormente para outras áreas de atuação.

Logo depois daquela primeira Semana de Estudos Camonianos realizou-se outro importante evento: o II Encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa (de 1972, o primeiro fora em Salvador). Comandados por Mestre Sáfy, distribuímos aos participantes, no dia do início do evento, cópia de todos os trabalhos que lá seriam apresentados. Só quem organizou congressos como esse pode avaliar o trabalho monumental que isso representou, bem como a

extraordinária capacidade de Naief Sáfy na coordenação e dinamização de um grupo; pois naquela época não tínhamos a comunicação rápida que se faz hoje através de computadores, e-mails, impressoras ou xeroxes que mágica e rapidamente reproduzem os textos e facilitam a troca de mensagens e de textos.

Tal foi o sucesso desse evento que, anos depois, a UFMG concordou em sediar novamente Encontros de Literatura Portuguesa (o VII, de 1979, e o XVII Encontro (em 1999), numa realização conjunta PUC Minas / UFMG). Uma boa lembrança do memorável evento de 1979 é a da grande quantidade de livros conseguidos por Sáfy com as editoras, distribuídos após uma sessão plenária aos participantes, que circulavam alegremente em torno de uma grande mesa carregada de publicações, escolhendo uma de cada vez.

Um grande suporte para os estudos de Literatura Portuguesa na FALE foi certamente representado pela criação do Centro de Estudos Portugueses, em 1972. Aquela Semana de Estudos Camonianos de 1970 teve então várias reedições, tendo acontecido também: quatro Semanas de Estudos Portugueses; um simpósio sobre *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, no centenário de sua publicação; duas semanas de estudos sobre Fernando Pessoa; uma sobre Mário de Sá-Carneiro, e três módulos do Ciclo de Estudos Comparados de Literatura Portuguesa e Brasileira, além dos já mencionados Encontros de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa. De modo geral, todas essas atividades – que muitas vezes foram apoiadas pela FAFICH e por professores como Moacyr Laterza, Sônia Viegas e Célio Garcia, e de que participaram sempre convidados do Brasil e de Portugal – foram seguidas de publicações dos trabalhos; de modo que, além de impulsionar e apoiar leituras e pesquisas, o CESP se constituía, o que faz ainda hoje, como um bom exemplo na Faculdade e contribuía bastante para a divulgação dos trabalhos de Literatura Portuguesa, realizados por estudiosos já consagrados e também por iniciantes que se aventuravam nas trilhas desses estudos.

Creio mesmo poder repetir algo que se dizia, na época: o CESP da FALE era um pólo dinamizador de pesquisas (que envolviam toda a Faculdade) e de publicações, a começar pelo seu *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, de início competentemente dirigido pelo Professor Ítalo Mudado. No seu oitavo número, o *Boletim* já se transformara numa revista que, a partir do reconhecimento acadêmico, passou a chamar-se *Revista do Centro de Estudos Portugueses* e está hoje no seu trigésimo

ano, com o número 44, de julho/dez. de 2010, sob a competente coordenação da atual diretora do CESP, Professora Silvana Maria Pessôa de Oliveira. Silvana, juntamente com Paulo Motta Oliveira, fizeram concurso para a Faculdade, quando me aposentei. Ao grupo se juntou posteriormente Maria Zilda Ferreira Cury, já no projeto de Literaturas Estrangeiras de Língua Portuguesa.

O novo projeto pedagógico do curso de Letras, implantado em 2006, definiu como única disciplina obrigatória nomeada Literatura Portuguesa – parte integrante da Formação Complementar em Literatura, na área de Literaturas estrangeiras de Língua Portuguesa – a Introdução à Literatura Portuguesa, que tem a duração de um semestre, com ementa pré-definida. São três turmas de introdução por semestre, e cada professor (são atualmente quatro professoras) pode usar a criatividade para definir o seu programa. Disciplinas optativas também podem ser ministradas: devem focalizar especificamente a Literatura Portuguesa, ou fazer estudos comparados dessa literatura com a Brasileira ou mesmo com outras literaturas.

Nota-se assim grande mudança no currículo da graduação: se no século XX, nas primeiras décadas das Letras, a Literatura Portuguesa ocupava três anos nos programas da FALE, passou depois a dispor de três semestres obrigatórios, assim denominados: Fundamentos da Literatura Portuguesa, Romantismo e Realismo e Simbolismo e Modernismo, com possibilidade ainda de disciplinas optativas. Hoje, como resultado da amplificação do projeto da universidade, a Literatura Portuguesa está resumida a uma disciplina obrigatória, felizmente acompanhada de “Tópicos de Literatura Portuguesa”: trata-se de optativas / possibilidades de os alunos aprofundarem estudos monográficos ou comparados de obras de Camões, de Fernando Pessoa e de tantos outros escritores, do Medievalismo à Contemporaneidade (sabe-se da riqueza representada hoje na literatura universal por obras de autores portugueses contemporâneos). Além de José Saramago, o único Nobel de língua portuguesa, devemos mencionar, entre outros: Augusto Abelaira, Antônio Lobo Antunes, Mário Cláudio, Carlos de Oliveira, José Cardoso Pires, Gonçalo M. Tavares, Agustina Bessa-Luís, Maria Gabriela Llansol, Maria Judite de Carvalho, Teolinda Gersão, Hélia Correia, Lídia Jorge, Teresa Veiga. Importante lembrar também a riqueza da poesia portuguesa de hoje, com os poetas Ruy Belo, Herberto Helder, Manuel de Freitas, Alexandre O’Neill, Eugênio de Andrade, David Mourão-Ferreira (também prosador), Daniel

Faria, Sophia de Mello Breyner Andresen, Adília Lopes e tantos outros. Esses tópicos de Literatura Portuguesa podem ter também perspectivas temáticas, já tendo sido ministrados cursos sobre as cantigas medievais, Pessoa, Llansol e Blanchot, “Ficções de enamoramento”, “A casa na ficção portuguesa”, “As cartas na Literatura Portuguesa” e “Agustina e Manoel de Oliveira”, com o entrelaçamento literatura / cinema.

Não existe na FALE a Literatura Portuguesa como disciplina no Programa de Pós-graduação; as disciplinas da graduação tem entretanto despertado vários alunos para trabalhar essa literatura no Mestrado e no Doutorado, seja através de uma perspectiva comparada ou a partir da Teoria da Literatura, com orientação de professores da área ou mesmo de outras áreas. Assim foram feitas, por exemplo, teses sobre Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Antônio Lobo Antunes, Maria Gabriela Lhansol, ou o contemporâneo Al Berto. No mesmo sentido, professores da área de Literatura Portuguesa orientam frequentemente monografias, dissertações e teses em perspectiva comparada, ou mesmo em outras literaturas.

Importante mencionar também, nesse sentido, os grupos de pesquisa, geralmente financiados pelo CNPq ou pela FAPEMIG, sobre Literatura Portuguesa, que se formaram na FALE desde 1988: Iniciação Científica e Aperfeiçoamento foram certamente caminhos que levaram à pós-graduação, realizada mesmo nesta Faculdade de Letras ou em outras universidades, como a PUC Minas. Trata-se de uma tradição continuada, pois sabemos que todos os anos o CESP promove, no mês de maio, um encontro de pesquisa, para divulgação e debate dos trabalhos em andamento.

Penso que, assim, dentro dos limites disponíveis de espaço / tempo, a Literatura Portuguesa tem cumprido, na nossa Faculdade de Letras, o seu papel de contribuir para que os alunos adquiram o domínio crítico de um repertório representativo dessa literatura, tornando-se capazes, ainda, de desenvolver por si mesmos investigações que possibilitem o aperfeiçoamento de sua prática pedagógica. Dessa forma, e tomando consciência dos diferentes contextos culturais e interculturais, podem certamente melhor compreender o papel social da escola e gerenciar o próprio desenvolvimento profissional, comprometendo-se, cada vez mais, com os valores inspiradores da sociedade democrática.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SAFÁDY, Naief. *Folhas caídas: a crítica e a poesia*. 1960. 135f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Assis, 1960,

SÁFADY, Naief. *Introdução à análise de texto*. São Paulo: Francisco Alves, 1965.

SOARES AMORA, António. *Teoria da literatura*. São Paulo: Editora Clássico-Científica, 1961.

Teoremas¹

Theorems

Vilma Arêas

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo / Brasil

vilmasa@uol.com.br

Resumo: Análise de dois livros publicados em 1979, A Casa de Vidro (Ivan Ângelo) e Operação Silêncio (Márcio Souza). Embora usando procedimentos estéticos diferentes, ambos têm a mesma intenção: compreender a História do Brasil e denunciar seus abusos, para que nada seja esquecido.

Palavras-chave: ficção; História.

Abstract: Analysis of two books published in 1979, The glassy House and Silence in operation. Their authors, Ivan Ângelo and Márcio Souza, although using different literary procedures, intend to comment the Brazilian History in order to point out its abuses not to be forgotten.

Keywords: fiction, History.

Recebido em 5 de junho de 2016

Aprovado em 30 de junho de 2016

¹ Teorema: do grego *theórema*, “o que se pode observar, espetáculo, objeto de estudo ou de meditação, preceito moral, contemplação”.

Querida Lélia, este texto foi escrito em 1980, um ano após a publicação dos dois livros que aqui comento. Não o publiquei, não sei por que. Mas talvez estivesse esperando uma boa ocasião, que por fim chegou trinta e sete anos depois e o dedico a você, com a admiração e amizade constante.

Em um conto intitulado “Os desastres de Sofia” (LISPECTOR, 1964, p. 9-29), Clarice Lispector traça dois mapas para a busca de um tesouro: o primeiro afirma que só o trabalho árduo garante a obtenção da fortuna. O segundo aponta um jogo cheio de invenção para surpreender o tesouro, que imediatamente se metaforiza, surgindo onde menos se espera, até mesmo “em sujos quintais”.

Entretanto esses dois caminhos podem ser compreendidos como um só, variantes que são de uma mesma figuração apoiada nas relações do texto literário com os modelos e as circunstâncias que o fizeram nascer. Se um se mostra confiante no acesso supostamente espontâneo ao que se entende por real, não abre mão do jogo inventivo criado pelo “trabalho árduo”, que por sua vez não dispensa a força transformadora da metáfora. O texto literário se coloca deste modo como um lugar específico de redistribuição da ordem da língua, nunca um espaço reconfortante em que as complexas relações que regem a sociedade e a literatura sejam espontaneamente resolvidas. Como não poderia deixar de ser, ambas as variações apresentam suas dificuldades próprias. Arrisquei colocá-las lado a lado, sem reduzir uma à outra.

Os breves comentários que se seguem sobre *A Casa de Vidro*, de Ivan Ângelo (1979), e *Operação Silêncio*, de Márcio Souza (1979), elegem um objeto de estudo, têm um mesmo projeto, isto é, rever a história do Brasil para contemplá-la, entender e também denunciar suas distorções, que infelizmente se repetem neste século XXI. Ambos tentaram caminhos formais diferentes, mas não recuaram diante das dificuldades dos teoremas que armaram.

O que de saída impressiona no livro de Ivan Ângelo é seu caráter de objeto bem feito e acabado, uma caixa de vidro cujo fecho parece se oferecer, mas que nega uma entrada grátis ou passagem sem dor. Apresentado como um livro de novelas, percebemos no entanto que ele se estrutura como um romance policial sofisticado, em que o protocolar último capítulo é o mapeamento dos quatro anteriores e moldura em que as novelas se encaixam para o estabelecimento do sentido.

Dizendo de outra maneira, os quatro primeiros capítulos (“novelas”) são glosa, comentário e interpretação do último, colocado como mote, sob forma entretanto de estribilho às avessas. Essa reviravolta, ou volta insistente ao ponto de partida, imobiliza o tempo, tornando-o circular, sem saída.

Mas sobre o que versa esse último capítulo?

Vejam: existem nele três narradores, os dois primeiros ficcionais, apesar das vestes históricas que usam, e o terceiro, sem deixar de ser ficcional, é a máscara do narrador do livro, que grafaremos Narrador para evitar dúvidas. Os três são encaixados um no outro, envolvidos com três mistérios a respeito de um tesouro escondido. O primeiro mistério, dado como “invenção de um certo Martinho Dias em 1699”, em plena crise do sistema colonial português no Brasil, foi resolvido cento e vinte e oito anos depois por Estevam de Saa Perdigão, em 1827, no início do reconhecimento da independência brasileira (1822), que entretanto legitimou a evasão de recursos do Brasil e conciliou elementos liberais com o continuismo da situação colonial; o segundo mistério, “criação requintada” do acima citado Perdigão, foi resolvido em 1968 pelo Narrador de *A Casa de Vidro*.

Não nos esqueçamos que 1968 foi o ano do AI-5, isto é, do Ato Institucional no governo do Marechal Costa e Silva (1967-1969) ou seja, do arrocho da ditadura militar instalada entre nós em 1964, cuja prática rotineira era a tortura e o assassinato.

Na pista da resolução do mistério, este Narrador nos confessa haver recebido do anterior “o ouro e a missão”; escreve então o livro que lemos agora. Desta vez o ouro é metafórico, “hum ensinamento” que se dá a entender a bom entendedor. A epígrafe do último capítulo, intitulado “Achado”, reafirma a interpretação. Foi retirada pelo Narrador do texto de Perdigão, por sua vez intitulado “Memória do Achamento de hum Ouro qu’estava perdido”. A epígrafe reza o seguinte: “q’a acolha como hum ensinamento e taõbem, se a isto se prestar, como hum final divertimento offerecido a pessoa q’s se houve em taõ trabalhozas especullaçoens.”

Claro está, não se fala aqui em ouro escondido, embora o Narrador tenha explicitamente prometido no início do capítulo que “quem desfizer o terceiro mistério ganha um prêmio: ouro” (p. 215). Investigando melhor, percebemos que o terceiro mistério quem o resolveu foi o próprio Narrador, que infelizmente nada fala sobre a transferência desse prêmio

ao leitor, que terá de se contentar com o “final divertimento” de “histórias simples demais”, no entanto e ao mesmo tempo “uma história difícil”.

Este simples resumo já revela o emaranhado e entrelaçamento de histórias e narradores no suceder de períodos críticos da história do Brasil. Para a graça da literatura, os ardís tencionam mais esconder que revelar o tesouro. Este paradoxo nos fornece uma das chaves para a compreensão do que lemos, pois as novelas e o capítulo final oferecem uma visão panorâmica da história do Brasil, com uma clara tentativa de entender nosso tempo a partir de seus fundamentos arcaicos. Por isso, *A Casa de Vidro* se pretende uma arqueologia dos vários estratos formadores de nosso rosto, uma vez lavado da *maquillage* dos discursos falsos e/ou ufanistas que o encobrem.

As três primeiras novelas narram com extrema violência a história da dominação colonial portuguesa e inglesa que se desenvolve entre nós desde a Carta de Caminha, fecho de “Conquista”, primeira novela. Aqui a promessa de riqueza na pena de Pero Vaz se realiza concreta e torpemente séculos depois nas aventuras do “devasso inglês sir Henry Spencer Ashbee”, narradas a seu cunhado, sir Harold. As libertinagens sexuais, teóricas e práticas, colocando para funcionar “seu famoso quatro por dezoito”, se ajustam perfeitamente à exploração de operários durante a resolução de uma greve na fábrica em Osasco. Conclui o inglês que bastaria pagar 15% de aumento salarial se podiam pagar 30% e tudo se arranjaria. A estratégia seria tratar bem “a gente morena da terra de Vera Cruz”, oferecendo cigarros democráticos ao final: “Cigarro aí ô companheiro?” (p. 46).

Assim Pero Vaz de Caminha se deixa ver metido na pele de sir Henry, que defende com unhas e dentes o lucro da empresa, enquanto belisca o biquinho do peito da secretária: “tratando-se bem a essa gente dará essa atitude bons frutos, e tudo se conseguirá” (p. 48). Estupros, brigas de quadrilha, corrupção policial, desaparecimento de presuntos, isto é, de assassinados, encontram sua alegoria na noveleta homônima do livro, “A Casa de Vidro”:

Para remedio se fazia demonstraõ de toda severidade contra quaesqueres revoltas delles, desde açoutes ao pee do Pelourinho â mais severa de enforcamentos e esquartejamentos em praça publica, para terror e exemplo, conforme declaravaõ as sentenças delles, q’sse liaõ. (p. 169)

A prisão era indestrutível apesar de cristalina. Seus reflexos agudos atiram sobre nossos ombros a responsabilidade do crime social, que é sua verdadeira matéria. Pois a história da opressão, diz-nos o texto, se desenrola sob nossos olhos, é perfeitamente transparente, enquanto nós, com passividade, ignorância ou má-fé ajudamos a construí-la. Em consequência, não só fomos capturados para dentro dela, como estamos implicados em papéis contraditórios e absurdos, criados por nossa própria alienação: “Você sabe, ó aqui, está vendo?, daqui eu me vejo lá dentro. Às vezes parece que eu estou sendo interrogado, outras vezes eu é que estou dando porrada” (p. 207).

Da astuciosa acusação não escapa o procedimento poético com suas leis próprias, pois “a perfeição da forma /também/esconde os truques” (p. 188). Em “Achado” a mesma equivalência é retomada.

“Martírio”, “Miráculo” e “Mistério” são as palavras-chaves da decifração do mapa do tesouro. Se acolhermos tudo isso como “hum bom ensinamento”, isto é, se investigarmos os documentos, se dermos ouvidos aos testemunhos e aos martírios (“martírio” etimologicamente significa “apresentar seu testemunho”), receberemos o ouro, isto é, desvendaremos o sentido do “milagre brasileiro” tão propalado nos anos ditatoriais.

Em vez disso, os depoimentos são elaborados desde o início do período colonial, cravados na carne dos rebeldes a começar pelos “açoutes ao pee do Pelourinho” (p.169), que é naturalmente o lugar de “negro insubordinado”. Finalmente, “a ordem é fuzilar os cabeças”(p. 225). A história continua, apresentada pelas epígrafes cuja ordenação também é cruzada, baralhando a ordem com que surgem no texto do último capítulo, de onde são retiradas. A arqueologia é também a das palavras. Os corpos são vistos por dentro, decifrando esqueletos espelhados que deixam ver o buraco das balas. Palavras se metem umas dentro das outras obedecendo às aparências e falseando a etimologia (não é verdade que “rito” simula estar contido em “grito”?) Entender o sentido intrincado e contraditório do conjunto da história do Brasil parece ser mesmo o prometido tesouro.

O próprio Ivan Ângelo reforça seu projeto na explicação ao final das páginas: “são cinco novelas em que o Brasil atual e o antigo se penetram, se iluminam. Tenho necessidade de saber por que o meu país é assim/.../ A minha ficção é uma espécie de investigação”.

Diante do preciosismo de construção de *A Casa de Vidro*, *Operação Silêncio* pode parecer um livro escrito de um jato, ao sabor da paixão e do nojo, irrefreável como a “poalha de vômito” que atinge quem

vive ou se debruça sobre a história da América Latina, percorrendo-a do século XVI até hoje, esmiuçando as lendas, os fatos ou o último decreto oficial.

Esse “vômito”, que encharca o livro, imitando a violência e o terror do golpe militar, surge principalmente na amargura de Paulo Conti, o narrador, mas também existe como dado concreto, quando prisioneiros políticos, inclusive Conti, são obrigados a limpar as salas, cobertas de fezes, vômito e urina, após a tortura de companheiros (p. 177). O vértice dessa pirâmide é o ano do AI-5, 1968, com suas terríveis consequências, *leitmotif* da obra.

Para começar, dúvidas: trata-se de um romance ou de um depoimento? Talvez ensaio? Investigação do lugar sempre ambíguo do intelectual? Talvez seja tudo isso, conforme observação de Fernando Peixoto na orelha do livro:

Na verdade *Operação Silêncio* é um romance que, à medida que se constrói se transforma, sem perder sua narrativa de ficção (constituída de pedaços do real e de cenas quase da farsa picaresca, num ensaio sobre arte (sobretudo cinema e também literatura) e política. Em muitos momentos a sensação é quase o inverso: um vigoroso ensaio sobre arte e política que se dissolve em romance.

O livro é dividido em duas metades, a primeira “O Sobrevivente Paulo Conti”, com sua sarcástica e desalentada epígrafe (“Acredito que a obra-prima da língua portuguesa é o texto do AI-5”); a segunda metade, intitulada “O rio de sangue”, são 98 páginas que jorram sem pausas, com uma epígrafe de Tertuliano, importante teólogo cartaginês, do século segundo da era cristã: “Acredito nessas coisas porque elas são inacreditáveis”.

Mas a forma do livro é a de uma caixa de ressonâncias a partir de materiais diversos, que radicalizam o sentido das palavras escritas. Na primeira parte, os fragmentos que a compõem vêm introduzidos com palavras do Livro Vermelho de Mao Tsé-Tung a sublinhar a distância entre a militância estudantil inspirada pelas palavras de Mao e a prática da resistência em contexto em tudo diverso, distante. Na segunda parte, o método foi o de misturar os tempos onde se movimentam os personagens e as situações, em sequências sucessivas. O filme sonhado por Paulo

Conti e narrado por ele a um personagem não ultrapassa o estágio da imaginação, pois não consegue chegar às telas, embora una as duas partes, encerrando o livro:

Paulo: a música segue assim, em ritmo flamengo. Voz cantando em *off*: *sueña el rey que es rey y vive/ con este engaño mandando.../Yo sueño que estoy aquí destas prisiones cargado...* Pensa: companheiros, a esperança não poderia reviver se ninguém sentisse necessidade dela. A canção vai decrescendo. Plano do mar, os créditos do filme aparecem sobre as vagas do Atlântico até surgir, em silêncio, a palavra FIM.

Talvez possamos considerar esse trecho final como resumo de *Operação Silêncio*, pois as primeiras páginas, ao se abrirem com referências ao filme imaginado por Conti, se unem às últimas palavras, acima citadas. O doloroso e violento “ritmo flamengo” é perfeito como música ao filme sonhado, tão triste e trágico quanto *Operação Silêncio* onde ele está, enquanto a voz em *off* canta o famoso monólogo de Segismundo em *La vida es Sueño*, de Calderón de la Barca. Trata-se do solilóquio mais famoso do teatro espanhol e ocorre no final do primeiro Ato, quando Segismundo, encarcerado, pensa na vida e em seu destino.

O trecho se ajusta ao ponto-chave do livro, as tristes memórias de Paulo Conti encarcerado nelas mesmas, na lembrança dos mortos, mas que não o impedem de fazer um balanço radical sobre o tipo de relação que os intelectuais mantêm com a sociedade desigual, que papel deverá ter a literatura ou o cinema na luta de classes, de que modo entender a independência relativa da obra de arte: “Griffith, que era um sulista revanchista, racista, ele soube construir as bases da linguagem cinematográfica” (p. 75).

Por qualquer lado que se revolvam essas questões – e Márcio Souza faz análises exigentes do cinema e da literatura brasileira até a década de 1970 –, elas tentam entender a especificidade do problema de nosso país, incluído no quadro mais amplo da América Latina. (O filme de Paulo Conti, por exemplo, é sobre Manco Capac, imperador dos Incas, que em 1536 tentou libertar seu povo, tendo sido violentamente reprimido pelas hostes de Francisco Pizarro. Este também em busca de outro tesouro, o Eldorado, “cidade toda de ouro brilhando contra o lago de águas verdes”, p. 165).

O debate exige parcialidade, afirma Conti, o que gera outra tensão importante no livro –ao mesmo tempo engajamento prático e compreensão teórica, o ponto de articulação entre política e fabulação artística. A clave escolhida é a do desfoque, o fio que passa entre olhar e ver, entre ser e discurso, entre a leitura de Mao Tsé-Tung e a prática política inspirada nele, entre a defasagem do intelectual brasileiro e a produção do exterior que o inspira etc.

Algumas respostas ousadas são encontradas: no Brasil, intelectual é aquele que se esquece. Se a arte idealmente se pretende um texto eficaz (ao contrário do que significa numa cultura associada a ornamento, quando as obras favorecem mais a quem as faz do que a quem as lê ou alcança), neste caso, tanto na língua quanto na política portuguesa/brasileira, manipuladas pelos lecionistas (letrados), o texto poético fundamental não é nem o de Gil Vicente, proibido e censurado por duzentos anos, nem o de Guimarães Rosa. Ele é, sim, o texto do AI-5, ou, acrescento, o da grotesca comédia, para dizer o mínimo, que se desenrolou ao vivo a 17 de abril de 2016, há 37 anos da publicação dos dois livros.

Impossível esgotar aqui todos os caminhos abertos por *Operação Silêncio*, ou examinar a bela e “irrazoável” esperança que o encerra (“o vômito vai se dissipar, nós estamos dissipando o medo”, p. 207), mas convém estabelecer o ponto de ligação que o uniria a *A Casa de Vidro*, no tema geral de repensar a história, no intuito de buscá-la nos documentos, raízes, para que ninguém seja inocentado, nenhuma data esquecida. Mais alegórico em Ivan Angelo (mas o texto instala e desequilibra a alegoria), mais documental em Márcio Souza, sem prejuízo da ficção.

De qualquer modo, o ponto fundamental de *A Casa de Vidro* e de *Operação Silêncio* é a descoberta também de outro tesouro, que inverte o ditado “a palavra é de prata, o silêncio é de ouro”,² pois o necessário é quebrar esse silêncio, escrever, demitir o intelectual que se esquece, passando a palavra ao intelectual que compreende a tragédia de nossa história. Ambos os livros colocam problemas, superam o círculo fechado de certo romance de denúncia e – tantos anos passados! – permanecem novos e oportunamente atuais. Não propõem soluções. Aliás as soluções podem ser encontradas com argumentos lógicos, mas os problemas só

² Augusto Abelaira escreveu a peça *A Palavra é de Ouro* em 1961, durante a ditadura salazarista em Portugal, quando o teatro era escrito para ser lido apenas. A partir do título, o refrão é também invertido. (Cf. ARÊAS, 2008, p. 57-71).

se colocam por meio da imaginação, estimulada pela experiência das dificuldades.

Referências

LISPECTOR, Clarice. Os desastres de Sofia. In: _____. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 9-29.

SOUZA, Marcio. *Operação silêncio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

ÂNGELO, Ivan. *A casa de vidro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979.

ARÊAS, Vilma. A comédia segundo Augusto Abelaira. PEREIRA, Paulo Alexandre (Coord.). *Augusto Abelaira*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008. p. 57-71.

**Zalina Rolim e Helena Morley:
duas escritoras-educadoras**

***Zalina Rolim and Helena Morley:
two women writers-educators***

Maria Lúcia Dal Farra

Universidade Federal de Sergipe, Aracaju, Sergipe / Brasil

mldalfarra@gmail.com

Resumo: Este artigo compara duas escritoras-educadoras brasileiras – Zalina Rolim e Helena Morley – que escreveram e publicaram no final do século XIX, uma paulista e outra mineira, uma poetisa e outra narradora, ambas preocupadas com a educação infanto-juvenil e ambas revelando nas suas obras literárias, cada qual a seu modo, aspectos relevantes da burguesia brasileira à sua época e da condição feminina no seio da família burguesa.

Palavras-chave: Zalina Rolim, Helena Morley, infância, patriarcalismo, condição feminina.

Abstract: This article compares two Brazilian writers-educators women – Zalina Rolim and Helena Morley – who wrote and published at the end of the 19th century, one from São Paulo and one from Minas Gerais, one poetess and another narrator, both concerned with the education of children and adolescents, both revealing, in their literary works, each in its own way, relevant aspects of the Brazilian bourgeoisie of their time and the feminine condition within the bourgeois family.

Keywords: Zalina Rolim, Helena Morley, childhood, patriarchy, female condition.

Recebido em 30 de setembro de 2016.
Aprovado em 30 de novembro de 2016

À minha querida Lélia

Trago uma aproximação entre duas escritoras, que é uma forma de pensar os laços entre literatura e ensino – ao mesmo tempo uma maneira de honrar o trajeto tão benemérito de artista, ensaísta e educadora da minha querida amiga Lélia Parreira Duarte. Enfoco, pois, duas mulheres brasileiras nascidas no século XIX, que articulam, implicitamente, alguns liames entre si. Trata-se de Maria Zalina Rolim Xavier de Toledo, nascida em Botucatu (minha terra natal), Estado de São Paulo, a 20 de julho de 1867, e falecida na cidade de São Paulo, em 21 de junho de 1961. E de Alice Dayrell Caldeira Brant, nascida em Diamantina, Minas Gerais (estado natal de Lélia, que é oriunda de Formiga), em 28 de agosto de 1880, e falecida no Rio de Janeiro em 22 de junho de 1970.

Situo-as em regime de contiguidade porque, uma paulista e outra mineira, uma poetisa e outra narradora, produzem suas obras mais ou menos na mesma altura, em finais do mesmo século, e sustentam um dote comum – o de educadoras. Além disso, pertencem as duas a um estrato social semelhante. Zalina Rolim, filha de juiz, é mulher de promotor de família eminente da região, os Xavier de Toledo, cujo nome, como se sabe, faz parte do patrimônio geográfico do centro da cidade de São Paulo. Alice Dayrell Caldeira Brant (dita Helena Morley, pseudônimo através do qual será conhecida como autora), muito embora tenha tido uma infância modesta, descende, do lado paterno, de ingleses de antiga nobreza. Migrados para o Brasil no princípio do século XIX, ela se casou com o primo-irmão diplomata (cujo sobrenome – Caldeira Brant – diz respeito à linhagem dos Barões de Barbacena), que foi deputado, Secretário de Estado, Presidente do Banco do Brasil, e, mais tarde, exilado político na Europa e na Argentina. Helena Morley é sogra de Abgar Renault, importante político e Secretário de Estado, destacado poeta e tradutor – o que dá sinal do ambiente intelectual em sua casa do Rio de Janeiro, um palacete defronte à Lagoa Rodrigo de Freitas.

O romance de Morley – aliás, sua única obra publicada: *Minha vida de menina* – tem como subtítulo *Cadernos de uma menina*

provinciana nos fins do século XIX e aponta, logo na nota inicial da autora, o desígnio de passar para as suas “netas” e para “as meninas” as suas experiências de escrita e de vida, a fim de que possam se aperceber da diferença entre um e outro tempo. Refere-se ela à época de feitura dessas páginas, redigidas entre 1893 e 1895, e ao tempo atual, 1942, data da primeira edição da sua obra.¹

Zalina, por sua vez, está estreitamente ligada à criação do “Jardim de Infância da Escola Normal de São Paulo”, que ocorre em 1896, pioneira na educação no Brasil, e o seu livro especialmente composto para a educação infantil, *O livro das crianças*, vem à luz em 1897. A importância desta botucatuense como educadora, a sua incisiva atuação como uma das primeiras produtoras de textos para crianças, fica anotada no fato de que Zalina recebe, em 1954, uma homenagem do governo brasileiro, quando é então dignificada com a insígnia de “Mestra do IV Centenário de São Paulo”.²

Por seu lado, a obra de Morley imanta mulheres destacadas: para o caso, importantes escritoras da época, Rachel de Queiroz, sua leitora e admiradora (que ao romance regressará por vezes), e Elizabeth Bishop, poetisa americana que, em 1957, a traduz e a prefacia em língua inglesa, publicando-a em Nova Iorque e em Londres. Para além destas, há no elenco de suas importantes leitoras a pesquisadora e estudiosa brasileira, minha saudosa amiga Marlyse Meyer, que, mais tarde, em 1960, verte-o para o francês, feição através da qual George Bernanos irá lê-lo e apreciá-lo sobremaneira, visto que o apresenta - o que diz muito da sua aceitação e dos leitores que angariou desde então. E nomeio apenas alguns dos inúmeros admiradores que Morley foi repertoriando ao longo do tempo, como Guimarães Rosa, Gilberto Freyre, Carlos Drummond de Andrade, José J. Veiga, Rubem Braga, Alexandre Eulálio e, mais recentemente, Roberto Schwarz. O romance também alcançou uma primeira filmagem em 1969 (sob a direção de David Neves, no longa intitulado “Memória de Helena”), e regressou à grande tela em 2004, com

¹ A propósito, em 1997, Roberto Schwartz publicou um excelente ensaio sobre o livro, em *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras. Utilizo, para citação, a 8ª edição da Livraria José Olympio Editora, a de 1966 (Rio de Janeiro).

² Tal pesquisa só foi possível graças à edição organizada e publicada por Maria Amélia Blasi de Toledo Piza, Zalina Rolim, poetisa e educadora (Botucatu: Ottoni Editora, 2008). Esta autora é também uma insigne botucatuense, escritora e musicista.

o título “Vida de Menina”, sob a direção de Helena Sontang. O roteiro desta película diverge, em todo o caso, dos expedientes do romance, mas o temperamento da personagem principal, agitado e inconformista por excelência, se mantém absolutamente fiel assim como fica preservado o contexto da época, enriquecido por uma belíssima fotografia muito apropriada ao tratamento do tema, que parece de fato emoldurar, senão encarnar os relatos do diário de Helena.

A obra de Zalina Rolim (e já agora refiro o montante dos seus textos poéticos) não fica atrás no reconhecimento que ganha desde 1887. São seus leitores e comentadores Ezequiel Freire, Narcisa Amália, Gastão Bousquet, Olavo Bilac, Adelina Lopes Vieira, Machado de Assis, Arthur Azevedo, Pinheiro Chagas, João Ribeiro, Araripe Júnior, João Köpke, Vicente de Carvalho, Domingos da Silva Carvalho, só para citar aqueles mais proeminentes.

Uma outra questão poderia ser aventada aqui, quando trato de justapor estas duas escritoras, e não custa tangenciá-la ao menos. Teria sido de fato escrita a obra de Morley na data que ela lhe confere, ou seja, em 1893, 1894 e 1895, ou tratar-se-ia de uma refundição mais recente, que modificou os cadernos segundo os critérios de uma escola literária mais contemporânea? Esta dúvida, que já ocupou espíritos interessados, não modifica, entretanto, a evidência a que chegou Guimarães Rosa. Porque se a obra fosse deveras uma “impostura literária”, escrita pela autora madura, estaríamos diante de um “caso” ainda mais extraordinário, visto que não há, que se saiba, em nenhuma outra literatura, exemplo tão pujante de tão literal reconstrução da infância.³

Pois bem. A título de introduzir o motivo com que me deparo, adianto que *Minha vida de menina* desenvolve duas imagens femininas díspares: a dupla Helena e Luisinha, as inseparáveis irmãs. De um lado, a narradora-menina, que acompanhamos dos 13 aos 15 anos, é a mais velha das duas, a segunda de uma família de quatro filhos, garota travessa e inteligente, observadora e crítica, muito franca e dona do seu nariz. Amiga do dispêndio físico e avessa ao imobilismo, extremamente ativa, Helena não deixa passar coisa alguma: tudo a sua escrita absorve; rebelde e impaciente como ela mesma, “incapaz de obedecer”. Nada

³ Alexandre Eulálio, meu querido e saudoso amigo, na apresentação da edição que utilizo, narra esta especulação de Guimarães Rosa, em conversa com ele. Cf. “Livro que nasceu clássico”, *Opus cit.*, p. X-XIV.

permanece ileso diante do seu crivo penetrante e personalíssimo, da sua curiosidade e das especulações que, sobre qualquer nadinha, é capaz de tecer e questionar, inscrevendo-as no companheiro caderno que, como uma sombra, a acompanha por todos os deslocamentos, lugar íntimo onde ela registra cada passo que dá na sua deambulação sem tréguas por Diamantina e seus arredores.

Helena percorre, assim expedita, os espaços abertos e privados da sua cidade acidentada, subindo e descendo ladeiras, procurando o que fazer e o que ver e sobre o que indagar. Visita, na sua rotina peripatética, as casas dos parentes e dos vizinhos, as chácaras e sítios de amigos e familiares. Frequenta a escola e as igrejas com suas novenas, missas e procissões, participando das festas, dos brinquedos, dos jogos e das comemorações, vistoriando, com a mãe e os irmãos, os diferentes ranchos por onde a miragem da mineração (nesta altura, quase esgotada) vai movendo incertamente o seu pai. Enfim, não há canto que ela, com seu olhar luminoso e racional, não reflita e tematize – não interprete à sua medida.

Por seu turno e em movimento contrário, muito embora a seu lado, encontra-se Luisinha, a irmã cordata e “um anjo de bondade” – aquela de temperamento mó dico e nem um pouco ousada. Passiva e sem relevos (muito embora graciosa), calada e um tanto alheia à vivacidade e às descobertas da irmã mais velha, a sossegada Luisinha nunca sai de casa sozinha, sempre “empencada no braço de mamãe”. De parecido com a mais velha, ela só tem mesmo a facécia de pouco estudiosa, a ponto de, tal como a outra, repetir de ano. Entretanto, submete-se (ao contrário de Helena) a ser interna no colégio de freiras, onde passa o tempo doente e no lamento, até que a mais velha encontre meios de convencer a família a retirá-la de lá.

Aliada às obrigações e às travessuras da irmã mais velha (que a lidera e que ocupa toda a cena familiar), Luisinha parece funcionar literariamente como um pano de fundo, como um cenário humano diante do qual é possível tornar mais enérgica e saliente a figura de Helena que, em verdade, impera - de maneira contraditória, é verdade – sobre a família e sobre a pacata vida cotidiana do antigo Arraial do Tijuco.

O cotidiano provinciano no interior de Minas, com sua lida pitoresca, preguiçosa ou repleta de pequenos trabalhos, concorrida de fofocas e casos, de ocupações domésticas, de festas religiosas, de costumes tradicionais, preconceitos, politicagem, superstições, repleta de agregados

e de ex-escravos – são, ditos por alto, os irrequietos motivos de que se constrói o romance. Acompanhando a filtragem ideológica de Helena na apreensão deste universo, a maneira como a colegial esclarecida faz, no seu íntimo, a experiência das defasagens do mundo contemporâneo, Roberto Schwarz lê, então, a arquitetura oculta do livro - o seu traço quase utópico e a sua feição de “pastoral humorística”. Porque abre-se, segundo ele, neste universo narrado, uma “brecha para um progresso de outra sorte, da ordem da acomodação interna, de cuja humanidade e beleza o livro fala e dá prova”.⁴ Neste verdadeiro “patrimônio cultural”, como o concebe José J. Veiga, é possível ler a “história natural da família brasileira no último período do patriarcalismo escravocrata”, razão por que também a obra interessa a Gilberto Freyre.

Para além da profusão de entradas que o romance nos faculta, quero refletir, para esta homenagem, apenas um ponto. A escrita de Helena é uma prática impulsionada por seu pai e, só de modo secundário, instigada por seu Professor de Português. Anoto à margem que, no referido filme, a situação vigente é a oposta da original, criando uma imagem débil e pífia para o pai de Helena, que, no romance, desempenha, inversamente, um tipo excepcional e superior a seus pares de Diamantina. Cativo do seu ofício e da sua família, Alexandre tem calete firme e digno, homem de caráter avesso a qualquer laivo de obscurantismo. Ele partilha, com os filhos, o direito de expressão e de pensamento, inculcando-lhes a necessidade do trabalho para a obtenção da alforria pessoal.

Foi o pai quem a botou, como salienta Helena, no costume de escrever quase todos os dias o que pensa e o que vê acontecer, guardando as recordações para o futuro, recolhendo nas linhas traçadas a história do tempo antigo. De maneira que, mesmo exausta dos seus afazeres diários, Helena vem ao caderno para registrar o que ouviu e o que cogitou (ou reflete à medida que escreve), as histórias ouvidas, os episódios vividos. O caderno também é depositário das suas confissões, no secreto do seu coração, para registrar algo, como num ritual de perenidade, como se ele fosse o passe para aquilo que se grava para sempre. O caderno é, ao contrário das amigas e das pessoas, de quem não se conhece senão a aparência, aquele ser digno de confiança, e Helena pode lhe segregar seus pensamentos mais privados, fatos que não tem coragem de revelar

⁴ Cf. o referido ensaio “Outra Capitu”, de Roberto Schwartz, constante do volume *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 43-144.

para ninguém, por julgar que são “falsidades” – inclusive a afeição que tem, por exemplo, pelo seu vestido de fustão que, sendo branco, pode parecer dois em vez de um...

A produção escrita de Helena, que registra incessantemente uma faxina em regra diante de tudo quanto lhe é apresentado pelo dia-a-dia, eivada de críticas – a situa, pois, em posição intelectual de igualdade com esse pai, com quem ela entra em interlocução total, o que lhe enseja até mesmo a possibilidade de tecer reparos a respeito do comportamento dele – o que parece ser um privilégio excepcional, em se tratando do sistema vigente.

Assim, a propósito das estratégias lembradas pela avó para contornar o mau gênio do marido, Helena anota:

Eu estive dizendo a vovó que eu converso com meu pai o que quero, conto tudo a ele e juro que se ele fizesse alguma coisa malfeita eu lhe falava francamente. Eu vi que vovó acha melhor assim porque ela só me disse: “É mesmo, minha filha. Os tempos estão mudados.” (p. 55).

A prática de escolha do marido por parte do pai da pretendente ainda persiste no patriarcalismo comum nessa época. Mas a figura de Alexandre, monarquista num tempo republicano, é deveras especial nesse contexto paternalista. Repare-se que ele estimula os filhos ao estudo para que se tornem adultos responsáveis. “Meu pai diz que na Inglaterra não há negros e são os brancos que trabalham. Diz que um homem do povo, se for inteligente, trabalhador e direito, pode chegar a ser ministro da Rainha.” (p. 66). A coexistência de dois mundos culturais divergentes, o materno – de cepa portuguesa e antigo na região, católico e tradicionalista – e o paterno – de ascendência inglesa, com ecos de uma formação protestante, liberal – podem explicar, segundo Alexandre Eulálio, a versatilidade psicológica da escrita de Helena.

Helena, que nunca tem preguiça de escrever e ainda menos de trabalhar nas suas obrigações de casa, não concebe a escrita como custosa; considera que não é coisa do outro mundo “contar as coisas com a pena”. Em determinada quadra, ela narra que “Estava com a pena na mão pensando o que havia de escrever, pois há dias não acontece nada”, quando passou um enterro. Então, se pergunta: “vai me dar assunto?” (p. 135). Veja-se, pois, como funciona o seu registro literário, sobre o qual, aliás, ela reflete: “Este conselho que meu pai me deu de deixar de contar

às amigas a minha vida e os meus segredos e escrever no caderno, é na verdade bom por um lado e ruim por outro”. (p. 161)

Sem desenvolver os desdobramentos acerca do feminino e do masculino existentes nesses registros, anoto a reincidência, durante a narrativa, de uma reflexão, da parte de Helena que, a meu ver, se comunica com essa decisão de tudo anotar. É a escrita que lhe dá a dimensão de desejar ter “nascido homem”, muito embora, em certas horas, preferisse ser mulher. Eis, por exemplo, um indício desses: “Se eu soubesse escrever poderia até mesmo escrever um livro grande, tão compridos têm sido os dias agora para mim. Mamãe diz que eu merecia este castigo para não querer mais virar menino homem.” (p. 88)

A escrita, que lhe confere maior importância ainda aos olhos da avó materna (que lhe solicita, inclusive, a leitura das redações às visitas, mas não de todo à família da mãe, afeita muito mais à obtenção de efeitos econômicos mais lucrativos) é pressentida por Helena como um bem pertencente a uma esfera que lhe é estranha, a um poder outro, do qual ela assim se apropria ou do qual é acusada de apropriar-se por esse meio. Aqui, portanto, a apologia do lar e da família burguesa é atravessada pela convicção da dificuldade de o feminino se mover num mundo masculino que o ultrapassa e de onde, através da escrita, pode-se vislumbrar um lugar de equiparação entre os sexos – ao menos fortuito.

Por outro lado, os poemas infantis de Zalina Rolim, que foi deveras uma das primeiras poetisas brasileiras da literatura infantil, ganharam nomeada na altura do começo do século XX, tratando, didaticamente, de questões de conhecimentos gerais, de educação, enfim, da formação burguesa da criança. A *vox populi* está presente em quase todos eles por meio dos ditados populares, espécies de faróis de ensinamento que os iluminam com a sua pretensa verdade. E os poemas se perfazem mais propriamente enquanto exercícios pedagógicos que, todavia, literários – muito embora sejam irrepreensíveis na sua forma (cuja medida pode ser tanto a do decassílabo quanto a da redondilha maior ou do octassílabo, ou a da variação entre quebrados e decassílabos ou de quebrados e alexandrinos) e encantem o ouvido pelo ritmo e pela sonoridade especialíssima dos versos.

Todavia, os poemas infantis de Zalina pintam (com raras exceções) uma existência fantasiosa e tranquila, versando sobre os cuidados maternos, a preguiça, o lazer, os livros, a arte, os deveres, a Pátria, os animais domésticos; sobre o lucro e sobre a honra, a vida na

roça, as férias, o trabalho, as diferentes profissões, o medo, a amizade, o respeito aos mais velhos, a religião, a família. Como se depreende, não possuem eles a tonalidade rebelde e questionadora de Helena Morley, expondo, antes, o bom-comportamento, o coração de ouro e a bondade infantil, precisamente as virtudes passivas que encontramos na Luisinha de *Minha vida de menina*. O modelo feminino aqui sublinhado é, portanto, bem outro.

Cito um poema particularmente sintomático do que exponho. Com o título de “Em caminho”, em quadras em redondilha maior, conhece-se, em 13 estrofes, a história de uma menina da roça, sua família, seus estudos, seu lar – por ela própria narrada enquanto vai caminhando para entregar ao pai (que está na lida, lavrando a terra) o seu jantar. Da maneira como ela conta, o mundo agrário brasileiro da altura, pelo menos o paulista, parece ser deveras um paraíso... E há também outros equívocos: em vez de regressar ao lar ao fim da tarde, é a filha que vai até o pai para levar-lhe a refeição que, ao que tudo indica, ele poderia fazer em casa.

O artificialismo que engessa a boa-disposição dos versos pode servir de parâmetro para a comparação inevitável: entre a vida provinciana narrada por Helena Morley e a vida de roça contada por Zalina Rolim – lembrando que ambas as escritoras estão interessadas na mesma finalidade, dedicadas que são à formação das crianças. Eis o poema:

Sou filha de lavradores;
Moro longe da cidade;
Amo os pássaros e as flores
E tenho oito anos de idade.

Quereis seguir-me à campina?
A tarde convida e chama,
O calor do sol declina,
E o horizonte é um panorama.

Neste samburá de vime
Levo cousa apetitosa;
Mas, ai! que ninguém se anime
A meter-lhe a mão curiosa.

É o jantar do papaizinho;
Manjares de fino gosto;
Carne, legumes, toucinho,
Tudo fresco e bem disposto.

Papai trabalha na roça;
O dia inteiro labuta;
Tem a pele rija e grossa
E a alma afeita à luta.

Mas leal, franco, modesto
Como ele, não há no mundo:
Vive de trabalho honesto,
Cavando o solo fecundo.

Acorda ao nascer da aurora,
Abre a janela de manso,
E o campo e os ares explora
Da vista aguda num lanço.

Depois, nos ombros a enxada,
Abraça a Mamãe, sorrindo,
Beija-me a face rosada
E vai-se ao labor infindo.

Em casa também se lida
Daqui, dali, todo o instante,
Que o trabalho é lei da vida
E nada tem de humilhante.

Depois do trabalho, estudo;
Abro os meus livros e leio;
Eles me falam de tudo
O que eu desejo e receio.

Contam-me histórias bonitas,
Falam da terra e dos ares,
De vastidões infinitas,
De rios, campos e mares.

Mamãe diz que são modelos
De amigos leais e finos;
Que a gente deve atendê-los
Como os maternais ensinos.

E agora, adeus, até breve!
Eis-me de novo a caminho:
Não esfrie o vento leve
O jantar do papaizinho.(pp.138-140)

Todavia, é bom de se notar que a mesma Zalina expõe, na aproximação entre este *Livro das crianças* e *O coração* (o seu anterior livro de poemas publicado em 1893), uma cisão interna na sua poesia que, talvez, possa nos auxiliar a pensar o pendor artificial, moral e pedagógico do livro em pauta.

Há, em *O coração* – obra composta por sonetos decassílabos ou por quadras decassílabas mais alentadas (e raramente em redondilhas maiores) – uma espécie de poética de contenção e ocultamento, repleta de eufemismos, de paradoxos, de voz surda de enfrentamento do consenso geral. Tal dicção demonstra uma interlocução interna (por vezes num vocabulário ainda parnasiano) que aponta para uma alteridade (que também se apresenta por meio de uma emissão masculina) e para uma tópica de rejeição. Os motivos, geralmente amorosos, convivem com poemas de natureza mista, digamos assim (visto que o vocabulário é ainda adulto e preciosístico), já numa clara transição para os versos pedagógicos do *Livro das crianças*.

Vale a pena citar um dos sonetos, intitulado “Ritornello íntimo”, em que o ar de desafio amoroso transparece contra o mundo, na contramão dos poemas do referido *Livro*:

Eu vou falar de alguém que é minha glória,
Desse que acende o meu clarão divino;
Nem podem notas de estrangeiro hino
Vibrar-me as cordas de ouro da memória.

Ao seu sorriso músicas afino,
Traduzo em seu olhar lúcida história,
E vou cantando alegre a promissória
Canção de amor que em sonhos imagino...

Sei bem que o mundo unânime a serena,
A invariável nota dos meus cantos,
Desdenhoso e cruel fere e condena;

Sei bem tudo isso... e alegre e indiferente,
Ora em clave de riso, ora de prantos,
Meu amor cantarei eternamente. (p. 63)

Deposito provisoriamente aqui para você, querida Lélia, só o aceno para o estudo alentado que estabeleça o cotejo entre ambas as escritoras. É preciso avançar na tentativa de buscar compreender quais as imagens femininas que, sempre com o fito de educar as gerações vindouras, suas respectivas obras transitam. A prerrogativa do poder de escrita enquanto arma feminina também fica aqui esboçada, de maneira que noto apenas, por ora, que a “Luisinha” de Zalina pode, por vezes, também mostrar o perfil emblemático da irmã “Helena” – o que perfaz desde já uma grande conquista para todas nós!

Lajes Velha, 24 de agosto de 2016.

Lélia ou a arte de viver

Lélia or the art of living

Renata Soares Junqueira

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, São Paulo, São Paulo / Brasil

Bolsista do CNPq

renata@fclar.unesp.br

Resumo: Apresenta-se aqui um breve exercício de crítica sobre o livro que a poetisa-pintora Lélia Parreira Duarte publicou em 2009: Exercícios de viver em palavra e cor.

Palavras-chave: poesia, pintura, exercícios de viver, Lélia Parreira Duarte.

Abstract: Here is a brief exercise of criticism about the book that the poetess-painter Lélia Parreira Duarte published in 2009: Exercises of living in word and color.

Keywords: poetry, painting, exercises of living, Lélia Parreira Duarte.

Recebido em 3 de agosto de 2016

Aprovado em 27 de agosto de 2016

Não sei ao certo, mas suponho que tenha sido no término do primeiro semestre letivo de 2011 que Lélia se afastou da docência universitária. Digo isto porque o currículo de Lélia Maria Parreira Duarte na Plataforma Lattes do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) teve a sua última atualização a 20

de abril de 2011. E é sabido que de 3 a 5 de maio do mesmo ano ela participava, em Lisboa, do Colóquio Internacional “Nietzsche, Pessoa, Freud”, evento cuja divulgação, aliás, foi feita com um cartaz que era uma das várias pinturas de Lélia motivadas pelo poeta português das múltiplas faces: “Fernando Pessoa e seus heterônimos”. O ensaio ilustrado que a professora/artista publicou em 2011 – *Potência e negatividade em Fernando Pessoa* – e que teve lançamento também em Portugal, precisamente em maio, no mesmo Colóquio que acabo de referir, já não consta no seu currículo Lattes... Isto significa que a Professora Lélia, quando regressou de Lisboa em maio de 2011, já se ia desprendendo do ofício universitário para se dedicar livremente às atividades artísticas que são a sua paixão de hoje: pintar e poetar.

Nesta festiva ocasião de justa homenagem a Lélia Parreira Duarte, gostaria eu de tecer alguns despreziosos comentários sobre o seu primeiro livro de ficção dobrada, combinando poesia e pintura. *Exercícios de viver em palavra e cor*, volume publicado em 2009 pela editora Veredas & Cenários, de Belo Horizonte – no âmbito da coleção Obras em Dobras/Poesis *interlinguagens* –, é com efeito uma pequena pérola cintilante. O bom gosto que se evidencia no trabalho editorial é já um convite ao prazer visual: combinados com o vermelho da quarta capa, o azul e o amarelo da capa do livro anunciam a álaçre profusão de cores vivas com que o leitor se deparará ao folhear o volume, não só quando olhar para cada uma das vinte e quatro pinturas que os poemas ali reunidos comentam, mas também quando reparar no fundo colorido das folhas de papel nobre que acolhem os poemas como se fossem óvulos de flores campestres. De fato, o livrinho parece um jardim prenhe de frutos paradisiacos que a poetisa/pintora sorrateiramente oferece ao seu leitor – à mineira, como quem não quer nada que não seja saciar, generosamente, o apetite de um companheiro de jornada –, sem contudo dissimular de todo um enigmático riso de Mona Lisa que, de resto, era mesmo de esperar de alguém como Lélia, que durante muitos anos se esmerou, como pesquisadora e crítica literária, no estudo da ironia na literatura. Não se iluda, pois, o leitor precavido com a aparente singeleza destes cantos inaugurais da nossa homenagem. São cantos de sereia, como adverte um dos poemas (cf. p. 46) e também, logo na capa do volume, a tela “Madrugada” (de 2000), que nos confronta com uma auroral (iniciática?) dança de serpentes que ameaçam enredar-nos ao pé de um... abismo! Quem a conhece minimamente sabe disto: Lélia não dá ponto sem nó. Mas prossigamos com a descrição do livro.

Na quarta capa, sobre fundo vermelho, lemos projeções fac-similares de pequenos fragmentos críticos que saúdam a poetisa/pintora, assinados por Ângela Vaz Leão, Helder Macedo e Teresa Cristina Cerdeira. Nas abas da capa uma foto da pintora acompanhada de uma breve apresentação do seu mestre de pintura, Carlos Buere. Antes do competente prefácio de Maria Theresa Abelha Alves um pequeno poema introdutório que tem o mérito de sintetizar o que há de essencial neste livro de Lélia, experiente leitora e mestra que com sábia humildade se apresenta como aprendiz dos sentidos da vida em palavras e em cores:

Com o estudo da ironia
e do humor
e o manuseio de
palavras,
tintas e pincéis,
tento aprender
a fragilidade do sentido
e a importância
do intervalo
e da cumplicidade

Recomendo o exercício! (p. 9)

Além deste, outros dois poemas escritos (quase pintados!) sobre lápides em que se alternam o fundo amarelo e o branco revelam também a mesma humildade da mestra/aprendiz. São eles o de abertura da coletânea – *Sempre / é melhor / pintar / que não pintar...* – e o que a encerra – “Tentar sempre” –, ambos escritos em 2008 e eleitos pela autora como portais desta obra em que se perscruta “O enigma do ser / e do desejo” (p. 38), sabendo-se todavia de antemão que ele só se poderá encontrar num “entrelugar” (p. 44) cuja via de acesso passa certamente por uma série de tentativas de aproximação de opostos como vida e morte, início e fim, sonho e realidade, águas tranquilas e tempestades, luz e sombra, tudo e nada, falar e calar, verdes bradando aos céus “Onde está o amarelo?” (p. 60) etc.

Mas ainda antes do pórtico amarelo podemos ler o prefácio, que ilumina com penetrantes focos de luz os mais surpreendentes meandros destes exercícios de Lélia, seja no seu diálogo com outros pintores (Chagall, Kandinsky, Monet, Van Gogh) e com outros poetas (Drummond,

Fernando Pessoa e heterônimos),¹ seja na delicada mas persistente ironia com que textos e telas insinuam sempre, acima de tudo, “O desejo de arte” (p. 38). São certeiras as notações de Theresa Abelha, que vê a pintora-aprendiz um tanto dividida ainda entre os influxos de Chagall, Kandinsky, Van Gogh (“implícita presença a habitar as telas pela sedução do amarelo e dos girassóis”, p. 12) e Monet. Ou, poderíamos dizer de outro modo, entre as cores fortes de um expressionismo abrazeirado pelo predomínio do verde, do amarelo e do azul, e de outro lado os traços diluídos, os borrões e sombras de um impressionismo fantasmático mas também singularizado pela recorrência do rosa, do lilás e do branco. Sobre estas duas tendências da pintura inicial de Lélia (a coletânea reúne telas que são, na sua maioria, datadas de 1999)² é que eu gostaria de tentar aqui algumas incipientes reflexões.

Ainda que as telas inaugurais do livro (quer a “Madrugada”, que aparece logo na capa para depois reaparecer à p. 31, quer o esplêndido “Cores e sonhos I”, à p. 21, quer ainda “Instantânea eternidade”, à p. 23) sejam precisamente as de cores mais gritantes, sou de opinião de que nesta coletânea a pintora revela, talvez subconscientemente, predileção pelo impressionismo da pintura de Monet e da música de Debussy – convocados, ambos, para o corpo do poema “Deslizando” (p. 36), que comenta a tela homônima (p. 37): “*Flores / fluindo / no fluxo / do azul. (...)*.” Se não, note-se a musicalidade dos poemas – a repetição dos sons de “f” e de “u” na primeira parte de “Deslizando”, por exemplo:

¹ Indico, como sugestão, a probabilidade de uma interlocução (talvez mais discreta) dos poemas e telas de Lélia com a poesia de duas grandes autoras portuguesas do século XX: Florbela Espanca e Sophia de Mello Breyner Andresen, em cujas obras são também recorrentes, respectivamente, imagens de flores e do mar. Compare-se, por exemplo, o poema “Madrugada” (p. 30), de Lélia, que termina com “*Abismo / em que / me perco, / me achando.*”, com o conhecido soneto florbeliano de *Charneca em flor*, “Amar!”, que tem por desfecho “Que seja a minha noite uma alvorada, / Que me saiba perder... pra me encontrar...”. Também com pintores portugueses, aliás, há evidências de interlocução nas telas de Lélia. Especialmente no que concerne ao seu interesse pictórico por Fernando Pessoa e os heterônimos, sugiro uma comparação com telas de Júlio Pomar e Miguel Yeco.

² Lélia começou a pintar em 1994, como se lê numa das seções do seu *portfolio*, disponível em: <<http://www.leviaparreira.com.br/index.php>>.

Flores
fluindo
no fluxo
do azul.

Ao fundo,
Debussy,

“La plus que lente”
(...) (p. 36)

Em forma e conteúdo o poema lembra a *Chanson d’automne* de Verlaine, com versos curtos em estrofes que no poeta francês sugeriam o movimento outonal da folha caindo de uma árvore. Mera coincidência? Parece-me que não. Os poemas-canções de Lélia acompanham telas que, do princípio ao fim da coletânea, se vão suavizando em traços e cores, diluindo-se – talvez para sugerir a falácia das aparências e um anseio de captação da alma das coisas, ou de flagrar as formas em movimento, em permanente devir. E não será essa procura obstinada da mais autêntica face das coisas o que está por trás do especial interesse da pintora (que sempre foi professora de literatura portuguesa, convém não esquecer) pelas várias faces de Fernando Pessoa? Se na tela “Para Ricardo Reis” as miríades de flores vermelhas e cor-de-rosa parecem voláteis borboletas querendo desprender-se da terra, no quadro “Chuva oblíqua” uns restos de luz crepuscular combinam-se com sombras (borrões, reflexos de imagens no espelho d’água do mar) para deixar ver apenas “vultos” (p. 44). E os *pincéis cantam* para sugerir que também pode haver música na própria pintura que os versos vêm ilustrar.

Seguindo na mesma linha de interpretação – e já para finalizar esta pequenina e muito modesta homenagem à querida Lélia – gostaria de propor uma leitura das três figuras da tela “Enigmas” (p. 63) como sombras tênues, coloridas e travestidas, dos três grandes heterônimos de Pessoa... ou seriam antes as três enigmáticas veladoras do seu drama estático *O marinheiro*? Não por acaso, o poemeto “Enigmas” divide a página branca (p. 62), que antecede a da pintura homônima, com o poema “Eurídice”. Alusão a *Orpheu* e convite a uma descida abissal ao Hades? Mais uma referência à música? Quiçá? As formas singelas desta poetisa-pintora estão, como ela mesma o diz, entranhadamente ligadas ao verbo *tentar* – mas, já agora, é preciso ler este verbo nos seus dois

sentidos: o de tentativa e o de tentação. Ou não estaríamos falando de Lélia Parreira Duarte.

Saúde, Lélia, e muitos anos de vida!

Referência

DUARTE, Lélia Parreira. *Exercícios de viver em palavra e cor*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. (Coleção Obras em Dobras – Poiesis *interlinguagens*).

Para Ricardo Reis, óleo sobre tela, 110 x 70 cm.
Extraída de *Exercícios de viver em palavra e cor*, p. 35.



Chuva oblíqua, óleo sobre tela, 30 x 20 cm.
Extraída de *Exercícios de viver em palavra e cor*, p. 45.



Enigmas, aquarela sobre papel, 9,5 x 15 cm.
Extraída de *Exercícios de viver em palavra e cor*, p. 63.



Mário de Carvalho e a escrita enviesada

Mário de Carvalho and the skewed writing

Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, São Paulo,
São Paulo / Brasil

mvzg@fclar.unesp.br

Resumo: O romance *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (1995), do escritor português Mário de Carvalho, coloca em cena o próprio processo de escrita ficcional, favorecendo, assim, uma discussão sobre as convenções narrativas e sobre o papel do leitor na recepção de textos contemporâneos. Além disso, promove uma reflexão sobre o estado atual da sociedade portuguesa mediada pela ironia e pelo humor, o que justifica a base teórica eleita para a análise que apresentamos: o texto “Ironia, humor e fingimento literário” (1995), de Lélia Parreira Duarte.

Palavras-chave: narrativa portuguesa contemporânea; relações entre ficção e história; metaficção; ironia; humor.

Abstract: The novel *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (1995), by the Portuguese writer Mário de Carvalho, put on the scene the very process of fictional writing, thus favoring a discussion about narrative conventions and the role of the reader in reception of contemporary texts. In addition, it promotes a reflection on the current state of Portuguese society mediated by irony and humor, which justifies the theoretical basis chosen for the analysis we present: the text “Ironia, humor e fingimento literário” (1995), by Lélia Parreira Duarte.

Keywords: contemporary Portuguese narrative; relations between fiction and History; metafiction; irony; humor.

Recebido em 9 de outubro de 2016.

Aprovado em 7 de dezembro de 2016

Mário de Carvalho tem sido reconhecido pela crítica como um dos mais importantes escritores portugueses da atualidade – reconhecimento que se verifica, por exemplo, por lhe ter sido atribuído, em 2008, o Prêmio Vergílio Ferreira pelo conjunto da obra. A singularidade de sua escrita ficcional reside na bem dosada mistura entre o olhar crítico lançado ao estado atual da sociedade portuguesa, herdeira da “decadência do império”, e o à vontade com que retrabalha as categorias narrativas, uma vez que insere sistematicamente, em seus romances, comentários metalinguísticos que, ao mesmo tempo em que fazem parte da própria amarração do enredo, desestabilizam as convenções de gênero, provocando no leitor uma reflexão (sempre mediada pela ironia) sobre o que, hoje, qualifica e caracteriza o romance.

Vale a pena, por isso, tratar de um romance como *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, publicado em 1995 – se mais não fosse, por sua leveza e graça, capazes de conduzir, quase paradoxalmente, uma reflexão das mais densas não só sobre questões teóricas candentes, no âmbito do panorama contemporâneo em que se situa essa problematização, como também sobre o estado atual do “ser português” (obviamente, não se trata aqui de algo como uma essência identitária irrecuperável, porque sequer existente, a não ser como ficção, mas sim de algo que, ainda hoje, podemos identificar como resquícios reconhecíveis da história recente de Portugal, projetados sobre os sujeitos, os indivíduos comuns que compõem essa comunidade imaginária).

O que se conta no romance é relativamente muito simples: um homem, na crise dos cinquenta anos, funcionário público rebaixado na hierarquia administrativa logo que a narrativa se inicia – este, o motivo deflagrador da crise –, percebe que não fez nada de relevante na vida e decide que quer virar comunista, pois projeta sobre esta decisão tardia a possibilidade de sua remissão para a “História”. Para entusiasamá-lo mais ainda em relação a essa ideia, que ao longo do romance se torna absolutamente obsessiva, conflui o fato de encontrar “casualmente” um antigo colega de universidade, outrora incansável militante que, agora, só por força da inércia continua frequentando (ainda que não com assiduidade exemplar) as burocráticas e esvaziadas reuniões do Partido. Peripécias do enredo e entraves ideológicos vão adiando a

viabilização da intenção, mas isso tudo parece ficar, em grande medida, em segundo plano, para que sobreleve, da organização narrativa, aquele desvelamento da escrita que, neste caso, põe em cena, literalmente, as categorias narrativas, bem como os vícios e os clichês da criação e da crítica literárias. É, portanto, um romance que também nos desestabiliza, que nos faz rir de nós mesmos, enquanto leitores que nos julgamos não inocentes, instrumentalizados para uma análise sofisticada, preparados para reconhecer e desmontar criticamente qualquer surpresa ou suposta armadilha que os escritores nos preparem.

Este “perfil” da escrita de Mário de Carvalho parece autorizar uma análise de sua obra que privilegie o humor e a ironia como portas de entrada, o que nos leva a eleger como base crítica e metodológica para o estudo que propomos o artigo já clássico de Lélia Parreira Duarte intitulado “Ironia, humor e fingimento literário”. Publicado em 1994 como parte integrante do número 15 dos *Cadernos de Pesquisa* da FALE/UFMG, organizado pela própria pesquisadora, o artigo tem como eixo central o entendimento da ironia como uma estrutura comunicativa: nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal. O ironista, assim, é aquele que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido potencialmente implícitas na linguagem e as explora em enunciados irônicos, o que irá exigir, pela natureza intersubjetiva da ironia, um receptor que perceba a estratégia discursiva adotada para que os enunciados atinjam a multiplicidade de sentidos pretendida. Vê-se, assim, que a ironia promove uma valorização do leitor, ao mesmo tempo em que abre espaço para a presença de um narrador implicado no texto, o que será fundamental retermos para que se perceba melhora jogo proposto por Mário de Carvalho em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*.

Já de imediato, é possível aventar que o romance tem a intersubjetividade exigida pela ironia sugerida no próprio título, o qual explicita o caráter dialógico da linguagem, a demandar a voz do outro, indiciada pelo uso da primeira pessoa do plural; além disso, esse mesmo título desestabiliza uma pretensa autoridade implicada até etimologicamente na figura do **autor** – aquele que teria uma verdade a ser transmitida, ainda que ficcionalmente -, pelo seu caráter hipotético, especulativo, reflexivo, criando espaço para o outro sujeito, o leitor, que se vê, por meio dessas estratégias, seduzido, jogado para dentro da narrativa antes mesmo que a leitura seja iniciada.

Ao longo do romance, como se percebe no primeiro fragmento dele que desejamos destacar, a presença de frequentes comentários metalinguísticos não só simula a aliança entre narrador e autor da narrativa, mobilizando a dinâmica da construção/destruição da ilusão ficcional ao abrir os “bastidores da escrita” e exigindo, por isso, a participação ativa do leitor, como denuncia essa ausência de autoridade sobre o narrado - o que nos parece efeito, igualmente, da natureza irônica do texto:

Eu gostava de ter escrito ‘mede a sala a grandes passadas’, mas francamente, receio que o leitor já tenha lido isso em qualquer lado. A quem escreve, faz sombra esta barreira constante, eriçada de farpas, daquilo que outros mais expeditos ou temporãos escreveram antes. Custa-me estar vedado o uso de ‘Por uma noite escura e tempestuosa...’, por exemplo. Alguém se apropriou da frase e dela se fez dono, de maneira que me vejo obrigado a criar os meus próprios lugares-comuns e Deus sabe como eles são inspirações do génio que me falta. (CARVALHO, 1995, p. 54)

Parece-nos evidente, neste trecho, que o narrador não só simula abdicar de sua posição de autoridade sobre aquilo que narra como também se mostra refém das convenções narrativas, ao mesmo tempo em que “equilibra o seu (não) saber com a capacidade de percepção do leitor, esse outro considerado então peça fundamental na comunicação” (DUARTE, 1994, p. 56) que se estabelece no texto literário.

O fragmento do romance, associado ao que nos propõe a reflexão teórico-crítica de Lélia Parreira Duarte, evidencia, assim (e insistimos nisso), a natureza intersubjetiva da ironia, inicialmente apontada, ao mesmo tempo em que põe em relevo outro aspecto bastante significativo na sua caracterização, elucidado pela pesquisadora, e que configura **aironia romântica**: a crise da representação, entendida como a visão, engendrada a partir do Romantismo, que deixa de entender a obra como imitação para vê-la como **invenção da realidade**. Segundo Duarte (1994, p. 60), no século XVIII entra em crise o entendimento da literatura como representação e/ou crítica da realidade como tentativa de atingir, em última instância, a ideia de absoluto:

A solução para os problemas resultantes do reconhecimento do eu e da opinião individual aparece assim na valorização do outro e na busca do dialogismo, através da ironia, que se manifesta no texto a partir de contradições e/ou contrapontos e distanciamento. (DUARTE, 1994, p. 60-61)

Dessa forma, a ironia passa a ser entendida não apenas como a expressão de termos incompatíveis entre si, como sustenta sua base retórica, mas como o resultado de uma atitude crítica que dará um tom especial (e reconhecível no texto de Mário de Carvalho) a toda a narrativa, ancorado na configuração de um “‘poeta-filósofo’ capaz de rir de si mesmo, isto é, de desdobrar-se em dois e observar-se como desinteressado espectador” (DUARTE, 1995, p. 61). Os efeitos dessa projeção do narrador na narrativa manifestam-se, especialmente, por meio da **consciência da representação**, que o fragmento anteriormente destacado do romance de Mário de Carvalho tão bem ilustra (já que o processo de produção do texto é exibido ao leitor), bem como por meio de um redimensionamento do tempo e pelas ambiguidades de sentido sugeridas.

Esse redimensionamento do tempo parece-nos, no caso de *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, atrelado à própria consciência da representação e à atitude assumida pelo narrador de exibila. Ou, como explica Lélia Parreira Duarte (1995, p. 66), “[a] literatura não camufla mais seus artifícios de representação: ao contrário, exhibe-os; ao invés de procurar reproduzir algo exterior, o texto passa a preocupar-se em mostrar o material com que se constrói [...]”.

Nesse sentido, o fragmento seguinte explicita que o tempo de que se fala é o tempo do discurso, o tempo da criação ficcional; mais do que se preocupar em reproduzir a cronologia do “mundo”, ele põe em foco as próprias convenções narrativas, mais uma vez tratadas abertamente e com o humor característico da ficção de Mário de Carvalho:

E porque já vamos na página dezasseis, em atraso sobre o momento em que os teóricos da escrita criativa obrigam ao início da acção, vejo-me obrigado a deixar para depois estas desinteressantes e algo eruditas considerações sobre cores e arquitecturas, para passar de chofre ao movimento, ao enredo. Na página três já deveria haver alguém surpreendido, amado, ou morto. Falhei na ocasião de ‘fazer progredir’ o romance. Daqui por diante, eu morte

e amores não prometo, mas comprometo-me a tentar algumas surpresas. (CARVALHO, 1995, p. 16)

Como se vê, a consciência da representação aparece no romance por meio da “emergência de uma voz enunciativa, procedimento irônico com que, de certa forma, destrói-se a ilusão de espontaneidade da criação artística, isto é, revela-se o trabalho em que se empenha o criador do texto, num esforço de que resulta a sua obra.” (DUARTE, 1995, p. 63).

Os procedimentos narrativos até aqui elencados, como aprendemos com Lélia Parreira Duarte, definem a ironia romântica, cujo “reino” se inicia quando “o artista perde a certeza da totalidade clássica, quando o homem se reconhece e ao seu mundo como fragmentado, incompleto, incongruente” (DUARTE, 1995, p. 63). O leitor, por seu turno, fica impedido de “tomar como absoluto, como verdade, aquilo que lhe é apresentado, e que é fragmentário, incompleto e relativo, dependente de um receptor para adquirir vida” (idem). A literatura pós-romântica assimila essas bases contextualmente motivadas da ironia romântica como **processo constitutivo**, o que nos permite falar dela – da ironia romântica – em textos contemporâneos, como o que se propõe aqui.

Há, entretanto, um aspecto dessa ironia romântica ainda mais interessante no que diz respeito à elucidação dos procedimentos narrativos adotados por Mário de Carvalho no romance que é nosso objeto de estudo: o fato, também indicado por Lélia Parreira Duarte (1994), de que a ironia romântica se utiliza também da ironia *humoresque*, ou de segundo grau – o humor –, cuja intenção não é a de dizer algo para significar o oposto, mas sim a de manter a ambiguidade. Além disso, afirma a autora que “[a] auto-ironia do texto literário pode ser vista como sinônimo de humor: [...] o humor consiste exatamente numa ironia em que o objeto é o próprio eu que enuncia, ou a ele se refere.” (DUARTE, 1994, p. 66).

Como pressuposto desta caracterização do humor, a pesquisadora lembra que ele partilha com a ironia o fato de construir-se relativamente a normas culturais pré-estabelecidas. A diferença entre ambos situa-se, entretanto, no fato de que a ironia mantém, ainda que não declaradamente, uma ligação com o poder:

O dito irônico [...] ataca e ao mesmo tempo procura reforços; critica e simultaneamente busca apoio para o ponto de vista defendido; se o ironista nega ou defende

valores, normas, leis – supostamente, a sociedade -, é porque sabe que alguém perceberá e apoiará (ou criticará com ele) a infração das mesmas. (DUARTE, 1994, p. 59)

O humor, no entanto, simula ignorar ou afrontar estas normas: ao rir de si mesmo e daquilo que com ele se relaciona, o humorista desamarra as referências, pois ri também delas. Assim, o desafio à autoridade é potencializado em presença do humor: a abertura dos bastidores da escrita e a revelação das artimanhas da construção textual não serão reflexo da intenção de dominar ou de conquistar posição de superioridade. O humorista finge desligar-se de sentidos prévios e constrói incongruências com relação às normas interiorizadas, das quais mostra, entretanto, ter conhecimento.

Se aceitarmos que tais normas podem ser também as das convenções literárias, as dos padrões estéticos assentados e vigentes, teremos em Mário de Carvalho um exemplo significativo dessa infração consciente das normas, que pode nos parecer efetivamente sem maiores consequências, mas que tem como alvo a própria linguagem – e nossa sujeição a ela:

[...] a linguagem divide o sujeito em um empírico *self*, adestrado por uma determinada cultura e nela mergulhado, e um *self* que consegue perceber esse adestramento e finge distanciar-se desse mundo que o caracteriza, numa tentativa (prévia e sabidamente frustrada) de diferenciação e auto-definição (DUARTE, 1994, p. 71)

No humor existe, portanto, a consciência do que é a linguagem e das restrições do sujeito que é a ela assujeitado. O humorista sabe que não tem qualquer possibilidade de ação efetiva sobre o mundo, mas finge tê-la. Jogando conscientemente com as convenções sociais e estéticas, o humor impede que se estabeleça com segurança se o texto é “sério” ou paródico, ou mesmo se existe a preocupação com o estabelecimento de um sentido. Dessa forma, o autor pode fingir que tem autonomia (em relação a sua sujeição à linguagem) e assim fazer um exercício de liberdade por meio do humor. Daí a inextricável ligação entre humor e fingimento, entendido este como o próprio fundamento da criação ficcional.

É o que nos parece acontecer magistralmente no fragmento abaixo: ao colocar em cena um dos conceitos basilares da criação literária – o de verossimilhança –, a narrativa de Mário de Carvalho critica a

insuficiência das convenções e joga astuciosamente com elas, criando uma armadilha para o leitor, de cuja capacidade de aceitação desse jogo depende a compreensão e a apreciação do texto recebido.

Só por este episódio estar repleto de expedientes literários é que poupo o leitor a mais um. Vinha a calhar agora um sonho, com multidões, cânticos e bandeiras e umas irrupções disparatadas, com luares surrealistas sobre desconhecidos tabuleiros de xadrez de que as pedras fossem rinocerontes bailarinos, para dar verosimilhança ao sonho que, por definição, é inverosímil e portanto só com inverosimilhanças é que se aceita, embora as verosimilhanças que vão de par com as inverosimilhanças estejam carregadas de sentido e de piscadelas de olhos, quando não são as inverosimilhanças que batem certo com os dicionários de símbolos de que, por acaso, nem tenho nenhum exemplar à mão. Recuso-me a utilizar tais processos [...] Questões de princípio que só me desabonam, mas que eu vou teimosamente mantendo. (CARVALHO, 1995, p. 34-35).

O humor, assim, supõe a capacidade dos interlocutores – no nosso caso, narrador e leitor – de entrarem conscientemente em um jogo, realizado principalmente no campo da metalinguagem e em que se identificam, para o receptor interessado, os códigos utilizados na sua construção. Com isso, o humor “confessa-se exercício de linguagem, valoriza a comunicação e revela que, num segundo plano, o jogo literário desvincula-se de questões pragmáticas e explicita o seu caráter de arte”. (DUARTE, 1994, p. 75).

Esta última afirmação, por nós articulada ao questionamento do conceito de verossimilhança proposto no romance de Mário de Carvalho em estudo, motiva um excuro teórico que, em nosso entendimento, complementa e expande a reflexão sobre a criação literária, até agora levada a efeito, neste texto, a partir de sua vinculação com os conceitos de humor e de ironia. Em síntese, a argumentação desenvolvida até agora parece apontar para a capacidade da criação literária de desafiar o princípio da autoridade e as convenções estabelecidas – sociais, culturais, estéticas – pela afirmação de sua ficcionalidade, pela **legitimação da invenção**. E isso caracteriza a própria natureza da criação ficcional, segundo defende Catherine Gallagher (2009) no ensaio intitulado “Ficção”.

O texto de Gallagher está incluído no livro *A cultura do romance*, volumosa obra organizada por Franco Moretti e publicada no Brasil em 2009. A intenção principal do artigo da ensaísta inglesa parece situar-se, em princípio, numa esfera muito distante do que é o objetivo último deste trabalho – qual seja, o de verificar a viabilidade de se analisar o romance *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* com base nos conceitos de humor e ironia como apresentados por Lélia Parreira Duarte. Isto porque Gallagher investiga como, no século XVIII inglês, o surgimento de um novo gênero narrativo- o *novel* – exige que a ficção se constitua como **categoria conceitual**, a partir do distanciamento das formas do inverossímil. Ou seja, torna-se necessária uma **definição de ficção** para que o *novel* possa se acomodar às expectativas díspares dos leitores da época, que ou buscavam nas narrativas que liam as correspondências diretas e imediatas com a realidade circundante, ainda que “disfarçada” (como era o caso das crônicas escandalosas, gênero “mundano” da época), ou as entendiam, sim, como ficcionais, mas desde que fossem absolutamente não críveis; se fossem plausíveis, mas não verificáveis – ou seja, verossímeis -, seriam tomadas como mentiras, como fraudes, passíveis, inclusive, de processos judiciais, como se sabe ter acontecido a Daniel Defoe após a publicação de *Robinson Crusoe*.

Ainda que fosse necessário, para aclarar a progressão de nossa argumentação, que nos detivéssemos com muito mais vagar e cuidado sobre a problemática lançada pela autora, propomos que se retenham, sumariamente, os seus traços mais pertinentes à nossa proposta de análise – o que pode ser resumido nos seguintes termos: era preciso firmar, naquele distante século XVIII inglês, um conceito de ficção que legitimasse a existência de histórias críveis que não deveriam ser lidas como verdadeiras. Isso implicará, segundo Gallagher, por um lado, a compreensão de que o fundamento da nova forma – o *novel* – era uma **não referencialidade**, entendida como uma referencialidade mais ampla (não necessariamente, nem imediatamente, extratextual) e, por outro, que se constituísse nos leitores o que ela designa por **credulidade irônica**, assim a definindo: “o leitor, dissuadido de crer na verdade literal de uma representação, admira-lhe a verossimilhança, simulando crer o suficiente para entrar no jogo narrativo.” (GALLAGHER, 2009, p. 641).

Essa suspensão da incredulidade do leitor é favorecida, ainda segundo a mesma autora, porque a modernidade (que ela identifica àquele momento em que também nasce o *novel*) “encoraja o ceticismo

e a conjectura” (idem). Assim, por uma série de fatores que Gallagher cuidadosamente elenca, há, naquele momento, uma disposição mental que favorece a consideração da história – entendida como aquilo que se conta – como uma **especulação hipotética**: a confiança na realidade da história era então substituída por aquela **credulidade irônica** que permitia ao leitor outorgar um crédito contingente e temporário à ficção.

Nesse sentido, o que propomos é que a obra de Mário de Carvalho, desde o título, que aponta para a referida especulação hipotética aventada por Gallagher, tem em mira a proposição de uma reflexão, mediada pelo humor e pela ironia, sobre a natureza mesma da criação literária, e realiza este intento de forma exemplar, explorando a potencialidade comunicativa e a abertura de sentidos que caracterizam a criação ficcional plenamente realizada.

Além disso, Mário de Carvalho, assim como outros escritores contemporâneos, não tem qualquer pejo de revelar os já muito famosos, e muitas vezes devassados, bastidores da escrita.

Tratar dessa literatura que privilegia o comentário metalinguístico, a reflexão sobre o próprio processo de escrita, ancorada na natureza dialógica da linguagem e nos pressupostos da ironia romântica, como visto, pode trazer algum desconforto, especialmente pela recorrência do assunto na crítica contemporânea, que, por sua vez, segue a demanda da produção literária que se lhe oferece, cuja tendência a autorreferir-se e a autorrefletir-se é evidente. Ainda, pode-se argumentar que o seu narcisismo (é a própria tutora do conceito de metaficção, Linda Hutcheon(1991), que assim qualifica as narrativas que se dobram sobre o seu próprio fazer – como narcísicas, portanto) parece revelar uma incapacidade de certa literatura contemporânea para enfrentar “o mundo lá fora”: a crise de valores, o ceticismo individual e coletivo, o assassinato diário do que resta de humano na humanidade, por um lado; o desgaste tanto das formas convencionais da narrativa quanto daquelas que ousaram experimentar os seus limites, bem como as exigências de um novo realismo cujas bases ainda não conseguimos reconhecer devidamente, por outro, parecem fazer com que a literatura se tranque no quarto dos fundos e fique lá, projetando suas próprias sombras nas paredes em que sucessivas mãos de escrita criam um fundo próprio ao espelhamento infinito.

No entanto, sempre que este estado disfórico parece predominar, em relação a um determinado juízo de valor sobre a literatura contemporânea, sobressaem as palavras já sobejamente repetidas de

Antoine Compagnon (2001, p. 126): ao tentar responder à questão “de que fala a literatura?”, ele afirma que “o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem”. Entre a mimesis e a semiosis, a representação e o primado dos signos, o melhor seria, segundo ele, que buscássemos escapar da “lógica binária, terrorista, maniqueísta” e que reconhecêssemos que a literatura “é o próprio entrelugar, a interface.” (idem, p. 138)

Esse modo ficcional é que nos parece ser, no romance contemporâneo, o depositário, ainda que problemático (ou problematizador), daquela credulidade irônica que, para Catherine Gallagher(2009), definia a ficção. A ironia continua criando efeitos contraditórios, no que diz respeito, por um lado, à relação entre leitor e texto. Isto porque, ao permitir que o leitor perceba os truques do fazer literário, desnudando o caráter ficcional da narrativa, o narrador legitima a ficcionalidade e destrói a ilusão referencial do relato. Mas hoje, isso nos parece fazer as vezes do correspondente (irônico) daquilo que, para Gallagher, era o elemento-chave a criar a “empatia” entre leitor e texto: a disposição daquele para entrar no jogo. Por outro lado, essa ironia, embora “narcísica” em sua natureza autorreferencial, não impede que se constitua um modo, assumidamente ficcional, de olhar criticamente para a realidade e para o processo histórico que, enfim, faz de Portugal o que ele é hoje – como propõe a obra de Mário de Carvalho que, assim, põe em relevo o seu alinhamento ao que de melhor a literatura contemporânea nos tem apresentado.

Referências

CARVALHO, Mário de. *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. Lisboa: Caminho, 1995.

COMPAGNON. Antoine. O mundo. In: _____. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 97-138.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. In: _____. (Org.). *Cadernos de Pesquisa. Resultados da Pesquisa Ironia e Humor na literatura*. Belo Horizonte: NAPq/FALE/UFMG, n. 15, p. 54-78, fev. 1994.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.629-658.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London: Routledge, 1991.

Os desastres de uma escritura em chamas

The disasters of a writing on fire

Cid Ottoni Bylaardt

Professor Associado II da Universidade Federal do Ceará

Bolsista de Produtividade N2 do CNPq

cidobyl@pq.cnpq.br

Resumo: *Caminho como uma casa em chamas*, de António Lobo Antunes, é um romance construído como um prédio de apartamentos, de onde emanam as narrativas que se sucedem no livro. Apesar da aparente organização formal, Antunes nos oferece um texto que se esquia das noções tradicionais de trama romanesca. Os textos são independentes, ainda que dialoguem entre si pela proximidade dos enunciadores, e não se estruturam pela lógica conflito-clímax-desenlace. Este texto pretende mostrar como a narrativa contemporânea compõe suas tramas escriturais, sua escritura em chamas, que se faz de seus desastres, suas ruínas, suas perdas, numa ação negativa de eterna falta, de busca sem fim, de insuficiência da linguagem, de instabilidade do signo. O que chamamos experiência real, assim, é estruturada no romance com fraturas, envolta em chamas, e é aí, na paixão da arte, que a literatura impõe a indecidibilidade entre a ficção e a outra coisa que chamamos mundo. O suporte teórico deste ensaio inclui considerações de Maurice Blanchot, Giorgio Agamben, Jacques Derrida, Didi-Huberman, Emmanuel Levinas e Lélia Parreira Duarte.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; Lobo Antunes; escritura em chamas.

Abstract: *Caminho como uma casa em chamas* [*I walk like a house on fire*], de António Lobo Antunes, is a novel composed as a building of apartments, from where come the voices that narrate the stories in the book. Despite the apparent formal organization, Antunes presents us a text that doesn't follow the traditional notions of plot. The texts are independent, although they talk among each other considering the proximity of the enunciators, and they don't follow the logic conflict-climax-denouement. This text intends to show how contemporary narrative builds its plots, its flaming writing, made of its disasters, its ruins, its losses, in a negative action of eternal fault, of neverending search, of language insufficiency, of sign's instability. What we call real experience, thus, is structured in the novel with fractures, in flames, and it's just there, in the passion of art, that literature imposes its undecidedness between fiction and the other thing that we call world. The theoretical sponsor of this essay includes considerations of Maurice Blanchot, Giorgio Agamben, Jacques Derrida, Didi-Huberman, Emmanuel Levinas and Lélia Parreira Duarte.

Keywords: Contemporary literature; Lobo Antunes; writing on fire.

Recebido em 6 de dezembro de 2016

Aprovado em 6 de abril de 2017

*Qui se dérobera au feu qui ne se couche pas?*¹
(Heráclito, citado por BLANCHOT, 2003, p.7)

Relendo um texto de Lélia Duarte, de quem se poderia justamente homenagear a sensibilidade e a acuidade de leitura e escrita, sobre o livro de contos de Maria Judite de Carvalho, *Seta despedida*, deparei-me com o seguinte trecho:

Perséfone parece portanto presente nesses contos, em que circulam mortos-vivos (...), para quem a vida é um desconforto, embora suas histórias possam ser vistas como uma elaboração que leva a dor para o campo da beleza. Certamente por isso essas histórias são inconclusas, repletas de oscilações e indecisões, estranhamentos e não-

¹ Trad. do autor: Quem se esquivará ao fogo que não se apaga?

saberes, em que apenas as palavras são nítidas, em sua instabilidade, mas em que o sentido é sempre impossível de ser fixado, porque tecido com a ambiguidade presença/ausência própria da morte. (DUARTE, 2008, p. 253-254)

Lélia Duarte poderia muito bem estar-se referindo ao romance *Caminho como uma casa em chamas*, de António Lobo Antunes. A única “inadequação”, talvez, considerando-se uma rígida divisão de gêneros, seria a referência às narrativas como contos. Não obstante, quem lê o livro de Lobo Antunes depara-se com vinte e cinco narrativas que poderiam muito bem ser lidas como contos. Contos contemporâneos, desvinculados das noções convencionais de trama (conflito-clímax-desenlace), ainda que conflitos e tensões não faltem às narrativas. As ideias que circulam no texto de Lélia Duarte parecem encontrar uma estranha ressonância no mundo criado por Lobo Antunes em *Caminho como uma casa em chamas*.

Além da referência a uma casa no título, o que chama a atenção numa primeira leitura é a arquitetura do romance, que se constrói como uma casa, ou melhor, como um prédio de apartamentos de quatro andares e mais o sótão. Cada andar do edifício abriga dois apartamentos, duas moradas. Os títulos dos “capítulos” constituem referências às localizações das moradas: SEGUNDO DIREITO, SEGUNDO ESQUERDO, TERCEIRO ESQUERDO, PRIMEIRO ESQUERDO, RÉS DO CHÃO DIREITO, RÉS DO CHÃO ESQUERDO, PRIMEIRO DIREITO, TERCEIRO DIREITO, nesta ordem. Os vinte e cinco capítulos-contos têm extensão semelhante, e obedecem a uma rigorosa ordem sequencial, ainda que esta ordem e esta sequência não exerçam absolutamente nenhuma influência no sentido das narrativas e do romance como um todo. Se se embaralhassem os capítulos e os fossem colocando um a um ao sabor da sorte, como o poema dadá da receita de Tristán Tzara, a diferença não seria grande em termos de um resultado, um dizer, uma chegada do caminho percorrido.

Mais uma vez nos reportamos à arquitetura dos romances de Lobo Antunes, a simetria, as semelhanças que escondem uma extraordinária dessemelhança, a organização que parece sugerir uma arquitetura definida que possa conduzir e conter a linguagem da ficção e que redunde em fracasso: fracasso da linguagem, fracasso da arquitetura, fracasso da escritura.

As vozes enunciadoras do romance pertencem aos moradores desses apartamentos, ou seres relacionados a eles, dando às vezes a

impressão de que é a própria morada que fala. Aí desfilam um homem míope que se casou com uma mulher cega; uma juíza gorda e mal-amada, de 59 anos; um coronel egresso da guerra de Angola, e a mulata com quem ele viveu, Sofia Rosa; um homem bêbado que vive a ameaçar a mulher e a filha; um homem judeu e sua irmã, fugidos do nazismo; um suposto subversivo – inocente ou não – preso e torturado pela polícia; uma mulher gorda e feia que anseia por um caso com o chefe-de-seção; uma atriz idosa que vive da glória passada e sua acompanhante. Os depoimentos, ou memórias, ou narrativas referidas pelos personagens se repetem mais duas vezes, sempre na mesma ordem, e terminam com a fala de um morador do sótão, como a pousar uma espécie de cumeeira conclusiva sobre o edifício escritural.

O edifício se constrói de escritura. Os personagens, aqui e ali, declaram estar escrevendo. O bêbado, a certa altura, diz: “enquanto escrevo isto vem-me à ideia a lua que não existia e o vento que se a gente falasse dispersava os discursos” (p. 57).² Aí, o estado alterado de consciência pelo álcool convoca o que se dispersa, o que não existe. O judeu do rés-do-chão direito diz da dificuldade de escrever, da confusão que se forma na cabeça de quem escreve: “estou a misturar capítulos, a atenção escapa, a mão escapa, felizmente uma asneira que apanhei a tempo, às vezes não dou por elas mas desta feita consegui, que complicado escrever” (p. 306). O subversivo do rés-do-chão esquerdo parece ter consciência de estar preso no romance, sem autonomia para criar ou mudar as coisas: “no caso de mandar eu no livro rasurava este capítulo mas não passo de uma personagem que o autor manipula como lhe dá na gana, embora no texto não se tenha essa noção os meus murmúrios espaçados e em certos instantes sem nexos” (p. 317). A filha do bêbado refere-se em certo momento a uma localidade chamada Vouzela, que havia aparecido no romance antes deste (p. 286). A acompanhante da atriz, ao tentar afastar a lembrança de um homem que teve em algum momento de sua vida, também declara sua dificuldade de articular memória e escritura: “houve um homem e ponto final, não me obriguem a escrever sobre isso, não é que doa, acho que não teve importância” (p. 337). Mais adiante, ela lamenta a ausência de poesia em sua vida e naquele prédio em chamas, o que a impede de escrever de maneira mais poética: “e agora apeteçia-

² As referências ao romance *Caminho como uma casa em chamas* serão indicadas apenas com os números de páginas entre parênteses.

me uma passagem lírica para contrastar mas não me vem nenhuma” (p. 341). Procura então dar um cunho filosófico a sua escrita: “eis uma boa ocasião para alongar-me acerca da alma humana” (p. 341).

Há momentos em que os personagens parecem comentar passagens do livro enunciadas por outrem, como na cena em que a mulher do primeiro direito se refere a um comentário do homem do primeiro esquerdo: “o bêbedo a concordar, ponham anuir que impressiona” (p. 103). Concordar, anuir, pode ser a fala do bêbedo, ou da atriz, ou da mulher gorda, ou de ninguém, provavelmente a fala da própria escritura, do livro que fala porque não pode parar de falar.

O próprio autor, o que tem seu nome na capa, parece anunciar seus serviços, não de escritor, mas de bombeiro, simulacro de profissão, de tarefas: “o cartão que dizia Antunes & Lobo Todos Os Trabalhos de Canalização Deslocamo-nos Ao Seu Domicílio A Preços Módicos” (p. 89). A referência parece dizer que por trás daquela escritura há um ser que, apesar de se julgar senhor do texto, não sabe bem para onde ele vai, assim como seus personagens escritores, todos perdidos num mundo sem limites, em sua existência de desconforto, repletas de oscilações e indecisões, como declarou Lélia Duarte.

Tudo aí, então, ressuma a escritura, a mundo ficcional, destino que o livro não pode recusar nem evitar. Há uma casa em chamas, isto é, uma escritura a se incendiar eternamente, localizada numa Lisboa impossível, em um Portugal absurdo e incompreensível.

Em uma das crônicas publicadas na revista Visão, para a qual ele parece escrever desde sempre, Lobo Antunes diz de sua dificuldade às raias do desespero para compor este livro, e comenta sua gênese:

Um dia, a meio de dezembro, comecei a desenhar uma casa e percebi que era o início do livro. Uma casa com telhado, chaminé, uma antena de televisão. Era o início do livro mas ainda não era o livro. Desenhei mais quatro ou cinco casas, com inquilinos de um lado e do outro, até ao quarto andar. A seguir entendi que lhe faltava o sótão e desenhei o sótão. Depois, a pouco e pouco, os diversos apartamentos foram sendo habitados. Depois, a pouco e pouco, os habitantes principiaram a mudar. Depois apareceu uma frase, Caminho como uma casa em chamas, e dei-me conta de ser o título, mas continuava a não acreditar muito naquilo. Depois ensaiei o primeiro borrão

do primeiro capítulo, cheio de medo e dúvidas: lixo. Um segundo borrão: lixo. Um terceiro: lixo. Depois recuperei o terceiro borrão do lixo e comecei a refazê-lo, uma, duas, três vezes, a perguntar-me

– Será isto?

a responder-me

– Não deve ser isto mas vou continuar

sem que a qualidade do texto me interessasse: a única coisa que me interessava era se haveria ali a espessura que queria. O capítulo número dois passou pelos mesmos tratos de polê e, a meio de uma correção pareceu-me que a obra tinha, finalmente, chegado. Fiz o primeiro borrão do capítulo número três e acabei, há horas, o primeiro borrão do capítulo número quatro. E vou continuar até ao fim com um borrão apenas, para refundir tudo a seguir, caminhando como uma casa em chamas num nevoeiro ardente de palavras. É capaz de ser o livro, meu Deus, daqui a sei lá quantos meses saberei se é o livro, saberei se sequei ou ainda tenho vida em mim. Até essa altura a incerteza, o cagaço. Esta crónica não deve ser muito interessante para o leitor, trata-se do mero relato de um homem às aranhas com o seu trabalho. Achei que tinha obrigação de o partilhar com vocês: afinal de contas são os meus cúmplices e têm o direito de saber o que se passa na oficina, como dizia o Zé Cardoso.

– É preciso que a gente sofra para o leitor ter prazer.

(ANTUNES, 2012, s/p)

A frase *caminho como uma casa em chamas*, título do romance, está na voz de todos os enunciadores, e este caminhar, que é o caminhar da escritura, conota desespero, desejo de fuga, inconsciência ou estado alterado de consciência, falta de orientação, aflição, medo da morte, palavras que ardem e não concluem, um caminhar desajeitado, vacilante, indeciso. Afinal, para onde caminha uma casa em chamas, qual é seu destino? Caminhar, seguir caminhando, como o escritor, “como uma casa em chamas num nevoeiro ardente de palavras” (ANTUNES, 2012, s.p.).

Todas essas tramas escriturais compõem a casa em chamas, a escritura em chamas, que se faz de seus desastres, suas ruínas, suas perdas. Eis a negatividade da escritura antuniana. Não a negatividade de totalização de Hegel, mas a negatividade blanchotiana da eterna falta, da busca sem fim, da insuficiência da linguagem, da instabilidade do signo.

De um caminhar sempre em chamas que nunca termina de queimar, que não se extingue totalmente. É isso que Lélia Duarte chama soberania da arte sobre a morte:

É como se, ao colocar tudo em questão, esses contos dissessem, com Blanchot, que o propósito da arte é ela mesma, e que sua relação com a morte é de soberania: a autora não toma partido de nada, as suas personagens têm consciência de viver em estado de morte, mas não se rebelam, porque sabem de sua impotência para chegar a uma condição normal de vida. E é isso que autoriza nesses textos a trapaça da arte: a ligeireza cruel que permite brincar com a morte, a falta de perspectiva de imortalidade e de sustentação religiosa ou moral. (DUARTE, 2008, p. 254-255)

Os textos mencionados, relembramos, são do livro *Seta despedida*, acima citado, em seu estranho ressoar no romance de Lobo Antunes. A ideia de soberania da arte em sua relação com a morte é o que Blanchot chama impossibilidade da morte. O discurso literário, em sua inquietude, tende a se desvincular da coisa em sua existência mortal. O sentido, então, só pode ser buscado nele mesmo, por ele mesmo, no vazio e na ausência da coisa, tornando-se não apenas uma não-coisa, mas uma não-coisa-palavra que se ergue sobre o vazio, em sua realidade de linguagem, buscando a compreensão do que não se pode compreender. O vazio, o nada se engasta no discurso da literatura, tornando-se o tudo, ou seja, a ampliação infinita do sentido. No discurso literário, o laço regulador da compreensão se parte, desencadeando-se o deslizamento sem fim do sentido.

O vazamento descontrolado do que era contido pelo laço é a própria impossibilidade da morte, consoante Blanchot. A existência e seu fim são norteados pela possibilidade da morte, prerrogativa do domínio humano. O fim marca a consecução de um objetivo, o desenlace do que pode morrer. Para Blanchot, na arte e na literatura manifesta-se o inumano, em que pesem as semelhanças do mundo criado pela literatura com aquele que convencionamos chamar real. Esses semelhanças, entretanto, operam em disseminação, pelo vazamento do laço partido, semelhanças infinitas e descontroladas, *mise-en-abîme* sem governo e sem limite.

Essa condição da obra de arte Blanchot relaciona ao mito de Orfeu, ao olhar inevitável que ele dirige a Eurídice na saída do Hades.

Para Orfeu, Eurídice é a profundidade da arte, seu limite extremo, “le point profondément obscur vers lequel l’art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre” (BLANCHOT, 1999, p. 225).³ Aos olhos do mundo, a tarefa de Orfeu seria trazer Eurídice para a luz do dia, tarefa concluída, dentro das expectativas do trabalho diurno. Orfeu, não obstante, trai sua obra, trai Eurídice, trai a noite do dia duro. Não trair, entretanto, seria traição maior, uma vez que seu trabalho ficaria circunscrito à finitude do dia e da primeira noite, que foi feita para o merecido repouso do homem honesto, do escritor digno. Assim, conforme a leitura blanchotiana do mito, o que Orfeu procurava no Hades não era a felicidade ou a glória de artista: “Toute la gloire de son œuvre, toute la puissance de son art et le désir même d’une vie heureuse sous la belle clarté du jour son sacrifiés à cet unique souci: regarder dans la nuit ce qui dissimule la nuit, l’autre nuit, la dissimulation qui apparaît” (BLANCHOT, 1999, p. 225).⁴ O desejo da noite é expresso na declaração da acompanhante da ex-atriz idosa: “sem perceberem que não precisamos de chá, precisamos que seja noite depressa, e no interior da noite um lugar que ninguém habitará mais, sem nenhuma sombra nossa lá dentro” (p. 123).

Assim, Orfeu, em nome da profundidade de sua arte, torna-se o infinitamente morto, o que morre sem parar de morrer, o que não pode morrer, em sua ação de desmesura condenada pelo mundo, em sua desobediência às leis e convenções, sem a qual não se faz arte, transgressão consubstanciada no olhar que ele dirige a Eurídice:

S’il ne l’avait pas regardée, il ne l’eût pas attirée, et sans doute elle n’est pas là, mais lui-même, en ce regard, est absent, il n’est pas moins mort qu’elle, non pas morte de cette tranquille mort du monde qui est repos, silence et fin, mais de cette autre mort qui est mort sans fin, épreuve de l’absence de fin.⁵ (BLANCHOT, 1999, p. 227)

³ Trad. do autor: “O ponto profundamente obscuro em direção ao qual a arte, o desejo, a morte, a noite parecem tender.”

⁴ Trad. do autor: Toda a glória de sua obra, toda a potência de sua arte e mesmo o desejo de uma vida feliz sob a claridade do dia são sacrificados a essa única preocupação: olhar na noite o que dissimula a noite, a *outra* noite, a dissimulação que aparece.

⁵ Trad. do autor: Se ele não a tivesse olhado, não a teria atraído e, sem dúvida, ela não está lá, mas ele mesmo, nesse olhar, está ausente, ele não está menos morto do que ela, não dessa tranquila morte do mundo que é repouso, silêncio e fim, mas dessa outra morte que é morte sem fim, prova da ausência de fim.

Ausência de fim é infinito, é tudo o que o escritor possui; é seu excesso, e sua falta. Excesso de possibilidades; carência de limites, de regras, que compõem a existência do mundo. Há, portanto, um recuo do texto literário diante da existência, em sua impossibilidade de representá-lo dentro de convenções aceitáveis, assim a fala tagarela do romance se recusa a dizer coisas, a fazer afirmações, a buscar o sentido das coisas existentes. O romance do honesto escritor poderia falar de questões humanas edificantes, mas fracassa, decepciona os leitores sérios, frustra as expectativas da ordem. Não obstante, o olhar transgressor salva a literatura, que exhibe o vazio do inexistente, que se ergue de suas próprias ruínas, o desastre que as chamas configuram na escritura arruinada, conforme dizem as últimas palavras do romance: “sobre as tábuas de andaime em que o fogo custa a pegar de um prédio demolido” (p. 357). O prédio, o romance. Demolido, a pegar fogo sempre.

As vinte e cinco narrativas confirmam essa atmosfera de desastre, de impossibilidade, de inconclusão. O pensamento de quem habita uma casa em chamas é de fugir, ir embora, escapar da morte, mas nenhum dos moradores consegue salvar-se.

Permanecem os maus pensamentos, os presságios ruins. Joaquim, o míope, só consegue ver a própria derrota e solidão:

as gotas do piano da juíza principiaram a cair, primeiro uma a uma e depois numa chuvinha que me separa de vocês impedindo-me de vos ver embora me debruce a chamá-los, uma chuvinha que me deixa só, com a certeza de que minha mulher parte e não vai regressar nunca, pai pai pai estou aqui, a certeza que minha mulher parte e ninguém vai regressar. (p. 250)

Não se sabe se a mulher do Joaquim foi ou ficou, se voltou ou se não voltou. Provavelmente cumpriu seu destino de personagem de Lobo Antunes, permanecendo a se incinerar na escritura em chamas.

As narrativas angustiadas terminam com tentativas vãs de fuga, ou o anúncio de uma gravidez, ou a visão – e o medo – da própria morte, ou alegrias desmedidas e despropositadas, como o bêbado “feliz com seu entusiasmo no meio dos móveis que tombam” (p. 70).

O judeu do rés-do-chão direito, aos 82 anos, com o cadáver da irmã recém-falecida em seu apartamento, depois de fugir dos nazistas a vida toda, ensaia uma fuga definitiva ao final:

Fechei a janela, desci o estore, procurei a chave no bolso e encontrei-a no pratinho da mesa, abri a porta sem me despedir de ninguém, aliás quem sobra aqui para receber despedidas, uma espreitadela em torno e tudo em ordem, chegando ao patamar rodo a fechadura a fim de impedir os gatunos ou os soldados, a fim de que os cães se aproximem de minha irmã e uma vez na rua jogo a chave na sarjeta e princípio a afastar-me na direção do mar. (p. 308)

As fugas, entretanto, são sempre malogradas, porque simplesmente não há para onde fugir. “Em direção ao mar” não garante porto nem conforto.

A enunciação emanada do sótão, a última do livro, apresenta traços que provocam estupefação, admiração, e mantém em suspenso o que quer que se possa esperar do romance como desfecho, conclusão, final. No início deste texto referimo-nos à enunciação derradeira como “uma espécie de cumeeira conclusiva sobre o edifício escritural”. Cumeeira conclusiva, talvez, no sentido de reforçar, num texto representativo do espírito da narrativa, a ideia de errância da palavra que perpassa todo o romance, jamais no sentido convencional de resolução, desenlace.

Pouco antes, ao final do penúltimo depoimento, em que se ouve a voz da acompanhante da atriz idosa, aparece o personagem que enuncia o discurso final: “o senhor doutor longe dos ministérios, longe da polícia, à mercê do primeiro traidor que empurrasse a porta ou do proprietário tomando-o por um mendigo e expulsando-o de graus abaixo” (p. 347). O personagem, que se pode associar à figura histórica de António de Oliveira Salazar, fraco, pobre, avalia as fachadas das casas em busca de um lugar onde possa descansar: “– Existirá um sótão livre nesta?” (p. 347). O homem se esgueira colado às paredes, com medo de ser reconhecido e ter que voltar a mandar, aclamado pelo povo, “– Salazar Salazar Salazar” (p. 348).

O nome Salazar permeia o livro, nas vozes de vários enunciadores, geralmente associado à seguinte fórmula:

- Quem manda?
- Salazar Salazar Salazar

Esse Portugal indeciso da ficção se ressentido da falta de alguém que mande, que dê ordem e sentido às coisas, que organize sua escritura. Esse alguém, entretanto, não se faz presente, a escritura não tem onde

buscá-lo, ainda que faça uma tímida tentativa, na derradeira enunciação, de organizar um pouco o discurso da literatura. Esse discurso final é proferido do sótão da nossa casa em chamas, a voz que vem de cima, do alto, por um Salazar estropiado que ensaia um arremedo de retorno.

A literatura contemporânea portuguesa vive um momento que apresenta um novo comportamento e demanda um novo olhar, conforme assinala Lélia Duarte:

Uma das vertentes da pesquisa aponta para uma nova fase da literatura portuguesa: depois de empenhar-se em questões relativas à identidade de Portugal, com a afirmação de heroísmos e mitos e a discussão de uma ditadura e de uma guerra colonial que atentava contra a dignidade do ser humano, a literatura portuguesa parece dedicar-se, atualmente, a construir uma outra arte que, embora fale dos mesmos problemas e lide com as mesmas significações imaginárias, remete ao saber de uma escrita que afirma apenas o vazio da linguagem e da morte. (DUARTE, 2006, p. 154)

Caminho como uma casa em chamas é um romance exemplar dessa “outra arte”, tão bem identificada pela ensaísta, e que parece constituir um traço, ou uma vertente da literatura contemporânea em geral. Essa propensão traz à luz novamente, infindavelmente, a questão mais delicada e controversa dos estudos de literatura e de arte: a noção de representação. E novamente, partindo do conceito platônico de representação como imitação, num sentido depreciativo que coloca os escritores entre as almas de mais baixo nível, passando por Aristóteles, em sua reabilitação da mimesis, avançamos cerca de vinte e quatro séculos para ouvir, ainda que em curtas ressonâncias, algumas vozes que se debruçaram sobre a questão.

Para Heidegger, as imagens projetadas pela arte eliminam a referência, uma vez que a obra é inaugural, propicia a instauração da verdade: “instaurar como oferecer, instaurar como fundar e instaurar como começar” (2008, p. 60).

Blanchot tratou do assunto em vários de seus textos (talvez em todos, direta ou indiretamente). Ouçamos sua voz no seguinte fragmento:

(...) la phrase du récit nous met en rapport avec le monde de l'irréalité qui est l'essence de la fiction et, comme telle, elle aspire à devenir plus réelle, à se constituer en un langage physiquement et formellement valable, non pas pour devenir le *signe* des êtres et des objets déjà absents puisque imaginés, mais plutôt pour nous les *présenter*, pour nous les faire sentir et vivre à travers la consistance des mots, leur lumineuse opacité de chose.⁶ (BLANCHOT, 2003, p. 82)

Irrealidade da perseguição nazista aos judeus no romance, irrealidade da guerra colonialista em Angola, irrealidade da ditadura de Oliveira Salazar? Ainda que se possam reconhecer fundamentos históricos na ação romanesca, a maneira como são tratados, os seres evocados na ficção, os itinerários que percorrem os situam em outra dimensão, em outro mundo, irreconhecível mesmo pelos que ainda insistem em invocar eventuais semelhanças. As palavras do romance não são sinais transparentes que *revelam* feitos e seres, mas que nos *apresentam*, como diz Blanchot, “em sua luminosidade opacidade de coisa”.

Emmanuel Levinas, em seu ensaio “La réalité et son ombre” (LEVINAS, 1994), lamenta a incapacidade da arte de representar, de testemunhar. O que ela capta não passa de uma sombra da realidade, deixando aos críticos o trabalho de construir os significados.

Jacques Rancière, em seu ensaio “O irrepresentável existe?” (RANCIÈRE, 2012), trata o problema de uma maneira singular. Para ele, a representação se sustenta por um regime – o regime representativo – obediente às convenções do edifício mimético, a uma organização dos modos de ver e fazer na arte. Fora do regime representativo, conforme Rancière, caímos no regime estético, em que tudo é representável. Mas a ideia de representação, aqui, não está ligada à criação de semelhanças, ou de sujeição a um modelo. A noção proposta por Rancière abre infinitamente as possibilidades de representação, eliminando a noção de modelo e cópia, destruindo a estabilidade da relação entre mostraçõ e significação.

⁶ Trad. do autor: (...) a frase da narrativa nos coloca em relação com o mundo da irrealidade, que é a essência da ficção e, como tal, ela aspira a se tornar mais real, em se constituir em uma linguagem fisicamente e formalmente válida, não para se tornar o *signo* dos seres e dos objetos já ausentes porque imaginadas, mas para *apresentá-los*, para que os sintamos e vivamos através de sua consistência de palavras, de sua luminosidade de coisa.

Adotando uma posição semelhante à de Rancière, mas acrescentando aí a sensação provocada pela arte em seu “representar”, Didi-Huberman descarta a hipótese de que os fatos da história sejam “indizíveis”. Apesar da inadequação, da fragmentação, da incompletude das imagens produzidas pela arte, elas é que vão estimular a imaginação do receptor, produzindo o que se pode chamar *hiperrepresentação*, o estímulo que conduz à hiperimaginação.

Para Agamben, em *Chel que resta de Auschwitz*, o indizível, a impossibilidade de dizer estimulam a enunciação, e é aí que a arte se manifesta. A narrativa artística se produz na falta, na lacuna do fato, daí a soberania da enunciação sobre o enunciado na literatura, o obscurecimento do evento pelo gesto de narrar. Se o fato já fugiu em sua impossibilidade de retorno, a potência da arte consiste exatamente na impotência de dizer, na falha entre o afastamento do enunciado e a aproximação da enunciação.

Voltando ao depoimento do sócio, em *Caminho como uma casa em chamas*, o enunciador misterioso se apresenta: “eu não uma pessoa, a presença atenuada de uma autoridade extinta” (p. 349). O depoente, no caso, anuncia-se como alguém fora do poder, a pronunciar um discurso sem rumo, “horas e horas num comboio que ao partir não sabe para que lugar se dirige” (p. 350), a lembrar-se de seu incerto local de nascimento e o que resta dele agora, “uma gaveta aberta e um ferro de engomar ainda morno, remexendo as brasas com um pauzinho avivam-se” (p. 350), a tentar animar cacos de lembranças. Como uma escritura em chamas, além de não saber para onde se dirige, deseja não ter fim: “caminharei pelos séculos dos séculos como uma casa em chamas regulando o país” (p. 350). Chamado “senhor doutor” pelo médico, o personagem é ou acredita ser Salazar: “sou eu quem manda mas mando em quê” (p. 352). Em seu imaginar, ele dá ordem aos ministros, encontra-se com uma mulher, mas mostra-se cansado do poder, “tenho saudades de me contrariarem, me ralharem, tomarem conta de mim” (p. 350), como ocorria na infância, na casa da mãe. Ainda assim escuta frequentemente as aclamações em praça pública, “Salazar Salazar Salazar” (p. 354), embora a imagem de sua mãe não acredite no poder do filho, “– Mandas em quê tu que nunca mandaste em ninguém?” (p. 354).

Durante a leitura do romance, é preciso esquecer momentaneamente, ou colocar entre parênteses, ainda que contra a vontade espontânea, os fatos históricos da perseguição aos judeus pelos nazistas, da cruel

colonização de Angola pelos portugueses, da ditadura salazarista. Jacques Derrida, em seu belo ensaio *Demeure: Blanchot*, declara que não importa se a narração dos fatos configura um falso testemunho, ou alucinação fantasmática, ou simplesmente mentira. Para ele,

l'événement décrit, l'événement de référence aura eu lieu, fût-ce dans sa structure d'expérience "inéprouvée", comme mort sans mort qu'on ne pourrait ni dire ni entendre autrement, c'est-à-dire au travers d'une phantasmaticité, donc selon une spectralité (*phantasma*, c'est le spectre en grec) qui en est la loi même. Cette loi spectrale à la fois constitue et structure le référent demeurant de ce récit; elle excède l'opposition entre le réel et l'irréel, l'actuel et le virtuel, l'effectif et le fictif.⁷ (DERRIDA, 2012, p. 123)

Derrida reafirma, assim, o que outros pensadores, como Blanchot, parecem querer dizer, configurando uma espécie de *representação absoluta*, que excede a *relação* entre ficção e realidade. É aí talvez que podemos situar o estranho Salazar que, esgueirando-se pelas ruelas de Lisboa, encontrou um sótão livre para seus delírios. O que chamamos experiência real, assim, é estruturada no romance com fraturas, envolta em chamas, e é aí, na paixão da arte, que a literatura impõe a indecidibilidade entre a ficção e a outra coisa, a que nos referimos como mundo.

Eis aqui mais um desastre escritural de Lobo Antunes. Usamos o termo desastre na acepção que lhe confere Maurice Blanchot: o mundo ficcional não se contém em limites, vazando-os, extravasando-os. Os enunciadores, bem como seus discursos, não sabem aonde vão, tanto em seu mundo ficcional quanto na construção de sua escritura. Caminhando como uma casa em chamas, o texto não chega a lugar nenhum, não termina nem conclui, em sua morte impossível, em seu constante morrer. O desastre da escritura é o desastre do olhar de Orfeu, que perde Eurídice traindo inevitavelmente a lei do dia. O desastre do inorganizável é confirmado pela presença, ao final, da figura de um Salazar caricato que

⁷ o acontecimento descrito, o acontecimento de referência terá tido lugar, ainda que em sua estrutura de experiência "inexperienciada", como morte sem morte que não se poderia dizer nem entender de outra forma, isto é, através de uma fantasmaticidade, então segundo uma spectralidade (*phantasma* é o espectro em grego) que é a sua própria lei. Essa lei espectral por sua vez constitui e estrutura o referente que subsiste dessa narrativa; ela excede a oposição entre real e irreal, atual e virtual, efetivo e fictício.

se recusa a desempenhar o papel de autoridade, de defensor da ordem. E sem ordem nem autoridade terminam as páginas deste livro-desastre. Parodiando o logos heraclítico, quem se esquivará da chama ardente da palavra que nunca se apaga?

Dedico este texto a Lélia, que pesquisa e escreve com alegria e paixão.

Agradeço ao CNPq, cujo apoio viabiliza esta pesquisa.

Referências

ANTUNES, António Lobo. *Caminho como uma casa em chamas*. Lisboa: Dom Quixote, 2014.

ANTUNES, António Lobo. Crônica. *Revista Visão*, 23 fev. 2012. Disponível em: <www.visao.sapo.pt>. Acesso em: 24 nov. 2016.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*. Paris, Gallimard, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Demeure Maurice Blanchot*. Paris: Éditions Galilée, 1998.

DUARTE, Lélia Parreira. *A morte e o saber da escrita em textos da literatura portuguesa contemporânea: As máscaras de Perséfone*. Rio de Janeiro: Bruxedo Produções Culturais e Educacionais; Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006.

DUARTE, Lélia Parreira. *Maria Judite de Carvalho: Seta despedida não volta ao arco: de Orfeu e de Perséfone. Morte e Literatura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Ed. 70, 2008.

LEVINAS, Emmanuel. *La réalité et son ombre: Les imprévus de l'histoire*. Paris: Fata Morgana, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *O irrepresentável existe?: O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Mulheres à margem na tradição literária

Outsiders Women in Literary Tradition

Viviane Cunha

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
vivileda@terra.com.br

Resumo: Retratos de mulheres, as substituídas, suas prerrogativas de fiar e tecer desde tempos imemoriais, com ênfase nas mulheres com deformações nos pés, tendo como *corpora* as narrativas medievais.

Palavras-chave: personagem feminina, mulher substituída, tecelã e fiandeira, mulheres lendárias.

Abstract: Portraits of women, the replaced ones, their prerogatives to spin and weave from immemorial time, with emphasis on women with deformations in the feet, having as *corpora* the medieval narratives.

Keywords: female character, substituted woman, weaver and spinner, legendary women.

Recebido em 5 de março de 2017

Aprovado em 2 de abril de 2017

O perfil da mulher de tempos passados é bastante marginal se analisado à luz de detalhes, como as deformações físicas, as eternas atividades do trabalho de fiar e tecer, um trabalho que a acantona sempre numa espécie de gineceu, na Antiguidade Clássica, ou até mesmo numa parte do castelo ou de uma abadia feminina, na Idade Média. Além dessas, há aquela mulher que não é dona de seu destino, cuja vontade e ou desejo nunca contam. Ela pode ser substituída em qualquer instância

por outra, sem que tenha um prévio conhecimento do que lhe acontecerá, enfim, a sua sorte costuma ser decidida por outrem de seu relacionamento familiar ou não.

O *topos* da noiva ou da esposa substituída é frequente na literatura e remonta ao texto bíblico. A história de Jacob, a partir do relato da *Gênese* – capítulos 29 a 32 – apresenta um exemplo dessa temática: Jacob se refugia na casa de Labão, o qual tem duas filhas, Lia e Raquel. Jacob encontra primeiro a caçula, Raquel, perto de um poço nas proximidades de Harran. Ele deseja desposá-la, porém Labão não concorda, até que Lia, a mais velha, se case; e promete dar a Jacob a sua filha, com a condição de que trabalhe para ele durante sete anos. Ao fim de sete anos, Jacob, enganado por Labão desposa Lia, a mais velha. Finalmente, Labão concorda em lhe dar Raquel, desde que Jacob fique mais sete anos a seu serviço.

A literatura universal utiliza frequentemente o *topos* da noiva ou da recém-casada raptada, arrancada do leito conjugal, ou substituída por outras mulheres na noite de núpcias, tanto na Antiguidade Clássica como na Idade Média, *topos* que atravessa os séculos seguintes, para não falar senão do espaço europeu.

No século XVI, o poeta português, Luis de Camões, revisitará o texto bíblico ao compor este belo soneto:

Sete anos de pastor Jacó servia
 Labão, pai de Raquel, serrana bela;
 Mas não servia ao pai, servia a ela,
 E a ela só por prêmio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,
 Passava, contentando-se com vê-la;
 Porém o pai, usando de cautela,
 Em lugar de Raquel lhe deu a Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos
 Assim lhe era negada a sua pastora,
 Como se não a tivera merecida;

Começou a servir outros sete anos,
 Dizendo: Mais servira, se não fora,
 Para tão longo amor, tão curta a vida.

(*Soneto XXIX*, Luís de Camões)

O texto camoniano dialoga explicitamente com o texto bíblico: os nomes das personagens são os mesmos, a substituição de uma filha pela outra: Jacob amava Raquel desde o primeiro momento em que a viu perto de um poço, todavia Labão lhe dá Lia como esposa. O poema de Camões apresenta esse sentimento de continuidade de uma lembrança coletiva do texto bíblico, por definição um texto de domínio comum, no qual se reconhece a fonte através da memória histórica que o registrou para a posteridade. O amor de Jacob por Raquel é um dos belos exemplos de fidelidade ao sentimento, de devoção ao amor primeiro, que não pôde ser substituído no seu coração, apesar de todos os ventos soprarem contra.

A teoria da literatura dispõe de uma vasta terminologia para definir esse tipo de procedimento. Gérard Genette, por exemplo, fala de hipertextualidade. O hipertexto é um texto derivado de outro texto pré-existente ao fim de uma operação de transformação: transformação simples (transpor a ação do texto A para outra época, tal como o *Ulysses* de James Joyce); e transformação indireta ou imitação: produção de um novo texto a partir da constituição prévia de um novo modelo genérico: a *Eneida*, de Virgílio. (GENETTE, 1982, p. 7)

O motivo da mulher substituída é sempre recorrente, mas aqui, trataremos da sua substituição na noite de núpcias, *topos* que é bastante conhecido na literatura da Idade Média, sobretudo através da lenda de Berta, a esposa de Pepino, o Breve. A epopeia francesa *Berte as grans pies* é uma obra do século XIII, sendo ela remanejamento de um texto perdido, a qual obteve um sucesso extraordinário, pelo fato de as personagens principais serem ancestrais, na realidade, pais de Carlos Magno, uma das figuras mais famosas da época. Nesse poema, – que é uma obra do poeta e menestrel do Brabant, Adenet le Roi – Berta é filha de Flore, rei da Hungria, e da rainha Brancaflor, a qual foi levada a Paris para se casar com Pepino, o Breve, e se vê substituída por Aliste (filha da velha criada Margiste) no leito do rei, na noite de núpcias, em razão de uma artimanha. Berta foi acusada, pela antiga criada, de ter tentado matar Aliste, a falsa rainha, e foi condenada à morte. Porém, os encarregados de assassiná-la optaram, no último momento, por abandoná-la na floresta do Mans; mataram um porco, e em seguida apresentaram o coração como prova do crime. Esse *topos* do abandono de uma mulher nobre na floresta é recorrente na literatura, e a história de Branca de Neve é um bom exemplo, assim como o fato de ter sua vida preservada, que é também o caso de Berta. Trata-se, na realidade, do mesmo *locus* literário. Recolhida pelo

guarda florestal Simon e sua esposa Constance, já bastante esgotada, sentindo fome e frio, Berta passará depois, dias apazíveis, durante nove anos e meio, junto ao casal e suas duas filhas: Ysabel e Aiglente.

Após ter tido um sonho, que ela acreditava ser premonitório, Brancaflor foi a Paris, visitar a filha, a quem ela não via depois de oito anos e meio. No percurso ela encontrou um aldeão que se queixava da crueldade da rainha (que ela supunha ser a sua filha) e se surpreendeu. Quando chegou a Paris, sua surpresa foi maior ainda, pelo fato de não poder ver sua filha, pois Margiste inventou uma grave doença para a falsa rainha, a fim de impedir a visita de sua “mãe”. Suspeitosa, Brancaflor acaba por descobrir a trama da impostora, graças aos pés de Aliste. Margiste foi queimada em praça pública, Aliste foi internada na abadia de Montmartre. Berta foi encontrada por Pepino que a restabeleceu como rainha, depois de suas últimas peripécias, devido ao fato de que durante os momentos dramáticos de sua angustiada solidão na floresta ela fez juramento de nunca revelar a sua verdadeira identidade, salvo se essa revelação fosse para proteger a sua virgindade. Após as celebrações pomposas de sua união, o casal real – Pepino e Berta – terão dois filhos: Carlos Magno e sua irmã Gilles, aquela que será a mãe de Rolando, o herói da gesta francesa, *Canção de Rolando*.

Berte as grans piés é assim “a narrativa de uma traição finalmente punida, na qual a vítima é, depois de duras provas, finalmente restabelecida nos seus direitos”. (HENRY, 1982, p. 29, nossa trad.). Esta canção de gesta francesa, redigida por Adenet le Roi, por volta de 1275, a partir de um modelo perdido, é constituída de 3486 versos alexandrinos. Mais de vinte versões circularam na Europa, entre os séculos XIII e XV, em latim, espanhol, italiano, flamengo, alemão, e francês, é claro. Mesmo depois da Idade Média a história de Berta continuou a inspirar os escritores.

Sabe-se muito pouco sobre a vida real de Berta. O filólogo francês, Gaston Paris, nos assegura que a sua história está ligada por acaso ao nome de Pepino, o Breve, o pai de Carlos Magno, e que essa narrativa poderia ser uma combinação erudita. Efetivamente, a história é de origem mítica: algumas vezes Berta é associada à rainha de Sabá, por causa dos seus pés. Na versão italiana da epopeia ela é representada com um pé maior do que o outro. Em outras narrativas, Berta é representada com os *pés de ganso*, a saber, com os dedos unidos. Na França, é muito conhecida a história da rainha *Pédauque*, em francês, ou rainha *Pedauca*,

em occitano, termo que tem origem no latim: pede(m) ‘pé’ + auca ‘ganso’ = “pé de ganso”.

A lenda da rainha *Pedauca*, personagem mítica, tem origem em Toulouse, na época em que esta era a capital do reino visigótico. Ela se caracteriza por possuir um “pé de ganso”.

O “pé de ganso” é uma particularidade que a rainha *Pedauca* partilha com outras personagens históricas, também, mais ou menos míticas, como a rainha de Sabá ou como Bertrade de Laon, a conhecida *Berta del grand pé*. Há também muitas santas, às vezes de origem real ou da nobreza, personificadas em pastoras ou fiandeiras, marcadas com esse signo, ou que padeciam da lepra – sob forma de milagres, para escaparem dos assédios dos pretendentes – como Santa Isberga, em Artés, Santa Neomaia, no centro da França, Santa Enimia, nas “gargantas” do Tarn, no sul da França. O pé de ganso e a lepra estão efetivamente ligados, pois essa doença provoca danos cutâneos, que se assemelham à pele dos palmípedes, e era a marca dos leprosos na Idade Média, conforme assinala a *Encyclopédie de Diderot et d’Alembert*. (Fonte: <<https://oc.wikipedia.org/wiki/Pedauca>>).

Os primeiros textos que evocam a rainha de Toulouse datam do Renascimento. A *Tolosanum Gesti*, publicada em 1515, a apresenta como “filha de Marcellus, quinto rei de Toulouse, nomeada Austris”. Austris era plena de doçura, de modéstia e de bondade. “Deus não quis que uma criatura tão virtuosa abraçasse o culto pagão, então lhe fez padecer de uma lepra disforme”. Seu pai mandou construir para ela, no quarteirão dito *la Peyralade*, em Toulouse, um magnífico palácio, que tinha uma sala denominada *banhos da rainha*, a qual recebia água de um aqueduto. (Fonte: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Reine_Pédauque>). Isto leva a pensar na rainha Semiramis, esposa de Nino, o qual, segundo algumas versões, mandou construir os jardins suspensos da Babilônia, que era provido de muitas fontes de água, para que a rainha não sentisse falta de seu “país” de origem. Segundo a lenda, Semiramis era uma espécie de peixe metamorfoseado em pessoa humana, por encantamento.

A rainha *Pedauca* era também evocada no universo das fiandeiras. Ela possuía uma roca maravilhosa, que não se esgotava jamais, permitindo-lhe fiar sem parar. O grande poeta provençal, Frédéric Mistral, na sua famosa obra *Trésor du Félibrige*, relembra um juramento à moda de Toulouse “*par la quenouille de la reine Pédauque*”; e cita outro dito: “*du temps que la reine Pédauque filait*”, ao se referir aos “velhos tempos”

(em português, temos um equivalente: “do tempo do onça”). Rabelais, ao descrever adversários de pés grandes dizia: “*et estoient largement pattez, comme sont des Oyes, et comme jadis à Tholose les portoit la royne Pedauque*”. (Fonte: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Reine_Pédaucque>).

Na realidade, essa associação de rainhas de tempos passados com a tecelagem tornou-se um clichê literário. Nas suas hagiografias, muitas santas costumam ser representadas como tecelãs ou fiandeiras. A mulher que tece aparece também nas *pastorelas*; em geral, o trabalho produzido com a mão e a agulha é atributo das pastoras que são personagens desse gênero literário. Enquanto exercem a sua atividade pastoril, cuidando dos seus rebanhos, elas carregam o fuso e a linha, e a figura da pastora com o seu instrumento de fiar aparece tanto nas canções tradicionais francesas como nas canções occitanas. Não se pode deixar de lembrar que a atividade de tecer sempre foi prerrogativa das mulheres, desde os tempos bíblicos.

O conto a *Dama Pé de Cabra*, texto do século XIII, que faz parte do *Livro de Linhagens* português, assim como a bela *amplificatio* que fez Alexandre Herculano, no século XIX, são textos bem conhecidos do repertório da literatura portuguesa. O motivo principal dos dois textos são os pés forçados da Dama, a qual não é nomeada em nenhum momento da narrativa. Ela encontra um nobre na floresta, D. Diogo Lopes, senhor de Biscaya, ele se enamora dela, os dois se casam e terão dois filhos. Nessas duas narrativas, na medieval anônima e na romântica, de Herculano, fica claro que a mulher era o demônio, pois fizera um pacto com o marido de este não se persignar. Quando o pacto é quebrado ela desaparece e o texto prossegue contando sobre a sua descendência. O detalhe importante da narrativa são os pés semelhantes aos de uma cabra, que retratam a sua origem e a sua figura maléfica.

Em um processo de reescritura, há outra narrativa tradicional, em que a mulher é nomeada, e evoca contrariamente aos dois primeiros textos o nome da Virgem. Conta-se que na atual região da Beira Alta, mais concretamente na aldeia histórica de Marialva vivia, há muitos séculos atrás, uma donzela muito formosa. Certo dia, um nobre encantado com a sua beleza e querendo desposá-la encomendou os serviços de um sapateiro, pedindo-lhe que fizesse uns sapatos para a donzela em questão. Como se tratava de uma surpresa o sapateiro teria de arranjar uma maneira de conseguir fazer um molde dos pés da donzela para acertar no tamanho do pé. Um dia, sem que esta percebesse, espalhou

farinha aos pés da cama da donzela, para que quando ela se levantasse, deixasse a marca na farinha espalhada no chão, e assim foi. O sapateiro percebeu pela forma deixada no chão que a donzela tinha “pés de cabra”, mas mesmo assim fez uns sapatos adequados. Quando o nobre entrega o presente à donzela, esta com o desgosto de saber que todos já sabiam do seu defeito, atira-se da torre do castelo. A donzela chamava-se Maria Alva e ainda hoje, mesmo em ruínas podemos ver a torre do castelo. O topônimo Marialva está ligado a uma história interessante, o qual vale a pena citar integralmente, a partir do texto de Anselmo Sousa (SOUSA, 2012):

No topo de um penedo granítico, em posição dominante sobre a vila e a planície cortada pela antiga estrada romana, encontra-se estrategicamente colocado na região fronteira do rio Côa um Verdadeiro complexo medieval, as suas raízes mergulham nas brumas do tempo e no passado histórico de Portugal, ligando-se ao trágico destino dos Távora. Não se pode afirmar com certezas absolutas qual a origem do nome de Marialva, mas crê-se que terá sido assim atribuído por Fernando Magno como tributo à Virgem Maria (Maria Alva) visto o culto Mariano ser uma prática comum durante os séculos XI e XII. Embora carecendo de maiores estudos acredita-se que a primitiva ocupação humana deste sítio remonte a um castro dos Aravos, uma das várias tribos em que se dividiam os Lusitanos (não confundir com Avaros, povo que só viria a surgir na Era Cristã e que nunca pisou solo português). Após a Invasão romana da Península Ibérica, sob o reinado dos imperadores Adriano e Trajano novas obras terão ampliado a povoação que se constituiu numa cidade, denominada nos primeiros séculos da Era Cristã como *Civitas Aravorum*. Dominando a antiga estrada romana que ligava Celorico da Beira ao Douro, a urbe espraiava-se das fraldas da elevação à planície circundante, conforme o testemunho de restos de construções e da documentação epigráfica resgatada dos trabalhos da arqueologia no subsolo da Devesa. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/anselmo_sousa/8188318534/>. Postado em: nov. 2012. Acesso em: 25 abr. 2017.

No seu excelente artigo sobre o aleijamento, os aleijados e o pé, na literatura grega antiga, Françoise Yche-Fontanel, recorda que “a primazia do pé, no ser humano, não aparece somente enquanto motivo mítico: pode-se medir a sua importância também no nível da expressão escrita e oral, que o tomam sempre como referente”. (YCHE-FONTANEL, 2001, p. 83, cit. orig. em fr., nossa trad.)

A sindactilia é uma má formação congênita, talvez hereditária, caracterizada pela junção e a fusão mais ou menos completa de dois ou mais dedos dos pés ou das mãos, podendo ocorrer tanto em partes moles (sindactilia cutânea) como nos ossos (denominada sinostose). As uniões consanguíneas entre os nobres eram frequentes, tanto na Antiguidade, como na Idade Média, o que devia facilitar o aparecimento de deformações e taras. Esse detalhe dos pés unidos, como aqueles dos palmípedes, será muito explorado na literatura da Idade Média, sobretudo no que concerne às personagens femininas. Isso parece estar ligado à rainha de Sabá, a quem Salomão teria afirmado ser ela uma das mulheres mais belas do mundo, mas que não podia afirmar o mesmo sobre os seus pés. As rainhas *Pedaucas* (*Pés de Ganso*), de diversas origens e significações, estão esculpidas nos portais de várias catedrais da França, entre elas a rainha de Sabá.

Segundo uma das lendas de Santa Neomédia, ela era uma pastora, assediada constantemente por um senhor da vizinhança, e ao fazer preces, para pedir a Deus que conservasse a sua virgindade, ela foi dotada com um pé de ganso. Ao avistá-la, assim disforme, o pretendente deixou-a tranquila.

A rainha de Sabá costuma ser apresentada, nas lendas, como uma mulher letrada, uma vez que ela sustentou muitos debates com Salomão, o qual apaixonou-se por ela justamente pelo fato de ser ela uma “mulher de razão”, coisa rara na sua época. A personagem Berta descrita pelo *trouvère* Adenet le Roi é igualmente considerada como letrada na epopéia: “*En son lit en seant prist ses heures a dire, / Car bien estoit letree et bien savoit escrire*”. (versos 402-403, cf. HENRY, 1982, p. 69) Além de ser uma mulher letrada, que sabia ler bem seus livros de horas, em latim, Berta era uma excelente tecedeira, bordadeira e fiandeira, e fazia trabalhos manuais magníficos, a ponto de despertar a admiração de Constance, a mulher de Simon, e de suas duas filhas. Isso a liga a *topoi* muito arcaicos da literatura grega.

Todavia, a figura da tecelã é mais que um *topos* literário, pois ela é preciosa também para as artes visuais tais como a pintura e a escultura. A estatua da Vênus de Milo é um dos mais antigos símbolos da fiandeira nas artes plásticas. A famosa estatua, que se encontra no Museu do Louvre, é representada como se ela estivesse em vias de fiar. Segundo a arqueóloga americana Elizabeth W. Barber, Vênus se encontra na mesma posição que as mulheres gregas quando preparavam o fio para começar a fiar. (cf. BARBER, 1994)

A figura mítica das tecelãs seduziu tanto os pintores anônimos das igrejas românicas da Idade Média – ver, por exemplo, a imagem de Eva, representada na nave da igreja de Saint-Savin-sur-Gartempe, situada na região do Poitou, na França – como o grande mestre da pintura renascentista Diego Velazquez, no seu quadro *Las Hilanderas*, exposto no Museu do Prado.

As canções de mulheres de diferentes épocas também encenam as tecelãs ou as fiandeiras no seu trabalho de tecer ou fiar, o que mostra a popularidade dessas personagens em várias formas de arte. A *Odisseia* apresenta muito bem a produtividade do *topos* das mulheres no trabalho da fiação ou tecelagem, já que esse *topos* se torna uma espécie de fio condutor da narrativa. Os textos gregos antigos, assim como os textos medievais, mostram as fiandeiras e as tecedeiras em vários aspectos: as mulheres que tecem sozinhas, como a rainha Penélope, ou agrupadas, numa espécie de gineceu, como se pode observar em certas passagens da *Odisseia*. Dessa forma, tanto a epopeia clássica como a epopeia medieval popularizaram a figura da tecelã/fiandeira.

A obra de Chrétien de Troyes, *Philomena*, apresenta o mito de Filomela, a qual tece uma tapeçaria para denunciar o seu estupro pelo cunhado. Este, para fazê-la calar-se sobre o ocorrido corta-lhe a língua e a envia à sua irmã Procné. O grande poeta medieval mostra assim que Filomela é um símbolo da mulher condenada ao silêncio desde épocas muito remotas, já que o texto é uma recriação do mito apresentado por Ovidio.

Apesar de “Berta” ser um nome de várias personagens históricas, é bem possível que esteja ligado a *Perchta* (ou *Berchte*) uma deusa germânica, presente nos países alpinos. Seu nome significa “a brilhante” e ela está associada ao solstício de inverno. Ela recompensava aqueles que trabalhavam muito durante o ano. *Perchta* era igualmente encarregada

de supervisionar os trabalhos de fiação, particularmente aqueles que se referem ao linho.

A lenda de Berta aparece também na obra *La Gran Conquista de Ultramar*, uma narrativa medieval castelhana, composta de quatro livros:

- I. *As origens da Primeira Cruzada*;
- II. *Conquista de Antioquia*;
- III. *Conquista de Jerusalém*;
- IV. *A morte de Balduino e História dos últimos reis de Jerusalém*.

La Gran Conquista de Ultramar é uma crônica romanceada da Conquista de Jerusalém (1291-1295), que ocorreu durante a Primeira Cruzada, cuja fonte é uma obra em latim (*Historia rerum partibus transmarinis gestarum* – 1130 / 1184), de Guilherme de Tiro, a partir de uma versão francesa (*Conquête d’Outremer* ou *Roman d’Eracle*). Na narrativa principal intercalam-se textos do *Ciclo das Cruzadas*, assim como poemas em francês e em provençal, sendo a maior parte em estrofes monorrimas e em versos alexandrinos. Entre as fontes da narrativa principal da crônica encontra-se uma versão da *Cançon d’Antioca*, em provençal, traduzida ao castelhano, assim como das gestas francesas do ciclo carolíngio: *Berta la de los grandes pies* e *Mainete*. Os textos sobre Carlos Magno – *Berta la de los grandes pies* e *Mainete* (que narra a juventude do futuro imperador franco) – são simples adaptações em castelhano.

O *Libro Segundo* de *La Gran Conquista de Ultramar* apresenta uma versão mais resumida do ciclo da juventude de Carlos Magno, no qual aparecem novamente as três narrativas que os compõem: *Flores y Blancaflor*, *Berta la de los grandes pies* e *Mainete*. A inclusão aí desses temas não se justifica, uma vez que eles estão ligados a um cavaleiro cristão chamado *Folquet*, cujos ancestrais maltrataram um dos meio-irmãos de Carlos Magno, nomeados *Manfré* e *Carlón*. Esse texto, também conhecido como *Cronica Fragmentaria*, apresenta algumas diferenças: *Flores y Blancaflor* são reis de *Almeria*, que conquistaram territórios, na África e na Espanha. Os “*grandes pés*” de Berta são substituídos pelos “*pies d’oca*” (ou seja, pés com os dedos unidos), o que associa Berta a tradições mais arcaicas. Ainda nessa versão, Carlos Magno vence o rei mouro de Saragossa, no “*Val de Samorián*”, perto de Toledo, com a sua

espada *Durendarte*. Lembre-se aqui que esse é o nome da espada de Rolando da gesta *Canção de Rolando*. Sigamos a narrativa:

Quando la ynfante Berta su fija fue de hedat de treze años era tan grande de cuerpo que semejaua de veynte años arriba et otrosi era tan hermosa que era marauilla, asi que a ninguna parte non podían saber de muger que tan bien paresçiese commo ella, e tan escorrecha era que su fermosura ouo a sonar por todos los rreynos. E la fija de su ama tan bien era hermosa e apuesta que semejaua mucho a la ynfante, mas quando se ayuntauan amas en vno paresçia la ynfante mucho mas hermosa que la otra; e auie entre ellas vna diferençia bien señalada ca la ynfante auie los pies e las manos muy fermosos e la fija del ama tenie los dos dedos de medio de los pies ayuntados en vno. E algunas vezes acaesçie, que quando andauan jugando en casa de la rreyna, que algunas de las donzellas dubdauan qual era la ynfante o la fija del ama e parauan les mientes a los pies e conosçien las por aquello, e otras las conosçien por la fermosura que avia la ynfante mas que la otra e avn en la palabra, ca era muy mejor rrazonada e de muy mejor continente. (Fonte: <<https://cuestadelzarzal.blogia.com/2012/050401-48.-5.-el-testimonio-de-la-gran-conquista-de-ultramar.php>>)

Berta, com a idade de treze anos, parecia ter vinte, por causa de sua altura. Ela era tão bela, que não havia em nenhuma parte uma jovem igual, e sua beleza era conhecida em todos os reinos. A filha da serva era também bela e se parecia muito com Berta. Mas, quando elas estavam juntas a beleza de Berta superava a da outra. Havia entre elas uma diferença bem evidente, já que Berta tinha os pés e as mãos muito bonitos, ao passo que a filha da serva tinha os dedos centrais dos pés unidos, o que permitia identificá-las quando estavam juntas. E mais ainda: Berta sabia falar melhor e era mais culta do que a outra. (tradução nossa sob forma de paráfrase).

Essa narrativa castelhana foi escrita a partir da versão primitiva à qual se juntaram as narrativas lendárias: *Flores y Blancaflor*, *Berta*, *Mainete*. Realça-se aqui a beleza de Berta, comparando-a com aquela que se tornaria, mais tarde, sua rival, com uma inversão das duas personagens:

Berta não tinha nenhum problema nos pés e é por isso que sua mãe se surpreende quando vai a Paris e encontra no seu lugar a impostora, que tinha os pés mal formados, com os dedos unidos, má formação da qual falamos acima. As diferenças entre as duas narrativas explicar-se-iam por interpolações, pois os copistas do *scriptorium* de Afonso X, o qual teve continuação no reinado de seu filho Sancho IV, tomaram como modelo a epopeia francesa, num processo de reescritura.

Não se pode deixar de lembrar aqui que a literatura medieval se caracteriza, entre outros elementos, pela hipérbole. No que concerne às mulheres sempre se fazem comparações com os mitos ou com seres metamorfoseados, o que não deixa de ser uma maneira de realçar a beleza, a feiura, enfim, trata-se de um instrumento para “fotografar” as imagens das personagens, tais como são representadas nas artes plásticas. Ao se dizer “pescoço de cisne”, como na epopeia francesa *Le chevalier au cygne*, isso não se referiria à ave real, mas seria uma espécie de metonímia para descrever um “pescoço longo”. Poder-se-ia dizer a mesma coisa em relação aos pés: os pés de ganso estariam associados a ancestrais atingidos pela lepra, os quais teriam transmitido vestígios a seus descendentes.

Por outro lado, Berta é também representada com os pés grandes, o que seria compatível com o seu tamanho, e ela se assemelhava mais a uma adolescente do que uma mulher adulta (na epopeia francesa ela tem dezesseis anos), conforme dito acima. A tradição literária ou iconográfica costuma apresentar a mulher como uma figura frágil, delicada, e os pés em harmonia com a sua estatura. É possível que os pés grandes não fossem simplesmente uma má formação genética, mas sim uma característica da etnia à qual Berta pertencia: pessoas de alta estatura das quais os pés grandes seriam atributos. O modelo que os artistas medievais deviam ter diante de si, no espaço românico, seria o das mulheres de pés médios ou pequenos. Os pés grandes não seriam uma hipérbole para descrever a diferença étnica de Berta em relação às mulheres latinas? E os pés de ganso que lhe atribuíam certas narrativas poderiam também remeter a uma tendência da literatura medieval de utilizar a metamorfose, seja transformando os seres humanos, seja comparando-os aos animais, meio de expressão igualmente visual. Não podemos esquecer que numa época na qual as pessoas são massivamente iletradas, os autores poderiam lançar mão da hipérbole e da metamorfose como meios de expressão adaptados para esse público.

Referências

ADENET LE ROI. *Berthe as grans pies*. Ed. Albert Henry. Genève: Droz, 1982.

BARBER, E. W. *Women's Work The First 20,000 Years*. Women, Cloth and Society in Early Times. New York; London: W. W. Norton & Company, 1994.

BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. *Sonetos de Camões*. Edição e notas de. Lisbonne/Paris: Fondation Calouste Gulbenkian; Centre Culturel Portugais; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980. p. 87.

CAMÕES, Luis Vaz de. *Sonetos de Camões*. Edição e notas de Cleonice Serôa da Motta Berardinelli. Lisbonne; Paris: Fondation Calouste Gulbenkian; Centre Culturel Portugais; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980. p. 87.

CATALAN, Diego. *La Estoria de España de Alfonso X*. Creacion y evolucion. (1990). Disponível em: <<https://cuestadelzarzal.blogia.com/2012/050401-48.-5.-el-testimonio-de-la-gran-conquista-de-ultramar.php>>. Acesso em: 17 mar. /2017.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

HENRY, Albert. *Adenet le Roi - Berte As Grans Piés*. Edition critique. Genève: Droz, 1982.

YCHE-FONTANEL, Françoise. Les boiteux, la boiterie et le pied dans la littérature grecque ancienne. *Kentron*, Presses Universitaires de Caen, v. 17, n. 2, p. 65-90, 2001.

Resenha

COELHO, Alexandra Lucas. *Deus-dará*. Lisboa: Tinta-da-China, 2016. 568 p.

Bruno Mazzolini de Barros

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS

brunomazolini@gmail.com

Deus-dará, o último romance da portuguesa Alexandra Lucas Coelho, não é a sua primeira incursão textual no além-mar: o Brasil já apreço, por exemplo, na coletânea de crônicas recolhidas em *Vai, Brasil* (Tinta da China, 2013) e em seu romance anterior, *Meu amante de domingo* (Tinta da China, 2014). A autora, jornalista que já esteve radicada em Jerusalém e no Rio de Janeiro, apresenta em *Deus-dará* uma topografia antropológica e histórica da segunda capital do Brasil.

Já em uma espécie de subtítulo, na folha de rosto, o tempo, o espaço e as personagens da narrativa são apresentados: “Sete dias na vida de São Sebastião do Rio de Janeiro, ou o apocalipse segundo Lucas, Judite, Zaca, Tristão, Inês, Gabriel & Noé”. A estrutura da oração já sublinha o protagonismo da capital, afinal são sete dias, primeiramente, da vida da cidade. As referências bíblicas também já estão anunciadas aí, nos sete dias de criação ou nos nomes próprios, apesar de o apocalipse do romance ser o maia, até então anunciado para 2012, e de o texto ser tomado por diversas referências culturais além das cristãs.

Desde o início do romance, seja por meio de epígrafes, referências históricas e a própria vida das personagens, há uma constante intersecção entre o contemporâneo, o histórico e o mítico, sejam de origem indígena, africana, árabe ou europeia. O texto está estruturado em sete dias, distribuídos entre os anos de 2012, 2013 e 2014, e consegue delinear um olhar crítico tanto para Portugal quanto para o Brasil. A ênfase, no entanto, é neste último, levantando problemas histórico-sociais que têm origens no processo colonizador, na ascensão e conflitos de classes, nas

políticas sociais (sejam as aplicadas ou as desprezadas) e na latente e onipresente questão racial do país.

Tudo isso aparece entrecruzado à vida de Lucas, mestiço de negro, de índio e de branco, ascensorista e estudante universitário; Judite, advogada de um escritório de luxo, descendente de sírios; Zaca, irmão de Judite, escritor com romance em processo de pesquisa e composição; Tristão, português antropólogo que fotografa favelas; Inês, doutoranda portuguesa que desembarca no Rio vinda de Lisboa depois de uma temporada em Beirute; Gabriel, sociólogo, professor, negro de origem humilde; e Noé, mulata bolsista de ciências políticas na PUC, babá nas horas vagas.

A visão aguçada do narrador em relação ao Brasil e o contorno que ele faz da vida das personagens dá, na verdade, um protagonismo maior à cidade: é um romance-inventário do Rio de Janeiro, cujo o epicentro é o Cosme Velho de Machado de Assis. É Cosme Velho de favelas, mas também o Cosme Velho de mansões como a da famosa família Marinho: toda a contradição que é o Rio de Janeiro e, de certa forma, mesmo o Brasil, sintetizado em um bairro e nas vidas que circulam por ali.

No entanto, a partir dessa região da cidade, as personagens e narrador navegam também por outras áreas: Barra da Tijuca, Cidade de Deus, Lapa, Copacabana, Ipanema, Complexo do Alemão, Saara e até a serra fluminense. Nessas incursões, tem-se acesso a uma cidade onde observa-se, por exemplo, a onipresença de *O Globo* na vida da classe média carioca e de diferentes formas de violência que parecem conduzir a vida na periferia.

O romance está permeado por cartas, mapas, música popular, livros, pichação, poesia, cartões postais, fotografias, diários: tudo usado como suporte na figuração de um Rio de Janeiro como selva-cidade ou cidade-selva, entre morro e mar, entre mata e concreto, entre bairro nobre e periferia, entre os que fazem faxina e os que fazem análise, entre os que andam de ônibus e os que andam de helicóptero, como observa-se na própria narrativa. Em meio a isso tem-se o Cosme Velho, uma “selva com favela” (p. 357), assim como o é a própria cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro ou, curiosamente, o Brasil na visão estereotipada de alguns estrangeiros.

É importante destacar o narrador na tecitura de *Deus-dará*, que às vezes apresenta alguns registros de “carioquês”, apesar de não abandonar a dicção portuguesa totalmente. Além disso, ele deixa claro

seu *status* de narrador ficcional onisciente, e até onipotente, quando exume-se, ironicamente, da culpa da morte de uma das personagens periféricas do romance. Sua ironia e sagacidade, assim com alguns narradores machadianos, descreve bem a sociedade carioca com termos como “casa grande ecofriendly” (p. 56). Na última parte do romance, ele performatiza-se cada vez mais, onde abundam expressões como “então o narrador acha” (p. 448), “o narrador decide como quer” (p. 451) ou “Você, que me seguiu até aqui, sabe que gosto de gigantes vermelhas” (p. 542), chegando a assumir a primeira pessoa no discurso narrativo.

Outro destaque no romance é a presença das relações promíscuas entre a iniciativa privada e o estado fluminense nos anos pré-olímpicos. Dentre elas, figuram inclusive as entre o empresário Eike Batista e o ex-governador Sérgio Cabral, atualmente presos. O narrador até engana-se no que diz respeito ao futuro de uma das personagens, Tomás Cavendish: “o narrador desconfia que ele nunca pisará uma daquelas prisões brasileiras” (p. 388). Essa personagem divide não só o sobrenome, mas também parte da biografia, com o empresário e engenheiro Fernando Cavendish, que, fora do romance, está encarcerado por envolvimento em corrupção.

O texto, tomado de problematizações acerca de questões relacionadas à história, à antropologia, à política e à economia, é um romance mais sobre o Rio de Janeiro do que sobre o Brasil. Tomar a cidade como representante do todo seria incorrer na estereotipização de um país grande e complexo, apesar de este dividir com a cidade muitos de seus problemas e belezas, como explicita bem *Deus-dará*.