

FRANCISCO TOPA

"COISAS QUE NÃO LEVAM A NADA"

leituras portuguesas
de literatura brasileira



sombra pela cintura

Francisco Topa

Coisas que não levam a nada

**leituras portuguesas
de literatura brasileira**



Porto

2023

Design gráfico da capa: Bruno Bento

Depósito legal

ISBN
978-989-53548-4-9

Entrei com a sombra pela cintura como algo conquistado
Com o sangue a escorrer-me para os pés. Mas mesmo
Que não sangrasse eu entrava em triunfo
Inteiraente vencido.

Daniel Faria

Porto • 2023

Índice

<i>Trouxeste a chave?</i>	5
O Cónego Januário e a literatura brasileira: a proposta do <i>Parnazo</i>	7
Casimiro de Abreu e Almeida Garrett: uma conversa inacabada	17
De defuntos e de vivos: os sapatos de Machado e de Rubem Fonseca	27
Velhice e crimes sem castigo: Machado de Assis e Lygia Fagundes Telles	35
Engolir ou falar pelas tripas: <i>Os sapos</i>	43
Independência e impasses no <i>País do Carnaval</i>	55
Os <i>brasileiros</i> e o Brasil de Aquilino: o <i>mineiro</i> carioca e os outros	63
Lygia Fagundes Telles na revista “Eva”: o conto “O olho de vidro”	71
Palavra, memória e identidade: velhice e condição feminina num conto de Lygia Fagundes Telles	81
Mãe há só muitas: a figura materna nos contos de Lygia Fagundes Telles	91
A que cheira um clássico? Clarice e Italo Calvino	105
Parábola e palavra: Samuel Rawet e Clarice Lispector	113

De Nogueira para Ulisses: uma outra Conce(i)ção	123
Nelson Rodrigues, o <i>reacionário</i>	129
Na rede, com cobertura: Rubem Braga sem anos	137
Do domingo como espelho: Braga, Craveirinha, Pina e Lobo Antunes	149
Drummond minimal: <i>O avesso das coisas</i>	161
Excesso e contensão nos contos de Rubem Fonseca: o estranho caso dos anões	169
Cidade não tão maravilhosa e divina arte negra: Mateus Kacowicz e Ernesto Rodrigues	181
Proveniência dos textos	193

Trouxeste a chave?

Como acontece com frequência nas famílias, as relações entre Portugal e o Brasil são marcadas por muitos fatores, nem sempre fáceis de identificar. Sabemos que a economia determina o sentido da emigração e que a personalidade e os interesses estratégicos de cada chefe de governo condicionam muitos programas de cooperação; mas é sobretudo o trabalho continuado (e alguma sorte) que garante a aceitação de um produto cultural no outro país.

No caso da literatura, houve um tempo em que a brasileira era considerada literatura de segunda, reflexo de um país subdesenvolvido e nem sempre tomado a sério. O crescimento económico ocorrido no final do século passado e no início deste, a estabilidade política, a correção das desigualdades sociais, o esforço diplomático corrigiram durante algum tempo esse estado de coisas: a literatura brasileira ganhou visibilidade em Portugal, aumentou o número de alunos que a estudavam nas nossas Faculdades de Letras, alguns textos e autores seus entraram nos nossos programas dos ensinos básico e secundário, novos (e velhos) autores do Brasil foram publicados no nosso país com relativo sucesso, cresceu o intercâmbio de escritores e académicos, constituíram-se grupos e redes, formais ou informais, apoiados nas novas tecnologias de comunicação. Do outro lado do Atlântico aconteceu algo de semelhante, embora talvez com menos vigor e entusiasmo.

Os últimos anos parecem, contudo, ter representado um recuo nesse processo. Parte da explicação estará nas sucessivas crises: financeiras e económicas, de saúde pública, políticas e até literárias. De facto, segundo se lê na imprensa, o mercado editorial estará em transformação, verificando-se uma queda acentuada nas vendas de livros e um aumento das falências entre as editoras. Ao que parece, os sinais contrários que também se observam (como o sucesso de alguns festivais literários e de algumas feiras do livro) não serão suficientes. Seja como for, talvez seja em ocasiões como esta – em que tudo

parece falhar, em que o mundo em que nos habituámos a viver parece desabar sem que se vislumbre o levantamento de um outro que lhe seja alternativo –, é nestes tempos sem qualidades que percebemos melhor a importância da poesia e da literatura. Memória do mundo que nos ajuda a situar e a não dar demasiada importância à hora que passa; bengala branca que nos serve de guia; *aleph* que nos torna mais sábios e mais ricos – a poesia, e a literatura, são hoje mais importantes que a agenda utilitarista que nos querem impor. É que, como escreveu Manoel de Barros em “Matéria de poesia”, “As coisas que não levam a nada/ têm grande importância”.

Os ensaios reunidos neste volume constituem quase sempre exercícios de leitura de textos e autores brasileiros (ensaístas, poetas e, sobretudo, ficcionistas), mais antigos ou mais recentes, mais conhecidos ou menos conhecidos, encarados isoladamente ou em chave comparativa. Resultaram na maioria dos casos de aulas, o que explicará algum do seu eventual didatismo, e foram quase todos apresentados como comunicações a colóquios, o que justifica a sua brevidade. Cada um deles procura, modestamente, responder de forma afirmativa à pergunta de Carlos Drummond de Andrade no poema “Procura da poesia”: “Trouxeste a chave?”

São múltiplas as chaves da porta de um texto, o que não significa que encontrá-las seja tarefa fácil, tanto mais que não há chave universal. O facto de se tratar de textos de um país que nos é simultaneamente outro e o mesmo torna a tarefa mais arriscada. Importa, contudo, *procurar*. É essa a proposta deste volume, num tempo em que a leitura do texto literário parece estar a ser substituída pela aplicação apressada de teorias tantas vezes mal compreendidas.

O Cónego Januário e a literatura brasileira:

a proposta do *Parnazo*

Apesar de esquecida nas últimas décadas, a figura do Cónego Januário da Cunha Barbosa (1780-1846) é bem conhecida. Tendo assumido um certo relevo na carreira eclesiástica – foi nomeado, em 1808, cónego da Capela Real (mais tarde Imperial), tornando-se pregador régio e vendo publicada uma série de sermões e orações fúnebres da sua autoria –, Barbosa rapidamente se afirmaria como uma das figuras do Brasil independente. Primeiro como fundador, em 1821, com Joaquim Gonçalves Ledo, do jornal *Revérbero Constitucional*, depois como deputado na primeira Assembleia Legislativa do Brasil (entre 1826 e 1829), diretor da Tipografia Nacional, fundador e secretário perpétuo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, bibliotecário da Biblioteca Pública da Corte ou professor de Filosofia Racional e Moral. Nestas diversas funções, acompanhou, como tem sido observado, o processo de criação e consolidação do estado nacional, ajudando a formar uma memória que sugerisse uma tradição de civilização e de progresso e permitisse a integração do Brasil entre as nações consideradas civilizadas.

Além disso e de ter colaborado em diversos jornais e revistas, Januário da Cunha Barbosa foi também um criador literário, embora – segundo a crítica moderna, que pouco o deve ter lido, até pela dificuldade de acesso aos textos – de escassos méritos. Publicou, em 1822, em Londres, *O Nicteroy. Metamorphose do Rio de Janeiro*, de fundo mitológico e indianista; em 1834, no Rio de Janeiro, a comédia política em três atos *A Rusga da Praia Grande ou o Quixotismo do General das Massas*; e, em 1837, também no Rio, o poema herói-cômico *Os Garimpeiros*, saído sem nome de autor. Num outro plano, o

Cónego Januário destaca-se por ter dado ao prelo o *Parnazo Brasileiro*, primeira de várias publicações do género que surgirão nas décadas seguintes, marcada assim por um traço fundador, de resto reivindicado no texto prologal.

Obra mais referida que consultada e lida – circunstância que também se deve à sua raridade¹ –, o *Parnazo* de Cunha Barbosa tem sido alvo de apreciações contraditórias: ao mesmo tempo que se reconhece o esforço e o pioneirismo do autor, aponta-se a falta de método, de critério e até de ordem, a par de erros na atribuição autoral, na fixação dos textos ou nas informações sobre os autores. Há, no entanto, uma série de outros aspetos que têm sido negligenciados ou apontados só de passagem.

O primeiro tem que ver com o nacionalismo que ele reflete e que está patenteado antes de mais na oportunidade da publicação: lançando o primeiro caderno em 1829, o Cónego estava, como já tem sido observado, a responder a Garrett, que três anos antes iniciara a publicação em seis volumes (cuja saída só terminará em 1834, dois anos depois de Januário) do *Parnaso Lusitano, ou Poesias selectas dos autores portuguezes antigos e modernos, illustradas com notas*. Note-se que o título de Januário decalca, com pequenas transformações, o de Garrett: *Parnaso Lusitano / Parnazo Brasileiro; ou Poesias Selectas / ou Collecção das melhores poezias; dos auctores portuguezes antigos e modernos / das melhores poezias dos poetas do Brasil, tanto ineditas, como ja impressas*. Evitando, como Garrett, a repetição do gentílico (*Lusitano, portuguezes*), o Cónego recorre à figura etimológica (*Brasileiro, do Brasil*), do mesmo modo que contrapõe à copulativa do autor de *Frei Luís de Sousa (antigos e modernos)* uma locução (*tanto ineditas, como ja impressas*) que aponta para um propósito mais nitidamente explicitado nos prefácios: a importância da publicidade. A justificação é dupla: interna e externa. Por um lado, importa

(...) tornar ainda mais conhecido no mundo Litterario o Genio daquelles Brasileiros, que, ou podem servir de modellos, ou de estímulo á nossa briosa mocidade, que já começa á trilhar a estrada das Bellas Lettras, quasi abandonada nos ultimos vinte anos dos nossos acontecimentos Politicos (*Parnazo*, 1.º caderno, “Ao Publico”, s/p);

¹ O único exemplar público completo parece ser o da Fundação Biblioteca Nacional, do Rio de Janeiro. Quanto a particulares, disse-me em tempos o professor, ensaísta, poeta e bibliófilo Antônio Carlos Secchin que também possuía um.

por outro,

A Nação Brasileira, que nestes derradeiros tempos se tem feito conhecer, e devidamente apreciar no meio do Mundo civilizado por seos nobres sentimentos patrioticos, com os quaes soube vindicar a sua Independencia e Liberdade, depois de mais de trezentos annos de oppressiva tutela; carecia ainda de fazer patente ao Mundo illustrado o quanto ella tem sido bafejada, e favorecida das Musas, particularmente daquellas que, empregando a linguagem das paixões e da imaginação animada, offerecem á admiração das eras exactos modelos do mais delicado engenho, e apurado gosto. (*ibid.*, “Introdução”, s/p)

Um outro aspeto em que é visível a faceta de réplica a Garrett está nos próprios autores antologiadados: dos seis brasileiros mencionados pelo autor das *Viagens* no seu *Bosquejo da história da poesia e língua portugueza*, cinco são também seleccionados por Januário – Cláudio, Santa Rita Durão, Gonzaga, Basílio da Gama e António Pereira de Sousa Caldas. De fora fica apenas António José da Silva, eventualmente por causa do género dos seus textos. Se considerarmos o conjunto dos seis volumes do *Parnaso Lusitano*, veremos, contudo, que há mais dois brasileiros, um acolhido por Cunha Barbosa (José Bonifácio de Andrada, o Patriarca) e outro não (Francisco de Melo Franco, de quem Garrett publica, embora sem nome de autor, o “Prologo” de *O Reino da Estupidez*).

Um segundo traço da orientação nacionalista deste primeiro *Parnazo Brasileiro* pode ser observado na atribuição ao colonizador do estado de (sub)desenvolvimento do novo país, designadamente ao nível da educação e da cultura. Para além de uma passagem da “Introdução” atrás citada, são os comentários incluídos nas notas biográficas sobre alguns poetas que paten-teiam essa crítica. Falando de Cláudio Manuel da Costa, escreve o Cónego Januário:

Encontrão-se em seus Manuscritos citações de *Voltaire*, *Rousseau*, e outros Autores, a penas no Brasil conhecidos naquelle tempo pellos seos nomes, e sempre perseguidos pelos que nem ao menos delles havião lido huma só linha; tal era o prejuízo que então reinava! (*Parnazo*, 7.º caderno, 1832: 29)

Um pouco mais à frente, acrescenta:

Claudio Manoel foi talvez o primeiro Brasileiro, que em Minas leo, e citou doutrinas de *A. Smith* bebidas na sua obra *sobre a Riqueza das Nações*; e esta

circunstancia não he de pequena monta em época de tanta obscuridade, e perigosa, pela novidade dos conhecimentos, que não se querião propagados no Brasil. (*ibid.*, 29-30)

Paralelamente, o que não deixa de constituir uma nota inesperada, há críticas também à menorização das mulheres e à discriminação com base na cor da pele. O primeiro tópico surge na “Advertencia” que antecede os poemas da gaúcha Delfina Benigna da Cunha:

Se por hora não apparecem em maior numero Escriptoras dignas da publica attenção, deve isso attribuir-se á huma educação acanhada, que no Brasil reduzia huma Senhora á curta esphera do manejo domestico, como se as Bellas Letras fossem vedadas ao seu séxo. (*Parnazo*, 4.º caderno, 1830: 25)

A crítica à discriminação racial surge a propósito de Silva Alvarenga e de Caldas Barbosa. Sobre o primeiro, de quem foi aluno, diz o Cónego que “Apesar do prejuizo, que dominava a Corte Portugueza sobre o accidente da cor parda, *Silva Alvarenga* era convidado ás mais brilhantes sociedades (...)” (*Parnazo*, 6.º caderno, 1831: 29). Quanto ao autor da *Viola de Lereno*, escreve Januário que

conhecendo que não progrediria na carreira Militar, apesar dos seus bons creditos litterarios, por que o accidente da sua cor era então hum embaraço ainda mais forte, do que o haver nascido fora de Portugal, deu baixa, e passou-se á Europa. (*Parnazo*, 8.º caderno, 1832: 17)

A crítica à discriminação da colónia contra os naturais do Brasil já tinha aparecido antes, na nota biográfica sobre Alexandre de Gusmão: afirma Barbosa que a sua não promoção na carreira não podia deixar de se “attribuir á outro motivo, que não seja o haver *nascido no Brasil*” (*Parnazo*, 6.º caderno, 1831: 44).

Outro traço, mais difuso, da orientação nacionalista do *Parnazo Brasileiro* tem que ver com a escolha dos autores incluídos, com o seu posicionamento e com as considerações que são feitas sobre alguns deles. Note-se, em primeiro lugar, o destaque concedido a Alvarenga Peixoto: abre o 1.º caderno (o único que não pôde contar – e depender – com a colaboração do público, aí convidado a participar na tarefa de resgate dos autores nacionais), com um total de

onze poemas apresentados consecutivamente (há um outro mais adiante e há outros nos restantes cadernos). Inácio José não foi incluído por Garrett no seu *Parnaso Lusitano* e, mesmo depois da edição da sua obra organizada por Joaquim Norberto de Sousa Silva em 1865, não chegou propriamente a entrar no cânone da literatura brasileira da época colonial. É certo que quase todos os seus textos estavam inéditos, oferecendo assim a oportunidade de concretizar um dos objetivos de Januário: trazer ao conhecimento público “(...) as muito bem acabadas produções dos seus melhores Engenhos [que] jazião nas trevas do esquecimento, já por existirem ineditas em mãos avaras ou incuriosas, já por haverem sido dadas á estampa confusa, e destacadamente em collecções, á que nem sempre presidio o bom gosto (...)” (*Parnazo*, caderno 1.º, “Introdução”: s/p). A par desse motivo, terá havido também razões políticas e estéticas. Por um lado, como se sabe, Alvarenga Peixoto foi um dos réus da Inconfidência Mineira, vindo a morrer no degredo, em Angola. Na nota biográfica que lhe dedica no 7.º caderno, escreve Januário o seguinte:

Elles [Alvarenga Peixoto e outros mineiros ilustres] por suas brilhantes qualidades parecião dar sombra á espiritos apoucados, que prontos tomarão baixa vingança por desavenças particulares, convertidas mui de proposito em offensas publicas, ou crimes de *lesa Magestade de primeira cabeça*. (*Parnazo*, 7.º caderno, 1832: 5)

Não deixa de ser um tanto estranha esta leitura do episódio histórico, que aliás se mantém nas notas consagradas a outros inconfidentes. É o caso de Cláudio Manuel da Costa: “O ressentimento de algumas pessoas, á quem ou ferira com as suas satiras, ou assombrára com o merito das suas luzes, não se esqueceo de o involver na mesma horrorosa intriga, de que foi victima *Alvarenga Peixoto* (...)” (*ibid.*, 30). É o caso também de Gonzaga: “(...) a intriga interpretou esta sua demora como cumplicidade na sonhada conspiração, em que soube implicar *Alvarenga Peixoto*, e *Claudio Manoel* (...)” (*Parnazo*, 8.º caderno, 1832: 32). Idêntica leitura é aliás apresentada para a Inconfidência Carioca, relativa à Sociedade Literária dirigida por Silva Alvarenga:

O despotismo Colonial folgou de achar na estúpida denuncia de hum malvado Rabula, que o odio fradesco iniciára na mais vil intriga, hum pretexto para aferrolhar para mais de dous annos, e com inaudita barbaridade, não só o nosso

Poeta *Silva Alvarenga*, como também outros muitos sócios da Academia Literária do Rio de Janeiro, que na *Franciscana* se apelidava satyricamente *Club de Jacobinos*. (*Parnazo*, 6.º caderno, 1831: 30)

Para além do motivo político no destaque atribuído a Alvarenga Peixoto, haverá certamente razões de tipo estético, mais evidentes no primeiro poema, a *Cantata ao Pão de Açúcar*. É que, embora termine com a proclamação de vassalagem do índio à rainha D. Maria e às autoridades coloniais, inclui dois elementos que, a par da naturalidade do autor, parecerem ter alguma importância no conceito de literatura brasileira de Cunha Barbosa: a cor local e o indianismo, mais claramente assumidos depois pela geração romântica. No poema de Alvarenga, a paisagem resume-se a um breve apontamento, logo substituído pela figura do índio:

Eu vi o Pão de Assucar levantar-se
E no meio das ondas transformar-se
Na figura de hum Indio o mais gentil,
Representando só todo o Brasil. (vv. 3-6)

A descrição do indígena enfatiza a sua bravura, nobreza e elevação, sublinhando também a riqueza do território:

Pendente ao tiracol de branco arminho
Concavo dente de animal marinho
As preciosas armas lhe guardava;
Era thesoiro e juntamente aljava.
De pontas de diamante erão as settas,
As asteas d'oiro, mas as pennas prettas;
Que o Indio valeroso altivo e forte
Não manda setta, em que não mande a morte.
Zona de pennas de vistosas cores
Guarnecida de barbaros labores,
De folhetas e perolas pendentes,
Finos chrystais, topazios transparentes,
Em recamadas pelles de Sahiras
Rubins, e diamantes, e Saphiras,
Em campo de Esmeralda escurecia
A linda Estrela, que nos traz o dia.
No cocar... oh que assombro! oh que riqueza!
Vi tudo quanto póde a natureza.
No peito em grandes letras de diamante

O nome da Augustíssima Imperante.
De inteiriço coral novo instrumento
As mãos lhe occupa, em quanto ao doce accento
Das saudosas palhetas, que afinava,
Píndaro Americano assim cantava. (vv. 7-30)

De facto, e este é um outro aspeto que não tem sido referido, o *Parnazo Brasileiro* contém uma proposta de literatura brasileira razoavelmente coerente e estruturada, a qual, embora não sendo objeto de explicação nos textos prologais, se infere dos autores e textos coligidos: considerando como brasileiros os autores nascidos no Brasil, independentemente de uma vivência mais ou menos prolongada no território ou da orientação estético-ideológica das suas obras, Januário da Cunha Barbosa valoriza o período árcade como momento áureo da atividade literária no Brasil – na esteira, aliás, de Almeida Garrett –, mas recua, avança e alarga a linha, incluindo um poeta barroco como Gregório de Matos, poetas contemporâneos como Francisco Vilela Barbosa ou José Elói Ottoni, e poetas à margem de um possível sistema, como as duas senhoras (Delfina Benigna da Cruz² e Beatriz Francisca de Assis Brandão³) e o poeta sapateiro Joaquim José da Silva⁴. Note-se ainda que o alargamento não contempla apenas as margens institucionais, mas tem também uma dimensão geográfica: ao lado da Bahia (representada por Gregório de Matos), de Minas Gerais (pela chamada plêiade mineira e por vários outros autores menores) e do Rio de Janeiro (Domingos Vidal Barbosa Laje, Francisco Vilela Barbosa ou António José de Araújo), são incluídos poetas nascidos em São Paulo (José Bonifácio), Santos (Alexandre de Gusmão), Goiás (Bartolomeu António Cordovil, nome literário de António Lopes da Cruz), Pernambuco (Francisco de Sales e José Gomes da Costa Guedelha) e São José do Norte, RS (Delfina Benigna da Cruz).

Perante o resultado final, certamente não será fácil encontrar quem concorde com o Cónego na passagem da “Introdução” em que diz que o Brasil goza

² A sua obra tem tido várias edições, a mais recente das quais é de 2001.

³ Objeto do estudo de PEREIRA, 2005. A mesma estudiosa publicou mais recentemente uma edição da poetisa mineira: PEREIRA, 2011.

⁴ Cujas obras veio a ter uma edição moderna: SILVA, 1983.

(...) a dita de ter visto nascer no seo Solo Poetas Illustres, que os mais bellos tempos da Grecia e do Lacio se não dedignarião de contar por seos Poetas, aos quaes exactamente compete o *mens diviniior, adque os magna sonaturum* do grande Lyrico Romano (...) (s/p).

Vale, contudo, a intenção de filiar a literatura brasileira numa tradição clássica que a citação do Horácio dos *Sermonum* (1.4, vv. 43-4) mostra ser familiar, numa continuidade vertical que se há de perpetuar sob o tradicional princípio da imitação:

E quem não vê, que o conhecimento do patrimonio opulento, deixado como herança á mocidade futura por seos tão gloriosos antepassados, deverá necessariamente despertar de novo as sementes do bom e apurado gosto na geração presente, e na que está para vir? (*Parnazo*, 1.º caderno, “Introdução”: s/p)

Com as vantagens e inconvenientes do voluntarismo que marca as obras pioneiras, o *Parnazo* de Cunha Barbosa tentou contribuir para a preservação e consolidação de um patrimônio coletivo que apoiasse o projeto de construção da identidade brasileira. Como escreveu José Américo Miranda (1999: 19), a obra

(...) é mencionada em todas as histórias literárias importantes, é fonte de consulta obrigatória para os pesquisadores das obras de todos os poetas que nela encontraram divulgação, mas nunca foi, ela própria, examinada em sua dimensão de monumento, em seu significado, em suas intenções, e no que alcançou realizar em favor de uma cultura cuja organização estava toda por fazer. Da circunstância de sua realização podemos depreender o seu caráter de obra fundadora e que, com toda a precariedade tipográfica e com todas as dificuldades de pesquisa próprias daquele tempo, ainda é capaz de nos falar vivamente ao pensamento.

A uma distância já considerável dessas palavras, e apesar do trabalho de Janaína Guimarães Senna (2006), a tarefa continua por cumprir. O que aqui fica é, para já, uma pequena achega.

Bibliografia

- BARBOSA, Januário da Cunha (1829-1832). *Parnazo Brasileiro, ou Collecção das melhores poezias dos poetas do Brasil, tanto ineditas, como ja impressas*. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Nacional.
- CRUZ, Delfina Benigna da (2001). *Poesias*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro.
- FERRETTI, Danilo José Zioni (2014). Entre profecias e diagnósticos: Januário da Cunha Barbosa, a escravidão e o futuro da nação (1830-1836). *Tempo*. Niterói. 20.
- GARRETT, Almeida (1826-1834). *Parnaso Lusitano, ou Poesias selectas dos autores portuguezes antigos e modernos, illustradas com notas*. 6 volumes. Paris: J. P. Aillaud.
- IPANEMA, Cybelle e Marcelo (1997). Januário da Cunha Barbosa: para não esquecer. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro. 158, 394 (jan.-mar.).
- MIRANDA, José Américo, org. (1999). *Parnaso Brasileiro, ou Coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, como já impressas: prefácios e índices*. Organização, edição, notas e apresentação por J. A. M. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.
- PEREIRA, Cláudia Gomes (2005). *Beatriz Brandão: mulher e escritora no Brasil do século XIX*. São Paulo: Scortecci.
- PEREIRA, Cláudia Gomes (2011). *Contestado fruto: a poesia esquecida de Beatriz Brandão (1779-1868)*. Lisboa: CLEPUL.
- SENNA, Janaína Guimarães de (2006). *Flores de antanho: as antologias oitocentistas e a construção do passado literário*. Tese de doutoramento em História. Rio de Janeiro: PUC-Rio.
- SILVA, Joaquim José da (1983). *O sapateiro Silva*. Estudos de Flora Süssekind e Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice (1998). *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

Casimiro de Abreu e Almeida Garrett:

uma conversa inacabada

Graças ao estudo de Henrique de Campos Ferreira Lima (1939) e de outros biógrafos do poeta de *Primaveras* como Mário Alves de Oliveira (2007 e 2013), são bem conhecidos os contornos da curta biografia de Casimiro de Abreu (1839-1860)¹ e o peso que nela tem Portugal. Filho de pai português, passou pouco menos de quatro anos que considerou de exílio² em terras lusas, onde fez a sua estreia literária, escreveu parte significativa da sua obra, colaborou na imprensa e se relacionou com uma série de figuras da intelectualidade e das letras portuguesas. Também por isso, e apesar de uma certa lusofobia que alguns historiadores e críticos literários detetam no romantismo brasileiro, não é de admirar a marca de autores portugueses sobre o jovem fluminense, a começar pelo inaugurador da corrente, Almeida Garrett.

A admiração de Casimiro por Garrett manifesta-se de muitos modos, uns menos evidentes (temas, motivos, imagens, formas) e outros mais visíveis. Entre estes últimos conta-se o recurso a uma epígrafe retirada do *Camões* no poema “No lar” (ABREU, 1999: 107-111) e a composição “O túmulo de um poeta (À memória de Almeida Garrett)” (ABREU, 1999: 340-343), saída primeiro no *Correio Mercantil*, em 1858. Relativamente aos primeiros, iremos

¹ Que mereceu o seguinte comentário de Camilo: “Mas é grande obséquio, devido aos tubérculos ou amolecimento cerebral, morrer-se novo, quando se é tão querido e chorado.” (CASTELO BRANCO, 1984: II, 91).

² Essa marcada ideia de exílio teve forte impacto na recepção da obra de Casimiro de Abreu, acabando por justificar a retomada humorística que dela fez Nelson Rodrigues em crônica de 17 de dezembro de 1955: “Há tempos, fui à rua Bariri ver um jogo do Fluminense. E confesso: – sempre considerei Olaria tão longínqua, remota, utópica como Constantinopla, Istambul ou Vigário Geral. Já na avenida Brasil, comecei a sentir uma nostalgia e um exílio só equiparáveis aos de Gonçalves Dias, de Casimiro de Abreu.” (RODRIGUES, 2007: 20).

ver um caso concreto: a estreia literária do jovem Casimiro, a “scena dramatica” *Camões e o Jáo*, representada em Lisboa a 18 de janeiro de 1856 (cerca de dois anos depois da chegada do autor a Portugal) e impressa no mesmo ano na Tipografia do Panorama.

Vários estudos, a começar pelo de Ofélia Paiva Monteiro (1985), têm mostrado como Camões se tinha vindo a converter numa figura do romantismo, não apenas português (ou de língua portuguesa), mas também europeu, sobretudo desde que

Em 1817, o morgado de Mateus, D. José Maria de Sousa Botelho, reedita *Os Lusíadas* em Paris. Editor e autor reúnem-se, assim, numa empresa que celebra o nome de Portugal, o que irá provocar, sobretudo em torno de 1825, um conjunto de produções poéticas, romanescas e teatrais à volta do destino sombrio do poeta português. (MONTEIRO, 1997: 67)

É que, como escreve a mesma autora,

o poeta português funciona como um espelho ideal do herói romântico: traz em si o estigma da poesia e o demónio da paixão, é perseguido pela Pátria a quem devolveu a glória e morre, solitário e pobre, arrastando para a destruição todos aquele que amou ou que o amaram. A sua morte reflecte e é reflexo da morte do país (...) (*ibid.*)

Acompanhada de sucessivas traduções sobretudo de *Os Lusíadas*, a vida de Camões – mitificada e com muitos pormenores romanceados – serve de inspiração a um número considerável de obras, em géneros diversos, de algumas das principais literaturas europeias, a começar pela inglesa e pela francesa. No caso de Portugal, os exemplos de maior repercussão incluem a pintura, com o quadro de 1824 *A morte de Camões* ou *Os últimos momentos de Camões*, de Domingos Sequeira, e a poesia narrativa (em que há também importantes aspetos líricos e dramáticos), com o poema *Camões*, de Garrett, cuja primeira edição saiu em 1825, em Paris, onde o autor estava exilado.

O quadro de Sequeira – oferecido pelo autor a D. Pedro (IV de Portugal e I do Brasil) está dado como desaparecido, mas dispomos, por um lado, da descrição inserida no catálogo:

Este grande homem, prostrado pela doença e por uma horrível pobreza, estava a morrer no hospital, quando um dos seus amigos lhe veio anunciar a derrota na batalha de Alcácer Quibir, a morte do rei D. Sebastião, e a da elite da nação na funesta jornada, cuja consequência seria o fim da monarquia portuguesa e da pátria; ao menos, exclama Camões, soerguendo-se do leito de morte, ao menos eu morro com ela. (*apud* JOÃO, 2005: 129)

Por outro, estão disponíveis alguns desenhos com estudos preparatórios que permitem formar uma ideia aproximada da obra, premiada no *Salon* de Paris desse ano de 1824.



Domingos António de Sequeira – Estudo para *A Morte de Camões* ou *Os últimos momentos de Camões*, Paris, 1824 (Desenho a carvão e giz sobre papel; 25 × 34 cm)³

Das muitas obras que atualizam o mito camoniano no século XIX, extrai Ofélia Paiva Monteiro as seguintes invariantes da figura do vate:

o marinheiro-soldado de vida aventurosa, o amante idealista e impetuoso de uma mulher que o preconceito social lhe nega e a morte definitivamente lhe rouba (Natércia é geralmente essa mulher-anjo), o cantor da Pátria que a realidade portuguesa, conhecida cá e na Babilónia oriental, decepciona, o desprezador da sujeição áulica, o amigo dos humildes, o Poeta que morre em Portugal na miséria de um catre, só acompanhado pelo escravo Jau, que o sustenta pedindo esmola. (MONTEIRO, 1997: 75)

³ Fonte: <<http://www.museudearteantiga.pt/exposicoes/domingos-antonio-de-sequeira-1768-1837>>. [Consultado a 11/03/2022].

Todos estes traços estão também presentes no *Camões* de Garrett, sem que o autor caia nunca no lugar-comum que, desde o início, a crítica tem identificado no poema dramático de Casimiro de Abreu. De facto, embora a cena tenha sido representada mais de cinco vezes no Teatro D. Fernando em que estreou e mais de quatro no Teatro de S. João, no Porto (e, anos depois, noutras localidades, no Brasil e em Portugal)⁴, não tardaram as avaliações severas. A primeira – muitas vezes repetida – foi a de Júlio César Machado, logo a 1 de fevereiro de 1856:

Camões e o Jáó, é uma scena em verso que se faz valer por alguns versos harmoniosos, e por um desempenho regular. Merecimento litterario, não me parece ter muito. Abunda em logares communs, e se, como já dissemos, tem alguns versos suaves, em compensação tem outros muito mais duros que a rocha do Conde d’Obidos. É quasi sempre temeridade da parte de um author que ainda não esteja aceito como poeta de primeira ordem pôr versos de sua lavra na bocca de Camões, Tasso, Ariosto, ou Dante. (*apud* COSTA, 2011: 75).

A crítica posterior tem retomado estas observações e acrescentado outras, apesar de Souza da Silveira, na sua edição anotada, tentar provar a regularidade da versificação casimiriana. É outro, contudo, o aspeto que gostaria de discutir neste texto: a marca do *Camões* de Almeida Garrett.

Para isso, importa começar por reconhecer o óbvio: o texto de Garrett é um longo poema em 10 cantos, ao passo que o de Casimiro é uma curta cena com duas únicas personagens e um total de 325 versos. Por outro lado, a opção do poeta fluminense pela representação de um *Camões* em fim de vida, pobre e amargurado, vivendo em habitação modesta, lembra claramente o canto final de Garrett, embora não se possa falar em filiação apenas a partir desse dado. Como é sabido, esse aspeto da vida de *Camões* já é referido pelos seus primeiros biógrafos e foi depois utilizado por muitos autores, portugueses e estrangeiros, que assim aproveitaram o seu alcance simbólico.

Seja como for, há na relação entre *Camões* e o escravo javanês encenada por Casimiro de Abreu pormenores que sugerem a influência garrettiana, embora no poema português a presença de António seja menor. O mais importante é o tratamento que o vate lhe dispensa, considerando-o amigo. Lemos,

⁴ COSTA, 2011: 78.

no canto I de *Camões*, o seguinte diálogo entre o autor de *Os Lusíadas* e o mestre do escaler que não queria transportar o escravo:

(...) — “É meu amigo.”
— “Amigo! amigos tais trazeis ao reino!” (GARRETT, 2018: 61)

No último canto, o motivo é retomado, servindo de pretexto para uma reflexão sobre a amizade:

(...) Amigo
Direi, amigo sim: peja-te o nome,
Orgulho do homem vão, por dado ao escravo?
E que és tu mais? – Era de ver, e digno
Espetáculo adonde se cravassem
Os olhos todos dessa raça abjeta
Que se diz de homens, a figura nobre
Do guerreiro, em que toda se debuxa
A altivez, a grandeza, a força d’ânimo,
Com o andrajoso, humilde e pobre escravo
Em atitude tal. Rira-se o mundo;
O homem de bem, de coração, chorara. (GARRETT, 2018: 216-7)

Em Casimiro de Abreu, o motivo aparece de modo menos desenvolvido e na boca do próprio António:

Chamar-me amigo! a mim, ao próprio escravo!
Escravo... que os grilhões contente beija! (ABREU, 1999: 15, vv. 33-4)

Outro elemento que aparece na cena dramática e que poderá configurar proveniência garrettiana está relacionado com a morte de Natércia. Em Casimiro de Abreu, o episódio aparece sob a forma de um sonho em que alguns críticos veem um traço ultrarromântico (cf. DRUMMOND, 2012):

Sonhei-a fria, já sem vida... morta!
Aquêlo corpo airoso, inanimado!
Aquêles lindos olhos já sem brilho! (ABREU, 1999: 19, vv. 145-7)

Ora, a verdade é que o lance já está em *Camões*, no canto II, com desenvolvimento muito mais largo. E embora seja representado como cena real, há um momento em que o protagonista chega também a tomá-la como sonho:

Foi sonho quanto viu! visão fantástica
Toda a funérea pompa, o canto, o féretro
E essa fatal grinalda!... (...) (GARRETT, 2018: 84)

Convergência idêntica é aquela que diz respeito à reação do escravo Antônio perante a falta de reconhecimento de Camões por parte dos seus concidadãos. No poema de Garrett, exclama o javanês:

De porta em porta tímido esmolando
Os chorados ceitis com que o mesquinho,
Escasso pão comprar. *Dai, Portugueses,*
Dai esmola a Camões. Eternas fiquem
Estas do estranho bardo memorandas,
Injuriosas palavras, para sempre
Em castigo e escarmento conservadas
Nos fastos das vergonhas portuguesas. (GARRETT, 2018: 218-9)

Casimiro coloca na boca da sua personagem exclamação idêntica, mas em tom mais forte:

Mas dos sec'los futuros, com justiça,
Anátema tereis e fulminante,
Da infâmia o ferrete desprezível
E a voz de Deus vos bradará severa:
“Assassinos, assassinate’ o vate!” (ABREU, 1999: 22: vv. 219-23)

Há também certos aspetos estilísticos que documentam a marca garrettiana no poema do jovem fluminense. Um deles é a associação da saudade com a rola. Garrett, que começa o seu poema com a invocação da Saudade, escreve a certa altura:

(...) Vem, no carro
Que pardas rolas gemedoras tiram,
A alma buscar-me que por ti suspira. (GARRETT, 2018: 54)

A explicação para esta inovação surge na nota C, já incluída na 1.^a edição do texto: “Montaram de pavões o carro da soberba Juno, de borboletas o do inconstante Cupido, de pombas o da amorosa Vénus; quem puxará o da terna Saudade se não forem as meigas, constantes, generosas rolas?” (GARRETT, 2018: 232). Casimiro de Abreu retoma a associação, mas não vai tão longe:

Lá não ouvia a gemebunda rôla
Gemer saudosa... que entristece tanto! (ABREU, 1999: 19, vv. 133-4)

Outro aspeto estilístico que aproxima os dois poemas é a imagem que identifica os olhos com a luz da lâmpada que se extingue ao nascer do dia:

Como que a humanas cousas retirados,
Se encovaram nas faces descaídas
Os olhos, onde a luz quase assemelha
À lâmpada que ardeu no tabernáculo
Inteira a noute, e ao arraiar do dia
Falece à míngua d'óleo. (...) (GARRETT, 2018: 63)

Vejamos a forma que ela assume em Casimiro de Abreu, com a pequena substituição, no comparado, de *olhos* por *vida*:

Dizes que tenho a palidez no rosto?
Não repares; a côr fugiu há muito.
Eu sofro, sim, mas quase que o não sinto
É a vida a soltar o arranco extremo
Já prestes a findar, como no templo
À míngua d'óleo, ao despontar da aurora,
A lâmpada que ardeu durante a noute
Pálida brilha, bruxulêa... e morre! (ABREU, 1999: 16, vv. 44-51)

Outro pormenor estilístico diz respeito à descrição do choro. Em Garrett – que certamente não foi o primeiro a utilizar a metáfora –, podemos ler, a propósito da reação de António perante a amizade que Camões lhe dispensa:

Pelas faces do escravo, baga a baga,
Enternecidas lágrimas caíam (GARRETT, 2018: 97)

No poema de Casimiro, idêntica figura é aplicada a Camões:

Queimem-se todos, queimem-se êsses versos,
Desta alma parte, que escrevi mil vêzes
Com pranto amargo deslizado em bagas. (ABREU, 1999: 25, vv. 312-4)

Este breve levantamento não pretendeu sugerir que Casimiro de Abreu parasitou de algum modo o poema de Garrett. Se é mais ou menos inevitável que, em 1856, Garrett sirva de figura tutelar a um jovem poeta, a verdade é que os dois textos são bem diferentes, e não apenas pela sua extensão, pelo seu género ou pela maior ou menor inovação e mestria que revelam. A diferença está sobretudo na forma como concebem o protagonista: para Garrett, Camões incarna um ideal estético e político romântico, funcionando como uma espécie de duplo seu; para Casimiro, Camões parece ser sobretudo, a par de símbolo da perenidade da poesia e do poeta, uma espécie de profeta da desgraça, que anuncia “êste Portugal velho e caduco que hoje dorme um sono longo à sombra dos louros que ganhou outrora; (...) pátria de meus avós, mas não minha pátria.” (ABREU, 1999: 6), como escreve no prólogo. A natureza do exílio em que se encontram ambos os autores no momento em que escrevem os seus poemas – Garrett num verdadeiro exílio político, em Paris, Casimiro numa espécie de castigo imposto pelo pai, em Portugal – é uma razão adicional que explica a diferente representação da figura de Camões.

Seja como for, e à semelhança do filme de 1980 de João Mário Grilo, também esta é uma conversa entre dois poetas – inacabada porque interrompida demasiado cedo, antes que a eventual maturação de Casimiro de Abreu pudesse repercutir-se na sua obra.

Bibliografia

- ABREU, Casimiro de (1999). *Obras de Casimiro de Abreu*. Apuração e revisão do texto, esboço biográfico, notas e índices por Souza da Silveira. Belo Horizonte / Rio de Janeiro, Editora Itatiaia. (A edição original de *Camões e o Jão* está disponível online em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or136962/or136962.pdf>.
- ABREU, Casimiro de (2007). *Correspondência completa de Casimiro de Abreu*. Reunida, organizada e comentada por Mário Alves de Oliveira. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras.
- BUESCU, Helena Carvalhão, coord. (1997). *Dicionário do romantismo literário português*. Lisboa, Caminho.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1984). *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros*. 2 vols. Mem Martins, Europa-América.

- COSTA, Sónia Irene Gonçalves da (2011). *“Camões e o Jáo” no repertório teatral: Casimiro de Abreu em Lisboa, em 1856*. Dissertação de mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- DRUMMOND, Adriano Lima (2012). A imagem de Camões como espelho de Casimiro de Abreu e Machado de Assis: romantismo em *Camões e o jau* e universalismo em *Tu, só tu, puro amor*. *Revista Crioula*, 11 (maio).
- FRANÇA, José-Augusto (1993). *O Romantismo em Portugal*. Lisboa, Livros Horizonte.
- GARRETT, Almeida (2018). *Camões*. Introdução e nota biobibliográfica por Helena Carvalhão Buescu. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- JOÃO, Maria Isabel (2002). *Memória e Império: comemorações em Portugal (1880-1960)*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- JOÃO, Maria Isabel (2005). Património e memória da nação: a iconografia de Camões. *Discursos. Língua, Cultura e Sociedade*, III série, pp. 121-152.
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira (1939). *Casimiro de Abreu em Portugal*. São Paulo, Departamento de Cultura. (Sep. Rev. do Arquivo, 58).
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1985). *Camões no romantismo*. Coimbra, Universidade de Coimbra. (Sep. Rev. Univ. Coimbra, 33).
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1997). “Camões (na literatura romântica francesa)”. In Buescu, Helena Carvalhão, coord. *Dicionário do romantismo literário português*. Lisboa, Caminho.
- OLIVEIRA, Mário Alves de (2013). *Casimiro de Abreu através de seus manuscritos*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras / Joséphine.
- RODRIGUES, Nelson (2007). *O berro impresso das manchetes*. Rio de Janeiro, Agir.

De defuntos e de vivos:

os sapatos de Machado e de Rubem Fonseca

Na sociedade de abundância em que hoje vivemos, pelo menos no mundo ocidental, o calçado deixou de ser uma questão básica para a maior parte da população, embora persista na lembrança dos mais velhos a imagem de muitas pessoas a ter de enfrentar o dia-a-dia e os rigores do Inverno e da neve de pés descalços.¹ Apagou-se da memória coletiva a perseguição da polícia aos transeuntes que circulavam sem calçado nas cidades portuguesas como antes se apagara do folclore infantil os sinais que indicavam a utilização do sapato até aos *últimos fins*: “Quem rompe no bico/ Tem amor bonito,/ No calcanhar,/ Tem amor leal,/ No meio,/ Tem amor feio.”² Desses tempos de escassez ficaram porém algumas marcas na língua, em expressões como *pé descalço*³ ou *pé rapado*, que designam, com indisfarçável sobrançeria de classe, indivíduos dos grupos sociais mais desfavorecidos.

Também na literatura não faltam sinais do tema, num convite a uma reflexão sobre o passado e o presente – este que vivemos, mas também uma espécie de presente eterno, que nos define como seres humanos. É o que acontece em

¹ Cf., por exemplo, o recente livro de Miguel Sousa Tavares (2018), designadamente a passagem em que o autor evoca a parcela da sua infância passada numa aldeia de Amarante, no final da década de 50 do século passado.

² Tratava-se de uma espécie de jogo de adivinhação através do qual as crianças buscavam resposta para as suas dúvidas de amor. O texto foi recolhido pelo etnógrafo de Elvas António Tomás Pires e publicado por Francisco Adolfo Coelho (1885: 586).

³ A expressão já aparece na *Feira dos anexins* de D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666): “– Olhem para elle! Ha dous dias de pé *descalço*! Ninguem, antes d’estes dialogos fazia caso d’elle: já presume de cavalleiro de *sapato* novo, e que *calça* bem por seu dinheiro.” (1875: 111).

dois contos de Machado de Assis e de Rubem Fonseca, separados por um século: *O enfermeiro*, incluído no livro *Várias histórias*, de 1896⁴, e *Sapatos*, integrado em *Axilas e outras histórias indecorosas*, de 2011. Como veremos, trata-se de duas formas bem diferentes de abordar tanto o motivo dos sapatos e a possibilidade da sua transmissão como também o papel da literatura.

No conto de Machado, um narrador em 1.^a pessoa relata pela segunda vez um episódio dramático da sua vida ocorrido anos antes: “Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860, pode entrar numa página de livro?” (ASSIS, 1998: 208). Como se percebe por esta citação, o narrador dirige-se explicitamente a um narratário, de quem sabemos apenas que tivera anteriormente uma conversa com o primeiro e que lhe cabe agora o papel de editor, a exercer sob condições: “Vá que seja, com a condição única de que não há de divulgar nada antes da minha morte.” (*ibid.*) À primeira vista, é um tanto estranha esta exigência, na medida em que sugere um receio que se coaduna mal com uma certa altivez e com o cinismo de que a personagem dá mostras no presente da narração. Uma possível explicação terá que ver com a necessidade da morte como condição para a eternidade – só depois de finada pode a personagem aspirar a perpetuar-se, o que logrará através da palavra gravada: em papel, nas páginas do livro contendo o relato do episódio que mudou a sua vida; na pedra, sob a forma de epitáfio no túmulo de mármore que o protagonista sugere ao narratário como forma de pagamento.

Esta proposta do túmulo, que aliás vem marcada pelo advérbio “também”, sublinha uma das ideias centrais do conto: a reversibilidade das posições e o carácter circular do destino. De facto, aquele que foi enfermeiro é hoje enfermo; aquele que no passado herdou e enriqueceu tem agora uma herança a transmitir, também ela suscetível de enriquecer – e de perder? – o legatário. No início do conto, o narrador designa esse legado através de uma expressão popular cujo alcance não é perceptível de imediato: “sapatos de defunto” (*ibid.*).

Embora caída em desuso⁵, a locução tem um sentido denotativo preciso, indicando uma promessa ou esperança demorada ou incerta, o que aliás o nar-

⁴ Mas publicado doze anos antes, em julho de 1884, na *Gazeta de Notícias*, sob o título de “Cousas Intimas”.

⁵ Quando abordo este conto nas aulas, tenho verificado que os meus alunos não reconhecem a expressão nem alcançam o seu significado.

rador do conto de Machado de Assis duplamente nega: por um lado, assegurando que a sua morte está para breve (“pode ser que oito dias, se não for menos; estou desenganado.”, *ibid.*); por outro, reiterando o destinatário da oferta (“peça, porém, os meus sapatos de defunto e não os dou a mais ninguém.”, *ibid.*). Há contudo uma história por trás da fraseologia que pode servir de chave para uma leitura um tanto diferente.

A expressão “sapatos de defunto”⁶ é parte do provérbio *Quem espera por sapatos de defunto toda a vida anda descalço*, que tem um sentido didático bastante evidente: é tolo quem deposita demasiada esperança numa coisa incerta e faz depender disso a sua vida. Haverá ainda outra moralidade: será castigado quem se deixar dominar pelos interesses pessoais a ponto de ansiar pela morte de outrem. Referindo-se, como veremos, a uma prática medieval, o provérbio será certamente antigo, embora não se conheça a data da sua introdução em português. O seu equivalente inglês surge impresso pela primeira vez em 1546, na compilação de provérbios do poeta e dramaturgo John Heywood (1497-1580): *Who waite for dead men shoen shall goe long barefoote* (Part i., Chap. xi).

A explicação para este dito reside na figura do andador das confrarias medievais, “que, tangendo o anafil, calcorreava os caminhos para chamar os irmãos a cabido, às vigílias e à sepultura dos mortos.” (BEIRANTE, 1990: 15). Esse andador – também conhecido pela designação de chamador, pregoeiro ou campeiro – era o único que “recebia uma soldada da confraria e, sempre que morria algum irmão, tinha o direito a receber os sapatos do defunto.” (BEIRANTE, 1990: 16). A esta luz, percebe-se que o acesso aos sapatos do morto depende do (ou está associado com o) anúncio da sua morte; um anúncio que, sendo feito a pé, implica o consumo (ou o desgaste) do bem legado, o que mostra o caráter ilusório da recompensa. Prometendo os seus sapatos de defunto a quem publicar o seu “documento humano”, o narrador do conto de Machado sugere para o editor um papel um tanto diferente do tradicional andador: mais do que anunciar a morte, cabe-lhe dar voz a um defunto que assim soube triunfar sobre ela, como antes triunfara na vida, torcendo a seu favor as regras morais e deixando que “o prazer íntimo, calado, insidioso cresc[esse]

⁶ Cujas potencialidades teatrais foram exploradas, entre outros, por Francisco Leite Bastos (na comédia de 1882 *A comedia burgueza sapatos de defuncto*) e Coelho Netto (na farsa de 1924 *Sapatos de defunto*).

dentro de mim, espécie de tênia moral, que por mais que a arrancasse aos pedaços, recompunha-se logo e ia ficando.” (p. 216). Que significam então estes sapatos de defunto? Uma espécie de compra da alma de Fausto? Ou uma espécie de campainha que permite matar o mandarim, como no romance de Eça de Queirós? Embora a resposta dependa de cada leitor, resultará consensual o reconhecimento do papel do autor e da literatura como forma de conhecimento e de representação da realidade.

No conto de Rubem Fonseca o tema dos sapatos é mais literal, ainda que seja evidente o convite a uma leitura simbólica mais alargada. Nele um narrador também de 1.^a pessoa explica, num registo quase brutal de tão contido, a importância de uns sapatos para a obtenção de emprego. O tom é oralizante, marcado que está pela frase curta, pela parataxe, pelo calão e até pelo palavrão. A história vale como parábola da desigualdade da sociedade brasileira, vale pelo simbolismo dos sapatos, mas vale sobretudo pelo silêncio que a envolve e que constitui um dos traços do estilo de Fonseca.

O narrador vive com a mãe (o que faz supor que seja ainda relativamente jovem), que é empregada doméstica. O seu irmão tinha sido “assassinado pela polícia quando fugia depois de assaltar um turista na praia” (FONSECA, 2012: 10) e ele está desempregado, facto que atribui a duas particularidades (ou faltas) do seu aspeto: os dentes e os sapatos. A primeira é mais facilmente compreensível, dispensando a explicação da personagem: “sei que tenho problemas, como esse dente faltando na frente, um buraco feio que eu sei que causa uma impressão ruim.” (2012: 9). Trata-se aliás de um problema de classe: “As pessoas que conheço perderam dentes lá de trás da boca, eu fui perder logo na frente.” (*ibid.*). A questão é mais séria do que pode parecer à primeira vista, a avaliar por uma notícia de 19/09/2007 de *O Globo*, intitulada “Guarda Municipal: candidato deve ter no mínimo 20 dentes”. No primeiro parágrafo lê-se o seguinte:

Batizado pela irreverência do rock dos anos 80 de “país dos banguelas”, o Brasil pode ter parte dessa realidade mudada, ao menos na Guarda Municipal do Rio, onde um concurso para 1.500 vagas prevê, no quesito que trata do exame odontológico dos candidatos, que não serão aceitos aqueles que tiverem menos de 20 dentes, sendo dez na arcada superior e dez na inferior. (Caderno “Rio”, p. 18)

A segunda particularidade, que constitui o motivo central do conto, é identificada pela mãe do narrador: “Minha mãe acha que eu não arranjo emprego porque não tenho sapatos. Diz que as sandálias que uso são muito feias e assustam as pessoas.” (2012: 9). O problema é resolvido pela progenitora, que traz um par de sapatos da casa do patrão. Embora estejamos longe do ambiente do conto de fadas e estes não sejam as botas do gato do conhecido conto de Charles Perrault, a verdade é que os sapatos parecem ter algo de especial, pelo menos aos olhos do narrador, que os considera “Uma coisa linda. Olhando para o bico deles, que brilhava que nem um espelho, quase dava para ver a minha cara.” (*ibid.*). Além disso, eles produzem um efeito quase mágico: “As pessoas já me atendiam melhor, pediam para eu voltar dentro de alguns dias, isso já era coisa do sapato novo.” (2012: 10); “O melhor de tudo é que consegui um emprego como porteiro de um prédio na zona sul.” (2012: 11).

Acontece, porém, que estes sapatos não eram, para recorrer a outra fraseologia popular, forma para o pé da personagem: “o sapato tinha um número pequeno, o patrão de minha mãe tinha pé pequeno, como todo sujeito rico.” (2012: 10). A solução passa por seguir o conselho do irmão falecido: “Eu ia ter que amansá-los” (2012: 9). O termo sugere a violência do processo de apropriação, cujas marcas ficarão apenas no sujeito: “quando fui deitar os meus pés doíam como se um ônibus tivesse passado por cima deles.” (2012: 10); “Meus pés já estavam cheios de bolhas.” (*ibid.*); “Continuei andando e depois de algum tempo as bolhas dos pés viraram calos, e andar com os sapatos foi deixando de doer.” (*ibid.*).

É justamente quando o processo de amansar os sapatos chega ao fim que o protagonista se vê confrontado com uma espécie de teste da Cinderela, mas ao contrário: um polícia, “um cara ainda mais escuro do que eu” (2012: 11), bate à sua porta, apreende os sapatos dizendo que eles tinham sido roubados pela sua mãe e condu-lo à esquadra. O reconhecimento é um tanto diferente do que acontece no conto de Perrault – mais do que confirmar a posse, o patrão da mãe calça os sapatos para (re)calçar o narrador: “Deixa eu experimentar. Colocou os sapatos e deu uma volta pela sala./ Engraçado, disse o puto, eles não apertam mais os meus pés. São ingleses, sabia?” (2012: 12). Cumprido o ritual de poder, os sapatos são dispensados pela segunda vez, agora com uma recomendação condescendente: “Pode levar, ele disse, são seus. Mas continua cuidando bem deles.” (2012: 13).

Que pontos de contacto haverá entre os sapatos de defunto do conto de Machado e estes sapatos vivos que precisam de ser amansados? Em ambos os casos há uma transmissão de propriedade de algum modo forçada: no primeiro, pela iminência da morte; em Rubem Fonseca, como forma de exercício de poder. O efeito é que será talvez diferente: em Machado alimentam uma narrativa que serve para desmascarar; no segundo texto, promovem uma mudança de estatuto (de desempregado para porteiro num condomínio da zona sul) que não é mais do que um outro modo de significar a opressão social, mascarada num silêncio que não pode deixar de ser provisório. Em ambos os casos os sapatos são signo de morte – pessoal (do coronel Felisberto) e coletiva (da classe representada pelo filho de dona Eremilda) –, e reclamam o castigo que o cobrador, título de um emblemático conto de Fonseca, não deixará de exigir.

Separados pela distância de um século e por uma considerável diferença de cosmovisão e de estilo, os dois contos concordam no reconhecimento da razão de Thoth, a divindade egípcia a quem Sócrates credita a invenção da escrita no *Fedro* de Platão. Pode ser que o rei Tamuz tivesse razão ao objetar a Thoth: “Tu, neste momento e como inventor da escrita, esperas dela, e com entusiasmo, todo o contrário do que ela pode vir a fazer!” (PLATÃO, 2000: 121). Mas é na direção oposta que, com mais ou menos ceticismo, vai a literatura de grandes clássicos como Machado de Assis e Rubem Fonseca.

Bibliografia

- ASSIS, Machado de (1998). “O enfermeiro”. In *Contos: uma antologia*. Sel., introdução e notas por John Gledson. Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras.
- BEIRANTE, Maria Ângela Godinho Vieira da Rocha (1990). *Confrarias medievais portuguesas*. Lisboa: Publicação do Autor.
- COELHO, Francisco Adolfo (1885). Os jogos e as rimas infantis de Portugal. *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*. IV Série, 12.
- FONSECA, Rubem (2012). “Sapatos”. In *Axilas e outras histórias indecorosas*. Porto: Sextante.
- O GLOBO (2007). Rio de Janeiro. 19/09.
- HEYWOOD, John (1546). *A dialogue conteinyng the nomber in effect of all the prouerbes in the englishe tongue compacte in a matter concernyng two maner of mariages, made and set forth by Iohn Heywood*. Londres: Thomas Berthelet.

- MELO, D. Francisco Manuel de (1875). *Feira dos Anexins*. Edição dirigida e revista por Innocencio Francisco da Silva. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira – Editor.
- PLATÃO (2000). *Fedro ou da beleza*. 6.^a ed. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores.
- TAVARES, Miguel Sousa (2018). *Cebola crua com sal e broa: da infância para o mundo*. Lisboa: Clube do Autor.

Velhice e crimes sem castigo:

Machado de Assis e Lygia Fagundes Telles

A chegada à matura idade é muitas vezes pretexto para uma reflexão sobre a vida passada, numa espécie de ajuste de contas do sujeito consigo mesmo e com o mundo em que lhe coube viver. Influência ou não de uma moral de base judaico-cristã, o indivíduo em fim de vida é levado amiúde a fazer uma espécie de confissão que pode incluir o reconhecimento de erros e até de crimes. Esta prática ocorre também na literatura, sob formas muito diversas, que vão do magistral *Crime e castigo* de Dostoiévski à *Confissão de Lúcio* de Mário Sá-Carneiro, entre tantos outros.

Assumindo a forma de narrativa ficcional, a confissão é quase sempre um processo doloroso que traz para fora o que estava escondido, o indizível, o pessoal. Mas a confissão escrita, ao contrário do sacramento católico, não está protegida pelo segredo nem tem uma absolvição mais ou menos garantida. Nisto se aproxima da confissão judicial, tanto mais que pode implicar a assunção de um ato condenável tanto ao nível social como na esfera penal.

Mais complexa é a confissão que não passa pela contrição, sobretudo quando o sujeito assume uma postura de indiferença moral e até de uma certa sobranceria e jactância, anulando a distância entre o tempo da narração e o tempo da narrativa, ou até projetando este último no primeiro. A questão deixa assim de ter a ver com a culpa, subsistindo, contudo, o problema do julgamento a ser feito pelo leitor, colocado no papel duplo de testemunha (de confessor) e de juiz e confrontado com o problema de aferir a veracidade da confissão. De qualquer modo, mesmo nesses casos, a confissão não deixa de ser um reflexo do funcionamento de um poder que, de forma direta ou indireta, constrange o indivíduo, como teorizou Foucault (1978), fazendo de cada pessoa uma vigilante de si mesma.

A velhice, e portanto, a proximidade da morte, pode constituir uma forma de perturbação do modelo social, tanto mais que põe em causa esse poder: o idoso que confessa um crime tem quase garantida a impunidade, sobretudo se o faz às portas da morte. Esta é de resto uma questão que alguns sistemas judiciais consideram de forma particular, estabelecendo uma distinção (na lei e/ou na sua aplicação) entre o cidadão comum e o cidadão idoso.¹

São dois casos deste tipo que irei agora rapidamente considerar. O primeiro comparece no conto de Machado de Assis “O enfermeiro”, que integra o volume *Várias histórias*, de 1896; o segundo é narrado numa ficção de Lygia Fagundes Telles, “Helga”, do livro *Antes do baile verde*, de 1970.

Embora ambos os textos, sobretudo o primeiro, sejam bastantes conhecidos, talvez se justifique um brevíssimo resumo da intriga. Em “O enfermeiro”, Procópio conta a um narratário não identificado um episódio ocorrido quando tinha 42 anos. Tendo sido chamado a desempenhar as funções de enfermeiro (hoje diríamos cuidador) de um velho e irascível coronel do interior, que “Gastava mais enfermeiros que remédios.” (ASSIS, 1998: 209), reage a uma agressão e acaba por asfixiar e matar o seu paciente. Trata-se, pelo menos em aparência, de um homicídio involuntário, embora os esforços de encobrimento do narrador suscitem algumas dúvidas. Para complicar a questão, Procópio receberá mais tarde a notícia de que o coronel fizera dele herdeiro universal, o que lhe colocará um dilema moral que o tempo se encarregará de mitigar e até de apagar, como parece mostrar o epitáfio que para si mesmo escolhe: “Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados” (ASSIS, 1998: 217).

Na história de Lygia, um narrador que declara chamar-se Paulo Silva e ser brasileiro mas que acrescenta já ter sido Paul Karsten, alemão, conta com grande naturalidade e sem remorsos o “seu crime de guerra, pessoal e por conta própria, mas fora do lugar e com a pessoa errada” (TELLES, 1999: 43): o roubo da perna ortopédica da sua mulher, em plena noite de núpcias, o que lhe permite, na Alemanha do pós-II Guerra, financiar um negócio de tráfico de penicilina que o fará enriquecer e lhe permitirá mais tarde, aproveitando uma amnistia, regressar ao Brasil e recuperar a cidadania brasileira.

¹ Cf., por exemplo, BURGOA, 2012.

Como seria de esperar de textos de autores bem distintos, separados por quase um século, são grandes as diferenças entre as duas histórias, a começar pelo tipo de crime. Há, porém, muitos pontos de contacto, designadamente ao nível dos benefícios resultantes da prática dos delitos e, mais que o não arrependimento dos sujeitos, uma espécie de vaidade sarcástica dos dois narradores autodiegéticos.

E este é talvez o primeiro ponto a sublinhar: em ambos os contos, o relato assume uma forma próxima da confissão, sendo feito em primeira pessoa e com uma distância considerável entre o tempo da narração e o tempo da narrativa. Na história de Machado de Assis, Procópio dirige-se a um narratário não identificado, a quem começa por perguntar: “Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1869, pode entrar numa página de livro?” (ASSIS, 1998: 208). Fica assim, por antecipação, sinalizada a singularidade da ocorrência, mas também o motivo que parece justificar o seu relato – a entrada “numa página de livro”. A confissão (“geral”, como declara a certa altura o narrador) é, na verdade, por um lado, uma *reconfissão* (“Parece-lhe então” indica que houvera um contacto anterior, provavelmente uma conversa, em que o caso fora contado ao narratário); por outro lado, uma confissão a prazo (“não há de divulgar nada antes da minha morte” – é a condição imposta); por outro lado ainda, uma confissão simultaneamente pública, a integrar num livro, e cheia de omissões (do lugar dos acontecimentos, por exemplo, sabemos apenas tratar-se de “certa vila do interior”, ASSIS, 1998: 208). Também não sabemos exatamente quanto tempo medeia entre o relato e o acontecimento, conquanto se depreenda que é considerável: “Os anos foram andando, a memória tornou-se cinzenta e desmaiada.” (ASSIS, 1998: 217). Próximo agora da morte, Procópio faz do seu correspondente e narratário seu confessor e seu mensageiro, mas também um herdeiro a quem oferece “os meus sapatos de defunto” (ASSIS, 1998: 208): o relato, a confissão, passa assim a herança, invertendo-se de certa forma os papéis das duas entidades. De facto, aquele que foi enfermeiro é agora enfermo; aquele que no passado herdou e enriqueceu tem agora uma herança a transmitir, também ela suscetível de enriquecer o legatário.

O bem a legar está condensado na versão parodiada de uma das Bem-aventuranças: “Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados.” (ASSIS, 1998: 217). Deixando de lado as diferenças na fixação e tradução do

texto, a versão portuguesa atual para Mt 5:4 é bem diferente: “Felizes os que choram, porque serão consolados.” No outro relato das Bem-aventuranças, o de Lucas, lê-se: “Felizes vós, os que agora chorais, porque haveis de rir.” (Lc 6:21). Como interpretar esta sugestão de epitáfio? Como a glorificação da riqueza e da forma de alcançá-la, que neste caso resultou de um homicídio? Ou, pelo contrário, como uma espécie de lamento, numa sugestão de que a posse acarreta um tal sofrimento que justifica o consolo depois da morte? A falta de remorso e o reconhecimento de que “o prazer íntimo, calado, insidioso crescia dentro de mim, espécie de tênia moral, que por mais que a arrancasse aos pedaços, recompunha-se logo e ia ficando.” (ASSIS, 1998: p. 216) – não deixam certamente dúvidas. A ambiguidade da fórmula representa, contudo, o risco da incompreensão. Como lembra Bernardo Soares no *Livro do desassossego*: “Que há de alguém confessar que valha ou que sirva? O que nos sucedeu, ou sucedeu a toda a gente ou só a nós; num caso não é novidade, e no outro não é de compreender.” (PESSOA, 2007: 54).

O desfecho do conto de Lygia Fagundes Telles também não é inequívoco. A explicação do crime (e da necessidade da sua confissão) contida na última frase do texto presta-se a interpretações equivocadas, como aliás se vê em diversas leituras críticas.² Diz o narrador: “Hoje, o analista explica que simplesmente procuro e encontro, na insipidez da virtude, a punição de Paul Karsten e de seus camaradas.” (TELLES, 1999: 43). Ao contrário do que pensa a maioria dos comentadores deste conto, creio que a personagem é levada a rever o episódio, não por causa de nenhum tipo de arrependimento, mas antes pelo desejo de contrariar a “insipidez da virtude”, na pele do seu nunca esquecido duplo Paul Karsten, o tal que foi capaz de praticar “O ato de raça de senhor alemão aprendido nas aulas floridas dos cursos de 1936” (TELLES, 1999: 43). Aqui, como no conto de Machado de Assis, a confissão – oral, perante o psicanalista, ou escrita, sem alocutário particularizado – é uma forma de preservar a memória contra o esquecimento, a vida contra a morte, afirmando-se, pois, como bálsamo e remédio para uma doença comum: a insipidez da virtude das pessoas banais.

Contra o que possa parecer a uma primeira leitura, o protagonista de Lygia não chega a passar por uma verdadeira crise de identidade: a mudança para

² Por exemplo, SARMENTO-PANTOJA e LIMA, 2015.

“Paulo Silva, brasileiro” é uma mera conveniência burocrática. Ele é, foi sempre, Paul Karsten, “Filho de alemã de Santa Catarina e desse Silva brasileiro que não cheguei a conhecer. Mãe alemã nascida no Vale do Itajaí, neta de proprietários em Vila Corinto desde 1890, pude ver isso nos papéis. Mas alemã mal vista porque se casou com o Silva” (TELLES, 1999: 37).

A representação do tema do imigrante alemão, designadamente no período que rodeia a II Guerra Mundial, não é particularmente forte na literatura brasileira, embora o fenómeno seja historicamente importante, e não apenas devido a casos como o de Olga Benário Prestes, a companheira judia de Luís Carlos Prestes, deportada pelo regime de Vargas para a Alemanha em 1936 e aí executada depois de dar à luz. Segundo Stanley Hilton (1983), o Brasil tinha na década de 1930, uma das maiores populações alemãs fora da Alemanha, com 100.000 pessoas nascidas ainda na Europa e uma comunidade de quase um milhão de brasileiros de ascendência alemã. Com o avanço do nazismo e, sobretudo, com a entrada do Brasil na guerra, o cerco a este grupo foi-se apertando, não apenas com uma hostilização popular crescente, mas também por intermédio de uma série de medidas legais que incluíram a proibição do ensino em alemão e a censura prévia de publicações nessa língua.

Rubem Braga, em *Uma fada no front* – antologia de crónicas que escreveu para a *Folha da Tarde* entre julho e outubro de 1939, quando viveu em Porto Alegre – analisa com grande ponderação e sensibilidade o problema da integração e do abrasileiramento desses colonos. Veja-se esta passagem em que dá conta da sua visita a Joinville:

Para me tornar mais perplexo sem me fazer mais incoerente, Deus encheu meu coração de um frio desprezo pelo nazismo e de um cáldo amor pela Alemanha. Foi assim com uma espécie de melancolia que eu vos amei à primeira vista, doce Joinville. Amei vossas casinhas ao mesmo tempo sensatas e líricas, tantas de madeira, com o sótão gracioso e as cortinas claras se balançando nas janelas. Tudo tinha um ar de limpeza e de bom gosto, tudo era simples e puro, com uma harmonia singela. Graves pais de família passavam às vezes de bicicleta levando seus embrulhos, seu guarda-chuva – e seus bigodes ruivos. E vi meninas de duas tranças louras com fitinhas azuis, vi moças altas e ágeis falando um alemão meio adoçado pela distância, vi gordas senhoras vermelhas e maternais. Tudo aquilo era Alemanha e entretanto eu me obstinava em ver ali um vago ar de Brasil, em doce conjunção. Compreendi que há problemas que devem ser tratados ao mesmo tempo com a força e o carinho, problemas que ao mesmo

tempo precisam de solução urgente e lenta, vagarosa e macia. E um fino problema de conquista é uma complicada campanha de armas e de sentimentos. (BRAGA, 1994: 31).

A sua proposta para a conquista definitiva dos colonos mais novos assentava na educação maternal fornecida pela professora primária, que ele considerava “Uma fada no front”:

Trata-se de um front sentimental; mas são os fronts sentimentais que marcam as linhas dos outros. Não se trata, neste país de muitas terras e pouca gente, de conquistar terras, mas conquistar gentes; e gente só se conquista pelo coração. É gente de nossa terra que essa lutadora está conquistando para nossa terra. Quando sua mão passa, ternamente, pela cabeça áspera de um pretinho ou pela cabecinha macia de um menino louro, ela está semeando compreensão pelas nossas colheitas de ideal. Não está ensinando geografia, nem leitura, nem aritmética; está ensinando Brasil. (BRAGA, 1994: 67)

Não foi esse o percurso da personagem de Lygia: a partir de 1935, o seu destino foram “férias, cursos de aperfeiçoamento, amizades e amores na Alemanha” (TELLES, 1999: 37). A eficácia do método suscita, no presente da narração, uma aparente e ingénua dúvida no narrador:

De resto, eu e meus camaradas de armas éramos parecidos, menos numa coisa; nunca consegui estabelecer um vínculo entre essa guerra e as férias na *Junghaus* em meio dos piqueniques nas florestas e excursões pelas estradas marginais de verdor. As aulas tão nítidas eram para isso? A palavra *unerbittlich* significa mesmo implacável e era para valer? Só mais tarde, depois da guerra, descobri dentro de mim que aprendera a lição. (TELLES, 1999: 38)

O roubo da perna ortopédica é, de facto, “o ato de raça de senhor alemão” (TELLES, 1999: 38). É, contudo, menos certo que tenha sido aprendido apenas “nas aulas florais dos cursos de 1936” e, sobretudo, que tenha sido praticado “por um pobre rapaz brasileiro”. O autor deste crime é, de certa maneira, o Teodoro da novela *O Mandarim* de Eça de Queirós que está bem consciente de que o toque da sineta que lhe dará acesso à riqueza implicará a morte do mandarim. Falta-lhe apenas – e nisto reside toda a diferença – o remorso e o arrependimento. Poder-se-ia ainda dizer que a personagem de Lygia é um dos sujeitos extraordinários da teoria desenvolvida pelo Raskólnikov de *Crime e castigo*, um dos que nascem para transgredir as normas e conduzir a sociedade

a um novo estágio. Tratar-se-á ainda, um pouco como em García Márquez, de *vivir para contarla*, mas sobretudo de *contarla* para recordá-la e poder continuar a viver sem a “insipidez da virtude”.

Em conclusão, tanto Procópio como o narrador de “Helga” são velhos em paz consigo mesmos, para quem a confissão não é uma forma de arrependimento mas antes oportunidade para transmitir uma visão da vida segundo a qual o crime é aceitável. Essa visão está tocada pelo cinismo que caracteriza a obra de ambos os autores e contém uma sabedoria que, para retomar outro conto de Lygia Fagundes Telles (“A presença”), se afia “na pedra da morte” (TELLES, 1998: 121). A forma breve e singular do conto acaba por impedir o julgamento para que o leitor se sente impelido, abrindo espaço para a reflexão sobre temas eternos, como o mal, a justiça, o outro. É caso pois para exclamar, adaptando o aforismo de Hipócrates na sua versão latina: *Ars brevis, vita longa!*

Bibliografia

- ASSIS, Machado de (1998). “O enfermeiro”. In *Contos: uma antologia*. Sel., introdução e notas por John Gledson. Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras.
- BÍBLIA (2003). *BÍBLIA sagrada para o terceiro milénio da Encarnação*. 4.ª ed. Coordenação geral de Herculano Alves. Lisboa / Fátima: Difusora Bíblica / Franciscanos Capuchinhos.
- BRAGA, Rubem (1994). *Uma fada no front*. Sel. de Carlos Reverbel. Porto Alegre: Artes e Ofícios.
- BURGOA, Elena (2012). Reflexões para desenvolver um direito penal de maiores: alguns casos na jurisprudência (Na procura da pena justa para idosos). *Julgar on line*. <<http://julgar.pt/wp-content/uploads/2014/07/Elena-Burgoa-Reflex%C3%B5es.pdf>>
- FOUCAULT, M. (1978). *The history of sexuality Volume 1: An Introduction*. New York: Vintage Books.
- HILTON, Stanley E. (1983). *A guerra secreta de Hitler no Brasil: a espionagem alemã e a contra-espionagem aliada no Brasil, 1939-1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- SARMENTO-PANTOJA, Tânia Maria Pereira e LIMA, Kamila Rodrigues (2015). O teor testemunhal no conto *Helga*, de Lygia Fagundes Telles: um estudo de memória e identidade. *Margens: revista interdisciplinar*. IX, 13 (dez.), pp. 76-85.
- PESSOA, Fernando (2007). *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Ed. de Richard Zenith. 7.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim.
- TELLES, Lygia Fagundes (1998). “A presença”. In *Seminário dos ratos*. 8.^a ed. Rio de Janeiro: Rocco.
- TELLES, Lygia Fagundes (1999). “Helga”. In *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Rocco.

Engolir ou falar pelas tripas: *Os sapos*

Havia um lago na serra, cheio de sapos, mas o mais bonito era o meu, que se chamava Nildo. E ele era meu amigo. Quando me via vinha aos pulos para perto de mim, e eu fazia carinhos na cabeça e na barriga dele.

Rubem Fonseca, “Anuro” (in *Calibre 22*)

É inegável a importância simbólica do poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira, na apresentação pública do movimento modernista brasileiro. Publicado em 1919 no volume *Carnaval*, o texto veio a ser lido na segunda noite da Semana de Arte Moderna de 1922, numa performance que o elevaria, nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda, ao estatuto de hino nacional dos modernistas.

Muito se escreveu (e repetiu) sobre o poema e o seu significado (de conjunto e das suas muitas particularidades), enfatizando-se sempre a sua faceta de libelo antiparnasiano e manifesto do modernismo. Creio, contudo, que pouco se pensou sobre a sua dimensão de fábula e sobre o animal que a protagoniza, o sapo. Ora, ainda que não se trate de um animal propriamente estranho nem exótico, também não podemos considerar a escolha de Manuel Bandeira como óbvia.

Desconhecendo por certo o autor de *Carnaval*, George Orwell publicaria um quarto de século depois, em 1946, um curioso ensaio intitulado *Some Thoughts on the Common Toad*, afirmando a certa altura: “I mention the spawning of the toads because it is one of the phenomena of spring which most deeply appeal to me, and because the toad, unlike the skylark and the primrose, has never had much of a boost from poets.” (ORWELL, 2010: 2). Mesmo não tendo chegado a fazer uma busca exaustiva, creio que Orwell tem razão: o sapo

é um animal pouco *poetável*, inclusive na obra de Manuel Bandeira. E, no entanto, como tenta provar-nos Orwell, o sapo é um dos primeiros sinais da bela estação da primavera e “the pleasures of spring are available to everybody, and cost nothing” (ORWELL, 2010: 2). Além disso, ao contrário da impressão mais difundida,

At this period, after his long fast, the toad has a very spiritual look, like a strict Anglo-Catholic towards the end of Lent. His movements are languid but purposeful, his body is shrunken, and by contrast his eyes look abnormally large. This allows one to notice, what one might not at another time, that a toad has about the most beautiful eye of any living creature. It is like gold, or more exactly it is like the golden-coloured semi-precious stone which one sometimes sees in signet rings, and which I think is called a chrysoberyl. (ORWELL, 2010: 1)

Opinião semelhante poderá ter tido Tarsila do Amaral quando, uma década depois de Bandeira, pintou “O Sapo”:



O Sapo, 1928. Óleo sobre tela, 51 x 62 cm
Col. Museu de Arte Brasileira – FAAP (São Paulo)¹

¹ Fonte: <<http://tarsiladoamaral.com.br/en/obra/anthropophagic-1928-1930/>>.

Quanto a Bandeira, há na sua obra outros sinais da presença do sapo, embora quase sempre em posição não central e num registo mais comum. É o caso deste fragmento de “Paisagem noturna”, de *A cinza das horas*, de 1917: “E cadentes, metálicos, pontuais,/ Os tanoeiros do brejo,/ – Os vigias da noite silenciosa,/ Malham nos aguaçais.” (BANDEIRA, 1985: 121). Ou, mais à frente: “As estrelas sorriem de escutar/ As baladas atrozes/ Dos sapos.” (BANDEIRA, 1985: 122). Também “Noite morta”, de *O ritmo dissoluto* (1924), abre com uma referência a estes batráquios: “Noite morta./ Junto ao poste de iluminação/ Os sapos engolem mosquitos.” (BANDEIRA, 1985: 194). Temos igualmente o caso de “Sapo-cururu”, que integra *Mafuá do malungo*, de 1948, e constitui uma variação – parcialmente satírica – da cantiga de roda com o mesmo título que circula no Brasil²:

Sapo-cururu

Sapo-cururu
Da beira do rio.
Oh que sapo gordo!
Oh que sapo feio!

Sapo-cururu
Da beira do rio.
Quando o sapo coaxa,
Povoléu tem frio.

Que sapo mais danado,
Ó maninha, ó maninha!
Sapo-cururu é o bicho
Pra comer de sobreposse.

Sapo-cururu
Da barriga inchada.
Vôte! Brinca com ele...
Sapo-cururu é senador da República. (BANDEIRA, 1985: 395-6)

Por fim, há o curto poema “Vozes na noite”, de *Opus 10* (de 1952): “Cloc Cloc Cloc.../ Saparia no brejo?/ Não, são os quatro cãesinhos policiais bebendo água.” (BANDEIRA, 1985: 300).

² A forma mais comum é esta: “Sapo Cururu,/ Na beira do rio,/ Quando o sapo canta, ó maninha,/ É porque tem frio.// A mulher do sapo,/ Diz que está lá dentro,/ Fazendo rendinha, ó maninha,/ Para o casamento.”

Apesar destas ocorrências, Manuel Bandeira parece estar bem distante da posição do autor de *Animal Farm* quanto aos sapos, acompanhando de resto a tendência da literatura e da cultura, eruditas e populares. Não significa isto, porém, que o motivo do sapo não ocorra a espaços, mesmo na atualidade política, pelo menos portuguesa. Por estes dias, numa das suas crónicas no *Público*, escrevia o comentador João Miguel Tavares: “Mas o facto é que não há catástrofe imediata. Ela é previsível, mas não é visível. Somos o sapo a cozer lentamente na panela.” (TAVARES, 2022: s/p). Referia-se o autor a uma espécie de apólogo em que se conta que um sapo, colocado numa panela de água a ferver, salta de imediato e sobrevive, ao passo que, posto numa panela em que a água vai aquecendo devagar, não salta e acaba por morrer cozido. Pouco importa, neste como noutros apólogos, que a premissa não seja cientificamente correta (cf. GIBBONS, 2007): o sapo metido em água a ferver morre antes de conseguir saltar e o que é colocado na segunda situação foge quando a temperatura ultrapassa um certo limite, evitando assim a morte. Mas o mais importante é a força da imagem como elemento de persuasão, o que explica que ela venha sendo usada há tanto tempo, sobretudo em contexto de tensão política ou social.

Alguns meses antes, o consultor financeiro Jorge Costa Oliveira publicou uma crónica no *Diário de Notícias* com o título “O sapo no poço não conhece o grande oceano”. O ponto de partida é a fábula chinesa de Zhuang Zi, conhecida em inglês pelo título de “The frog of the well” ou “Looking at a sky down in a well.” A ideia central é a tomada de consciência por parte do sapo da limitação dos seus horizontes: como lhe explica a tartaruga, o mundo não se reduzia ao que ele podia ver a partir do poço em que vivia, mas era muito mais vasto e interessante do que ele supunha. Também neste caso, a fábula serve ao cronista para lamentar o diagnóstico que faz da situação portuguesa: as nossas elites teriam deixado “de ser maioritariamente compostas de «tartarugas»”, tendo crescido “oscilando entre o poço do retângulo e alguns poços europeus”; por outro lado, ter-se-iam perpetuado os “sapos grandes rentistas sem capacidade para adotar atitudes disruptivas”.

De facto, hoje a imagem do sapo raramente apresenta contornos agradáveis, pelo menos no Ocidente. Associado à fealdade, chega a inspirar medo,

como se vê no início de uma famosa canção infantil portuguesa do final dos anos 70 do século passado³:

Eu vi um sapo
Um feio sapo
Ali na horta
Com a boca torta

Tu viste um sapo
Um feio sapo
Tiveste medo
Ou é segredo

Idêntica imagem surge noutra canção portuguesa da mesma época, “Chamem a polícia”⁴, dos Trabalhadores do Comércio:

Mandei vir uma cola
e um guardanapo
e o cara de sapo
pediu-me logo o taco
o malcriadão

Há, porém, exemplos de tipo contrário, a começar pelo Kermit do *Muppet Show* (que, no original, é uma rã, mas foi batizado no Brasil como Caco, o Sapo e, em Portugal, como sapo Cocas). Mas casos como esse não desfazem a animadversão contra o sapo, que vem claramente plasmada na entrada de um dos melhores dicionários antigos de português, o Bluteau:

sapo. Animal terrestre, & aquatico, hediondo, & asqueroso, cuberto de hũa pelle parda, escura, salpicada de manchas, que parecem bostellas, & muyto dura. Lança com a ourina o seu veneno, & para a lançar mais longe, se incha. Tambem o seu sangue he venenoso; & ainda que não tenha dentes, morde com a boca, que he muy aspera, & peçonhenta. (BLUTEAU, 1720: VII, 493)

³ Intitulada “Eu vi um sapo”, tem como autores César Batalha (música) e Lúcia Carvalho (letra). Ganhou o prémio de melhor letra na Gala Internacional dos Pequenos Cantores da Figueira da Foz, em 1979, e representou Portugal, em 1980, no Sequim d’Ouro, em Bolonha. A canção foi interpretada por Maria Armada de Jesus Lopes, que venceu o certame.

⁴ Que faz parte do álbum *Tripas à moda do Porto*, de 1981.

Sentimento idêntico domina na tradição popular portuguesa, como foi notado por Guilherme Felgueiras: “Pelo seu movimento torpe e aspecto soturno, indolente e um tanto repulsivo, o sapo tem a antipatia do povo, e até os zoólogos lhe chamam *bufo*, que significa chocarreiro, truão, que faz rir com os seus esgares e atitudes burlescas.” (FELGUEIRAS, 1963: 67). E, um pouco mais à frente, acrescenta o etnógrafo, num registo que hoje não colheria aprovação:

Apesar dos bafejos da civilização e do avanço da fisiologia e de outras investigações científicas, é ainda hoje o negregado animalejo vítima de injustas aleivias por parte das pessoas de cultura pouco aprimorada, que implacavelmente o repelem, por lhes inspirar horror a sua fealdade. Asseveram que tem a baba peçonhenta, a urina corrosiva, a mordedura perigosa... e outros anátemas deste jaez, que só encontram refúgio numa caliginosa ignorância. (FELGUEIRAS, 1963: 68)

O mesmo investigador enumera algumas expressões populares relacionadas com o batráquio em causa, parte das quais é possível que tenha, entretanto, desaparecido:

No Minho e em Trás-os-Montes, o indivíduo de baixa estatura, vagaroso e indolente, é conhecido por *sapoilo*, *sapa*, *sapoila* ou *sapelo* e, no Algarve, diz-se, por injúria, *sapolga*, dum pessoa atarracada, feia, obesa ou desajeitada, a que, no Alentejo, chamam *salapoio* e, noutras províncias, *saparrão*. (FELGUEIRAS, 1963: 80)

No conto popular, pelo contrário, a representação do sapo tende a ser positiva. Sílvia Romero, nos seus *Contos populares do Brasil*, cuja 1.^a edição é de 1885, inclui “O veado e o sapo” (2000: 309-10) – que é uma espécie de variação de “A tartaruga e a lebre” –, juntamente com “O urubu e o sapo” (2000: 287-8), uma narrativa, também comum em Portugal mas com algumas diferenças, em que a esperteza do sapo é castigada, e ainda “A sapa casada” (2000:139-41), variação no feminino do príncipe encantado em sapo. Do mesmo modo, Luís da Câmara Cascudo, nos *Contos tradicionais do Brasil*, vindos a lume em 1946, inclui dois textos que sublinham a inteligência manhosa do anfíbio: “O sapo e o coelho” (1986: 181) e “O sapo com medo d’água” (1986: 191).

Fora do Brasil, o mais conhecido conto dominado pela figura do sapo será “Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich” (geralmente traduzido como “O

príncipe sapo ou Henrique de Ferro”), publicado pela primeira vez pelos irmãos Grimm em 1812 na abertura dos seus *Kinder- und Hausmärchen* (“Contos da criança e do lar”). Diferentemente da versão hoje mais difundida, a quebra do encanto do príncipe acontece quando a princesa atira o sapo contra a parede. Signo de fertilidade em muitas culturas – como acontecia no antigo Egipto –, o sapo tem igualmente merecido, por parte de psicanalistas que se basearam neste conto, uma interpretação de tipo sexual, associando-a também à ideia de crescimento e de maturação.

Outro conto publicado pela dupla alemã em que o sapo está presente é “Die drei Sprachen” (“As três línguas”). Enviado pelo desanimado pai a três sábios, o filho de um conde aprende coisas aparentemente inúteis: a linguagem dos cães, dos pássaros e dos sapos (ou rãs). Poupado da morte a que o pai o condenara, o jovem acaba por ter grande sucesso graças às línguas que aprendera, sendo investido como papa.

Mas é na literatura clássica que se encontra a mais conhecida história protagonizada por um sapo (ou uma rã). Trata-se da fábula “O sapo (ou a rã) e o touro”, atribuída a Esopo⁵. Provável fonte de inspiração para o poema de Manuel Bandeira, nela se fala de um batráquio que tenta inchar até ficar do tamanho de um touro, mas que acaba por explodir. A fábula seria retomada por Fedro (livro I, n.º 24, “Rana Rupta et Bos”), com idêntica moralidade: “Inops potentem dum uult imitari perit.” (“Le pauvre qui veut imiter le puissant est perdu.”, FEDRO, 1969: 17). O motivo foi depois recuperado por La Fontaine, em “La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le bœuf”, texto que integra o livro I das *Fables* deste autor, publicado em 1668. Neste caso, a lição é de tipo mais classista, criticando o arrivismo:

Le monde est plein de gens qui ne sont pas plus sages :
Tout Bourgeois veut bâtir comme les grands Seigneurs ;
Tout petit Prince a des Ambassadeurs,
Tout Marquis veut avoir des Pages. (LA FONTAINE, 1991: 55)

A representação crítica e satírica do sapo ocorre também na paródia clássica *Batracomiomaquia* ou *Batalha dos Sapos e dos Ratos*, hoje mais consensualmente dada como do Pseudo-Homero. A par dessa linha um tanto cómica,

⁵ Figura no chamado Índice de Perry sob o n.º 376.

há uma série de outras manifestações que traduzem a crença nas propriedades maléficas do sapo, por vezes geradoras de medo. A isso se refere Guilherme Felgueiras, que apresenta um exemplo de texto recolhido na região do Minho e Douro Litoral, a ser pronunciado três vezes pela pessoa que encontra um sapo que a fita, ao mesmo tempo que se deve cuspir o mesmo número de vezes:

Santos em mim,
Quebrantos em ti,
Todo o meu mal
Fuja para ti. (FELGUEIRAS, 1963: 72)

Não esqueçamos também que a segunda praga enviada por Deus contra o Egito (narrada em Ex 8:6) era constituída por sapos (ou rãs). É talvez esta antiga crença que explica uma estranha prática discriminatória existente em Portugal e que foi tornada visível pela curta metragem *Balada de um batráquio*, realizada por Leonor Teles em 2016. Trata-se da colocação, à entrada de lojas e de casas, de sapos de porcelana, de modo a afastar membros da comunidade *rom*, a quem tais imagens causarão medo por serem interpretadas como de mau agoiro.

Outro sinal, agora de tipo linguístico, da conotação negativa deste batráquio está na expressão *engolir sapos*, que existe em diversas línguas e que em Portugal tem também uma tradição política⁶. Uma possível explicação para a fraseologia radica numa prática das sociedades célticas antigas, em que a infeção respiratória era curada através da colocação de um sapo na boca do doente. Há também quem a relacione com a seguinte passagem de um escrito de Nicolas Chamfort, depois retomado por diversos autores:

M. de Lassay, homme très-doux, mais qui avait une grande connaissance de la société, disait qu'il faudrait avaler un crapaud tous les matins, pour ne trouver plus rien de dégoûtant le reste de la journée, quand on devait la passer dans le monde. (CHAMFORT, 1794-5: IV, p. 335)

Embora não seja possível chegar a uma conclusão definitiva sobre os motivos que terão levado Manuel Bandeira a recorrer à figura do sapo para satirizar o parnasianismo e o seu chefe de fila, Olavo Bilac, creio que o conjunto

⁶ Relacionada com o apoio que o Partido Comunista Português se sentiu obrigado a dar ao socialista Mário Soares, na segunda volta das eleições presidenciais de 1986.

de elementos até agora apresentado sugere que o recurso não é tão imprevisto quanto poderia parecer à primeira vista. O mesmo pode ser dito das frases curtas que aparecem a espaços no poema e que constituem um dos seus traços mais marcantes e que mais impacto causou aquando da leitura na semana de 1922. De facto, tais *berros* não estão tão longe assim de algumas das versões da chamada *voz* do sapo. O português João da Silva Correia escreveu em 1926:

Também na mesma localidade [Semide⁷] a voz dos sapos é interpretada por *govêrno! govêrno!*, sugerindo aos camponeses que a ouvem esta observação: “Têm quanta terra querem – e inda estão *govêrno! govêrno!*” (CORREIA, 1926: 582)

Guilherme Felgueiras apresenta outra interpretação curiosa do coaxar destes batráquios, recolhida na região das Beiras:

- Compadre, tens roupa?
- Eu tenho, e tu?
- Pouca, pouca... (FELGUEIRAS, 1963: 86)

Curiosamente, uma das poucas notas jornalísticas coetâneas, assinada sob o pseudónimo de Hélios – que sabemos corresponder a Menotti del Picchia – também fala em *vozes de animais*, mas para se referir às manifestações de parte do público:

De um lado, artistas de fama diziam versos, recitavam trechos de prosa, enchiam o ambiente de harmonias. De outro lado, alguns indivíduos, que chegaram a envergonhar o género humano, por dele conservarem apenas o “aspecto”, ladravam e cacarejavam. (HÉLIOS, *A vitória*, apud Thalassa, 2007: 140)

Além disso, outro dos versos mais fortes do poema – “Falam pelas tripas” – tem um ilustre antecedente brasileiro que remonta ao século XVII: no terceto final do soneto começado pelo verso “Neste mundo é mais rico o que mais rapa”, um texto dirigido aos que têm “Bengala hoje na mão, ontem garlopa”, podemos ler:

⁷ Miranda do Corvo, Coimbra.

Para a tropa do trapo vazo a tripa,
E mais não digo, porque a Musa topa
Em apa, epa, ipa, opa, upa. (TOPA, 1999: 313)

Manuel Bandeira não foi tão longe, mas obrigou e obriga muitos dos seus (e nossos) contemporâneos a engolir os sapos que do “perau profundo”, “Sem glória, sem fê”, continuam a fazer a arte moderna, livre de receitas.

Bibliografia

- BANDEIRA, Manuel (1985). *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- BLUTEAU, Rafael (1720). *Vocabulario Portuguez e Latino (...)*. Vol. VII. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva.
- CASCUDO, Luís da Câmara (1986). *Contos tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo, EDUSP.
- CHAMFORT, Nicolas (1794-5). *Œuvres de Chamfort, recueillies et publiées par un de ses amis*. Tome IV. Paris: Chez le Directeur de l’Imprimerie des Sciences et Arts.
- CORREIA, João da Silva (1926). A interpretação verbal de sons e ruídos naturais. *Biblos – Boletim da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*. II.
- ESOPO (2002). *Fables*. A new translation by Laura Gibbs. Oxford: Oxford University Press.
- FEDRO (1969). *Fables*. Texte établi et traduit par Alice Brenot. 3^{ème} tirage. Paris: «Les Belles Lettres».
- FELGUEIRAS, Guilherme (1963). “Os batráquios no conceito popular e na superstição”. In *Actas do 1.º Congresso de Etnografia e Folclore* promovido pela Câmara Municipal de Braga (de 22 a 25 de Junho de 1956). Vol. II. Lisboa: [Junta de Acção Social].
- GIBBONS, Whit (2007). *The Legend of the Boiling Frog is Just a Legend. Ecoviews*. Savannah River Ecology Laboratory, University of Georgia.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm (2016). *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: The Complete First Edition*. Edited and translated by Jack Zipes. Illustrated by Andrea Dezsö. New Jersey: Princeton University Press.
- HÉLIOS, pseud. (1922). A vitória. *Correio Paulistano*. 18 de fev. In THALASSA, Ângela (2007). *Correio Paulistano: o primeiro diário de São Paulo e a cobertura da Semana de Arte Moderna*. Dissertação para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC-SP.

- LA FONTAINE, Jean (1991). *Fables*. Édition présentée, établie et annoté par Jean-Pierre Collinet. Paris: Galimard.
- OLIVEIRA, Jorge Costa (2021). O sapo no poço não conhece o grande oceano. *Diário de Notícias*, 5 de mai. Disponível em <<https://www.dn.pt/opinioao/o-sapo-no-poco-nao-conhece-o-grande-oceano-13683610.html>>.
- ORWELL, George (2010). *Some Thoughts on the Common Toad*. London: Penguin Books.
- ROMERO, Sílvio (2000). *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Landy.
- TAVARES, João Miguel (2022). Porque é que Rui Rio vai perder as eleições. *Público*, 15 de jan. Disponível em <<https://www.publico.pt/2022/01/15/opinioao/opinioao/rui-rio-vai-perder-eleicoes-1991954>>.
- TELES, Leonor (2016). *Balada de um batráquio*. Portugal Film.
- Topa, Francisco (1999). *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos – Vol. II: edição dos sonetos*. Porto: Edição do Autor.

Independência e impasses no *País do Carnaval*

Não sendo dos romances mais lidos ou mais apreciados de Jorge Amado, *O país do Carnaval* é, contudo, bem conhecido, embora a sua citação frequente se deva sobretudo à antonomásia que contém. Tanto quanto julgo saber, ela não foi inventada pelo autor baiano, mas é inegável que a popularização posterior da expressão a ele se deve em grande medida.

Publicado em 1931, não muito tempo depois da Semana de Arte Moderna de São Paulo e das comemorações do centenário da independência do país, a obra denota uma série de impasses, de vários tipos. Os mais evidentes, que a crítica amadiana tem, aliás, apontado com precisão, são de tipo literário. O romance é de estreia¹, com as virtudes e, sobretudo, com os defeitos inerentes, desde a debilidade da intriga até ao artificialismo de muitas cenas, passando pelas falhas no desenho das personagens e por uma certa inconsistência estética e ideológica. Por outro lado, se é verdade que assume em diversos momentos uma postura crítica e até um tanto iconoclasta em relação a instituições, estruturas, linguagens, a verdade é que não aproveita – ou aproveita pouco – a rutura estética que o modernismo de 22 inaugurara. Além disso, lido em confronto com as obras posteriores de Amado, está longe de antecipar um caminho, mostrando antes uma espécie de hesitação quanto ao rumo a seguir.

O mesmo pode ser dito quanto à visão do Brasil e à perspetivação do seu destino: o desejo de conhecer o país demonstrado por um estrangeirado de regresso à pátria só é concretizado de modo muito superficial; o preconceito de cultura, de classe e de cor impede Paulo Rigger de se aproximar de um povo

¹ Na verdade, de estreia a solo, uma vez que, pouco antes, Jorge Amado participara da criação coletiva da novela *Lenita*, juntamente com Édison Carneiro e Oswaldo Dias da Costa. A obra saiu em fascículos, em *O Jornal*, da Bahia, e foi editada em livro por A. Coelho Branco Filho, no Rio de Janeiro, possivelmente no ano seguinte (o livro, que é raro, não apresenta data de edição). Os autores usaram pseudónimo: Glauter Duval (Dias da Costa), Juan Pablo (Édison Carneiro) e Y. Karl (Jorge Amado).

que, no final, reconhece não ser o seu; a vontade de contribuir para a reforma do país através da fundação de um jornal acaba por se dissolver num idealismo juvenil e inconsequente. A derrota e a fuga do herói parecem, assim, indicar a inviabilidade de um país que, nesse ano charneira de 1930, estava “à beira do abismo”, como várias vezes é dito no romance, às vezes em tom jocoso.

De facto, aos efeitos da crise internacional resultante do *crash* da bolsa de Nova Iorque do ano anterior, o Brasil juntava uma grave crise política que redundaria na Revolução de 1930. Pondo fim à chamada República Velha e à sua política do “café com leite” (a indicação alternada do presidente pelos estados de São Paulo e de Minas Gerais), o movimento depõe Washington Luís, impede a posse do presidente eleito, Júlio Prestes, e coloca no poder o governador do Rio Grande do Sul e candidato presidencial derrotado, Getúlio Vargas.

O romance de Jorge Amado esboça, sem aprofundar, algumas das etapas desse acontecimento histórico, a começar pelas eleições. A primeira referência ocorre no capítulo II, num momento em que o protagonista lê no jornal uma manchete que considera ridícula: “Ainda há brasileiros que sabem morrer pela liberdade” (AMADO, 1999: 10)². Mais importante que isso é a reação de

O criado do hotel, que entrara com o café murmurou:

– Esse sujeito é prestista...

E ao servir-lhe (soava-lhe aos ouvidos o amassar das notas da gorjeta) gabou, para espanto de Rigger, as virtudes do Dr. Júlio Prestes. (*ibid.*)

Da tentativa do empregado de afinar as suas pelas supostas preferências do cliente fica a sugestão de que a classe mais endinheirada apoiaria maioritariamente, pelo menos no Rio, o candidato governista. Fica também um exemplo de uma particularidade estilística de Jorge Amado neste livro: o recurso aos parênteses para exprimir mais um comentário que uma informação adicional cuja responsabilidade parece ser menos do narrador que do próprio autor.

Mais à frente, já na Bahia, temos a breve descrição de um comício realizado pela oposição. O narrador critica a oratória como espetáculo: “Acompanhava-os grande massa popular. É que, entre os caravaneiros, vinha um deputado considerado o maior orador do país. E o brasileiro dá a vida por uns tropos de

² De ora em diante, as citações do livro serão indicadas apenas através do número de página.

retórica.” (p. 29). A visão negativa da política é depois ampliada, quando o percurso da caravana é de algum modo identificado com as estações da via-sacra:

De cinco em cinco minutos o cortejo parava. Um popular qualquer, exaltado, fazia um discurso. Diziam que “havam de colocar o voto branco na urna preta”. Como Rigger risse dessa frase, quase foi agredido. No alto da Ladeira da Montanha, a multidão parou pela sexta vez. Um bêbado fazia um discurso, esforçando-se por equilibrar-se. (Mas que sacrifício não faria pela Pátria?) (*ibid.*)

O último ponto da ridicularização da política brasileira consiste na referência à mudança de posição das partes em confronto:

– Que povo! Fez outro dia uma revolução e meses depois quer combater essa revolução! Que carnaval! E aquele major! Quando eu cheguei aqui, ele estava saudando os caravaneiros liberais em nome das prostitutas da Bahia. Hoje, ataca os revolucionários. Isso é mania de fazer discurso... País do Carnaval... (p. 124)

Neste cenário de crise, o romance esboça um debate sobre aquilo a que podemos chamar a esperança fatalista: a certa altura, ainda antes da chegada a terra, um grupo da boa sociedade brasileira proclama que o Brasil “É o país de mais futuro do mundo!” (p. 3). A reação de Paulo Rigger, ao mesmo tempo que se explica pelo seu espírito de contradição e pela sua propensão para a *blague*, aprofunda a vacuidade de declarações deste tipo, ainda hoje amplamente repetidas: “Garanto que aquele detestável cronista Pero Vaz de Caminha teve essa mesma frase ao achar Cabral, por um acaso, o país que viera expressamente descobrir.” (*ibid.*)

Tal comentário encerra a única referência a Portugal em todo o romance. Centrando-se na “descoberta” do que viria a ser o Brasil, a frase do protagonista desqualifica dois dos seus agentes e, desse modo, o próprio “feito”. Caminha, geralmente visto como simpático na sua descrição da nova terra e dos seus habitantes, é agora apresentado como “detestável cronista”, não sendo totalmente claras as razões para tal. Parece, contudo, poder depreender-se que, de acordo com Paulo, terá sido ele o primeiro a proclamar as potencialidades da “ilha da Vera Cruz”. De facto, vários estudiosos que escreveram depois da

personagem de Jorge Amado consideraram a *Carta* de Caminha como mitogénica, sendo um dos mitos precisamente o da fecundidade, sublinhado num dos parágrafos finais: “E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, per bem das águas que tem.” (GARCIA, 2000: 34). Já Cabral aparece na frase em questão como um incompetente com sorte, ponto de vista que não é corroborado pelos historiadores: se hoje – mais que em 1930 – é pacífico que o desvio de Cabral para o continente americano terá sido consciente, está igualmente assente que a chegada ao futuro Brasil não foi um golpe de fortuna. Devemos, pois, reconhecer na declaração de Rigger um indisfarçado antilusismo, de resto relativamente comum na época, e que as comemorações do 1.º centenário da independência (com a travessia do Atlântico Sul por Gago Coutinho) não disfarçaram completamente.

Seja como for, o tópico da descoberta comparece noutros momentos do livro e acaba por constituir um dos seus motivos centrais. Note-se, aliás, que o primeiro capítulo termina com “o grito da descoberta:// – Terra! Terra!// Lá longe, o País do Carnaval.” (p. 7). E, de facto, o romance é, em grande medida, o relato da tentativa do protagonista de descobrir o seu país natal e se descobrir (ou se encontrar) a si mesmo. No entanto, a questão não é colocada apenas a um nível ontológico, mas também no plano social, coletivo. Note-se como, logo de início, o narrador sublinha o desajuste da indumentária dos passageiros do navio: “Toda essa gente sua muito debaixo da elegância das suas roupas quentes, feitas em Londres e Paris a preços elevados.// Toda a gente, menos a francesa, que traja um vestido simples de musselina branca.” (p. 2).

Quanto ao protagonista, é indisfarçável a incapacidade de se identificar com o seu país. Um dos primeiros momentos que dá conta disso ocorre num sábado de carnaval, no Rio de Janeiro. Saindo à rua, Rigger “Sentia-se um estranho na sua Pátria.” (p. 11). Junto a uma casa de discos, apercebe-se de uma marcha, que “ficou a escutar enlevado pela barbaria do ritmo. A alma do povo devia estar ali... E como era diferente da sua... Ele não bateria nunca numa mulher.” (*ibid.*). O desenrolar da história desmentirá essa convicção. Mas, mais importante que isso, é o facto de esta passagem pôr em destaque dois elementos da cultura brasileira cuja afirmação ocorreu justamente nessa época e que acabariam por permanecer até hoje como parte importante da identidade brasileira. Escrevem Lilia Schwarcz e Heloisa Sterling que:

Durante a década de 1930, a canção popular firmou-se, de vez, como o traço essencial e mais evidente da fisionomia musical do Brasil moderno. As composições do período solidificaram a linguagem autônoma do samba, foram buscar nesse gênero musical certa raiz própria distintiva da condição de ser brasileiro e elegeram dois eventos para caracterização de seus modelos: a institucionalização do Carnaval como a mais importante festa popular do país e a consolidação do rádio como primeiro veículo de comunicação de massas. (2015: 381)

Não surpreende, pois, que o protagonista, perante o clima descontrolado de festa, exclame, com desalento e decepção: “– O Brasil é o país do Carnaval.” (p. 14). Isso não o impedirá, contudo, de gritar mais adiante: “– Viva o Carnaval!” (p. 16). É que, como explica o narrador: “Sentia-se integrado na alma do povo e não pensou que aquilo era somente durante o Carnaval quando todos, como ele fizera durante toda a sua vida, se entregavam aos instintos e faziam da Carne o deus da humanidade...” (p. 18). Estamos, assim, demasiado longe da proclamação de Oswald de Andrade no seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de 1924: “O Carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça.” (TELES, 1986: 326).

Outra questão importante da identidade brasileira debatida no romance é a mestiçagem, que Jorge Amado – ao contrário da linha que viria a seguir mais tarde – apresenta como um problema negativo, alinhando assim com o pensamento da época, dominado pelo darwinismo racial e pelas suas escalas hierárquicas. Como escrevem as autoras de *Brasil: uma biografia*:

Contudo, piores que as raças puras seriam as mestiçadas, as quais, de acordo com esses mesmos teóricos, eram passíveis de todo o tipo de “degeneração hereditária”. Segundo profissionais brasileiros como Nina Rodrigues, médico da Faculdade de Medicina da Bahia, os mestiços estariam mais propensos à criminalidade, à loucura e a outros “estigmas” próprios do seu grupo racial. Não por acaso, em 1894 Nina Rodrigues publicou o livro *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*, propondo a existência de dois códigos penais, um para brancos e outro para negros, adaptados aos “graus de evolução de cada grupo”. (2015: 333)

A mudança desta visão só dois anos depois daria o seu primeiro passo decisivo, com a publicação de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre. O jovem Jorge Amado, pelo contrário, deixa transparecer o seu preconceito em pormenores como a descrição do Primeiro-Secretário de Embaixada em Paris:

“Nascera na Bahia, e trazia no sangue e no cabelo a marca dos deboches de avôs portugueses com avôs africanas.” (p. 3). Ou então, de modo mais explícito e desenvolvido, em passagens como a do *Poema da mulata desconhecida*, da autoria de Rigger. Num registo irónico, quase herói-cómico – “Eu canto a mulata dos freges” –, são bem visíveis a objetificação e sexualização da mulher mestiça e o preconceito contra a mestiçagem:

É entre as suas coxas sadias
que repousa o futuro da Pátria.
Daí sairá uma raça forte,
triste,
burra,
indomável,
mas profundamente grande,
porque é grandemente natural,
toda da sensualidade. (p. 20)

Orientações como esta terão sido um dos motivos por que Jorge Amado, durante muito tempo, não autorizou a tradução de *O país do Carnaval*. De facto, o jovem que encerra o prefácio de 1931 com uma declaração de aparente orgulho – “Os defeitos deste livro são a minha maior honra.” (p. XIII) – estava bem longe do homem que, muitos anos depois, confessaria a Alice Raillard:

O País do Carnaval é o livro de um jovem de dezoito anos. Era a idade que eu tinha quando o escrevi. E todo o pessimismo que transparece neste romance é totalmente artificial. É uma atitude exclusivamente literária, ingenuamente literária. É uma máscara, uma roupa emprestada – um pouco como se vestíssemos uma capa de chuva num dia de sol porque achamos que o efeito é bonito. (RAILLARD, 1992: 41)

O pessimismo é de facto uma das notas dominantes do romance, manifestando-se a um nível pessoal (ou geracional), mas desembocando também num plano social mais alargado e em cenário histórico politicamente extremado. Uma vez chegado à Bahia, o protagonista integra-se num grupo de intelectuais unidos pela questão da busca da felicidade e pelo propósito de mudar a sociedade. Contudo, o conjunto não tarda a desmembrar-se, convertendo-se numa espécie de versão moderna dos Vencidos da Vida que sobraram da Geração de 70 portuguesa. E, um pouco à semelhança de *Os Maias*, de Eça de Queirós, as

duas personagens que chegam ao fim reconhecem a derrota e despem a máscara, apelando a uma espécie de efeito de distanciamento por parte do leitor que lembra um pouco o chamado *V-effekt* do teatro, conhecido sobretudo na teorização de Bertold Brecht. José Lopes chegara à conclusão de que a verdade é relativa e que qualquer sistema filosófico pode resolver o problema da dúvida. Aderira, assim, ao materialismo, tornando-se comunista, embora admita: “A gente deve arranjar um princípio, um ideal, para iludir-se, pelo menos. Eu me iludo com esse negócio do comunismo. Por isso fujo de você. Você me mostra a realidade e me carrega de tristeza.” (p. 166). Paulo Rigger, por seu turno, reconhece o falhanço que o leva a desistir do Brasil e a voltar a Paris:

Eu cheguei à suprema infelicidade... Sou bem a representação da minha geração. A geração que sofre. Que assiste aos últimos suspiros da democracia e aos primeiros vagidos do comunismo. Geração traço de união. Geração de sofrimento. Estou perdido na noite da dúvida. (p. 165)

Este impasse – como os vários outros de que o livro vai dando conta – não é exclusivo de 1931: vem de trás, produto que é de uma independência nunca completamente concretizada. E, apesar de um certo artificialismo e de uma ingenuidade às vezes disfarçada de arrogância, *O país do Carnaval* apontou há quase cem anos alguns dos problemas que até hoje bloqueiam o Brasil, como o fascínio pelo estrangeiro e a independência não totalmente consumada, o dissídio entre as elites e o povo, o modelo político ou a questão racial.

Bibliografia

- AMADO, Jorge (1999). *O país do Carnaval*. 49.^a ed. Rio de Janeiro: Record.
- CANTALINO, Maria das Graças Nunes e ANDRADE, Ricardo Henrique Resende de (2010). “Lenita”: um livro não amado. *Entrelaçando: revista eletrônica de culturas e educação*. 1 (out.), pp. 109-118.
- COSTA, Dias da; CARNEIRO, Edson; AMADO, Jorge (s/d). *Lenita*. Rio de Janeiro: A Coelho Branco Filho.
- GARCIA, José Manuel, org. (2000). *O descobrimento do Brasil nos textos de 1500 a 1571*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- RAILLARD, Alice (1992). *Jorge Amado: conversas com Alice Raillard*. Porto: Porto Editora.
- SCHWARCZ, Lilia M. e STARLING, Heloisa M. (2015). *Brasil: uma biografia*. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores.
- TELES, Gilberto Mendonça (1983). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 8.^a ed. Petrópolis: Vozes / INL.
- TODOROV, Tzvetan, org. (2018). *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70.

Os *brasileiros* e o Brasil de Aquilino:

o *mineiro* carioca e os outros

Aparentemente mais fáceis do que aquelas que vamos mantendo com outros espaços do nosso passado colonial, as relações entre Portugal e o Brasil têm tido desde sempre uma forte dimensão pessoal: marcado por uma independência que ocorre em contexto familiar, numa espécie de rebeldia de um filho contra o pai, o relacionamento entre os dois países independentes caracteriza-se por uma forte dimensão afetiva, em grande medida associada aos movimentos migratórios que se vão fazendo num ou noutro sentido. Contra o que possa parecer, essa vertente emotiva dificulta mais do que favorece a verdadeira aproximação e conhecimento recíproco, perpetuando estereótipos e gerando tensões ao menor pretexto.

A título de exemplo, evoco um episódio recente, ocorrido em outubro de 2013, numa academia de Portugal: a contestação de um grupo de estudantes brasileiros à praxe (a que no Brasil se chama *trote*) teve como resposta um vídeo colocado na *internet* com uma cena retirada de uma novela portuguesa em que se via a violação de uma negra por um branco. Acompanhando as imagens, havia um comentário que dizia que o mesmo devia acontecer aos brasileiros. Tratou-se certamente de um incidente isolado e não vale a pena atribuir-lhe a importância que ele não tem. Mas por aqui se vê que, apesar do prestígio político e económico alcançado pelo Brasil na última década, subsistem os preconceitos e os mal-entendidos.

A figura literária do *brasileiro* de torna-viagem (a que na primeira metade do século XIX ainda se chamava *mineiro*) constitui um bom indicador da relação difícil de Portugal com o Brasil e da prevalência de preconceitos e estereótipos. Em vez da abordagem das imensas dificuldades da emigração, o ro-

mantismo português preferiu a sugestão do *el dorado*; em lugar do enaltecimento do trabalho e do sacrifício, optou pelo ataque fácil a um dos seus resultados, o novo-riquismo; ao invés de perceber as causas que impunham a ostentação, ficou apenas pela ridicularização de quem a praticava, da mesma forma que optou por denunciar a boçalidade em alternativa ao estudo dos fenómenos que transformam o ser humano e as relações em objeto de mercadoria.

Aquilino Ribeiro deve ter conhecido bem de perto a emigração para o Brasil, tanto a do final do século XIX quanto a de meados do século passado. Numa crónica de 1952, identifica com clareza as causas da partida: “O Brasil continua a ser a terra de promessa. Mais que isso, é o porto de refúgio. Foi assim desde sempre. Quando a velha candeia não tem azeite, a masseira não comporta pão para toda a malta, o remédio é largar para o Brasil.” (RIBEIRO, 1952). Por outro lado, sublinha as qualidades dessa gente e o seu contributo para o enriquecimento do país de destino: “Em nome da tradição que frondosamente ali se desenvolveu, de germe português, não lamentamos a boa gente que parte e não torna mais à pequena plaga soalheira, rude e pobrinha. Saiba o Brasil que lhe mandamos do melhor que cá temos.” (*ibid.*).

De uma outra maneira, é esta visão do *brasileiro* que emerge dos textos ficcionais que Aquilino dedicou ao tema: o conto *A volta do brasileiro*, de 1903, a novela longa *Mina de diamantes*, publicada em 1958, e a novela curta *A eleição de Sua Senhoria*, de 1963.

O primeiro, firmado sob o pseudónimo Bias Agro – nome que volta a comparecer em *Mina de diamantes* para designar uma personagem secundária – ressentente-se da precocidade do autor: num entrecho sem densidade, a tristeza da protagonista, Rosinha, “uma mocetona forte como um castello e linda como os amores” (RIBEIRO, 1903: 75), dá lugar a uma inesperada alegria provocada pela chegada, em noite de Páscoa, do pai, julgado morto no Brasil, e do namorado, resgatado da tropa pelo agora rico progenitor da jovem. A brevidade e a linearidade do conto não permitem que o perfil do *brasileiro* seja minimamente esboçado; ficamos apenas a saber que se trata de um aldeão de Soutosa e que o dinheiro com que volta a casa tinha sido “ganho honradamente” (*ibid.*, 77).

A eleição de Sua Senhoria dá-nos conta, em registo irónico, da angariação de votos para a reeleição como deputado por Sernancelhe do Dr. Xisto de Melo

Damas e Penarruiva, “(...) que brilhara na cessante legislatura como insigne pato-mudo (...)” (RIBEIRO, 1984: 185). Tentando conquistar um a um os votos em disputa, o candidato vê-se obrigado a satisfazer pretensões estritamente individuais, dado que “O gentio das aldeias, por via de regra, não acalenta pretensões de natureza colectiva. Seria absurdo oferecer-lhe estradas, pontes, chafarizes, escolas. Por tudo isso professa um soleníssimo desdém.” (*ibid.*, 188). Embora não haja indicações cronológicas precisas, percebe-se que estamos na fase final da monarquia, dominada pela alternância entre progressistas, o partido do protagonista, e regeneradores.

Uma das casas em que Penarruiva é obrigado a deter-se é a de um brasileiro, que o narrador descreve assim: “Casa caiada de fresco, com sacada, vidraça de bandeira dividida em variadas figuras geométricas, numa farfalhada fantasia arte nova, e um papagaio – ainda o clássico loiro, gárrulo e malcriado, no trono de lata suspenso contra o umbral (...)” (*ibid.*, 198). Estamos longe do palacete de *brasileiro* característico do Minho, não obstante o *kitsch*, que se confirma no interior, em que se destacavam as paredes repletas de “(...) bilhetes-postais com vistas do Rio, uma oleografia de Niterói, páginas do *Fon-Fon* em molduras de espelho.” (*ibid.*). De seu nome “(...) Hilário Dias, com loja de armarinho em Paraíba e Rio (...)” (*ibid.*, 199), “Cintilavam-lhe nos anéis dois dedos brilhantes taludos como repolhos, e o bigode retorcido falava de sua importância e amor-próprio.” (*ibid.*, 198). Apesar do mau-gosto e da ostentação, Hilário Dias é suficientemente esperto para contornar dificuldades e concretizar os seus objetivos: tendo trocado o voto no adversário do Dr. Xisto por uma comenda, não hesita em desculpar-se com uma mentira perante o candidato progressista: “Se estivesse recenseado, com duas mãos, senhor doutor Penarruiva, com duas mãos!” (*ibid.*, 199). Além disso, com uma ingenuidade só aparente, apresenta ao deputado uma solução que ilustra bem a falência do rotativismo na fase anterior à revolução republicana: “Porque não repartem os votos irmãmente? Não são igualmente monárquicos, cristãos e patriotas?” (*ibid.*).

Essa esperteza, essa vivacidade e esse cinismo do *brasileiro* de Aquilino Ribeiro estão mais amplamente documentados na novela de 1958, *Mina de diamantes*. O seu protagonista, Diamantino Dores, por alcunha o Dedê, é, contudo, bem diferente: antiga glória futebolística do Vasco da Gama, era agora

um alto funcionário público da prefeitura do Rio de Janeiro, vivendo basicamente do tráfico de influências na área da construção. Emigrara para o Brasil com quinze anos, fugindo à fome, como nota o narrador através de uma imagem muito expressiva:

Aquilo era ninho de ave de rapina superpovoado. Sim, era como aqueles ninhos de gavião em que o pai empurra para fora os passarolos que são em demasia. Encontravam-se os enfeitados, ainda meio implumes, na terra nua, ao toro da árvore, comidos das formigas, só bico, só a caveira a luzir. (RIBEIRO, 1958: 202)¹

Com dificuldades, subira a pulso na vida, aproveitando também o seu aspecto físico: “Quisera a sorte que nascesse bem apessoado, alto, direito, branco de neve, sobre o ruivado, tipo a que dão muito apreço as damas cariocas, em suma, o que se chama um bonito.” (p. 203). Confirmando a sua diferença face ao estereótipo camiliano, Diamantino Dores não vive subjugado à ideia de amealhar dinheiro. Pelo contrário, “Gastava no amanhã, sempre bom fato de linho inglês, boas popelinas, boa lã colonial, no Jockey, no automóvel, com as mulheres.” (p. 204). Apesar da sua origem, fizera-se urbano e brasileiro, “e com o traquejo do Rio” (p. 193), cortando aos poucos quase todos os laços com a terra natal, a que não tencionava voltar.

A viagem a Portugal constitui uma solução forçada para fugir à perseguição do velho marido de uma sua amante, a jovem “mulata” Helespontina. Fazendo uso de uma imagem original, Diamantino avalia assim o risco de morte: “Considera que o cabra tinha guia de marcha para o outro mundo e o sabia. E mandar um estafeta à frente custar-lhe-ia pouco.” (p. 200).

Consciente da obrigação de impressionar os patrícios – “Se não voltava riquíssimo, havia pelo menos toda a vantagem que constasse. Não há nada pior que a pobreza e que a sua irmã a modéstia.” (p. 191) –, Diamantino Dores ver-se-á constantemente obrigado a comprar o que lhe vão oferecendo: ainda antes de sair do Rio de Janeiro, é forçado a aceitar a proposta de jornalistas para que a viagem a Portugal seja promovida como périplo europeu em que, entre outras coisas,

¹ Para as restantes citações da obra, indicarei apenas a página correspondente.

Estudaria ainda o processo de eliminar as favelas da nossa cidade maravilhosa... esta úlcera hedionda... urbana e demográfica, que horripila o turista estrangeiro. Hem, Dedê, urbana e demográfica... isto é, a casa e o habitante, a cardenha de lata e o escravo de sempre. (p.188)

Uma vez chegado a Portugal, as ofertas coercivas sucedem-se, sobretudo a partir do momento em que a expressão *mina de diamantes* é tomada à letra, convertendo o luso-carioca Diamantino em *mineiro*: da família à banda filarmónica, passando pelos bombeiros e pelo padre, dos bens materiais às causas políticas e às pessoas, todos o obrigam a demonstrar a falsa riqueza. Inverte-se assim a ordem dos elementos de uma frase do momento inicial da narrativa: “Diamantino metia a mão na consciência e palpava a carteira.” (p. 191). Obrigado agora a meter a mão na carteira, Dedê vai palpando a consciência, confirmando aquilo que a experiência carioca lhe havia ensinado: todos se movem por interesses pessoais, tendo o dinheiro apagado os valores morais.

Como é fácil de perceber, estamos longe do *brasileiro* oitocentista, de torna-viagem, embora se mantenham certos traços, como o apetite sensual e um certo amoralismo. Por outro lado, o enfoque narrativo é outro: mais do que denunciar as falhas da personagem, o propósito parece ser o de retratar uma sociedade falhada. É o que mostra a seguinte passagem de uma intervenção de Bias Agro, espécie de secretário de Diamantino e de *alter-ego* de Aquilino:

A diferença que há entre a Europa e a América (...) é que na América a roubalheira é organizada e aqui, não digo desorganizada, mas no estado de inorgânica. Na América tudo molha a sua sopa: o ministro, o vereador, o mestre-de-obras, o dono do hotel, o merceeiro, o engraxate. É o círculo napolitano dos comilões. Um mete a mão no bolso do vizinho, o vizinho no bolso do parceiro mais próximo, aquele no que está a seguir, assim por diante. Fechado o circuito, todos roubaram, portanto ninguém ficou roubado. Na Europa não. Nem sempre rouba o ministro, mas deixa roubar o secretário. Rouba o senador ou ajuda a roubar; não rouba o magistrado, mas fecha os olhos. Não rouba o chefe, mas permite que roube o manga-de-alpaca; rouba o estalajadeiro; rouba, se pode, o criado de mesa; rouba o engraxador... (p. 323)

De uma outra maneira, mais pessimista e com maior alcance político, di-lo o próprio Dedê, em carta para o Rio de Janeiro, queixando-se ao amigo Rosária dos roubos de quem tem sido alvo, inclusive no fogo-de-artifício:

Os fogueteiros perderam de todo a dignidade como a perdem os parlamentares uma vez gloriosos. Já não há timbre em qualquer das pirotecnias. Os parlamentares, quando lêem os discursos, parecem fogueteiros a deitar o seu fogo mau e mortiço, e os fogueteiros deitam os foguetes como se tratasse de discursos lidos nas Câmaras, de forma a não levantarem eco. (p. 330)

O tema do *brasileiro* não impede, portanto, que reconhecamos na novela o Aquilino Ribeiro de sempre, inclusive na sua vertente de opositor da monarquia. Veja-se esta síntese do longo discurso de Bias Agro à delegação bracarense da Ala Verde Tradicionalista D. Afonso Henriques:

Deve-se-lhes [aos reis] ser o povo mais triste, mais atrasado, mais mesquinho, física e moralmente, da Europa. Depois, meus senhores, hoje já ninguém quer ser herdado como carneiros. A grei – rebanho – existiu com D. João II. Hoje há cidadãos. (p. 339)

É por isso também que, na primeira parte da obra, passada no Rio de Janeiro, encontramos sinais de um certo desconforto do beirão Aquilino perante a grande cidade:

A tromba de veículos irrompia furiosa com um furor de mil artilharias a trote, de duas trovoadas que se encontram, de todos os zés-pereiras de Portugal e de todas as sacabuxas dos tempos idos, instrumento azoinador por excelência, ao desafio. Ao mesmo tempo o babaréu monstro acompanhava-se duma orgia de tintas derramadas, em fuga, em crise, mescladas no mais inimaginável pandemónio. (p. 174)

Será essa ainda a causa para a emergência a espaços de uma nota racial que hoje seria considerada estranha: “(...) quando estivessem a secar ao sol do mergulho nas salsas ondas os banhistas infalíveis, dois pretos por um branco, linda balaustrada intermitente de ébano e pau-rosa.” (p. 167); ou “(...) é por cima da mata virgem do Espírito Santo ou da Baía (...) que se assemelha em sua densa, crespa e encaracolada coma à gaforina dum jovem negro (...)” (p. 210).

Na base deste posicionamento estão certamente as impressões que o autor colheu quando em 1952 visitou o Brasil por um período de três meses. Parte delas seria refletida nas crónicas que foi publicando em *O Século*. Sobre o Rio de Janeiro, por exemplo, escreveu logo a 12 de abril desse ano:

O Rio é uma cidade que derrota a fantasia mais descabelada. Se pretenderem fotografá-la, não há objectiva que a abranja; se se propuserem pintá-la, semelhante a uma descomunal salamandra, precisaria de muitos metros de tela e de muitos potes de tinta para se conseguir o seu vero painel em toda a extensão e versicolor; se tentarem descrevê-lo com palavras, todo o palavreado é balbucio. Não é Veneza, nem Constantinopla, nem Schewerin: é uma cidade intraduzível, original, possivelmente a interpretar em música num bolero em que se associassem Ravel, Strauss, Rimsky-Korsakof. (RIBEIRO, 1952a)

Este aparente entusiasmo não esconde, contudo, uma certa decepção perante o ritmo e a americanização das grandes cidades brasileiras, como se pode verificar por um texto de 1957 sobre os cafés:

De facto no Brasil não há cafés. Foram substituídos pelos “bars”, onde cada um toma a sua xícara mediante uma ficha que se compra na caixa, em formatura, clientes atrás de clientes. Tudo em fila regimental, de pé e em acelerado. É facto que ninguém nos acotovela para andarmos depressa. Mas basta o ritmo geral por que se regula esta operação, desde o primeiro tempo, com a menina da caixa mais expedita que um batoteiro a dar cartas, até o lavador de louça, para sermos contagiados. Toma-se o café a goles rápidos e mal se saboreia. (RIBEIRO, 1957)

De uma forma um pouco mais contundente, a impressão repete-se perante a popularidade do apartamento, comprado a crédito, a pagar por toda uma vida:

(...) não possuir esta espécie de cela de abelha ou gavetão de jazigo municipal no Rio é uma vergonha. Já nem tem poesia. Cristo e Verlaine, que se contentavam com uma pedra para repousar a cabeça, podiam ir pregar, quer dizer, exercer a espiritualidade a outros climas; para aqui vinham aterrados. (RIBEIRO, 1952b)

Apesar disso e apesar da tendência para ver no Brasil sobretudo a marca deixada por Portugal, Aquilino avaliou corretamente o património lusoafro-brasileiro da língua, tema frequente de equívocos e desentendimentos em meados do século passado. Numa crónica de 1954, escreveu:

Não é que Portugal é e será sempre cada vez mais o cais do Brasil para a velha e sedutora Europa? Não é de considerar na aliança idiomática com o Brasil o contributo que hão-de representar no futuro as grandes províncias ultramarinas

de Portugal, em pleno desenvolvimento já hoje, grandes núcleos populacionais amanhã da fala portuguesa? (RIBEIRO, 1954)

O tempo e as análises dos economistas vieram dar-lhe razão, embora as desconfianças, os mal-entendidos e os preconceitos subsistam. A figura literária do *brasileiro* – que no caso de Aquilino já quase dispensa o itálico – foi um bom exemplo desse estado de coisas. Resta-nos esperar que, se ela ressurgir daqui a algumas décadas, continue a evoluir no mesmo sentido que a levou do estereótipo romântico ao Dedê de Aquilino.

Bibliografia

- RIBEIRO, Aquilino [1986]. A volta do brasileiro. *O Cruzeiro do Sul: semanário literário noticioso e charadístico*. Olhão. 29/03 e 06/04/1903. (Reproduzido por Luís Vidigal em *O jovem Aquilino Ribeiro: ensaio biográfico e antológico na Lisboa da “belle époque” (1903-1908)*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 75-77.)
- RIBEIRO, Aquilino (1952). A gente que damos ao Brasil. *O Século*. 23/01, p. 1.
- RIBEIRO, Aquilino (1952a). Impressões do Rio de Janeiro. *O Século*. 12/04, p. 1.
- RIBEIRO, Aquilino (1952b). A dança dos milhões. *O Século*. 23/05, p. 1.
- RIBEIRO, Aquilino (1954). A língua portuguesa no Brasil. *O Século* 13/08, p. 1.
- RIBEIRO, Aquilino (1957). Portugal e Brasil à volta da xícara de café. *O Século*. 29/05, p. 1.
- RIBEIRO, Aquilino (1958). *Mina de diamantes*. Em edição conjunta com *O Malhadinhas*. Lisboa: Bertrand.
- RIBEIRO, Aquilino (1984). “A eleição de Sua Senhoria”. In *Casa do Escorpião*. [s.l.]: Bertrand, (1.^a edição, 1963).

Lygia Fagundes Telles na revista “Eva”:

o conto “O olho de vidro”

Autora maior da literatura brasileira, galardoada com diversos prémios (entre os quais o Camões, em 2005), Lygia Fagundes Telles não tem tido em Portugal uma atenção à altura dos seus méritos. Isso é visível antes de mais no plano editorial: dos 12 livros de contos que publicou até hoje, só quatro saíram em terras lusas: *Histórias do desencontro*, de 1958 (Livros do Brasil, 1960); *Antes do baile verde*, de 1970 (Livros do Brasil, 1970; Círculo de Leitores, 1974); *A disciplina do amor*, de 1980 (O Jornal, 1982); e *A noite escura e mais eu*, de 1995 (Livros do Brasil, 1996). Além disso, foram publicados autonomamente três contos seus, todos na década de 60: *Os mortos*¹ (Editorial Organizações, 1963); *As pérolas*² (Imbondeiro³, 1961); *A confissão de Leontina*⁴ (Imbondeiro, 1964). O panorama é um pouco melhor quanto aos romances: dos cinco, foram editados em Portugal quatro, contando alguns com várias edições: *Ciranda de pedra*, de 1954 (Minerva, 1956; Livros do Brasil, 1982; Presença, 2008); *Verão no aquário*, de 1963 (Presença, 2006); *As meninas*, de 1973 (Livros do Brasil, 1981; Presença, 2005; 2.^a ed., Presença, 2006); *As horas nuas*, de 1989 (Livros do Brasil, 1990; Presença, 2005; 2.^a ed., Presença, 2005).

Relativamente à investigação universitária, o quadro é também muito modesto: para além de alguns artigos em revistas, creio que até hoje só foi levada

¹ Do livro *O cacto vermelho*, de 1949 (depois retomado em *Antes do baile verde*).

² Do volume *Histórias do desencontro*, de 1958 (também recuperado em *Antes do baile verde*).

³ Da cidade angolana de Sá Bandeira, atual Lubango.

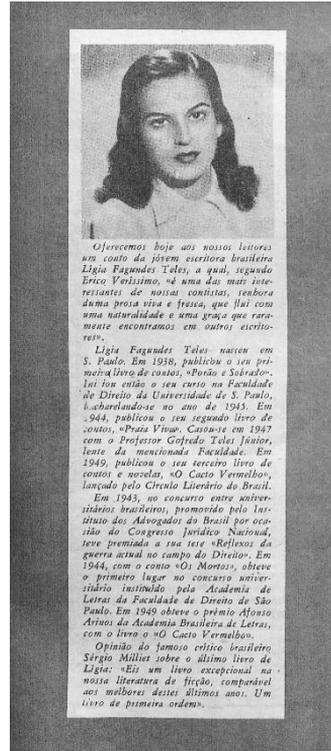
⁴ De *O cacto vermelho*.

a cabo uma tese de doutoramento (CHORA, Dina Teresa Chainho. *Os romances de Lygia Fagundes Telles: uma tessitura narrativa na senda do humano*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014) e duas dissertações de mestrado (RAMOS, Isabel Maria Abranches B. *A construção da personagem feminina no universo narrativo de “Histórias do desencontro” de Lygia Fagundes Telles*. FLUL, 1989; LIMA, Dora Maria Macedo Pinheiro de. *Condição humana e condição feminina segundo Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles*. FLUL, 2002).

Apesar disso, há outros sinais da presença editorial de Lygia no nosso país: é o caso da sua colaboração na revista *Eva* (que tinha por subtítulo *Jornal da mulher e do lar*), publicada em Lisboa entre 1925 e 1989. Neste como em muitos outros casos, a tipologia de revista feminina não impediu que a publicação se afirmasse pela sua qualidade, que o leque de colaboradores aliás atesta. Entre as figuras portuguesas que nela participaram contam-se nomes como os de José Rodrigues Miguéis, Ilse Losa (nascida na Alemanha, como se sabe), Irene Lisboa, Fernando Namora, José Gomes Ferreira, Vitorino Nemésio, Baptista-Bastos (que foi redator), Fernanda Botelho, Augusto Abelaira, Eugénia Cunhal, Sophia de Mello Breyner, Luísa Dacosta, Irene Lisboa, Vergílio Ferreira, Miguel Torga, Branquinho da Fonseca, Aquilino Ribeiro, Maria Judite de Carvalho (que foi redatora principal), Carlos de Oliveira (que foi chefe de redação, à semelhança do que aconteceu com José Cardoso Pires) ou ainda o fotógrafo Eduardo Gageiro. *Eva* incluiu também textos de outros autores brasileiros, como Rubem Braga, Fernando Sabino ou Murilo Mendes, e de consagrados escritores de língua estrangeira, de Oscar Wilde a Joyce, passando por D. H. Lawrence, André Maurois, Isaac Asimov, Hemingway ou Somerset Maugham.

A presença de Lygia na revista aconteceu por cinco vezes, de formas diferentes. A primeira, em outubro de 1950, traduziu-se na publicação do conto “Migra” (pp. 12-13 e 49), que fazia parte do livro *O cacto vermelho*, lançado no Brasil no ano anterior. Nunca reeditado, nele se conta a história de Migra – hipocorístico incomum que não chega a ser explicado –, uma menina internada num colégio de freiras após o divórcio dos pais. Estranha e aparentemente perversa, a menina acaba por ser afastada pelas companheiras e olhada com desconfiança pelas mães: “Mas lá vinha Migra com aquele rosto de pedra, com aquele olhar fugidio por onde às vezes perpassa um clarão de aço.”

(p. 12). Noutra passagem, referindo-se a Irmã Teresa, diz o narrador: “E toda a sua biblioteca sobre psicologia infantil, desmoronava-se sem sentido diante daquela menina.” (p. 12).



Apresentação de Lygia
Eva, outubro de 1940, p. 12

O terceiro aparecimento da ficcionista brasileira em *Eva* – deixa o segundo para o fim, na medida em que se trata do objeto central deste estudo – assumiu a forma de entrevista: intitulada “Carta do Brasil”, é assinada por Idalina Gomes, datando de julho de 1963 (pp. 32-33). Lygia Fagundes Telles comenta o lançamento do seu segundo romance, *Verão no aquário*, e justifica a sua dedicação à escrita do seguinte modo:

Quando escrevo a primeira via sou tomada sempre da maior paixão: tenho a impressão de que não conduzo, sou conduzida. As personagens arrastam-me pelos cabelos, me vampirizam, fico exausta. Na segunda via, ou seja, na revisão[,] tenho que ser então ferozmente lúcida para conter esses tipos, enxugar-

-lhes os derramamentos, aparar-lhes as exuberâncias... Fico gelada ou pelo menos procuro ficar gelada. O que me proporciona um certo prazer maligno. Afinal, é bom ter novamente as rédeas na mão. (p. 32)

Fala também da situação da mulher na vida literária, defendendo que é idêntica à do homem. Acrescenta porém, de modo um tanto desconcertante:

Contudo (posso fazer agora uma confissão?) sinto uma doce saudade, às vezes, de um tempo que não conheci e no qual a mulher era tão inútil e tão rainha, embora escrava – estão compreendendo? – tempo em que ficava assim como um bibelô em cima do piano, tão frágil, tão protegida na sua fragilidade. Não seria ela mais feliz naquele tempo? (p. 33)



Lygia aos 13 anos
Eva, julho de 1963, p. 32

A autora de *Antes do baile verde* volta à revista em janeiro de 1971, com uma pequena entrevista conduzida pela também escritora Maria Teresa Horta (p. 63), aquando da sua vinda a Portugal para o lançamento desse volume de contos. Questionada sobre a crueldade das suas personagens femininas, Lygia responde do seguinte modo:

Porque a mulher reage pela crueldade, é como um bicho a quem se trata mal... durante anos e anos se trata mal... são séculos e séculos de desconfiança, de malícia como defesa.

Nesse mesmo ano de 1971, no número de agosto, a autora brasileira publica uma crónica intitulada “A melhor lembrança de meu pai” (pp. 12-13). Por último, em maio do ano seguinte, sai uma entrevista com o jornalista brasileiro

José Schlesinger (pp. 24-25 e 78), feita em Brasília por ocasião do VI Encontro Nacional de Escritores, numa altura em que Lygia estava a escrever o romance *As meninas*.



Eva, maio de 1972, p. 24

Mas o caso mais interessante tem que ver com a publicação do conto “O olho de vidro” no número de janeiro de 1959 (pp. 32-33 e 58). Embora apresentado como inédito – aliás como *novela* inédita –, o texto fora já recolhido no volume *O cacto vermelho*, de 1949. Além disso, como veremos mais à frente, seria ainda incluído no livro *Antes do baile verde*, de 1970. O conto aborda um tema frequente na ficção de Lygia Fagundes Telles: a infidelidade, neste caso feminina. Fá-lo, contudo, de uma perspectiva inesperada, que abre para novas dimensões: a de um detetive de traições que, no decurso de uma vigilância infrutífera, recorda casos anteriores, acabando por chegar ao seu. Evocando-o, consegue recuperar, graças a um estranho cruzamento dos fios da memória, uma cena da infância que lhe permite perceber que também a sua mãe fora infiel, enganando o marido com o tio Alcebíades. Concluindo que, apesar disso, os pais “Tinham sido tão felizes.”, o narrador-protagonista reconhece por fim a traição como um dado da condição humana – “Tu quooque, mãe?!” –, desistindo de reparar através do homicídio da esposa o orgulho fe-

rido e aceitando a sopa de ervilhas que ela lhe oferece (“Por um prato de ervilhas um filho de Abraão também trocou o seu mais sagrado direito.”, comenta depois).

A republicação do conto em 1959 na revista portuguesa revela um aspeto do trabalho de Lygia Fagundes Telles que alguns dos seus estudiosos já assinalaram: a constante reescrita dos textos, que pode assumir diferentes graus de profundidade. Neste caso, confrontando as duas versões separadas por uma década – a de 1949, em livro, e a de *Eva* –, podemos notar um total de 267 modificações (embora a contagem possa ser feita de outro modo), de tipo muito diverso. Por limitação de espaço, não poderei dar conta nem comentar todas as alterações, pelo que exemplificarei de seguida apenas os aspetos mais significativos deste processo.

O primeiro deles é de natureza editorial e diz respeito a uma série considerável de adaptações para o português europeu. Ao contrário do que seria de esperar, não se trata apenas de modificações ortográficas, como em *rastró*] *rasto*⁵ ou *ônibus*] *omnibus*. Houve alterações também ao nível das preposições, como é o caso de *até o*] *até ao* ou *chegamos numa praça*] *chegámos a uma praça*. Ocorreram ainda mudanças relativamente à colocação dos pronomes: *não quis se sentar*] *não se quis sentar* ou *E me deu*] *E deu-me*. Além destes casos, temos ainda o título, que passou de *Ôlho* a *O olho*, eventualmente por sugestão do título de um romance de Camilo Castelo Branco.

Um segundo caso, já certamente da responsabilidade da autora, tem que ver com mudanças de pormenor, sem grande significado: *acompanhei*] *segui* ||⁶ *saía de casa*] *saía* || *as mulheres*] *as mulheres desocupadas* || *modistas, etc.*] *modistas, casas de chá...*

Uma terceira dimensão, mais complexa, diz respeito à introdução ou supressão de segmentos textuais relativamente extensos, operação com consequências importantes no plano semântico. Vejamos dois exemplos, de tipo contrário.

A primeira ocorrência corresponde a um caso evocado pelo narrador em que lhe coube seguir uma mulher que apresentava uma rotina comum e insuspeita, inclusive na visita ao cemitério, pormenor a que o detetive não atribui

⁵ Utilizo o parêntesis reto de fecho para separar lema e variante, neste caso a versão de 1949 e a de 1959.

⁶ A dupla barra serve para separar os exemplos.

significado mas que acaba por se revelar decisivo. Repare-se no modo como uma frase *neutra* da versão de 1949 é expandida na publicação de *Eva*, aprofundando o retrato da “suspeita”, mas também o do narrador-protagonista:

Mexeu daqui, mexeu dali, murmurou coisas, chorou e depois saiu.] Ficou imóvel durante algum tempo, pensando, pensando. Em seguida, tapou o rosto e chorou sentidamente, mas tão sentidamente, que cheguei a enternecer-me. Parecia, assim encolhida e frágil, uma menininha desamparada em meio daquela desolação. Quando se cansou de chorar, limpou o rosto, renovou a pintura da boca e saiu. E voltou-lhe aquela odiosa expressão de mulher que se sabe bonita, e voltou-lhe aquele maneio no andar um pouco arrastado. “Como se os mortos pudessem vê-la”, resmunguei. O impulso de ternura que ela me despertara, tinha desaparecido totalmente. Era uma mulher que ia indo por ali e isso era o suficiente para pôr de sobreaviso até os fantasmas.

No segundo exemplo acontece o processo inverso: é suprimida uma sequência longa. Trata-se de uma passagem em que o narrador recupera uma memória de infância, recordando as férias numa fazenda, a paixão por Margarida – uma jovem um pouco mais velha que trabalhava lá –, e o modo como, sem drama de maior, os sonhos de então se dissolveram, depois de uma mentira piedosa do pai a que mãe põe cobro:

chifres. Sempre gostei tanto de bichos e plantas. O sonho da minha vida era transformar “Coqueiros” numa grande fazenda e depois me casar com Margarida. “Promete, meu pai, promete que quando eu crescer vai me dar “Coqueiros” de presente!” Ele enfurnava as pontas dos dedos nos bigodes pretos. Só hoje compreendo com que tristeza mentia para mim. “Prometo, filho, prometo.” Então eu me agarrava às saias da minha mãe: “Mãezinha, quando eu crescer, posso me casar com Margarida?” Ela sorria e me dizia que sim. “Margarida, já estamos noivos, agora eu posso te dar um beijo”, dizia-lhe tôdas as manhãs quando ela ia levar no meu quarto um copo de leite morno ainda. Ela se punha a me fazer cócegas. Cheirava um pouco a estábulo e disso eu não gostava muito. Mas eu pensava: é porque lida o tempo todo com as vacas, é por isso. Mas quando nos casarmos, ficará como minha mãe, cuidando só das roseiras. Às vezes, quando brincávamos de fantasma, na hora em que eu ia pegá-la, sentia no meu corpo os seus seios que cresciam duros e redondos como duas laranjas. Então eu me afligia: “Margarida, você prometeu que me esperava crescer! Você prometeu!” Nas férias de junho, em vez de irmos para “Coqueiros”, fomos para o sítio de tio Alcebiades. Fiquei desolado. Meu pai então me consolou: “A casa grande está em reformas, agora não podemos ir lá. Nas outras férias, quem sabe.” Mais tarde minha mãe resolveu contar: “Coqueiros tem

outro dono.” Pensei em perguntar por Margarida. Mas fiquei quieto porque alguns dias antes eu tinha conhecido Laura. §] chifres.

Por esta breve apresentação, creio que fica claro que esta versão *lusitana* de “Olho de vidro”, conservando embora a matriz essencial da primeira redação publicada, fez do conto algo de substancialmente diferente. Aproveitando esta conclusão, vejamos agora o que aconteceu com a integração do texto no volume *Antes do baile verde*, lançado em 1970.

Confrontando a redação de 1949, de *O cacto vermelho*, com a de 1970, verifica-se que o número de alterações subiu, cifrando-se agora em 416, não tendo elas que ver, senão pontualmente, com as de *Eva*, cuja versão parece ter sido esquecida. Algumas mudanças dizem respeito a pormenores gramaticais ou lexicais, correspondendo a uma espécie de atualização que os 21 anos de distância reclamavam: *se sentar*] *sentar* || *tôdas as manhãs*] *tôdas manhãs* || *não é uma hipócrita?*] *também não pula a cêrca?* *Virtuosa, sei disso.*

Noutros casos, as modificações resultam igualmente de uma espécie de renovação, mas de tipo sociocultural: *faz ginástica para não engordar*] *faz massagem para tirar a barriga, joga golfe num clube grã-fino* || *tomava um ônibus*] *se metia no seu carrinho — guaiava feito um homem! —* || *Sempre preferi vigiar mulheres, seguir de perto o rastro dêsses bichinhos fascinantes e imundos.*] *Aliás, sempre preferi vigiar mulher, tem outro encanto. Veado também.*

Há ainda ocorrências em que a mudança é de tipo estilístico, revelando uma autora mais madura e subtil: *mas agora mal podia se controlar, tamanha era sua ansiedade.*] *aquêlê sorriso de quem se desculpa por ter tropeçado.*

Mas as transformações mais importantes consistem na expansão de passagens, processo que permite aprofundar a caracterização de personagens e, acima de tudo, tonar mais complexo o perfil, contraditório, do narrador-protagonista. Vejamos três exemplos.

O primeiro refere-se ao cliente que encomenda a vigilância, que decorre no presente narrativo:

tem dinheiro.] é podre de rico. Sei diferenciar fachada de coisa para valer: rico tem cheiro próprio, pode estar vestido simplesmente, mas tem o cheiro especial que vem do armário onde guarda a roupa, dos tapêtes, da casa, da comida, do cachorro... Corno e rico eu conheço pelo cheiro.

O segundo caso surge um pouco mais à frente e corresponde à resposta que o detetive tem a certeza de vir a dar ao seu cliente chique. O registo disfémico da versão original é substituído em 1970 por uma digressão irónica, que revela sobretudo o desencanto do próprio protagonista:

anda a corneá-lo.”] frequenta um apartamento na Rua do Girassol. Existe Rua do Girassol? Eis um nome ideal para uma rua de amantes. Rua do Girassol, o amor desabrochando na plenitude, amor proibido que é o máximo em matéria de amor, a corola louca de peito aberto para os riscos, escândalos, aflições. Assim que a aventura entrar em decadência ou se oficializar, os amantes devem se mudar para uma rua com nome de outra flor.

O último exemplo corresponde ao desenlace de um caso antigo recordado pelo narrador. A concisão factual da versão de 1949 dá lugar, em *Antes do baile verde*, a considerações de tipo psicologizante, que comprovam o propósito do narrador de, uma vez aposentado, escrever “um livro de quinhentas páginas, de tanto que aprendi, é incrível como aprendi vendo o que os outros fazem, mulher principalmente.”:

pagou-me. Quando me entregou a última nota, prestei atenção à unha do seu polegar. Estava roída até à carne. Saí a passos largos daquela casa. Quando me vi na rua, tive vontade de ir, por minha conta, até o cemitério e prestar atenção ao que estava gravado na cruz. Era interessante saber, por exemplo, se o morto era casado, e que idade tinha, etc.] e pagou com aquela alegria maligna que só mais tarde vim a entender, e como. O terrível não é a certeza, mas a dúvida, exatamente como nas doenças incuráveis: o triste não é a morte, mas a agonia. Eu amava demais meu pai, não amava? Quando êle morreu, me deu um alívio, uma paz, vontade de dormir, andar, entrar num cinema, ouvir uma música, beber um uísque... Eu queria fazer qualquer coisa, menos sofrer, que o sofrimento antes da morte, aquêlê sofrimento antes da consumação, já tinha me esgotado. Na história do corno é igualzinho. A dúvida é mil vêzes pior do que o instante em que a gente chega e diz, pronto, o senhor tem razão, aqui estão os seus chifres. Daí por diante o cara pode pelo menos optar, vou ser manso ou não e etc. e tal. Aliás, essa história de manso não existe, a mansidão é intercalada, são estados de conformação, ora o sujeito sorri e do sorriso passa para o ranger de dentes de que fala a Bíblia, tudo assim sem seqüência, sem lógica. Mansidão não quer dizer aceitação, confundem mansidão com tristeza, o que não é justo. Pensando bem, corno só é corno quando existe amor, nesse esquema o amor é indispensável. Logo, se entra o amor entra também todo aquêlê absurdo de comportamento que vai da facada no ventre até o gesto de se descascar uma laranja e oferecê-la no prato. Mas essas considerações são para o meu livro, eu dizia agora que o camarada ruivo me pagou apressado, como se tivesse algo

urgente para fazer em seguida. O quê?! Fiquei preocupado e, ao mesmo tempo, curioso, com vontade de saber mais coisas sobre o morto, voltar lá e ler a inscrição do túmulo. Quantos anos tinha? Era casado? E ela continuava nas visitas?

Que é possível concluir desta breve apresentação dos resultados revelados pelo confronto de três versões de um conto de Lygia Fagundes Telles? Que o essencial desta visão desconcertante do tema da infidelidade feminina já estava na redação de 1949, mas que as atualizações de 1959 e 1970 permitiram aprofundar e tornar mais subtil, mostrando a complexidade dos sentimentos humanos e das relações com o outro e consigo mesmo. Este é um processo só ao alcance dos grandes ficcionistas, como é inequivocamente o caso de Lygia.

Bibliografia

- GOMES, Idalina (1963). Carta do Brasil. *Eva*, jul., pp. 32-33.
- HORTA, Maria Teresa (1971). Entrevista com Lygia Fagundes Telles. *Eva*, jan., p. 63.
- SCHLESINGER, José (1972). Lygia Fagundes Telles afirma: “A glória no Brasil dura seis meses”. *Eva*, mai., pp. 24-25 e 78.
- TELLES, Lygia Fagundes (1949). “O olho de vidro”. In *O cacto vermelho*. Rio de Janeiro-São Paulo: Editôra Mérito
- TELLES, Lygia Fagundes (1950). Migra. *Eva*, out., pp. 12-13 e 49.
- TELLES, Lygia Fagundes (1959). O olho de vidro. *Eva*, jan., pp. 32-33 e 58.
- TELLES, Lygia Fagundes (1971). A melhor lembrança de meu pai. *Eva*, ago., pp. 12-13.

Palavra, memória e identidade: velhice e condição feminina

num conto de Lygia Fagundes Telles

A forma de encarar a velhice constitui um dos aspetos em que as sociedades e as civilizações mais divergem. Como escreve Georges Minois,

(...) desde a época da sociedade primitiva, se coloca o problema da ambiguidade da velhice, ao mesmo tempo fonte de sabedoria e de doença, experiência e decrepitude, prestígio e sofrimento. Conforme as circunstâncias, o velho é respeitado ou desprezado, honrado ou morto. (MINOIS, 1999: 24)

Qualquer que seja o espaço geográfico que consideremos, as últimas décadas têm sido marcadas por um grande aumento da esperança média de vida, facto que no passado teve sempre uma conotação positiva, mas que hoje, em muitos países, começa a ser visto com crescente desconfiança e mesmo com uma certa hostilidade. É que o alargamento do ciclo de vida tem conduzido ao aumento do número de velhos, que em alguns países ultrapassa em muito a percentagem de população jovem, numa inversão do modelo de pirâmide geracional que parecia imutável. E como se associa a velhice a inatividade, cresce a perceção de ameaça perante os gastos com o envelhecimento, relativos sobretudo aos sistemas de proteção social e de saúde.

Tratando-se de um problema incontornável do ser humano, o tema aparece na literatura desde sempre – dos clássicos greco-latinos ao nosso clássico Vergílio Ferreira e deste a *A máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe –, com maior ou com menor destaque e em registos muito diversos. Uma

abordagem particularmente interessante é a da brasileira Lygia Fagundes Telles no conto “Senhor Diretor”, incluído no volume *Seminário dos ratos*, de 1977 (TELLES, 1998)¹.

A narrativa tem como protagonista uma professora aposentada, Maria Emília, que passeia sozinha nas ruas de São Paulo no dia em que completa 61 anos, idade que, sobretudo hoje, não deveria justificar a sua inclusão no grupo dos velhos². Sabemos, contudo, que o conceito de velhice é flutuante, dependendo de fatores físicos, psicológicos e sociais. A personagem de Lygia, como veremos, considera que o seu corpo apresenta os sinais da velhice, designadamente a *secura*. Por outro lado, estando aposentada, sente os efeitos daquilo a que alguns sociólogos chamam a morte social, traduzida na perda de poder e de prestígio e geralmente acompanhada de algum preconceito ou discriminação, que tanto podem ser negativos como positivos. Esta atitude, que hoje é designada como *idadismo* e que vem sendo considerada como um atentado aos direitos humanos, reforça muitas vezes a posição marginal e a solidão do velho, que acaba por se sentir cada vez mais distante e desfasado do mundo que o rodeia.

No domingo do seu aniversário, Mimi tinha recusado a festa proposta pelos sobrinhos, com o falso argumento de que combinara tomar chá com um grupo de amigas. A intriga parte da manchete de um jornal exposto na banca de uma praça: “Seca no Nordeste. Na Amazônia, cheia”. Depois de a ler, a personagem observa também a capa de uma revista exposta ao lado, o que lhe suscita uma série de pensamentos aparentemente desordenados e a decisão de escrever ao diretor do *Jornal da Tarde* uma carta de protesto, que teria por *incipit* justamente o título do conto. O narrador de 3.^a pessoa cede então a palavra à protagonista, passando a narrativa a ser dominada pelo fluxo de consciência de Emília, marcado por uma aparente descontinuidade que lembra as associações livres da psicanálise. Começando por reagir ao mundo à sua volta, Mimi usa a palavra da carta mental que começa a esboçar para recuperar memórias apagadas – ou recalçadas –, o que lhe permite ir tomando consciência de si e pôr em causa as suas opções de vida. A protagonista chega assim ao final do conto

¹ Nas citações posteriores de passagens do conto, limitar-me-ei a indicar a página.

² Segundo os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (<<http://www.ibge.gov.br>>), a esperança média de vida da população brasileira em 1970 era de 52,6 anos. Dez anos depois passaria para 62,7, situando-se em 2015 nos 75,44 anos.

transformada numa mulher diferente, graças ao poder clarificador da palavra e da memória.

A primeira impressão que Maria Emília transmite é a de ser uma mulher conservadora, o que se deverá em parte à faixa etária em que se situa, em parte à educação que recebera. Como ela própria informa, a sua mãe baixava a voz quando dizia *partes* (p. 26). Ela tivera oito filhos, mas não disfrutara de uma vida sexual: (“Oito. Quarenta anos de casamento sem prazer: um agulheiro calado.”, p. 22; “(...) me lembrei dela dizendo à minha avó que cumpria seus deveres sem nenhum prazer até o amargo fim. Até o amargo fim, mamãe?”, p. 27; “Mamãe tinha medo do sexo, herdei esse medo – não foi dela que herdei?”, p. 26). Por outro lado, Maria Emília frequentara o “Des Oiseaux” (p. 21), um colégio feminino tradicional de São Paulo que era dirigido por freiras de Santo Agostinho.

A sua personalidade conservadora revela-se no desprezo pelos jornais populares (“Não foi no jornal que Mariana leu (o fascínio que tem por jornais populares) (...)”, p. 18); na censura ao homem que atira lixo para o chão (“Compete à prefeitura, Senhor Diretor, estudar verdadeiramente um projeto de educação desse povo que tem a idade mental daquelas meninas que eu ia fiscalizar quando saíam do reservado (...)”, p. 24); no incômodo com que reage à jovem que masca chiclete e faz balões que estouram (“Maria Emília voltou depressa para o outro lado o rosto desgostoso (...)”, p. 17); na crítica à cedência da amiga perante a moda jovem (“Quem visse podia pensar, é uma jovem que foi fazer contrabando. Espera, jovem não, que jovem não se importa com vinco de calça, postal de uma velha mesmo e com medo de parecer desatualizada.”, p. 16). De uma outra maneira, percebe-se também no facto de conservar o hábito do chá e lamentar o desaparecimento das confeitarias (“Um chá? Mas será que restara alguma confeitaria decente por ali?”, p. 20); no apreciar da cortesia do porteiro do cinema (“(...) não era mesmo gentil? Em meio da invasão dos bárbaros, ainda restavam alguns antigos habitantes da aldeia, raros, sim, completamente derrotados (a roupa do porteiro mal guardara a cor) mas conservando o sentimento do respeito ao próximo, não, não pedia amor mas ao menos respeito”, p. 25); na preocupação com a imagem (“Sentiu-se desalinhada, descomposta, mas deixa eu ficar um pouco assim, está escuro, ninguém está prestando atenção em mim (...)”, p. 26); num vocabulário entre o antiquado e o requintado (censura Mariana, que diz “(...) *ô!* no telefone

(...)", p. 16; refere-se ao rabo como "*derrière*", p. 16; designa o órgão masculino como "fálus" (p. 18); manifesta desconforto com a palavra "prostituta", parecendo preferir, pelo menos num primeiro momento, "mundana" (p. 21); usa termos e expressões como "despautério" (p. 21), "topete" (p. 21), "à guisa" (p. 22) ou "obumbramento" (p. 18)).

Algo de semelhante acontece com as suas referências literárias, a avaliar pelas duas citações que faz, ambas de poetas parnasianos. Vejamos o primeiro caso:

*Resistir, quem há de? Uma ilusão gemia em cada canto – gemia ou chorava?
Tempo de sentimento. De poesia. Agora o tempo ficou só de detergentes para as pias, desodorantes para as partes, a quantidade de anúncios de desodorantes.
Como se o simples sabão não resolvesse mais. (p. 17)*

Esta passagem é particularmente significativa: trata-se de parte da estrofe final do soneto "Visita à casa paterna", de Luís Guimarães Júnior (1845-1898), sugerindo a citação a saudade da infância, ao mesmo tempo que destaca a ideia de resistência – resistência a um mundo que passou a mover-se a uma velocidade impossível de acompanhar e cujos valores parecem à protagonista estar invertidos.

A segunda ocorrência identifica explicitamente a citação:

*A Forma, fria e espessa, é um sepulcro de neve... E a Palavra pesada abafa a
Idéia leve – escreveu Olavo Bilac, na Inania Verba. Meu poeta predileto, Senhor Diretor, sempre gostei de poesia. Até declamava. (p. 22)*

Contra o que possa parecer, o recurso a Bilac constitui um sinal de incômodo, de desadequação entre *O Pensamento [que] ferve* e *A Forma, fria e espessa*, acompanhando assim a mutação interior da protagonista, que também poderia perguntar-se:

Quem o molde achará para a expressão de tudo?
Ai! quem há de dizer as ânsias infinitas
Do sonho? e o céu que foge à mão que se levanta?

E a ira muda? e o asco mudo? e o desespero mudo?
E as palavras de fé que nunca foram ditas?
E as confissões de amor que morrem na garganta?! (BILAC, 2001: 145)

A transformação da personagem inicia-se assim como uma reação contra a “sufocante atmosfera de vulgaridade que contaminava até as pedras” (p. 17). O primeiro sinal está na decisão de escrever ao diretor do *Jornal da Tarde* uma carta, que Maria Emília começa a compor mentalmente, mudando de assunto com frequência. A professora que vivia da palavra falada, mas que “ficava sem voz de tanto pedir silêncio” (p. 22), envereda agora pela palavra escrita, procurando que as suas não sejam *inania verba* e traduzam aquilo que sente. A cidadã que começa por ler manchetes de jornal converte-se numa espécie de repórter. A mulher que de início se comporta como uma espécie de *voyeuse* passa a olhar para si e a analisar-se, transformando-se lentamente e acabando por abandonar a *secura* que sempre a caracterizara.

O primeiro aspeto da mudança de Maria Emília tem que ver com o assumir da sua condição de mulher, visível logo no início da carta:

Senhor Diretor: antes e a acima de tudo quero me apresentar, professora aposentada que sou, paulista, solteira. Um momento, solteira, não, imagine, por que declinar meu estado civil? (p. 16)

Essa consciência tinha-se formado na frequência de um grupo feminista, que a personagem evoca a certa altura: “A imagem da mulher-objeto, como dizem as meninas lá do grupo feminista.” (p. 20). Graças a ele tinha passado a apreciar a expressão *condição da mulher*: “(...) acho tão nobre essa expressão, *condição da mulher*.” (p. 21). A admiração pelo grupo (“Meninas inteligentes, cultas, quase todas de nível universitário.”, p. 20) não esconde, porém, o desconforto com algumas propostas nem o medo da mudança:

Mas meus Céus, se ao menos fossem mais moderadas. Mais discretas. Reivindicar tanta coisa ao mesmo tempo, tanta mudança de repente não pode ser prejudicial? Um abalo nas nossas raízes, acho que estão correndo demais. (pp. 20-1)

Apesar disso, a mudança está em curso: Maria Emília reconhece a violência policial contra as prostitutas; indigna-se contra a mutilação sexual feminina; admite até a possibilidade de aborto, em caso de estupro: “(...) Deus que

me perdoe a heresia mas em casos assim extremos quem sabe seria mesmo aconselhável alguma medida que interrompesse a gestação?” (p. 22).

De resto, a protagonista vai admitindo, aos poucos, a própria mutilação, na forma dos sinais da velhice:

Meus cabelos branquearam, meus dentes escureceram e minhas mãos, Senhor Diretor, estas mãos que – era voz corrente – foram sempre o que tive de mais bonito. Olhou as próprias mãos enluvadas. Ainda bem que estão enluvadas. (p. 17)

E a secura é o maior dos sinais:

Seca tudo, a velhice é seca, toda água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo que estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada. A única diferença é que um dia, no nordeste, volta a chuva. (p. 27)

Este é precisamente um dos polos daquela que parece ser a isotopia mais importante do conto e que já estava contida na manchete de jornal que a protagonista lê no início: “Seca no Nordeste. Na Amazônia, cheia” (p. 15). Toda a vida passada de Maria Emília se definira pela secura e pela oposição à humidade, materializada numa série de secreções e excreções próprias do ser humano.

O rio constitui uma das imagens de humidade que a protagonista utiliza, recordando as suas tentativas inglórias para o deter na figura das suas jovens alunas:

(...) querendo com elas segurar aquela meninada que vinha espumante como um rio, cobrindo tudo, tamanha força, uma classe depois da outra, uma depois da outra – por que me fazem pensar num rio sem princípio nem fim? (p. 22)

Outra das formas da humidade é o suor, que surge claramente sexualizado:

Para recomençar em seguida na maior algazarra, os peitinhos empurrando o avental, excitadas, úmidas, explodiam principalmente no verão. Eu evitava roçar nelas quando voltavam do recreio, mais forte o cheiro de suor e poeira (...) (p. 22).

A própria água que escorre dos corpos é objeto de idêntica leitura, a propósito de um “jovem casal de biquini amarelo” na capa de uma revista que suscita a atenção (e reprovação) da protagonista. Segundo o seu comentário, “Estavam molhados como se tivessem saído juntos de uma ducha. (...) E brilhosos, escorrendo uma água oleosa, desde Sodoma e Gomorra os óleos e unguentos perfumados fazendo parte das orgias.” (p. 15).

Também com incômodo é nomeada uma excreção como a urina:

Imagine se papai estivesse vivo e soubesse do que aconteceu no Municipal, um moço subindo no palco e fazendo a necessidade, ali em cima dos dourados, sob as vistas de Carlos Gomes, de Verdi! (p. 18)

e uma secreção como o sêmen:

Segurou com força no assento e o couro da poltrona lhe pareceu viscoso, sêmen? Calçou as luvas e juntou as pernas. (p. 26)

No mesmo plano está ainda a alusão a uma forma de lubrificação não natural:

Até a manteiga, imagine, a inocente manteiga. Audácia da Mariana em contar o episódio da manteiga, aquela indecência que viu num cinema em Paris. E se sacudindo de rir, foi tão engraçado, Mimi, ele dançando o tango de calças abaixadas, tão cômico! E confessou que viu o filme duas vezes para entender melhor aquele pedaço, a debilóide. É o cúmulo. Disse que apareceu uma marca de manteiga que aproveitou para fazer a sua propaganda, funcional com ou sem sal! (p. 15)

Como se percebe facilmente, Maria Emília alude ao filme de Bernardo Bertolucci *Último Tango em Paris*, de 1972, concretamente à cena em que Paul (interpretado por Marlon Brando) sodomiza Jeannie (representada por Maria Schneider) com ajuda de manteiga, tendo sido esta passagem o principal fator da polémica, censura e proibição a que o filme esteve exposto em diversos países, incluindo Brasil e Portugal.

Há dois episódios da sua vida – aparentemente recalcados – que a protagonista consegue evocar e em que a experiência da humidade está também presente, de modo antagónico: positivo, quando se trata de uma memória em que intervém o pai; negativo, quando é a mãe que está presente.

O incidente com o pai é recordado a propósito dos efeitos da publicidade, que acabou por levar Emília a beber Coca-Cola durante uma viagem a Brasília:

Acordei do obumbramento engolindo aquela coisa marron com gosto de sabonete de trem, tinha um trem (faz tanto tempo, Senhor Diretor) com esse sabonete redondo e preto, dependurado na correntinha do toailete. Meu pai me ajudava a esfregar as mãos, eu era uma menininha de cachos mas até hoje sinto o cheiro daquela espuma. (p. 18)

O significado da Coca-Cola será esclarecido pouco depois, numa justificação também para a associação com o pai:

Cheguei um dia a ter uma miragem quando em lugar da garrafinha escorrendo água no anúncio, vi um fálus no fundo vermelho. Em ereção, espumejando no céu de fogo – horror, horror, nunca vi nenhum fálus, mas a gente não acaba mesmo fazendo associações desse tipo? (p. 18)

O episódio com a mãe diz respeito a uma visita à ginecologista, por causa de um corrimento vaginal que será diagnosticado da seguinte maneira: “Nada grave, menina, você tem *flores-brancas*, às vezes as virgens padecem disso.” (p. 27). Muito significativo é o comportamento ultra-rígido de Maria Emília, provavelmente induzido pela mãe, que se comporta como “uma estátua lacrimosa, apertando solidária a minha mão” (p. 27).

Concluído esse percurso, só aparentemente errático e sem sentido, a protagonista perde as certezas que tinham pautado a sua vida:

E se por acaso o certo for isso mesmo que está aí? Esse gozo, essa alegria úmida nos corpos. Nas palavras. Esse arfar espumejante como o rio daquelas meninas, aquelas minhas alunas que eram como um rio, tentou detê-lo com sua voz rouca, com seus vincos e o rio transbordou inundando tudo, camas, casas, rua... E se o normal for o sexo contente da moça suspirando aí nessa poltrona – pois não seria para isso mesmo que foi feito? (p. 26)

É por isso significativa a outra forma de humidade com que o conto termina: a lágrima que escorre pela face de Emília, numa prova de que não está seca e de que pode agora enfrentar de outro modo os medos antigos e os medos da velhice (“Tanto medo, Senhor Diretor. Tanto medo. Eu também tenho medo, é duro envelhecer, reconheço.”, pp. 16-7). O ato de guardar no fundo da bolsa

a camélia que trazia à lapela – possível sucedâneo das *flores brancas* da juventude – parece corresponder a uma nova atitude, sinalizada também nos dois pontos que encerram a narrativa e que parecem mostrar que a carta deixou de ser necessária, pois a protagonista está agora pronta a atravessar o rio e a viver. Terá percebido a lição de Hermen Hesse:

Aqui, neste jardim dos anciãos, desabrocham flores de que outrora jamais nos apercebemos, das quais antes nunca tratámos. Há, por exemplo, a flor da paciência, uma espécie de grande nobreza: tornámo-nos mais serenos, mais tolerantes, e quanto menor vai ficando a ânsia pela intervenção e pela acção, tanto maior se torna a nossa capacidade de observar e escutar a vida da natureza e daqueles que nos rodeiam, deixando-a passar ao nosso lado, sem críticas e sempre com redobrado espanto pela diversidade demonstrada, por vezes com um misto de compaixão e silencioso pesar, por vezes divertidos, com grande alegria, com bom humor. (HESSE, 2003: p. 66)

Bibliografia

- BILAC, Olavo (2001). *Poesias*. Introdução, organização e fixação de texto por Ivan Teixeira. 2.^a ed. São Paulo: Martins Fontes.
- FARIAS, Rafaela F. D. G. Monteiro de (2007). A disciplina do corpo feminino em “Senhor Diretor”, de Lygia Fagundes Telles. *Revista Fórum Identidades*. Itabaiana. 2, pp. 25-31.
- GUIMARÃES JÚNIOR, Luís (1886). *Lyrical: Sonetos e rimas*. 2.^a ed., revista e aumentada. Pref. de Fialho d’Almeida. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão – Editores.
- HESSE, Herman (2003). *Elogio da velhice: considerações e poemas*. Editado por Volker Michels. Tradução de Paulo Rêgo. 3.^a ed. Lisboa: Difel.
- LIMA, Susana Moreira de. *O corpo interdito: a sexualidade de uma mulher velha em Lygia Fagundes Telles*. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_jornada/susana_lima.pdf>.
- MARQUES, Sibila (2011). *Discriminação da terceira idade*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- MINOIS, Georges (1999). *História da velhice no Ocidente: da Antiguidade ao Renascimento*. Lisboa: Teorema.
- PEDRA, Mabel Knust (2008). Sombra silenciosa: impotência e solidão em dois contos de Lygia Fagundes Telles. *Darandina*. Juiz de Fora. 1, 1, pp. 1-14.

- ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel (2000). *Dicionário de Psicanálise*. Lisboa: Editorial Inquérito.
- TELLES, Lygia Fagundes (1998). “Senhor Diretor”. In *Seminário dos ratos*. 8.^a ed. Rio de Janeiro: Rocco.

Mãe há só muitas:

a figura materna nos contos de Lygia Fagundes Telles

Na generalidade das culturas, e em particular nas de matriz cristã, a mãe é figura omnipresente. Há razões óbvias que o explicam, a começar pelo facto de ela ser indispensável à renovação da espécie. Mais que geradora de vida – papel que partilha com o pai, embora de forma desigual –, a mãe é figura essencial na sobrevivência da criança nos primeiros tempos e elemento preponderante na sua educação. Há, contudo, razões menos óbvias para o seu destaque: como o vem sendo mostrado pelo menos desde Freud, a mãe é também figura decisiva no psiquismo dos filhos, podendo ser causa de perturbações complexas, tanto nos rapazes quanto nas meninas.

Compreende-se assim que o tema da mãe tenha uma presença assídua na literatura, tanto a escrita por homens quanto a feita por mulheres. Mais difícil de explicar é o motivo por que há um desnível tão grande entre a chamada literatura popular e a literatura dita culta: nesta última, a figura não aparece apenas na faceta de mãe coragem (para retomar o título da célebre peça de Bertolt Brecht), mas antes numa vasta gama de representações complexas, ao passo que a literatura – e a cultura – popular tendem a oferecer a imagem fixa de uma mãe amorosíssima, pura e inquestionável. Para além do ditado “Mãe há só uma”, de significado aliás questionável, temos toda uma vasta gama de literatura mais ou menos dogmática acerca do tema e, o que é talvez mais intrigante, todo um conjunto de textos, canções, objetos, atitudes e comportamentos enquadráveis no subjetivo – e instável – conceito do *kitsch*: da popular tatuagem “Amor de mãe” usada por muitos militares portugueses que participaram nas guerras coloniais até quadras do tipo de “Com três letrinhas apenas/ se escreve a palavra mãe;/ é das palavras pequenas/ a maior que o mundo tem.” (esta, por sinal, com autora conhecida, Heloísa Cid).

Os contos de Lygia Fagundes Telles são um bom exemplo de que *mãe há só muitas*, o que equivale a dizer que muitos são os filhos e muito diversas são as representações que eles constroem das suas mães. Não sendo dos temas mais comuns desta prolífica contista, o tema da mãe aparece como questão importante e até central em pelo menos treze dos seus contos, vindos a lume num largo espaço de tempo que vai de 1949 até 2007. Como veremos, para além da diversidade de estilos e de registos, há uma grande variedade de pontos de vista – em parte resultantes do recurso a um narrador autodiegético ou em 3.^a pessoa; em parte pelo facto de se privilegiar a visão da mãe, da filha ou do filho. Por outro lado, embora alguns dos casos configurem situações mais ou menos frequentes e razoavelmente pacíficas, há outros que poderiam ilustrar um manual de psiquiatria ou de psicanálise. O conjunto, aliás, fornece material que poderia servir de base a uma história da mulher contemporânea.

Começemos com um dos exemplos mais antigos, “A confissão de Leontina”, incluído no volume *O cacto vermelho* (TELLES, 1949: 49-86). Trata-se de um corpo um tanto estranho no conjunto da obra da autora, que poucas vezes se detém em figuras da classe mais desfavorecida e marginalizada, evitando também motivos e um estilo que poderíamos classificar como próximos do neorealismo. Neste caso, temos um longo monodílogo (o discurso é dirigido a uma misteriosa senhora que não chega a tomar a palavra) em que uma pobre e sofredora dançarina de aluguer narra a sua vida para tentar explicar como matou um desconhecido que começara por lhe oferecer um vestido. Presa e a aguardar julgamento, Leontina recorda com saudade a infância miserável e a figura da mãe:

Minha mãe vivia lavando roupa na beira da lagoa. Ela lavava quase toda a roupa da gente da vila mas nunca se queixou disso. Nunca vi minha mãe se queixar de nada. Era muito miudinha e magra e às vezes eu pensava que ela ia cair no chão de tanto trabalhar. Mas ela não parava e a única coisa que a fazia se estender na cama sem coragem de abrir os olhos era aquela dor de cabeça que de quando em quando ela sentia. Então amarrava na cabeça um lenço com rodela de batata crua. (TELLES, 1949: 52)

Falecida a progenitora, cabe a Leontina substituí-la, apesar da sua tenra idade: sem queixas, com naturalidade, cuidará da irmã mais nova e sacrificar-se-á para que o primo possa estudar e tornar-se médico, não importando que ele continue a ter vergonha dela e evite ser visto em público na sua companhia.

Mãe não progenitora, Leontina representa aqui a figura da mulher que se deixa oprimir, mas só aparentemente de livre vontade: mais que o alegado “miolo mole” que lhe era atribuído, o seu problema é consequência da pobreza e de uma ordem das coisas que a ultrapassa e que a leva a canalizar para os outros o sentido felino inscrito no seu nome.

A figura materna também é objeto de admiração – e até mesmo de adoração – no largo conto “O cacto vermelho”, do livro homónimo (TELLES, 1949: 187-260). Situada num século XIX pouco preciso, de grandes senhores agrícolas e escravos, a narrativa aborda o tema da maldade, transmitida ao longo de gerações e concretizada ora no tratamento tirano da esposa ora no ciúme doentio, até chegar à figura do estranho narrador-personagem. Privado do contacto com a mãe, o protagonista começa por levar uma vida marcada pela bondade, escorada no culto à memória da progenitora, até que, depois da morte da esposa, envereda por uma vida de devassidão que termina com o homicídio do seu filho de seis anos – um homicídio que ele considera como primeiro passo para uma redenção pelo sofrimento. Sem entrar no fantástico, o texto desenvolve-se no clima de mistério tão característico da ficção de Lygia Fagundes Telles, apresentando uma figura idealizada de mãe, mártir e imaculada.

Outro conto antigo da autora em que a figura materna é, de algum modo, objeto de admiração é “Natal na barca”, do livro *Histórias do desencontro* (TELLES, 1958: 169-175). Neste caso, a visão é assumida por uma narradora sem relação familiar com a mãe, que “Era uma mulher ainda jovem e de semblante muito pálido. O longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura bíblica.” (TELLES, 1958: 169). A partir de um diálogo casual, quase no fim de uma viagem de barca, acedemos à história da mulher que leva um menino ao colo. Tinha perdido o seu primeiro filho, fora abandonada pelo marido e fazia agora a viagem de Lucena, Paraíba, para levar o bebé, febril, a um especialista. Apesar disso,

Era extraordinário o modo como ela me contava as sucessivas desgraças, com um ar assim tão sereno, tão seguro... Era como se nada daquilo a tivesse atingido. Fôra pisada, duramente pisada. Como se não bastasse a pobreza que espiava pelos seus remendos, perdera o filho, o marido, e ainda via pairar uma sombra sobre a frágil vida que tinha entre os braços. No entanto, ali estava sem nenhuma revolta. Confiante, intocável. (TELLES, 1958: 172).

A certa altura da viagem, a narradora percebe que o bebé está morto, sem que a mãe tenha consciência disso. Tentando fugir para evitar o embarço, verifica, contudo, que “A criança abriu os olhos – aqueles olhos que há pouco eu vira cerrados num sono que me pareceu eterno.” (TELLES, 1958: 175). Podemos pensar em milagre, atendendo até ao título do texto: teríamos assim, três anos depois de *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto, uma espécie de auto de natal, desta vez da Paraíba e em prosa. A narradora já tinha aliás revelado o segredo daquela mãe: “Aí estava o segredo da misteriosa luz que parecia se irradiar dos seus olhos. O segredo daquela confiança. Daquela paz. Era a tal fé que removia montanhas...” (TELLES, 1958: 173). Mas, como tende a acontecer no conto moderno, há uma outra história, apenas sugerida – a da narradora, que começara por dizer de si mesma: “Não quero nem devo lembrar aqui por que motivo eu me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E que apesar de tudo eu sentia um feroz bem-estar naquela solidão.” (TELLES, 1958: 169). O que está em causa é, portanto, a história de duas mulheres, que ultrapassam momentaneamente as suas diferenças e as respetivas solidões, com uma transformação decisiva da primeira, que no fim da viagem consegue imaginar o rio negro e gelado “como seria de manhã cedo: verde e quente. Verde e quente.” (TELLES, 1958: 175).

Mas, no conjunto dos contos de Lygia em que a figura da mãe desempenha um papel importante, os casos até agora apontados constituem uma exceção. De facto, quase todos os restantes são dominados por um conflito, ou pelo menos por uma tensão, entre mãe e filha ou filho, podendo a questão ser perspetivada no presente ou no passado, pelo ponto de vista da filha(o) ou da mãe. Esta é um tema que tem sido, aliás, muito discutido pela teoria feminista.¹

Começemos por “Migra”, publicado em *O cato vermelho* (TELLES, 1949: 125-137) e talvez o mais previsível de todos os contos que aqui serão analisados. Recorrendo à narração em 3.^a pessoa, o texto apresenta-nos a história de Migra, uma menina deixada pela mãe, aos seis anos, num internato de freiras, logo a seguir ao divórcio e a um novo casamento. Exteriormente fria e distante, a protagonista não se deixava decifrar:

Sim, Irmã Leonor conhecia as alunas, mas quando chegava a vez de Migra, inquietava-se: que podia haver no fundo daqueles olhos? E toda a sua biblioteca

¹ Cf., por exemplo, BADINTER, 2010 ou KRISTEVA, 1992.

sobre psicologia infantil, desmoronava-se sem sentido diante daquela menina. Seria melhor suspender o juízo e observar, dizia a si mesma. Mas lá vinha Mi-gra com aquêlo rosto de pedra, com aquêlo olhar fugidio por onde às vêzes perpassava um clarão de aço. E Irmã Leonor perdia a esperança: a menina era má, não podia haver dúvida, a menina era mesmo má. (TELLES, 1949: 128)

Acumulam-se, porém, os sinais de carência afetiva, clarificados no final do conto: no dormitório silencioso, a freira “ainda ouviu um chôro desesperado que parecia vir mais de um animal ferido do que de uma criatura de Deus. (...) «Mamãe! mamãe!...»” (TELLES, 1949: 136-7).

Já em “A medalha”, de *O jardim selvagem* (TELLES, 1965: 9-16), o conflito entre mãe e filha é explícito: na véspera do casamento de Adriana, a mãe – paralisada numa cadeira de rodas – recrimina-a pelo seu comportamento alegadamente promíscuo, acusando-a de ter o mesmo cinismo do desaparecido pai. No decurso da discussão, Adriana acusa a mãe de racismo, a propósito do fenótipo do homem com quem casará no dia seguinte: “Mas não é muito agradável mesmo ter uma filha casada com um prêto, prêto disfarçado, sem dúvida. Mas prêto. Já reparou nas unhas dêle? No cabelo? Reparou, sim, você é muito atenta, tem um faro que vai longe!” (TELLES, 1965: 13). Estamos, evidentemente, perante o clássico tema do conflito de gerações, encenado a partir de um instantâneo do dia a dia. Mas há mais que isso: mãe e filha tinham sido ambas atingidas pela perda do marido / pai e lidavam com isso de modo diferente: a filha pelo excesso (de namorados, de peso); a mãe pela escassez (de contactos, de espaço, de amor). O aparente desprezo de Adriana ao pôr ao pescoço do gato a medalha de família que a mãe lhe dá para o dia de casamento é uma forma de quebrar o ciclo vicioso: de uma certa conceção de mulher, claro (a “medalha (...) foi de minha avó, passou para minha mãe e agora é minha. Nós três nos casamos com ela” (TELLES, 1965: 14), diz a mãe); mas também de um bloqueio de comunicação – o gato é, de algum modo, o elo de ligação entre elas, uma vez que lhe é dado circular pelos quartos em que cada uma delas se encerra.

À primeira vista, há um fundo idêntico em “Uma branca sombra pálida”, do livro de 1995 *A noite escura e mais eu* (TELLES, 1996: 147-168): morto o marido e pai, uma mãe e uma jovem vão-se afastando progressivamente. A rutura definitiva dá-se quando aquela impõe à filha a escolha entre ela e a sua amiga e amante, esquecendo que havia uma terceira saída: “Que foi a que ela

escolheu, cortar com aquela tesourinha, tique! o fio da vida no mesmo estilo oblíquo com que cortara os caules.” (TELLES, 1996: 163). Os críticos e estudiosos de Lygia têm detido a sua atenção no homoerotismo e na homofobia, temas que obviamente não podem ser descartados. Creio, porém, que a questão principal do conto tem que ver com a solidão e a incomunicabilidade: mais que rejeitar a opção amorosa de Gina, a mãe não aceita que ela se feche no quarto (sim, com Oriana, a amiga, mas isso é secundário), ouvindo uma música que ela não entende (“Gina gostava dos clássicos, paixão por Mozart, mas quando se trancava com Oriana, começava o som dos delinquentes. Parem com isso! eu queria gritar.” (TELLES, 1996: 158)).

Há, porém, um esforço mínimo de aproximação: a certa altura a mãe pergunta o significado de uma música tantas vezes escutada, “A Whiter Shade of Pale”. São hoje idosos os que acompanharam o sucesso estrondoso do *single* com essa música, lançada em 1967 por um grupo inglês chamado Procol Harum, pouco lembrado por outros trabalhos. A maior parte dos leitores atuais conhece a música na interpretação de Annie Lennox, mas ignora o contexto de uma época fortemente marcada pela contestação juvenil que de imediato converteria este *slow* em hino do amor livre. De certa maneira, creio que o conto ilustra os bloqueios e confrontos desse tempo: no mesmo registo melancólico da música, a mãe narradora fala também de uma relação falhada, só que com a filha, que ela desejaria para sempre branca e imaculada, como as brancas rosas em botão que agora deixa na sua campa, em assumida disputa com as “rosas vermelhas, completamente desabrochadas” (TELLES, 1996: 149) de Oriana. Ao contrário do conto anterior, neste há espaço para a autocrítica da mãe: “Será que eu estava enlouquecendo? Fiquei uma esponja de fel?” (TELLES, 1996: 158). Isso não impede, porém, que a morte converta Oriana numa “Whiter Shade of Pale”.

Já em “Senhor Diretor”, do livro *Seminário dos ratos*, de 1977 (TELLES, 1998a: 15-29), a mãe aparece como responsável por uma herança, de que só muito tarde, demasiado tarde, a filha se apercebe e começa a pôr em causa. No dia em que – deambulando sozinha pela cidade de São Paulo – completa 61 anos, Maria Emília, professora aposentada, solteira e virgem, reage interiormente contra os sinais de degradação que julga detetar na cidade e no mundo que a rodeia, começando a compor mentalmente uma carta de protesto dirigida a um diretor de jornal. O conto passa a ser dominado pelo fluxo de consciência

da personagem, marcado por uma aparente descontinuidade que lembra as associações livres da psicanálise. Aos poucos, Mimi recupera memórias apagadas – ou recalçadas – e vai tomando consciência de si, acabando por pôr em causa as suas opções de vida.

Neste processo de consciencialização e de transformação, a personagem reconhece a herança materna: “Mamãe tinha medo do sexo, herdei esse medo – não foi dela que herdei?” (TELLES, 1998a: 26). Não chega, contudo, a haver uma verdadeira raiva contra a mãe. Em vez disso, a personagem vai desenvolvendo uma espécie de solidariedade, que abarca aquilo a que ela chama a *condição da mulher*. É o que se percebe na observação sobre o facto de a mãe ter tido oito filhos sem disfrutar de uma vida sexual: (“Oito. Quarenta anos de casamento sem prazer: um agulheiro calado.”, (TELLES, 1998a: 22); “me lembrei dela dizendo à minha avó que cumpria seus deveres sem nenhum prazer até o amargo fim. Até o amargo fim, mamãe?” (TELLES, 1998a: 227)).

Outro conto em que o medo corresponde a uma herança materna é “O espartilho”, de *O jardim selvagem* (TELLES, 1965: 25-72). Também aqui a perspectiva é a da filha, igualmente nascida numa família burguesa e conservadora. O conto é narrado em 1.^a pessoa e cobre uma faixa de tempo que vai da infância ao início da idade adulta. A grande diferença é que esta filha ficou órfã muito cedo (segundo a avó, os pais teriam morrido num acidente ferroviário, mas a informação suscita reservas) e foi criada por uma avó severa. A memória da família está conservada num álbum (como aliás acontecia em “Mígra”), mediado pela interpretação edulcorada da avó. Nele faltava, porém, a mãe de Ana Luísa e é através da sua pajem – uma figura muito comum nos contos de Lygia – que a protagonista fica a saber o motivo dessa ausência:

“Mas a verdade é que fiquei sabendo até que sua linda avó não foi ao casamento do filho porque ele se casava com uma judia, ouviu bem? Ela tem nojo de judeu como tem nojo de barata, a Sarah na Alemanha seria esmagada, ela disse um dia ao seu pai enquanto calcava no chão o salto do sapato...” (TELLES, 1965: 41-2)

Contudo, embora o racismo em geral e o antissemitismo em particular ocupem um espaço importante do conto, a questão decisiva é outra – o medo, transmitido por via materna:

Deixara-me um nome que eu aprendera a renegar: Ferensen. E aquela impotência. Aquela insegurança. A guerra já estava no fim, os judeus iam ser deixados em paz de agora em diante. Mas até quando? Por que minha mãe não vivera um pouco mais para me dizer que eu devia levantar a cabeça e rir dos tolos, dos enfatuados que ainda insistiam no preconceito de raça? (TELLES, 1965: 63)

Mas a questão vai além da condição judaica – o espartilho referido no título é, de algum modo, o medo que oprime as mulheres e que gera a opressão em cadeia:

Repito que me salvaria se naquela tarde tivesse lhe falado frente a frente. Mas não me sentia uma igual, sabia agora que sempre a temera, que o medo sempre estivera amoitado em mim como o leopardo no matagal. Voltei-me para o álbum de retratos na prateleira da estante. Folheei-o lentamente e pela primeira vez achei que as mulheres do álbum estavam tão apavoradas quanto eu. Por que apavoradas? Mas apavoradas. Tinham tôdas a respiração curta por causa do espartilho e os olhos alarmados, na expectativa de qualquer acontecimento. (TELLES, 1965: 46)

Outro conto em que a relação com a mãe é perspetivada no passado é “Verde lagarto amarelo”, do livro *Antes do baile verde*, publicado em 1970 (TELLES, 1999: 18-27). Neste caso, estamos perante o tópic – clássico, mas só aqui abordado por Lygia, segundo creio – do filho e do enteado, isto é, da alegada preferência da mãe por um dos filhos. Assumindo a narração, o descendente mais velho, Rodrigo, dá conta da visita cortês do irmão, Eduardo, revelando os motivos por que ela constitui para si uma sucessão de pequenos gestos agressivos, que remetem para uma infância que para ele fora apenas sofrimento:

Podia tão bem se mudar de cidade, viajar. Mas não. Precisava ficar por perto, sempre em redor, me olhando. Desde pequeno, no berço já me olhava assim. Não precisaria me odiar, eu nem pediria tanto, bastava me ignorar, se ao menos me ignorasse. Era bonito, inteligente, amado, conseguiu sempre fazer tudo muito melhor do que eu, muito melhor do que os outros, em suas mãos as menores coisas adquiriam uma outra importância, como que se renovavam. E então? Natural que esquecesse o irmão obeso, mal vestido, mal cheiroso. Escritor, sim, mas nem aquele tipo de escritor de sucesso (...) (TELLES, 1999: 24-5)

Privado do amor da mãe (“e eu, mamãe, e eu?...”, TELLES, 1999: 25), marcado pelo mesmo suor verde da protagonista de “O espartilho”, Rodrigo

enfrenta agora a suprema humilhação de receber do irmão um manuscrito literário para apreciação.

Vejamos agora dois casos contendo um tema que, não sendo propriamente um tabu, é pouco comum: a infidelidade da mãe. O primeiro ocorre no conto “Ôlho de vidro”, do livro *O cacto vermelho* (TELLES, 1949: 23-38). Nele se representa, em 1.^a pessoa, um dia na vida de um detetive que se dedica a investigar casos de traição conjugal. Enquanto vigia uma suspeita, vai passando em revista outros casos, incluindo o seu, que terminara com a resignação da sua parte, olhando “para o retrato da minha mãe e do meu pai, na parede da sala. Lá estava [sic] os dois, cheios de amor e virtude, unidos num abraço eterno.” (TELLES, 1949: 34). E agora, revendo o momento em que, com mansa sujeição, aceitara o adultério da esposa, o protagonista acede a um segredo escondido num episódio da sua infância:

Minha mãe estava com a bôca entreaberta e os olhos muito assustados, mas não dizia nada. Tinha essa mesma expressão naquela tarde em que entrei de repente na sala de música. Meu pai havia saído e eu pulava corda na calçada, quando me lembrei de ir buscar meu diabolô, que deixara em cima do piano. Abri a porta e dei com minha mãe sentada no tapête e o tio Alcebiades sentado também ao lado dela. (TELLES, 1949: 35)

Adaptando – com amarga ironia – as palavras de César, o protagonista conclui pela universalidade da traição: “Tinham sido tão felizes. No entanto... Também ela. Tu quoque, mãe? Mãe, não. Mater. Tu quoque, mater? Mater, da terceira declinação. Da terceira? Espera aí: arbor, arboris; mater, matris. Estava certo, era da terceira mesmo.” (TELLES, 1949: 36).

O segundo caso corresponde ao conto “O menino”, do mesmo livro (TELLES, 1949: 87-98). Em plena fase edipiana, “Achava maravilhoso sair de mãos dadas com a mãe. Melhor ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual.” (TELLES, 1949: 90). Arrastado para o cinema, forçado a entrar depois de começada a sessão, acompanhando a mãe numa estranha movimentação pela sala às escuras, o menino acaba por perceber o jogo de mãos entre ela e o homem que se sentara ao lado. Animado da mesma raiva e indignação do detetive de “Ôlho de vidro”, a criança tem vontade de esganar o intruso, mas também no seu caso há o efeito da “ponta de um alfinete num balão de ar. O

menino pareceu desabar sôbre si mesmo. Encolhido, murcho.” (TELLES, 1949: 96). Encerrando a etapa edipiana (o conto termina com o menino a abraçar o pai), o protagonista está agora precocemente preparado para enfrentar a vida comum, marcada por desilusões e traições.

Vejamos agora, para terminar, dois contos ainda menos convencionais, em parte pela questão que colocam e pelo modo como ela se desenvolve, em parte pelo registo que os caracteriza. O primeiro é “WM” de *Seminário dos ratos* (TELLES, 1998a: 85-94), um texto em que a figura da mãe é importante, mas não constitui o motivo central. Nele um narrador autodiegético de nome Wlado dá conta de uma perturbação maníaca – alegadamente da sua irmã, Wanda – que consiste na gravação obsessiva das iniciais que servem de título ao conto. Embora o texto admita várias leituras, é difícil deixar de identificar nele o tema do duplo – presente desde logo no *W*, que é um duplo *V*, e no *M*, sua representação invertida que sugere a ideia de espelho, de resto explicitamente mencionado a certa altura da narrativa.

Na interpretação mais coerente – proposta aliás pelos investigadores brasileiros que têm analisado o conto (cf., por exemplo, Isabella MARTINS, 2019) – é o narrador quem está doente, provavelmente devido à morte não superada da irmã, ao desaparecimento do pai e ao comportamento distante e instável da mãe. Segundo ele, “Mamãe era uma atriz famosa mas agitada como um vento de tempestade. (...) Pílulas para dormir, pílulas para acordar, a cara sempre enlambuzada de creme. Não tomava conhecimento nem de Wanda nem de mim.” (TELLES, 1998a: 86-7). Aparentemente temos o tipo da *vedette*, acima e abaixo do mundo, consoante as fases da sua carreira. Acontece, porém, que o narrador não é fiável, pelo que ficamos sem saber que tipo de relação mantinha com a mãe. Os ramos de flores que diz que lhe enviava, sob anonimato, com o alegado propósito de a animar na fase da decadência não serão um sinal de uma admiração um tanto edipiana, ainda que à distância? É que o nome da mãe também começa por *W*: ela chama-se *Webe*, nome aliás estranho, que talvez possa ser associado ao alemão *weben*, tecer.

O segundo caso diz respeito a um texto que, na sua primeira versão, se intitulava “Geléia de maçã” e que foi publicado no volume *A disciplina do amor*, de 1980 (TELLES, 1998b: 34-37). Nele, uma narradora que parece confundir-se com a autora (note-se que o volume leva como subtítulo “Fragmentos”) conta um episódio passado consigo durante uma viagem num comboio

noturno. Tendo cedido o leito inferior à pessoa que lhe coubera como companheira no vagão-cama – uma senhora idosa, distinta, de olhos azuis, que comia biscoitos com geleia –, a narradora ouviu-lhe a história da relação com o filho, contada quando a luz da cabine se apaga:

O jovem era um edipiano feroz que muito cedo descobriu que a impotência sexual vinha desse complexo, ódio pelo pai, paixão pela mãe, aquela embrulhada que desesperadamente tentou desembulhar com amores devassos, amores castos, tentativas com donzelas, prostitutas, negras e arianas, lésbicas e homossexuais, quem sabe era um homossexual enrustido? Antes fosse e o drama seria solucionado, mas tudo em vão, continuava a ansiedade, o sofrimento: tentou análise, terapia individual e de grupo, choques (...) (TELLES, 1998b: 35).

À beira do suicídio, o filho revela que “O gozo só vinha mesmo na masturbação, quando se fazia menino, um nenê pedindo o peito, a ejaculação dolorosíssima suavizada pela lembrança do leite morno na boca. Mas por que não me contou filho?! perguntou também desfeita em lágrimas, a mãe sempre a última a saber” (TELLES, 1998b: 36). A cura implica a ultrapassagem – só aparentemente involuntária – do tabu do incesto:

Então se deitaram chorando e se consolando, tamanha a solidariedade e a compreensão que foi com naturalidade que da compreensão passaram para a ação num amor que durou essa noite (quando ela achou o revólver) e se estendeu por toda a semana que antecedeu a viagem, quando se buscavam e se encontravam no desejo nítido, sem tibiezas, abrasador. Difícil explicar o inexplicável mas no silêncio e no escuro do casarão foi se fazendo ordem lá dentro dele, as coisas desajustadas se ajustando nos lugares: rompeu-se o cordão umbilical e desta vez para sempre. Ele pôde renascer inteiro e desta vez para sempre. E assim continuava lá na bela Viena, realizado, felicíssimo. E não é que em seguida as relações dela com o marido (que Deus o tenha!) também se fizeram mais profundas, mais plenas? (TELLES, 1998b: 37)

Não é fácil avaliar o significado do texto e deste episódio em concreto, que contraria a linha – indisciplinada, sim, mas *bem-comportada* – que caracteriza a ficção de Lygia Fagundes Telles. Poderíamos pôr a hipótese de se tratar de uma espécie de sátira à psicanálise, sobretudo à de base freudiana. É que o filho da senhora que conta a história tinha ganho, depois da formatura em medicina, uma bolsa de estudos na Alemanha, casara com uma austríaca “e hoje

era um psiquiatra importantíssimo, diretor de uma clínica em Viena” (TELLES, 1998b: 34). Acontece, porém, que são ténues os paralelos entre o filho da senhora e Sigmund Freud, o qual parece ter mantido sempre com a mãe uma relação comum. Podemos, pelo contrário, encarar a narrativa como uma espécie de elogio da psicanálise, na medida em que a personagem, só depois de resolver o seu próprio complexo de Édipo, “pôde renascer inteiro” e converter-se num bem-sucedido psicanalista. Por outro lado, não esqueçamos que o texto integra um volume intitulado *A disciplina do amor*: na verdade, o desenlace da história, embora tenha alguma coisa de transgressivo, obviamente – como de resto já estava sinalizado pela referência à maçã contida no título –, tem muito mais de disciplina, sugerindo o ilimitado do sacrifício que uma mãe está disposta a fazer pelo seu filho.

Há ainda um outro elemento que pode lançar alguma luz sobre o texto. Trata-se do facto de ele ter sido republicado, sob o título de “O trem”, no volume *Conspiração de nuvens*, de 2007 (TELLES, 2007: 67-73). Embora o cenário, a estrutura e muitos dos pormenores – e até expressões – se mantenham, esta nova versão é muito diferente, sobretudo por causa da confissão: neste caso, a companheira de cabine declara que está a viajar “para ouvir a confissão de um velho amigo que está morrendo e me chamou, acho que ele quer confessar o crime que cometeu há quase quarenta anos” (TELLES, 2007: 72). Tratar-se-ia do homicídio do marido da personagem, cometido pelo amante que ela mantinha à época. Como interpretar esta reescrita? Há um recuo propositado, do incesto para o crime passional, numa sugestão de que este é mais aceitável do que aquele? Ou, mais provavelmente, trata-se apenas de mostrar a complexidade do amor?

Terminado este breve percurso, impõe-se uma conclusão que talvez possa ser inspirada num conto de Luigi Pirandello. Em “La tragedia d’un personaggio” (incluído no volume *Novelle per un anno*), o narrador / autor começa por explicar que dedica as manhãs de domingo, das 8 às 13h, a receber as futuras personagens das suas ficções. Em seguida, conta a audiência que concede, a contragosto, ao dottore Fileno, personagem criada por outro autor, que, segundo ele, não soubera aproveitar toda a vida que existia em si. Suplicando a ajuda de Pirandello, a personagem fala-lhe do método de cura universal que desenvolvera: a “filosofia del lontano”. Consistia basicamente numa espécie

de “cannocchiale rivoltato”:² “persuadeva l’anima a esser contenta di mettersi a guardare dalle lente più grande, attraverso la piccola, appuntata al presente, per modo che tutte le cose subito le apparissero piccole e lontane.”³ (PIRANDELLO, 2020: 399-400). Não é certo que Lygia Fagundes Telles comungue do mesmo hábito de receber as suas personagens em dia e hora certos: mas é inegável a sua capacidade de nos fazer ver, com as suas subtis lentes pequenas, a complexidade da figura materna, protegendo-nos, porém, com a lente grande da ficção, dos eventuais efeitos desagradáveis dessa revelação.

Bibliografia

- BADINTER, Élisabeth (2010). *L’Amour en plus: histoire de l’amour maternel (XVIIe-XXe siècle)*. Paris: Flammarion.
- CADERNOS de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n.º 5, 1998.
- KRISTEVA, Julia (1992). ‘Stabat Mater’. In *Histoires d’amour*. Paris: Denoël.
- LUCAS, Fábio (1990). A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Travessia*. Santa Catarina. 20 (junho), pp. 60-77.
- MARTINS, Isabella Marques de Cervinho (2019). *Duplos mistérios: um estudo em Lygia Fagundes Telles*. Dissertação de mestrado em Letras. Manaus: Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas.
- PIRANDELLO, Luigi (2012). “A tragédia de um personagem”. In *Contos*. Trad. de Carlos F. Barroso e Graziella Saviotti Molinari. Lisboa: Relógio d’Água, pp. 115-121.
- PIRANDELLO, Luigi (2020). “La tragedia d’un personaggio”. In *Novelle per un anno*. A cura di Sergio Campailla. 2.ª ed. Roma: Newton Compton editori, pp. 398-402.
- TELLES, Lygia Fagundes (1949). *O cacto vermelho*. Rio de Janeiro-São Paulo: Editôra Mérito.
- TELLES, Lygia Fagundes (1958). *Histórias do desencontro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editôra.

² “óculo de longo alcance ao contrário” (PIRANDELLO, 2012: 120).

³ “persuadia a alma a estar contente por se pôr a olhar pela lente maior, através da pequena, apontada para o presente, de modo que todas as coisas nesse momento lhe pareciam pequenas e distantes” (PIRANDELLO, 2012: 117-8).

- TELLES, Lygia Fagundes (1965). *O jardim selvagem*. São Paulo: Livraria Martins Editôra.
- TELLES, Lygia Fagundes (1971). *Seleção*. Org. de Nelly Novaes Coelho. Rio de Janeiro: José Olympio.
- TELLES, Lygia Fagundes (1996). *A noite escura e mais eu*. Lisboa: Livros do Brasil.
- TELLES, Lygia Fagundes (1998a). *Seminário dos ratos*. 8.^a ed. Rio de Janeiro: Rocco.
- TELLES, Lygia Fagundes (1998b). *A disciplina do amor*. Rio de Janeiro: Rocco.
- TELLES, Lygia Fagundes (1999). *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Rocco.
- TELLES, Lygia Fagundes (2007). *Conspiração de nuvens*. Organizado por Suênio Campos de Lucena. Rio de Janeiro: Rocco.

A que cheira um clássico? Clarice e Italo Calvino

Entre as várias respostas que deu Italo Calvino, no seu livro de 1991, à pergunta *Perché leggere i classici*, não há nenhuma, como aliás seria de esperar, que tenha que ver com cheiros. Este é, aliás, um sentido menos desenvolvido na espécie humana, o que bem se percebe quando a comparamos com outros mamíferos para os quais o olfato desempenha um papel decisivo no jogo da sobrevivência. Seja dito de passagem que os tempos amargos que vivemos têm vindo a agravar ainda mais o apagamento deste sentido: um dos sinais do COVID-19 é a perda (ou o enfraquecimento) do olfato e do paladar. Seja como for, poderíamos dizer, aprofundando Calvino, que também os clássicos têm um cheiro particular, que não é fácil de descrever mas que os seus leitores reconhecem de imediato. Variável de pessoa para pessoa, esse cheiro terá como mínimo denominador comum a combinação da frescura e leveza da novidade primaveril com a humidade algo morna de algo antigo e fora do tempo. Quanto ao seu efeito sobre nós, ele será comparável ao de um perfume, atuando a vários tempos, com as suas diferentes notas: as de saída (ou de cabeça), as de coração (ou de corpo) e as de fundo (ou de base). Estará aqui o motivo pelo qual a primeira impressão (de um clássico ou de um perfume) nem sempre corresponde à marca que ele deixa nos seus leitores.

Em outubro de 2020, na edição eletrónica de *El País*, a jornalista e escritora espanhola Nuria Labari publicou uma crónica com um título no mínimo inesperado: *A qué huele Benzemá o dónde se esconde la verdad*. Trata-se de um texto sobre odores e, em particular, sobre um que a autora considera que se tem vindo a tornar raro: o cheiro da verdade. Segundo a autora, “Desde que estalló la pandemia, la verdad se ha independizado cada vez más de las palabras.” (LABARI, 2020: s/p). Mais preocupante do que isso, seria o facto de “la verdad cabalga[r] ya tan lejos de nuestra realidad política y social que ni la vemos ni la recordamos. Diré más, ya ni siquiera la echamos de menos.” Lamentando que o tema do SARS-CoV-2 tenha tomado todo o espaço de discussão, a autora de *Los borrachos de mi vida* queixa-se também do facto de todos

falarmos do que não sabemos e deplora o desaparecimento das fronteiras e das brechas que fazem a verdade:

La verdad siempre ha caminado al borde de un precipicio, ese filo donde la palabra ni quiere ni puede ni sabe mentir. Recuerdo que antes de esta pandemia la verdad estallaba como fuegos artificiales en torno a distintas fronteras. Era colorida y alegre, anidaba en nuestras brechas y se abría paso en las calles, en los periódicos, en las redes sociales y en la vida. Tal era su fuerza.

Em tempos assim, a verdade pode aparecer onde menos se espera. O exemplo que Nuria Labari refere vem do futebol: no final de um jogo em que o galático Real Madrid foi derrotado pelo modesto Cádiz, Fali, o capitão deste último

explicó (...) lo bien que olía Karim Benzemá. Lo contó con un asombro casi de niño, porque la felicidad y la victoria también son una frontera. (...) Fali (...) cuenta lo mucho que le sorprendió al enfrentarse al Madrid “lo bien que olían todos”. Pero especialmente Benzemá. “Joe, Karim Benzema... cuando corría este tío salía un aroma a perfume”. Olía tan gloriosamente bien que un momento del partido Fali tuvo que hacerlo. Se volvió hacia Benzemá y se lo preguntó: “Karim ¿qué perfume usas tío? Me miró como si fuese tonto”, relató Fali.”

Conclui a cronista espanhola: “Para mí en cambio es un genio. La sorpresa del perfume y de la vida. Me hizo recordar que la verdad también tiene olor y sabor y carne. Está viva, a veces es torpe, pero existe y nos habita.”

Idêntica observação pode ser aplicada a clássicos como Clarice Lispector e Italo Calvino: nos textos de um e de outro há o cheiro da verdade, às vezes imediato e arrebatador, outras vezes lento e difuso, mas sempre capaz de nos levar, por via da ficção, a restabelecer os laços com o mundo e com a vida. É isso que agora tentarei mostrar brevemente através de duas obras, nem sempre devidamente valorizadas, protagonizadas por personagens marginalizadas e excluídas cuja relação com o mundo também passa pelo odor.

A primeira é o conto “Viagem a Petrópolis”, provavelmente o escrito mais antigo de Clarice Lispector a vir a público em vida da autora. Composto, segundo os seus biógrafos, aos 14 anos, teria uma primeira edição em jornal em

1949 (MOSER, 2017: 370), antes de ser incluído na coletânea *A Legião Estrangeira*, vinda a lume em 1964. A história é bem conhecida: uma velha de idade indefinida, conhecida como Mocinha, mas Margarida de nome, é “empurrada” de Botafogo, de uma casa onde dormia de favor, para Petrópolis, para casa da “cunhada alemã” da família carioca, onde também não encontra abrigo. Na véspera da viagem – que para a protagonista não é uma “viagem *a*”, mas uma “viagem *para*”, uma vez que se trata de uma jornada sem regresso –, Mocinha experimenta uma série de transformações físicas e psicológicas que equivalem a um despertar e que culminam com a recuperação, por etapas, da memória. O estágio último é o da sua condição de mulher, sinalizado pelo narrador num registo gramatical e estilístico que sugere muito bem o espanto: “Então uma coisa muito curiosa, e sem nenhum interesse, foi iluminada: quando ela era ainda mulher, os homens.” (LISPECTOR, 1999: 63-4)¹. Dado esse último passo, a protagonista satisfaz numa fonte a violenta sede que a vinha dominando, encosta a cabeça no tronco de uma árvore e morre.

Há no conto traços que sugerem um leve fundo autobiográfico: Maranhão e Rio de Janeiro são espaços em que Clarice viveu; também a família da autora, sobretudo nos primeiros tempos, se terá sentido “empurrada” e vivendo de favor; é possível ainda que ela sentisse em relação à Alemanha e aos alemães o que no conto é representado pela “cunhada alemã”, “com seu ar sem brincadeiras porque gringo em Petrópolis era tão sério como no Maranhão” (p. 63). Há igualmente, como tem sido salientado pela generalidade dos estudiosos que vêm abordando o conto, o problema da velhice (sobretudo a feminina) e o da sua invisibilidade, assim como o tema da pobreza e da desigualdade social. Mas o mais importante é a lição de vida e de morte que a protagonista nos oferece, mostrando que esta última é parte indispensável da vida e que a ela se chega só depois de cumprida na plenitude a etapa anterior. Não importa por isso que Mocinha, como se diz do Filho do Homem em Mt 8:20 e Lc 9:58, não tenha onde reclinar a cabeça: qualquer tronco de árvore é suficiente.

Na caracterização da personagem, há uma série de aspetos mais ou menos previsíveis, a começar pela solidão: “Só ela restara com os olhos sujos e expectantes quase cobertos por um ténue veludo branco.” (p. 57). O narrador refere também os sinais deixados pela velhice e pela pobreza: “O corpo era

¹ Nas citações posteriores de passagens do conto, limitar-me-ei a indicar a página.

pequeno, escuro, embora ela tivesse sido alta e clara.” (p. 57); “a voz purificada pela fraqueza e por longuíssimos anos de boa educação” (p. 57). Por outro lado, o rosto da protagonista emite dois sinais de sentido oposto: “Os olhos lacrimejavam sempre” (p. 57) e “o sorriso permanente, (...) um ricto inofensivo” (p. 58). O primeiro traço deverá ser indicativo de doença, provavelmente a dacriostenose adquirida, que se caracteriza pelo estreitamento dos ductos lacrimais devido à idade. Quanto ao segundo, é possível que se trate do chamado sorriso educado, cristalizado numa espécie de tique de algum modo imposto pela condição social da personagem. O rosto de Mocinha parece ter assim o mesmo valor que o narrador atribui ao seu vestido: “preto e opaco, velho documento de sua vida.” (p. 57).

Acontece que o documento, como o rosto, pede uma leitura que nem todos são capazes de fazer. No conto de Clarice Lispector, escreve o narrador que “Sobretudo uma das moças da casa sentia um mal-estar irritado, a velha enervava-a sem motivo.” (p. 58). Outras personagens experimentam perante a protagonista igual incompreensão ou irritação. À chegada ao veículo que a levaria para Petrópolis, “Quando enfim se aproximou do automóvel, o rapaz e as moças se surpreenderam com seu ar alegre e com os passos rápidos. «Tem mais saúde do que eu!», brincou o rapaz. À moça da casa ocorreu. «E eu que até tinha pena dela».” (p. 60). O sorriso, em particular, suscita a desconfiança da “cunhada alemã”: “É que aquela história não estava nada bem contada, e a velha tinha um ar sabido, nem sequer escondia o sorriso.” (p. 62). Por sua vez, o dono da casa de Petrópolis, “Diante do sorriso malicioso da velha, ele se impacientou” (p. 63).

Todos estes casos ilustram bem a impossibilidade de comunicação entre ricos e pobres, fazendo lembrar a mais prosaica passagem da crónica “Os pobrezinhos”, do português António Lobo Antunes:

- O pobre da minha tia Carlota, por exemplo, foi proibido de entrar na casa dos meus avós porque quando ela lhe meteu dez tostões na palma, recomendando, maternal, preocupada com a saúde do seu animal doméstico
- Agora veja lá não gaste tudo em vinho
 - o atrevido lhe respondeu malcriadíssimo
 - Não minha senhora vou comprar um Alfa-Romeo. (ANTUNES, 2000: 82)

Mas, para além disso, há outra questão mais substancial: Mocinha é de algum modo o espelho em que as outras personagens se não querem ver, não tanto por ser pobre e velha, não tanto por ser a imagem da decadência e da morte, mas sobretudo pelo efeito desconcertante de um sorriso com lágrimas. É que a protagonista, para além de documento pessoal, é também uma espécie de documento social (de uma sociedade indiferente aos mais desprotegidos) e documento de género, justificando esta última faceta a animosidade da referida moça da casa.

Mas, como escreveu Italo Calvino, “*Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire*”² (CALVINO, 2017: 7). E uma das coisas que este conto de Lispector nos diz ainda tem que ver com o prazer dos sentidos, em particular o do olfato, levemente misturado com o do paladar. Acordada para si e já próxima da morte, Mocinha, em casa da “cunhada alemã”, é perturbada por uma sensação olfativa: “O cheiro de café dava-lhe vontade, e uma vertigem que escurecia a sala toda. Os lábios ardiam secos e o coração batia todo independente. Café, café, olhava ela sorrindo e lacrimejando.” (p. 62). Num país em que dificilmente uma xícara de café é recusada ao visitante, a protagonista tem de contentar-se com os preliminares, com o simulacro, numa derradeira prova de vida que abre caminho para o último escaninho da memória.

Italo Calvino, contemporâneo de Lispector (viveu entre 1923 e 1985), apresenta uma visão do mundo com algumas semelhanças num volume que, apesar do sucesso junto de sucessivas gerações de leitores, não é das suas obras mais valorizadas: *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*. Publicada em 1963 numa coleção de literatura juvenil, a coletânea de contos inclui textos escritos desde 1952, alguns dos quais já tinham vindo a lume no jornal *L'Unità*. O protagonista é um pobre operário não especializado de uma cidade industrial que frequentemente se perde em fantasias sobre uma natureza inexistente e impossível. Vivendo na periferia da cidade, numa casa minúscula, Marcovaldo dedica-se a um trabalho rotineiro de cargas e descargas, pelo qual recebe um salário insuficiente para a extensa família de mulher e seis filhos. Atento aos sinais da natureza, vendo e sentindo o que os outros deixam escapar, o protagonista envolve-se em sucessivas peripécias que terminam sempre mal, assim expondo,

² Um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer. (CALVINO, 2015: 11).

de um modo duro e ao mesmo tempo terno, as contradições e os bloqueios da cidade e da modernidade. Como declarou o próprio Calvino na introdução à edição de 1968, o livro é uma experiência de “favola moderna, di divagazione comico-melanconica in margine al «neorealismo»”³ (Calvino, 2016: X).⁴

Marginalizado e tornado invisível na cidade em que trabalha, Marcovaldo tem alguns aspetos comuns com a Mocinha do conto de Clarice. Tal como esta, passeia pela cidade (embora apenas durante a hora de almoço e aos fins de semana) e senta-se nos bancos de jardim, embora com um propósito diferente:

Un leggero sole meridiano veniva a rallegrare le giornate, e Manovaldo passava qualche ora a guardare spuntare le foglie, seduto su una panchina, aspettando di tornare a lavorare. Vicino a lui veniva a sedersi un vecchietto, ingobbito nel suo cappotto tutto rammendi: era un certo signor Rizieri, pensionato e solo al mondo, anch’egli assiduo delle panchine soleggiate.⁵ (p. 24)

Como Mocinha, Marcovaldo valoriza a água, mas sob a forma de chuva e com cheiro: “a naso in su, assaporava l’odore della pioggia, un odore – per lui – già di boschi e di prati, e andava inseguendo con la mente dei ricordi indistinti.”⁶ (p. 83). Além disso, é sensível ao cheiro da comida. No conto “La pietanziera” [A marmita] temos uma idêntica figuração do significado dos alimentos para quem está esfomeado, igualmente acompanhada do sublinhar do cheiro:

Il manovale Marcovaldo, svitava la pietanziera e aspirava velocemente il profumo, dà mano alle posate che si porta sempre dietro, in tasca, involte in un fagotto, da quando a mezzogiorno mangia con la pietanziera anziché tornare a casa. I primi colpi di forchetta servono a svegliare un po’ quelle vivande intorpidite, a dare il rilievo e l’attrattiva d’un piatto appena servito in tavola a quei

³ fábula moderna, de digressão cómico-melancólica à margem do «neorealismo».

⁴ A partir daqui, indicarei diretamente a página da obra de Calvino.

⁵ Um leve sol matinal vinha alegrar os dias, e Manovaldo passava umas horas a ver desabrochar as folhas, sentado num banco do jardim, à espera da hora de voltar ao trabalho. Ao pé dele vinha sentar-se um velhote, todo amarecado dentro do sobretudo remendado: era um tal senhor Rizieri, reformado e sozinho no mundo, também assíduo frequentador dos bancos soalheiros. (CALVINO, 2011: 37).

⁶ de nariz no ar, saboreava o odor da chuva, um odor – para ele – já de bosque e de campo, e perseguia mentalmente recordações indistintas. (CALVINO, 2011: 102).

cibi che se ne sono stati lì rannicchiati già tante ore. Allora si comincia a vedere che la roba è poca, e si pensa: “Conviene mangiarla lentamente”, ma già si sono portate alla bocca, velocissime e fameliche, le prime forchettate.⁷ (pp. 34-5)

Autores – e figuras – muito diferentes, Calvino e Clarice coincidem nesta visão do ser humano como sujeito. Qualquer que seja o seu estatuto social, quaisquer que sejam os efeitos da grande cidade predatória, por muito que pareçam fora do lugar, Mocinha e Marcovaldo não abdicam do seu lugar no mundo, mesmo que o fio que os liga à terra seja apenas o cheiro do café ou da comida guardada na marmita. E ainda que se sinta nesses textos um discreto contexto histórico, não se pode deixar de concordar com Calvino: “È classico ciò che tende a relegare l’attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno.”⁸ (Calvino, 2017: 12). E o cheiro da verdade que os envolve é ineludível.

Bibliografia

- ANTUNES, António Lobo (2000). *Livro de Crónicas*. 4.^a ed. Lisboa: Dom Quixote.
- CALVINO, Italo (2011). *Marcovaldo ou as estações na cidade*. Tradução de José Colaço Barreiros. 3.^a ed. Lisboa: Alfragide.
- CALVINO, Italo (2016). *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*. Milano: Oscar Moderni.
- CALVINO, Italo (2015). *Porquê ler os clássicos*. Trad. de José Colaço Barreiros. Alfragide: Dom Quixote.
- CALVINO, Italo (2017). *Perché leggere i classici*. Milano: Oscar Moderni.

⁷ O servente Marcovaldo, após ter desenroscado a marmita e aspirado velozmente o aroma, saca dos talheres que traz sempre consigo no bolso, embrulhados num papel, todos os dias desde que, em vez de ir comer a casa ao meio-dia, passou a levar a marmita. As primeiras garfadas servem para despertar um pouco aqueles alimentos meio entorpecidos, e para dar o relevo e o atrativo de um prato acabado de servir à mesa àquela comida ali apertada há já tantas horas. Então começa-se a ver que não é muita coisa e pensa-se: «Convém comer lentamente», mas entretanto já se levaram à boca, esfomeadas e rapidíssimas, as primeiras garfadas. (CALVINO, 2011: 49-50).

⁸ É clássico o que tiver tendência para relegar a atualidade para a categoria de ruído de fundo, mas ao mesmo tempo não puder passar sem esse ruído de fundo. (CALVINO, 2015: 15).

- FREITAS-MAGALHÃES, A. (2007). *A Psicologia das emoções: o fascínio do rosto humano*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- LABARI, Nuria (2020). A qué huele Benzemá o dónde se esconde la verdad. *El País*. 23 octubre. Em linha: <<https://elpais.com/opinion/2020-10-23/a-que-huele-benzema-o-donde-se-esconde-la-verdad.html>>.
- LISPECTOR, Clarice (1999). *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MOSER, Benjamin (2017). *Uma biografia de Clarice Lispector: porquê este mundo*. Lisboa: Relógio d'Água.

Parábola e palavra: Samuel Rawet e Clarice Lispector

Filósofos, teóricos da literatura, escritores e muitos leitores sublinham com frequência os laços que unem filosofia e literatura. Trata-se em ambos os casos de pensar e de representar o ser humano e tudo o que o envolve: o homem face a si mesmo, mas também na sua relação com o outro, com o mundo, com a vida e com a morte. Se a filosofia foi tentando, ao longo da sua história, fazer essa reflexão de modo mais racional e sistematizante, o facto é que também a literatura vem desempenhando um papel determinante nessa tarefa. Aliás, não será certamente casual que vários dos grandes filósofos tenham sido também notáveis escritores (de Platão a Santo Agostinho, de Voltaire a Sartre ou Agostinho da Silva) ou vice-versa (de Montaigne a Camus ou Vergílio Ferreira). Entre as possíveis explicações para esta convergência estará naturalmente o facto de ambas as atividades serem realizadas por seres humanos pensantes que se debatem com idênticas perguntas e, por outro lado, o facto de ambos terem como instrumento – de pensamento e de expressão – a linguagem verbal.

O caso que agora vou apresentar diz respeito a um recurso retórico, estilístico, mas também pedagógico e de pensamento, um recurso que durante muitos séculos fez parte da formação dos jovens – no ocidente, mas também no oriente – e que parece estar a perder força: a parábola. De uma forma sucinta, como esclarecem os dicionários de retórica (cf., por exemplo, MARCHESE e FORRADELLAS, 1998: 306), podemos dizer que se trata de uma forma narrativa com uma dupla isotopia semântica: uma superficial, sob a forma de um conto; outra profunda, que corresponde à transcodificação alegórica do conto e encerra um significado moral, religioso, filosófico. Estas características levaram Aristóteles, na *Retórica*, a tomar a parábola como argumento de prova. Também Cícero, entre muitos outros, escreveu sobre a questão em vários dos seus estudos retóricos. Mas seriam as suas potencialidades estilísticas e pedagógicas que consagrariam a parábola, sobretudo a partir da sua utilização por

Jesus nos evangelhos sinóticos, que assim reinventou uma forma conhecida como *mashal*, amplamente presente no Antigo Testamento e na literatura judaica.

Segundo os especialistas, a novidade das parábolas evangélicas reside tanto na forma como no fundo, isto é, tanto na imagem como na doutrina. De um modo geral, as imagens baseiam-se em tarefas quotidianas e nos costumes da época, sendo integradas num enredo simples, ao passo que a doutrina aponta habitualmente para o reino de Deus. Verifica-se também que a sua compreensão é por vezes um tanto obscura ou enigmática, solicitando, pois, uma explicação.

Veremos agora dois exemplos de recurso à parábola em escritores brasileiros contemporâneos: Samuel Rawet (1929-1984) e Clarice Lispector (1925-1977), ambos de família judaica, ambos nascidos no leste europeu (Rawet em Klimontov, Polónia; Clarice em Chechelnyk, Ucrânia), ambos chegados ao Brasil em tenra infância (Rawet com seis anos, Clarice com poucos meses), fugidos das perseguições que atingiam as comunidades judaicas um pouco por toda a Europa da época. Os contos em que centraremos a nossa atenção integram livros publicados em anos sucessivos: “Parábola do filho e da fábula” (do livro *Diálogo*, de 1963) e “Os desastres de Sofia” (do volume *A Legião Estrangeira*, de 1964).

Começemos pela narrativa de Rawet, cujo título parece evocar a bem conhecida Parábola do Filho Pródigo, que comparece em Lc 15:11-32. Contrariando a doxa da época (e provavelmente de sempre), tal parábola aborda o tema da redenção e da misericórdia divina, estando enquadrada numa trilogia que inclui também a da Ovelha e a da Moeda Perdidas. Esta aproximação entre a ficção rawetiana e o texto bíblico não é aliás caso isolado: em “Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado”, por exemplo, o protagonista evoca a conversa que tivera

com um nazareno num monte de oliveiras. Que bela conversa! Que companheiro excelente! [...] Riram e falaram dos episódios do filho pródigo, e o nazareno, entre malicioso e ingênuo, contou-lhe o artifício dos pães, do leproso, e num determinado momento gargalhou tanto que Ahasverus teve medo. (RAWET, 2004: 455).

De forma menos óbvia, o motivo do Filho Pródigo surge também no conto “A porta” (do livro *Diálogo*, já referido). De um modo impreciso, como é característico da ficção de Samuel Rawet, um narrador em 3.^a pessoa dá conta do desejo de fuga de um filho que regressa a casa e escuta do pai a frase “– Mais um prato. Alice, temos visita!” (RAWET, 2004: 104). A porta, em todo o seu simbolismo, é a barreira de entrada ou de saída a evitar: “O essencial é não transpor a porta. Não abri-la. Permanecer ali, diante dela, encarando-a de rijo com todas as suas possibilidades de porta. Fechada.” (RAWET, 2004: 103). Mais que na parábola bíblica, este é um filho consciente, que assumiu uma rutura ética com a família e cujo regresso, ainda que inexplicado, não constitui uma cedência:

Violara as leis deles, de tranquilidade e ordem duas vezes seculares, ao não aceitar o que fora assentado sobre a rapina, e continuava sendo, num mecanismo bem mais complexo, agora, com vantagem de estar fixado em algo que implicava uma determinação vinda não se sabe de onde. (RAWET, 2004: 106)

Há outros momentos em que Rawet convoca e reinterpreta criticamente elementos bíblicos. Na já referida novela “Viagens de Ahasverus”, o narrador autodiegético alude repetidamente a outra figura heterodoxa, desta vez literária, com ligações ao texto bíblico, neste caso o Génesis: “o corvo Vicente de Torga”, que o leitor português facilmente identifica com o protagonista do conto “Vicente”, do livro *Bichos*, publicado em 1940 por Miguel Torga. Trata-se de uma revisão do episódio da Arca de Noé, em que Deus é obrigado a ceder à rebeldia do corvo, que abandona a arca para ser livre. Na mesma linha de releitura de episódios e personagens bíblicos, há ainda o conto “Reinvenção de Lázaro” (do livro *O terreno de uma polegada quadrada*, de 1969). Aí, no contexto de um interessante jogo metaliterário, surge a história de Tião, um ajudante de camião, negro, que dá por si a admirar o processo de transformação de um bloco de mármore em peças escultóricas para sepulturas. Como um Lázaro reinventado – ou um Orfeu negro à maneira da peça de Vinícius de Moraes –, a personagem abre-se à arte e à dimensão estética da vida:

Era bonita aquela droga, assim de repente. Bonito como daquela vez no meio de um porre com violão em que um tipo gordo e forte, dizem que judeu, sem mais nem menos começou a cantar umas músicas de negro americano. Um

troço que sacode a gente por dentro, diabo de confusão de choro e tristeza, mas dá vontade de gritar *bonito!* (RAWET, 2004: 311)

Voltemos então à “Parábola do filho e da fábula”, em que o narrador de 3.^a pessoa relata uma cena familiar: às três horas da tarde, um filho deitado na cama, recuperando de um delírio, está ladeado pela mãe e pelo pai, que lhe contam três fábulas, aparentemente com um propósito didático que resulta frustrado. Temos, portanto, duas formas narrativas simbólicas – a parábola e a fábula –, em dois níveis do texto, que talvez pudéssemos designar, ainda que de modo impreciso, como intradieético / extradieético ou imanente / transcendente.

Começando pelo primeiro desses planos, temos de reconhecer a posição um tanto estranha das personagens. Nada sabemos de específico sobre nenhuma delas, apenas que estão unidas por laços familiares, representando assim uma dicotomia um tanto tipificada: filho vs. pais, jovem vs. adultos, doente vs. sãos. Além disso, percebemos que o filho está numa situação-limite: “O amontoado de equívocos trouxera-o àquele estado, misto de loucura e lucidez, e se ali estava, na cama, com os olhos abertos após o delírio, e não em outro lugar, morto, talvez, devia-o a uma persistência ilusória em permanecer ainda, e sobretudo.” (RAWET, 2004: 134). Ficamos ainda a saber que o desajuste do filho tem a sua raiz na palavra, que ele insiste em ler de maneira diferente, não exatamente como Leonardo Da Vinci: “Mas não lhe viessem com palavras que delas nada esperava, porque em sua teimosia ouvia-as e lia-as sempre de trás para diante, ele, um espelho, e para espanto dos outros maravilhava-se com o sentido que de modo algum percebiam.” (*ibid.*) Tendo passado com dificuldade por etapas que o narrador identifica como o “tempo dos mitos” e o “tempo das lendas”, este filho tinha dado “sinal de desconhecimento de fronteiras” (*ibid.*), o que faz antever a ineficácia da “terapia” das fábulas ensaiada pelos pais.

Próxima da parábola pelo ensinamento, a fábula tem a particularidade de incluir quase sempre animais irracionais representados com características humanas, razão que ajuda a explicar a sua deriva nos séculos mais recentes para o domínio da literatura infantil. No conto de Rawet são três as fábulas apresentadas, alternando mãe e pai no papel de narrador.

Antes de as considerarmos, atente-se nos casos de ocorrência deste número três, com uma longa tradição simbólica: a vida do filho (ou a do ser humano)

é dividida em três tempos (o dos mitos, o das lendas e o das fábulas); a ação decorre à “luz mansa de três horas da tarde” (*ibid.*), numa convergência com a hora da morte de Cristo, mas em contraste com as trevas referidas nos evangelhos (em Rawet trata-se da “tarde de um dia de sol e céu lavado por outros dias de chuva, claridade sem ruído”, *ibid.*); a família é constituída por três elementos; e as fábulas, como ficou dito, são três.

A primeira e mais conhecida é “A Cigarra e a Formiga”, atribuída a Esopo (figura no Índice de Perry sob o n.º 373, embora com um título diferente, que em português seria “A Formiga e o Gafanhoto”). A moral dessa versão aponta para a importância do trabalho e do planeamento do futuro, ideia que surge também em Pr 6:6-11 (“O preguiçoso e a formiga”) e noutras passagens da Bíblia. É curioso, porém, que na versão de La Fontaine (“La cigale et la fourmi”) parece haver uma crítica à falta de generosidade da formiga: por um lado, a cigarra compromete-se a pagar “Intérêt et principal” (LA FONATINE, 1820: [3]); por outro, diz o narrador que “La Fourmi n’est pas prêteuse” (*ibid.*). Embora sob a forma interrogativa, a reação do filho no conto de Rawet vai também em sentido contrário ao da moral comum: “– Mas se a cigarra proceder como a formiga, quem cantará no verão?” (RAWET, 2004: 135). Podemos ver aqui a defesa da natureza individual (a cigarra não é a formiga e, portanto, não pode comportar-se da mesma maneira) e, por outro lado, a defesa de um “inutensílio” (para retomar a palavra de Manoel de Barros): é importante que haja alguém que cante no verão.

A segunda fábula, contada pelo pai numa voz “já um pouco agressiva” (*ibid.*), é “Les animaux malades de la peste”, que é a primeira do livro VII das *Fables* de La Fontaine¹. Trata-se de uma ilustração particularmente cáustica do princípio da razão do mais forte, acompanhado de um retrato satírico da sociedade da época (e, no fundo, de todos os tempos), que os dois versos finais sintetizam muito bem: “Selon que vous serez puissant ou misérable/ Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir.” (LA FONATINE, 2019: 29). Como seria de esperar, a personagem de Rawet declara admirar o burro imolado da fábula, o ingénuo inocente sacrificado pela justiça dos fortes.

¹ A narrativa foi traduzida, em verso (alexandrinos e octossílabos), por Machado de Assis, sob o título de “Os animais iscados da peste” (ASSIS, 1997: III, 167-169) e integra o livro *Ocidentais*, publicado originalmente no volume *Poesias Completas* (Rio de Janeiro: Garnier, 1901).

A última fábula, transmitida pela mãe, “já quase chorosa” (RAWET, 2004: 136), é talvez menos conhecida: o título inglês é “The Mosquito and the Shepherd” (cf. HUMPHREYS, 2012) e, segundo julgo ter conseguido apurar, tem como autor o fabulista russo Ivan Andreyevich Krilov (1769-1844). Também neste caso a moral aponta para a lei do mais forte, capaz de recompensar a bondade com a morte. Neste caso, a reação do filho é ainda mais definitiva e abre a porta para o entendimento da parábola do título: ao dizer “– Mãe, eu já fui esse mosquito!” (*ibid.*) Com esta afirmação, o filho está a anunciar a sua morte e a assumir o seu sacrifício em nome da salvação dos pais, identificando-se assim de algum modo com a figura de Cristo. A “Parábola do filho e da fábula” converte-se, pois, em algo mais que uma mera abordagem do tópico da dificuldade de diálogo entre pais e filhos: trata-se sobretudo de uma recriação da Parábola do Filho Pródigo, aqui só com um filho mas incluindo uma mãe, e sem a festa do regresso a casa. A frase que encerra o conto, proferida pelo pai, “– Filho, se queres viver esquece as fábulas!” (*ibid.*) é a prova definitiva da incompreensão da parábola por parte dos progenitores: são eles quem não vê que o caminho está na cigarra, no burro, no mosquito, no filho – e que todas essas mortes correspondem a uma forma superior de vida, incompatível com o mundo deles.

Passemos agora ao segundo caso, o da parábola contida em “Os desastres de Sofia”, um título em que os leitores menos jovens identificam de imediato a paródia à obra homónima da Condessa de Ségur. No conto de Clarice Lispector, uma narradora em primeira pessoa recorda para tentar perceber(-se) um episódio da sua infância, passado quando tinha nove anos: o seu embate com o professor “gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos” (LISPECTOR, 1999: 11), a quem “de certo modo eu amava. Não o amava como a mulher que eu seria um dia, amava-o como uma criança que tenta desastradamente proteger um adulto” (*ibid.*). O epicentro do suposto conflito é desencadeado por uma espécie de parábola contada pelo professor:

O que ele contou: um homem muito pobre sonhara que descobrira um tesouro e ficara muito rico; acordando, arrumara sua trouxa, saíra em busca do tesouro; andara o mundo inteiro e continuava sem achar o tesouro; cansado, voltara para a sua pobre, pobre casinha; e como não tinha o que comer, começara a plantar no seu pobre quintal; tanto plantara, tanto colhera, tanto começara a vender que terminara ficando muito rico. (LISPECTOR, 1999: 15)

Como escreve a narradora, “Provavelmente o que o professor quisera deixar implícito na sua história triste é que o trabalho árduo era o único modo de se chegar a ter fortuna.” (LISPECTOR, 1999: 17). Estamos – como acontecia nas histórias contadas pelos progenitores no conto de Rawet – perante uma forma de ensino tradicional que se valia (e vale ainda) de formas como a parábola ou a fábula para inculcar nas crianças certos valores morais ou éticos. Neste caso concreto, a história do professor parece baseada numa fábula – em que não intervêm animais – atribuída a Esopo: intitulada em inglês “The Farmer and his Sons”, a narrativa aparece no índice de Perry sob o n.º 42. Seria depois recriada por La Fontaine, com o título “Le laboureur et ses enfants”, constituindo a fábula 9 do livro V (LA FONTAINE; 1820: 159)². À semelhança da aula do conto de Clarice, também aqui a moral é “le travail est un trésor”.

No entanto, a personagem chega a uma conclusão muito diversa:

Mas levemente eu concluía pela moral oposta: alguma coisa sobre o tesouro que se disfarça, que está onde menos se espera, que é só descobrir, acho que falei em sujos quintais com tesouros. (...) Suponho que, arbitrariamente contrariando o sentido real da história, eu de algum modo me prometia por escrito que o ócio, mais que o trabalho, me daria as grandes recompensas gratuitas, as únicas a que eu aspirava. É possível também que já então meu tema de vida fosse a irrazoável esperança, e que eu já tivesse iniciado a minha grande obstinação: eu daria tudo o que era meu por nada, mas queria que tudo me fosse dado por nada. (LISPECTOR, 1999: 17)

Esta reinterpretação da fábula pode ser lida de modos diversos, mas parece apontar para um hipotexto de ampla ressonância: a Parábola do Tesouro Escondido (Mt 13: 44) contada por Cristo, que costuma ser aproximada da Parábola da Pérola de Grande Valor (Mt 13: 45-46). Em todos os casos está em questão o tesouro sem preço, que se sobrepõe a tudo, embora as direções sejam naturalmente diferentes: nas parábolas de Cristo (que segundo os especialistas³ acolhem uma rica tradição judaica e certos elementos do folclore), é o reino dos céus que justifica todos os sacrifícios e a renúncia a todas as posses; no conto de Clarice, creio que é a reivindicação dos direitos e obrigações do *eu*

² Foi traduzida para português, entre outros, por Filinto Elísio (1818: 206-207).

³ Cf. YOUNG, 2012.

que está em pauta. Um *eu* que ao longo do conto se descobre, ao mesmo tempo que descobre o outro e descobre a vida, com as suas dores e os seus riscos, e o faz através do poder da palavra – como aliás acontecia em Rawet.

O que a narradora de “Os desastres de Sofia” escreve a certa altura poderia de facto aplicar-se também aos outros textos que estão em debate: “As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito.” (LISPECTOR, 1999: 12). Mais que sublinhar o poder e a relativa independência da língua, significa isto que ela é elemento essencial de acesso ao conhecimento, de si e do mundo, exigindo do sujeito disciplina e determinação. Neste conto, como na narrativa de Samuel Rawet e nas parábolas de Cristo é isso que está em causa: o poder da palavra – sobretudo a palavra cifrada, como é o caso das parábolas – que só os rebeldes têm coragem de assumir, contrariando a lógica e o senso comum.

Também nisto literatura e filosofia andam de mãos juntas, eventualmente com a distância que vai da parábola à palavra, de uma certa forma do mito ao logos.

Bibliografia

- ARISTÓTELES (1998). *Retórica*. Introd. de Manuel Alexandre Júnior. Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior *et al.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ASSIS, Machado de (1997). *Poesias Completas*. In *Obra Completa*. Org. de Afrânio Coutinho. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- BORN, A. Van Den (2004). *Dicionário enciclopédico da Bíblia*. 6.^a ed. Petrópolis: Vozes.
- ELÍCIO, Filinto (1818). *Obras completas*. Tomo VI. Paris: A. Bobée.
- HUMPHREYS, Derek (2012). Translations / Traductions: Krylov’s Fables. *Canadian-American Slavic Studies*. 46: 2, pp. 237-264.
- LA FONTAINE, Jean de (1820). *Fables*. Tome I. Paris: Méquignon Marvis.
- LA FONTAINE, Jean de (2019). *Fables: Livres VII à XI*. Paris: Larousse.
- LISPECTOR, Clarice (1999). *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MARCHESE, Angelo & FORRADELLAS, Joaquín (1998). *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*. 6.^a ed. Barcelona: Ariel.

RAWET, Samuel (2004). *Contos e novelas reunidos*. Org. por André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

YOUNG, Brad H. (2012). *The Parables: Jewish Tradition and Christian Interpretation*. Ada, Michigan: Baker Academic.

De Nogueira para Ulisses: uma outra Conce(i)ção

Embora desvalorizada como fase de transição entre a infância e o estado adulto, a adolescência é um momento decisivo da vida de qualquer indivíduo, o que explica a atenção que médicos, psicólogos, sociólogos, antropólogos e uma série de outros profissionais lhe vêm dedicando, em particular desde o final do século XIX. Não admira por isso que também a literatura tenha passado a encarar a adolescência com interesse, seja sob a forma de alusão, seja fazendo dela o motivo central, em registos e géneros muito diversos. No caso do Brasil, são raros os grandes autores (José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Fernando Sabino...) que escaparam ao tema, sobretudo depois do clássico *O Ateneu*, de Raul Pompéia, publicado em 1888. Um dos casos de grande sucesso, pelo menos a nível regional, é o de Rego de Carvalho, que na novela *Ulisses entre o amor e a morte*, vinda a lume em 1953, dá voz a um adolescente que vai contando o seu processo de crescimento que inclui a morte do pai e fecha com o primeiro amor. Embora predomine o relato factual de acontecimentos, a obra tem um acentuado cunho psicológico, como é característico do chamado *Bildungsroman* em que se filia.

Uma pergunta que pode assaltar o leitor estrangeiro tem que ver com a razão do sucesso de *Ulisses*, tanto mais que parece tratar-se de uma narrativa semelhante a tantas outras, que se limita a contar acontecimentos relativamente banais, num registo, à primeira vista, também comum. Basta, contudo, uma reflexão um pouco mais demorada para perceber que a explicação reside no facto de Rego Carvalho evitar com mestria os erros que caracterizam muita da literatura sobre a adolescência, como sejam o propósito didático e/ou moralizador, a tentação de explicar, o piscar de olho ao leitor adulto ou mesmo a nostalgia.

Muitos de nós ainda hoje lemos e ouvimos com gosto “Os meus oito anos” de Casimiro de Abreu: “Oh! que saudades que eu tenho/ Da aurora da minha

vida,/ Da minha infância querida/ Que os anos não trazem mais!/ Que amor, que sonhos, que flores,/ Naquelas tardes fagueiras/ À sombra das bananeiras,/ Debaixo dos laranjais!” Ou, num registo mais moderno, o “Brincar na rua”, de Carlos Drummond: “O dia dura menos que um dia./ O corpo ainda não parou de brincar/ e já estão chamando da janela:/ É tarde.” Mas o registo de Rego de Carvalho é outro, mais juvenil e menos saudoso, preferindo o acontecimento à sua racionalização, mimetizando assim os silêncios tempestuosos que costumam caracterizar a adolescência. O primeiro mérito de *Ulisses entre o amor e a morte* está, pois, em manter-se fiel ao ponto de vista de um adolescente comum que enfrenta os problemas da maturação. O autor cumpre desse modo a receita que Fernando Pessoa prescreveu para uma outra forma de literatura, a infantil: “Nenhum livro para crianças deve ser escrito para crianças” (PES-SOA, 1987: 44).

O relato é feito em 1.^a pessoa, criando uma impressão de proximidade que pode facilitar a identificação do leitor jovem. Fica também a ideia de que se trata de uma narração simultânea (isto é, de um relato que coincide com o desenrolar da história), impressão que se desfaz no final, em que percebemos haver uma distância considerável entre o tempo da narrativa e o tempo da narração: “Dela, ainda hoje, guardo a recordação desse momento, em que nossas mãos, as minhas aquecidas nas suas, se uniram pela última vez.” (CARVALHO, 2002: 90)¹. Também não sabemos a idade exata do protagonista no início da novela; somos apenas informados de que ele está com 15 anos num momento próximo do fim do livro. Estas omissões podem ser interpretadas de várias maneiras: por um lado, é de admitir que ao Ulisses que conta a história importam menos as datas e mais os acontecimentos e tudo os que os envolve, a começar pelo espaço e pelo ambiente; por outro, devemos reconhecer que esta é uma abertura para o enigma que envolve *Ulisses* e que ajudará por certo a explicar o sucesso que continua a obter.

Entre os episódios relatados há um conjunto que não constitui grande surpresa, dado que é presença habitual nas narrativas que focalizam a infância e a adolescência: as relações familiares, as amizades e o lazer, o primeiro amor. Apesar disso, há uma série de particularidades pouco comuns, como a morte precoce do pai, vitimado por uma doença que é explicada de modo confuso:

¹ Para as restantes citações desta obra, limitar-me-ei a indicar o número da página.

por um lado, o narrador fala em problemas do coração; por outro, informa que “os objetos de mau pai foram lançados no fogo” (p. 30) depois do seu falecimento, o que parece apontar para uma doença infectocontagiosa. Há também um irmão mais velho que o narrador considera estranho: “Ele era franzino e doentio: amava o silêncio e raro sentia curiosidade. Apenas a mim, em verdade, abria o coração, confessando seus menores desejos e os temores que o oprimiam.” (p. 20). Outras estranhezas do irmão são o facto de aparentemente não chorar depois da morte do pai; ou a circunstância de justificar com um aforismo o ter matado um casal de pombos: “– Não busque razão na vida, que não achará.” (p. 72); ou ainda o ter tentado o suicídio e decidido depois tornar-se padre. Símbolo do mistério radical que representa o outro, este irmão é uma das formas mais difíceis de que Ulisses dispõe para entender o mundo e nele se situar.

Esses e outros eventos pediriam uma reflexão que o narrador não pode dar, uma vez que a função que assume é sobretudo a de contar a história, sob a perspectiva do jovem que foi. Isso explica que o relato se apresente entrecortado, dividido em capítulos curtos ou mesmo curtíssimos, num ou noutra momento marcados por um ritmo surpreendente, próximo do verso de redondilha maior. Veja-se, por exemplo, o capítulo “Quente era a manhã, em julho” (p. 25), em que quase todos os segmentos têm sete sílabas:

Quente era a manhã, em julho, – 7 sílabas
quando meu pai se deitou, – 7 sílabas
as pálpebras baixando. – 6 sílabas
E puro, e distante, e feliz, – 8 sílabas
encarou o céu e o tempo. – 7 sílabas

Outro aspeto interessante da narração tem que ver com a representação particularmente emotiva da paisagem:

Corria uma aragem fina, acariciante. Uma garça voou baixinho. E à última clareza do poente, as frondes das carnaubeiras faiscavam em reflexos vermelhos e dourados.
“Este é o lugar mais bonito do mundo”, pensei nesse instante, enternecido com a paisagem. (p. 17)

Se a morte do pai domina a primeira parte da novela, é o primeiro amor que assume preponderância no final. Mas também ele está envolto num certo mistério, em parte por causa do laconismo do narrador. O objeto do enamoramento de Ulisses chama-se Conceição e era “uma prima do Arnaldo, que viera passar uns tempos em casa dos tios; seu rosto estava coberto de espinhas e os seios agora que apontavam.” (p. 63). O nome da jovem convida a pensar num possível paralelismo com o conto *Missa do galo*, de Machado de Assis. É evidente que as diferenças são muitas, como seria aliás de esperar da natureza distinta das obras e dos autores em causa. Mesmo assim, note-se que, um pouco à semelhança do Nogueira que diz da sua Conceição que “em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima” (ASSIS, 1998: 391), também Ulisses confessa: “Uma noite dessas, revi Conceição. Esta me pareceu mais bonita, o corpo já esbelto e bem feito; nem me lembrou a mocinha de alguns meses atrás, que conheci junto a um cercado de galinhas.” (p. 81). Por outro lado, em ambos os textos está presente a missa do galo e com idêntico simbolismo duplo: religioso e sexual. Esta missa, para além de marco da vida comunitária de uma região interiorana, é sinal de nascimento – de Cristo e daquilo que ele representa, mas também de quem nela participa (neste caso o Nogueira de Machado de Assis e o Ulisses de Rego de Carvalho). Por outro lado, o galo que nela é convocado é, entre outros valores, símbolo da maturidade sexual, sinalizando a entrada dos protagonistas numa nova etapa das suas vidas.

Note-se aliás que, na novela de Rego de Carvalho, a saída da missa do galo não representa apenas a passagem para outra fase da vida de Ulisses em que Conceição já não cabe; essa partida é também um regresso ao início, pois a novela começara com a saída da igreja, em período natalício: “À saída da igreja, a criada guiou-me por um caminho entre veredas, até o horto em que o Menino Jesus costumava distrair-se.” (p. 13). Fecha-se assim um círculo, superadas que estão as provas a que o herói foi sujeito, as maiores das quais já estavam anunciadas no título: a morte e o amor.

Essas duas provas estão interrelacionadas, no que parece constituir uma das lições de vida que a novela nos apresenta: o pai do herói, mais do que a morte, representa o amor – o amor que sobrevive ao objeto; Conceição, por seu lado, significa, para lá do amor, uma certa forma de morte, a morte da adolescência,

dos seus medos e dos seus encantos. Temos assim um Ulisses que, como sugere o título, está *entre*, necessitando por isso de voltar atrás, pela palavra memorada, para seguir em frente. Não se trata propriamente de um regresso a Ítaca, tanto mais que nunca houve aí uma Penélope à sua espera. Trata-se antes da busca inglória de significado nos acontecimentos, numa confirmação da lição recebida do irmão: “– Não busque razão na vida, que não achará.”

Situada no Piauí, em particular nas cidades de Oeiras e de Teresina, a novela tem suscitado discussões sobre a sua eventual dimensão regionalista e a sua inserção na literatura piauiense.² De modo semelhante, alguns críticos têm chamado a atenção para a sua dimensão, pelo menos em parte, autobiográfica. Independentemente disso, e apesar de estar situado num espaço e num tempo particulares (físicos e culturais), a verdade é que *Ulisses entre o amor e a morte* supera esse tipo de circunstancialismos e afirma-se como uma interrogação sobre o mistério da adolescência, da morte e do amor. Não será, pois, exagero considerá-lo um clássico, ao qual podemos aplicar a segunda definição discutida por Italo Calvino: “Dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los.” (1993: 10).

Bibliografia

- ASSIS, Machado de (1998). “Missa do galo”. In *Contos: uma antologia*. Seleção, introdução e notas por John Gledson. Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras.
- CALVINO, Italo (1993). *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras.
- CARVALHO, O. G. Rego (2002). *Ulisses entre o amor e a morte*. In *Ficção reunida*. 3.^a ed. Teresina: Corisco.
- FONTINELES FILHO, Pedro Pio (2016). *A Letra e o Tempo: a escrita de O. G. Rego de Carvalho entre a ficção e a história da literatura*. Tese (Doutorado). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em História Social.

² Sobre o tema, cf. FONTINELES FILHO, 2016.

PESSOA, Fernando (1987). “Naufrágio de Bartolomeu”. In *Obras em Prosa*. II. Lisboa: Círculo de Leitores.

Nelson Rodrigues, o *reacionário*

Só nos últimos anos Portugal parece ter começado a descobrir Nelson Rodrigues e, para já, apenas como dramaturgo, que constitui de facto a sua faceta mais interessante e que lhe valeu um lugar indiscutível não apenas no moderno teatro brasileiro mas também na história da literatura do país irmão. Mas a atividade literária de Nelson não se limitou à escrita para o palco: ao lado do teatro, temos o romance e o conto, e ao lado (ou abaixo?) deles temos a crónica, a começar pela crónica de temática sociopolítica. Simplificando, poderíamos dizer que há um Nelson literato e um Nelson jornalista, cada um com os seus géneros, os seus veículos de circulação e os seus públicos. Observando contudo com mais atenção, percebemos que os dois Nelsons talvez sejam quatro: o que publica em livro também escreve folhetins, que faz sair primeiro em jornal e mais tarde recolhe em volume; o que faz crónica *séria* também escreve sobre futebol, domínio em que alcança grande sucesso.

Apesar desta aparência de multiplicidade, talvez haja um só Nelson Rodrigues: alinhado e desalinhado, conservador e revolucionário, comportado e provocador, clássico e popular. Hoje, como na sua época, cada leitor e cada setor da crítica tende a optar por um dos lados, rejeitando o outro ou uma parte dele.

A faceta de Nelson Rodrigues que me coube tratar nesta breve intervenção é a de *reacionário*, qualificativo que frequentemente lhe era dirigido como insulto e que ele acabou por assumir, numa pose ufanista com muito de encenação e de provocação. Esse lado do escritor pernambucano está particularmente evidenciado num dos quatro livros de crónicas ¹ que publicou:

¹ Os outros três são *A menina sem estrela*, *O óbvio ululante* e *A cabra vadia*.

O reacionário: memórias e confissões, vindo a lume em 1977 e recolhendo textos escritos entre 1967 e 1974.

A primeira consideração a fazer seria sobre o significado de *reacionário*, questão só em aparência pacífica: se todos podemos concordar que o termo designa um indivíduo que defende princípios ultraconservadores, iremos certamente divergir quando tivermos de elencar esses princípios e justificar o seu carácter ultraconservador. Isso porque o conceito varia um pouco (ou bastante) segundo as sociedades, as épocas e a correlação de forças e em função do ponto de vista – e da ideologia – do observador. No caso concreto do volume de Nelson Rodrigues em discussão, há um fator adicional que condiciona o *juízo*: a natureza dos textos. Não podemos de facto esquecer que a crónica é um género, jornalístico mas também literário, que obedece a códigos próprios, mesmo que fluidos. Podendo estar próxima – como é o caso das que integram este livro – da coluna de opinião, não se confunde com ela, tanto mais que por trás dela está uma personagem construída, que lhe assegura o êxito. Na compilação em causa essa personagem é o reacionário, que não se confunde exatamente, do meu ponto de vista, com o cidadão Nelson Rodrigues, embora esteja próxima dele.

Esta observação pode ser mais facilmente percebida com a convocação de um caso português e relativamente recente. Refiro-me ao semanário *O independente* (1988-2006), um jornal conservador e, para muitos, reacionário, e aos seus cronistas – os mais antigos, como Miguel Esteves Cardoso, Paulo Portas, Domingos Amaral ou José Júdice, e os mais recentes, como João Pereira Coutinho. Quem acompanhou a carreira do jornal ou de algum dos cronistas referidos terá certamente notado uma série de flagrantes coincidências com o Nelson Rodrigues do volume de que estamos a falar: para lá da natureza conservadora da visão do mundo e dos acontecimentos, há uma grande proximidade de temas e de motivos e, acima de tudo, um mesmo deliberado propósito de chocar e de agredir quem pensa pela bitola mais comum da esquerda. Isso é conseguido fundamentalmente através da hipérbole e da ironia, que sinalizam a distância que vai do autor empírico de cada texto ao cidadão que está por trás dele e mostram que estamos perante produções que não são meras colunas de opinião.

Apesar da distância de cerca de quatro décadas que delas nos separa, a leitura das crónicas de *O reacionário* continua a ser uma experiência com algo

de perturbador. Percebemos – e, mesmo que não concordemos, podemos razoavelmente aceitar – o ponto de partida de Nelson: o primado do indivíduo sobre o coletivo, a defesa de um modelo político de tipo oligárquico e a aversão aos movimentos de massas, base da sua repulsa visceral pelo socialismo e pelo comunismo. Apesar disso, dependendo das nossas convicções, já poderemos ter alguma dificuldade em acompanhar as suas considerações sobre o que ele considera a “socialização do idiota”:

Embora minoritários, os melhores faziam o nosso mundo, inventavam a nossa realidade, ditavam os nossos valores. Até que ocorre o maior acontecimento do século XX que foi, exatamente, a socialização do idiota. Pela primeira vez o idiota se organizava. (RODRIGUES, 2008: 221)²

Entre os coletivos que mereceram a sua frequente acrimônia destacam-se dois: os estudantes e os intelectuais de esquerda. Relativamente aos primeiros, condena o que entende ser o vazio do Maio de 68 francês:

(...) o mundo custou a perceber o óbvio ululante, isto é, que a “jovem revolução” da França foi uma obra de idiotas. Eram milhões de sujeitos implicados no movimento. E não saiu um único e escasso líder, não ficou um nome, uma cara, um gesto. (p. 547)

De um outro modo, mais sarcástico, dirigido ao católico progressista Alceu Amoroso Lima, um dos dois principais adversários que foi construindo no exercício da crônica, escreve Nelson Rodrigues:

O mestre admite que a agitação estudantil não teve grandes consequências visíveis. Aqui acrescento: – nem invisíveis. Ou por outra: – houve, sim, as consequências visíveis. Refiro-me aos automóveis virados, aos paralelepípedos arrancados e à Bolsa incendiada. (p. 43)

No plano interno, critica também duramente a agitação estudantil – “Estamos vivendo a época das passeatas. Tudo é um pretexto para desfiles.” (p. 314) –, adotando por vezes uma leitura classista:

² Para as restantes citações da obra, limitar-me-ei a indicar o número da página.

Os estudantes. São eles uma verdadeira aristocracia. Representam a nobreza e nós outros a plebe. Numa terra de analfabetos, o simples fato de estudar constitui um quase escândalo. (p. 314)

Em parte, essa crítica aos estudantes está também relacionada com a oposição do autor a um modelo social em que os jovens ocupam um lugar progressivamente mais importante:

Conheci, na minha infância, o Brasil dos velhos. Hoje, não. Hoje, por toda a parte, o que se vê e o que se ouve é o alarido dos jovens. Não há velhos ou por outra: – ninguém quer ser velho. Sujeitos de setenta anos adulam a juventude. (p. 473)

Essa visão constitui uma das razões que explicam a condenação vigorosa da “bacanal de Woodstock” e do movimento *hippie*:

(...) a juventude não faz nada e repito: – exatamente nada. Quando nasceu, as gerações passadas deram-lhe de mão beijada, na bandeja, a maior nação do mundo, a mais moderna, a mais rica, a mais culta. E, então, por não ter feito nada, põe-se a contestar, a injuriar tudo o que já estava feito. (p. 43)

A ridicularização do segundo grupo, o dos intelectuais de esquerda, é ainda mais cáustica. A propósito e a despropósito, Nelson Rodrigues refere-se com alguma frequência à geração dos

(...) que se fingem mais imbecis do que são. E assim desponta nas esquerdas brasileiras um tipo único, inédito, empolgante de cretino. É o débil mental por simples pose ideológica; e o sujeito se põe a babar na gravata, achando que só assim serve ao socialismo. (p. 56)

Temas e passagens como as que acabam de ser apresentados revelam um pensamento conservador, mas não necessariamente reacionário. Vejamos agora até que ponto as reflexões de Nelson Rodrigues no plano político-ideológico e dos valores e práticas sociais confirmam o rótulo de reacionário que ele próprio acabou por adotar como imagem.

Como seria de esperar em tempos de Guerra Fria e de ditadura militar no Brasil, são frequentes as críticas ao regime soviético e, em particular, às práticas estalinistas:

Terá um escritor do peso, da responsabilidade e da idade do Dr. Alceu, o direito de achar (ou fingir que acha) que o Brasil e a Rússia são a mesma coisa? Matamos aqui doze milhões de camponeses de fome punitiva? Houve algo parecido, em nossa história, com o Grande Terror? Assassinamos milhões em nossos expurgos hediondos? Temos em nossa história, uma ignomínia parecida com o pacto germano-soviético? (p. 41)

A invasão da Checoslováquia é também condenada, aproveitando Nelson Rodrigues para refletir, a partir do seu ponto de vista cristão, sobre o sentido e o efeito da imolação pelo fogo como forma de protesto:

No mundo ocidental, a onde de suicídios levantaria povos. Ah, ninguém resiste ao suicídio. Mas o povo tcheco pode matar-se do primeiro ao último homem. Será um sacrifício nacional inútil, unanimemente inútil. Os tanques russos continuarão rodando, eternamente. A Cortina de Ferro degradou a morte. Se não há vida eterna, que importa o suicídio, o fogo, a navalha ou o tiro? (p. 167)

Em tempos de grande popularidade internacional do maoísmo, Nelson Rodrigues critica duramente, em nome da liberdade individual, o modelo chinês de socialismo – que considera um “pesadelo humorístico” (p. 227) – e a Revolução Cultural. Recorrendo a um registo sarcástico, pergunta: “Será lícito falar em Revolução Cultural num país que ignora a descida do homem na Lua? (...) Mas pode-se falar em Revolução Cultural num país onde o povo não tem acesso à notícia, à simples notícia?” (p. 42). O que está quase sempre em causa, de forma explícita ou implícita, é o confronto com o Ocidente e, em particular, com os Estados Unidos da América, como se pode ver por esta passagem de teor aforístico, bem característica do estilo de Nelson: “O americano tem a liberdade até do crime político. Ora, na Rússia, China e por todo o socialismo totalitário, o crime político é da mais rigorosa exclusividade do Estado.” (p. 120).

No plano político interno, destaca-se em vários momentos aquele que terá sido o aspeto mais controverso da intervenção pública de Nelson Rodrigues: o apoio ao regime militar, só parcialmente contrabalançado pela intervenção a favor de amigos e do seu filho Nelsinho e pela crítica a algumas das suas medidas. Em *O reacionário*, é a figura de Emílio Médici que recebe elogios, apesar de o seu consulado (1969-1974) ter constituído o período mais violento

da ditadura. Em 1970, numa espécie de variação do *slogan* “Brasil, ame-o ou deixe-o”, escreve Nelson o seguinte:

De mais a mais, o Brasil vive o seu grande momento. Eis o nosso dilema: – ou o Brasil ou o caos. O diabo é que temos a vocação e a nostalgia do caos. É o momento de fazer o Brasil ou perdê-lo. Esse Garrastazu Médici é, neste instante, uma das figuras vitais do País. (p. 233)

Este é talvez o Nelson Rodrigues mais difícil de entender e de aceitar, por muito que se invoquem exemplos semelhantes de outros países e de outras épocas ou se apele ao contexto de confronto entre blocos que então se vivia. Custa a admitir que possam conviver na mesma pessoa uma faceta conservadora, *reacionária*, e uma faceta inovadora, com alguma coisa de iconoclasta. É de resto o próprio autor quem sinaliza essa aparente contradição ao lamentar a sua condição de censurado: “Nem todos se lembram de que não há um autor, em toda a história dramática brasileira, que tenha sido tão censurado quanto eu.” (p. 340). Isso não o impede, porém, de investir contra a esquerda conservadora, entre a qual se encontravam outras vítimas da censura: “Não tive ninguém por mim. Os intelectuais ou não se manifestavam ou me achavam também um caso de polícia. As esquerdas não exalaram um suspiro. Nem o centro, nem a direita.” (p. 340).

Esta aparente contradição é visível também quando está em causa a discussão de valores e práticas sociais. Vejamos o caso da educação sexual, que Nelson Rodrigues considera, no seu característico estilo hiperbólico, “uma das mais sinistras imposturas da nossa época” (p. 46). Ao contrário do que possa parecer, afirmações como essa não devem ser tomadas à letra: em parte porque estão ao serviço de uma estratégia de provocação, característica do estilo do autor e que está de acordo com a natureza da crónica; em parte porque são depois contrabalançadas por momentos de reflexão mais demorada, como se pode ver pela seguinte passagem:

A Educação Sexual devia ser dada por um veterinário a bezerros, cabritos, bodes, preás, vira-latas e gatos vadios. No ser humano, sexo é amor. Portanto, os meninos, as meninas deviam ser preparados, educados para o amor. (p. 163)

Irrefutáveis de certa forma, tais afirmações não deixam de ser também falaciosas, permitindo ao autor evitar a complexidade do tema e oferecendo-

-lhe uma saída airosa. Isto, que de resto constitui um dos atributos do gênero, dificulta a tarefa do leitor que procure classificar o pensamento do autor a partir destes textos.

Na mesma linha de práticas sociais, há outra questão recorrente em *O reacionário*: a igreja progressista, ou – nas palavras de Nelson – a “Igreja pra frente”, com os seus “padres de passeata”, comandados pelo arcebispo de Olinda e Recife, D. Hélder Câmara, o segundo adversário que o autor vai construindo ao longo destas crônicas, com o recurso às técnicas da caricatura. Conhecendo as origens pernambucanas de Nelson Rodrigues e as dificuldades financeiras por que passou, surpreende a violência da sua crítica ao combate de D. Hélder contra a fome:

Quantos vivem da fome? Por exemplo: D. Hélder. Sempre teve gênio promocional e nunca foi um obscuro. Mas faltava ao D. Hélder anterior o dramatismo, a potência, a fama do D. Hélder da fome. A fome tem-no feito. Podíamos apresentar a fome como a autora de D. Hélder. Ele precisava ter, por fundo, a mortalidade infantil. Mas coisa curiosa! Os grandes indignados da fome não são as suas vítimas, mas os que não a têm. Sim, são os bem alimentados que vociferam e dão patadas. (pp. 389-390)

Contudo, neste como noutros casos, mais do que o ataque político-ideológico a uma figura que teve um papel importante na oposição ao regime militar e ajudou a colocar o problema do nordeste no centro do debate político, temos a manifestação de um desconforto por parte de um conservador para quem a esfera de atuação do clero se deve limitar à igreja e para quem a religião é questão que pertence a cada um. Não creio que valha a pena discutir o acerto ou desacerto ou a classificação dessa postura. O importante é compreendê-la antes (e em lugar) de a atacar. Só assim seremos capazes de nos aproximarmos das complexidades, das contradições, mas também da beleza interior que estas crônicas nos revelam em certos momentos. Sirva de exemplo a seguinte passagem sobre a Apolo 8, de 1968:

O comandante da nave rezara a 380 mil quilômetros da Terra. A simples oração justificava qualquer orçamento. Eu bem sabia que a Apolo 8 fizera dez voltas em torno da Lua. Isso foi o de menos. O importante era o gesto de amor, ou seja, a oração. Se, lá em cima, alguém pediu por nós, pediu pelo amor entre os homens, e pediu que cada qual gostasse do próximo como de si mesmo, a Apolo

8 está salva e os milhões de dólares são um preço de liquidação da avenida Passos. (p. 615)

Que dizer desta declaração? Acentuar a sua ingenuidade e o seu caráter contraditório? Ou, pelo contrário, usá-la como uma espécie de metonímia para reler tudo o que ficou para trás, tomando-o menos à letra e encarando-o como produto do pensamento de um conservador inquieto, complexo, capaz de uma visão pequena, distorcida, quase mesquinha, mas também de uma visão larga e tocada pelo transcendente?

Nelson Rodrigues coloca-nos o mesmo problema da porta da verdade de Drummond. Perante ele, também se pode dizer: “E carecia optar. Cada um optou conforme/ seu capricho, sua ilusão, sua miopia.”.

Bibliografia

- FACINA, Adriana (2004). *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ROSA, Seleste Michels da (2008). *Nelson Rodrigues: o revolucionário reacionário*. Dissertação de mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas. Porto Alegre: Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- RODRIGUES, Nelson (2008). *O reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Agir.

Na rede, com cobertura: Rubem Braga *sem* anos

Passaram em 2013 os *sem* anos de Rubem Braga, ignorados no nosso país, como seria de esperar. De facto, em Portugal temos apenas uma antologia daquele que foi considerado pelos críticos e pelo público como “príncipe da crónica”: intitulada *Os trovões de antigamente*, saiu em 1973 na Livros do Brasil, com seleção e prefácio de Baptista-Bastos, outro jornalista-escritor. O lançamento, em Lisboa, contou com a presença de Braga, que aliás dedicou ao nosso país, aos nossos escritores, aos nossos emigrantes, uma atenção continuada, mesmo se discreta. Mas no Brasil a data, não estando a passar em claro, também não tem merecido grande destaque, exceção feita à *rede*, não a rede de dormir – tão valorizada por Rubem –, mas a rede informática.

Talvez Rubem Braga esteja na categoria do *óbvio ululante*, para retomar uma expressão proverbial de outro cronista brasileiro, Nélson Rodrigues; um óbvio que, por demasiado óbvio, está já em transição para o trivial, não prestigiando suficientemente quem o escolhe como autor de eleição. Acontece que as paixões – sobretudo as que, como as minhas, são de meia-idade e, portanto, menos autofágicas e sem a exigência da exclusividade – se preocupam pouco com o autorretrato que projetam, que neste caso seria o de alguém que evita a ribalta e a primeira fila, preferindo a (in)comodidade do registo aparentemente menor e, por isso, algum tanto marginal.

Essa questão da menoridade artística nunca incomodou aliás Rubem Braga, que sempre recusou o estatuto de escritor, preferindo o de jornalista. É o que se pode ver nesta passagem de uma crónica de *A borboleta amarela*, livro de 1955: “Há homens que são escritores e fazem livros que são verdadeiras casas, e ficam. Mas o cronista de jornal é como o cigano que toda noite arma sua tenda e pela manhã a desmancha, e vai.”¹. Também a questão dos gostos e da

¹ “Manifesto” (de *A borboleta amarela*). In BRAGA, 2007: 236.

imagem que eles projetam não parece ter preocupado o nosso autor, que cultivou sempre a imagem de anti-intelectual, começada a esboçar logo no seu primeiro livro, *O conde e o passarinho*, de 1936, numa crónica sobre uma estrela da época, a canadiana Fifi D'Orasay:

A minha posição diante de Hollywood é apenas a de um inconsolável basbaque. E Fifi me alegra. Wilde amava os poetas medíocres, mas, naturalmente, para efeitos de paradoxo. Eu uso apenas três poetas, todos de primeira água. Um deles é Jesus Cristo, e os outros dois são Sacco e Vanzetti. Fora deste detalhe, sou um apaixonado da mediocridade. Gosto de filé com fritas e de chope, aprecio os bondes, as gravatinhas-borboletas, as pensões familiares e vários produtos nacionais.²

Feitas estas considerações preliminares, entrarei agora no tema, procurando justificar a escolha e, ao mesmo tempo, tentando cativar para ela quem se dispôs a escutar-me. Evitarei por isso a apresentação mais ou menos didática do autor e da sua obra, sugerindo aos menos informados a leitura do número dos *Cadernos de Literatura Brasileira* (2011) dedicado a Rubem Braga, que inclui uma apresentação do autor bem documentada (biografia, depoimentos, miniantologia, fotos e desenhos, inéditos), uma bibliografia ativa e passiva e ainda três excelentes ensaios. Evitarei também a revisitação da doxa em torno de Rubem Braga ou acerca da crónica e suas fronteiras, que alguns proclamam como a maior contribuição das letras brasileiras para a história dos géneros literários, esquecendo os muitos casos semelhantes existentes noutros países em que a menor pujança da espécie não impede o aparecimento de autores tão bons quanto os melhores do Brasil. Portugal é um bom exemplo: as antologias preparadas e comentadas por Ernesto Rodrigues (2003) e Fernando Venâncio (2004) e vários estudos sobre autores particulares mostram bem a presença importante da crónicas nos dois séculos passados; por outro lado, casos como os de Manuel António Pina – o autor dos textos de *O anacronista* (1994), não o da coluna que nos últimos anos era publicada na página final do *Jornal de Notícias* –, de António Lobo Antunes, de um ou outro dos livros de Miguel Sousa Tavares e de autores menos conhecidos, como Arnaldo Saraiva e o seu *Bacoco é bacoco, seus bacocos* (1995), provam que a crónica literária, à brasileira, continua viva no nosso país. Além disso, olhando, a título de exemplo,

² “Fifi”. In BRAGA, 1982: 12.

para o nosso lado, vemos em Espanha (ou na Catalunha) outro excelente representante do género, Quim Monzó, que aliás tem conhecido grande sucesso editorial em livro.

Evitando, pois, esse caminho, começarei dizendo que, na leitura como na vida, há várias formas de amor (e de paixão): há autores de que gostamos porque nos dão prazer, porque nos divertem, porque nos fazem pensar, porque vêm ao encontro (ou não) da nossa forma de sentir e representar o mundo, pelo modo como trabalham o texto, pela sua capacidade de inovar ou renovar, etc. Muitos impõem-nos um grande esforço para os conseguirmos acompanhar; outros obrigam-nos a refazer a ponte que nos permitirá retomar o contacto com o lugar em que estávamos antes de os termos lidos; outros ainda servem para nos fazermos maiores. Creio que o caso de Rubem Braga é diferente: ele pertence ao grupo de autores que nos fazem melhores, isto é, que nos dão a grata ilusão de sermos melhores. Em parte pela impressão de simplicidade e de facilidade, que nos leva a crer que também nós somos capazes: de termos ideias assim; de vermos, sentirmos, pensarmos assim; de escrevermos assim. Daí nasce um simulacro de democracia literária que não vemos noutras esferas da literatura: achamos às vezes – pelo menos enquanto o autor está vivo – que temos o direito de discutir, discordar, corrigi-lo. Isto porque, a dada altura da convivência com autores como Braga, a distância entre leitor e autor como que se anulou, a um ponto tal que ele é agora nós: a ansiedade com que esperamos a próxima crónica (dantes em jornal ou revista, agora em livro) é de algum modo a ansiedade de nos contemplarmos na água de Narciso.

É em parte por isso que podemos sentir hoje na leitura de Rubem Braga – como o terão podido sentir os leitores seus contemporâneos – uma espécie de orientação para o entendimento de tanta coisa do Brasil e do universo, do ser humano e de cada um de nós. Lidos à distância – no espaço, mas também no tempo (Rubem começou a publicar crónicas aos 15 anos, em 1928, e praticou o ofício até à morte, em 1990) –, os textos do autor de *A borboleta amarela* mostram-nos um observador arguto e intuitivo, que captou de forma lapidar aspetos essenciais da sociologia e da história, da política e da psicologia, numa postura que o aproxima dos velhos cronistas, como Diogo do Couto³, por quem

³ Vd. “Um cronista da Índia se queixa”. In BRAGA, 1997: 105.

núria particular predileção e a cuja leitura voltava com frequência. Sem a pretensão de um ensaísta ou de um cientista, sem o pretensiosismo de um colunista que faz opinião, Braga teve sempre o cuidado de apresentar como *desimportantes* as suas observações, formuladas que eram não ao nível do *rés-do-chão* (como sustentou Antonio Candido⁴), mas ligeiramente acima, ao nível da rede, território entre o sonho e a reflexão, o sono e a vigília, a preguiça e a diligência, no fundo, entre o útil e o fútil que Machado de Assis identificava como essência da crónica. Situando-se preferencialmente do lado do fútil, Rubem Braga adota uma postura em que nos parece possível detetar uma certa displicência: a displicência de um autor-personagem que não quer escrever (de)mais, porque a palavra é simultaneamente supletiva e defetiva em relação ao referente, o que impõe o recurso ao discurso figurado para sugerir o que não pode ser dito de outro modo. De uma forma mais lapidar, disse-o o próprio Rubem – falando embora da arte em geral –, na sua conhecida crónica “O pavão”, de 1958:

Eu considere que este é o luxo do grande artista, atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos. De água e luz ele faz seu esplendor, seu grande mistério é a simplicidade. (BRAGA, 2009: 139)

Dito isto, vejamos então alguns exemplos da capacidade de nos orientar na compreensão de tanta coisa que a crónica de Rubem Braga apresenta, começando por aspetos – aparentemente menores – da cultura brasileira como o cangaceiro. Numa crónica de 1935, o autor comenta o veto de Getúlio Vargas, motivado pela falta de recursos, a uma lei que visava o desenvolvimento de uma campanha contra o cangaço, declarando que também discorda da iniciativa, mas por amor ao fenómeno, o que justifica com uma ironia e um humor que não enfraquecem a simpatia de quem mostra compreender o que está por trás:

Os métodos de Lampião são pouco elegantes e nada católicos. Que fazer? Ele não tem tempo de ler os artigos do Sr. Tristão de Ataíde, nem as poesias do Sr. Murilo Mendes. É estúpido, ignorante. Mas se o povo o admira é que ele se move na direção de um instinto popular. Dentro de sua miséria moral, de sua inconsciência, de sua crueldade, ele é um herói – o único herói de verdade,

⁴ “A vida ao *rés-do-chão*”. In ANDRADE, 1979.

sempre firme. A literatura popular, que o endeusa, é cretiníssima. Mas é uma literatura que nasce de uma raiz pura, que tem a sua legítima razão social e que só por isso emociona e vale.⁵

Outro aspeto da cultura brasileira que comparece nas crónicas de Braga é a cachaça. Notando que “O Brasil é o único país do mundo que não leva a sério sua bebida nacional.”⁶ – situação que só parece ter mudado nas últimas décadas –, escreve o nosso autor, numa postura empenhada mas capaz de albergar um terno lirismo:

Sim, cachaça faz mal, e quanto mais, pior. Mas foi com a cachaça que o brasileiro pobre enfrentou a floresta e o mar, varreu esse mundo de águas e de terras, construiu essa confusão meio dolorosa, às vezes pitoresca, mas sempre comovente a que hoje chamamos Brasil. É com essa cachaça que ele, através dos séculos, vela seus mortos, esquenta seu corpo, esquece a dureza do patrão e a falseta da mulher. Ela faz parte do seu sistema de sonho e de vida; é como um sangue da terra que ele põe no sangue. (BRAGA, 1989: 45)

Também a rede de dormir é objeto de louvor numa crónica que é uma espécie de recensão a um livro do antropólogo Luís da Câmara Cascudo sobre o tema⁷, sendo considerada noutro texto como um dos melhores produtos da sincrética cultura brasileira:

Foi o português que trouxe a mangueira da Índia, foi o português que aprendeu, com o índio, a fazer redes, mas a ideia de armar a rede embaixo da mangueira é uma ideia toda brasileira. Creio que, ao longo dos quatro séculos e meio em que tentamos formar nos trópicos uma confusa civilização, esta foi a coisa mais bem combinada que chegamos a fazer.⁸

Como é habitual em Braga, segue-se o remate humorístico, numa tentativa de desvalorização do pensamento: “Esta profunda reflexão sociológica nasceu em meu fino espírito no último domingo, à tardinha, ao embalo de uma rede na sombra da mangueira; e daí para a frente meu espírito não produziu mais nada; apenas se deixou embalar junto com o corpo.” (BRAGA, 2007: 304).

⁵ “Cangaço”. In BRAGA, 1982: 4.

⁶ “A cachaça também é nossa”. In BRAGA, 1989: 43.

⁷ «Entre dois cochilos». In BRAGA, 1989: 122-123.

⁸ “Caçada de paca” (de *A cidade a roça*). In BRAGA, 2007: 304.

Outro plano que podemos destacar na obra de Rubem Braga tem que ver com a reflexão sobre aspetos da política – sobretudo brasileira, mas também internacional; não a política quotidiana (embora essa também apareça), mas os grandes problemas e as opções de fundo. Um dos temas é o dos colonos alemães às vésperas da II Guerra Mundial, que assume particular relevo no livro póstumo *Uma fada no front* (BRAGA, 1994), em que são recolhidas algumas das crónicas que Braga publicou em Porto Alegre durante os quatros meses que aí viveu em 1939, de julho a outubro. Avaliando com grande ponderação e sensibilidade o problema da integração e do *abrasileiramento* desses colonos, Rubem Braga escreve algumas das suas melhores páginas. Veja-se esta passagem em que dá conta da sua visita à cidade de Joinville, situada no estado de Santa Catarina:

Para me tornar mais perplexo sem me fazer mais incoerente, Deus encheu meu coração de um frio desprezo pelo nazismo e de um cáldido amor pela Alemanha. Foi assim com uma espécie de melancolia que eu vos amei à primeira vista, doce Joinville. Amei vossas casinhas ao mesmo tempo sensatas e líricas, tantas de madeira, com o sótão gracioso e as cortinas claras se balançando nas janelas. Tudo tinha um ar de limpeza e de bom gosto, tudo era simples e puro, com uma harmonia singela. Graves pais de família passavam às vezes de bicicleta levando seus embrulhos, seu guarda-chuva – e seus bigodes ruivos. E vi meninas de duas tranças louras com fitinhas azuis, vi moças altas e ágeis falando um alemão meio adoçado pela distância, vi gordas senhoras vermelhas e maternais. Tudo aquilo era Alemanha e entretanto eu me obstinava em ver ali um vago ar de Brasil, em doce conjugação. Compreendi que há problemas que devem ser tratados ao mesmo tempo com a força e o carinho, problemas que ao mesmo tempo precisam de solução urgente e lenta, vagarosa e macia. É um fino problema de conquista é uma complicada campanha de armas e de sentimentos. (BRAGA, 1994: 31)

Este livro contém uma crónica que destaca outro elemento fundamental da cultura brasileira moderna, hoje felizmente menos importante: a professora primária, que Braga considera “Uma fada no front”:

Trata-se de um front sentimental; mas são os fronts sentimentais que marcam as linhas dos outros. Não se trata, neste país de muitas terras e pouca gente, de conquistar terras, mas conquistar gentes; e gente só se conquista pelo coração. É gente de nossa terra que essa lutadora está conquistando para nossa terra. Quando sua mão passa, ternamente, pela cabeça áspera de um pretinho ou pela cabecinha macia de um menino louro, ela está semeando compreensão pelas

nossas colheitas de ideal. Não está ensinando geografia, nem leitura, nem aritmética; está ensinando Brasil. (BRAGA, 1994: 67)

Aos leitores mais exigentes poderá parecer uma observação simples – e até simplista – de mais; outros, contudo, entre os quais me incluo, não descartarão esta intuição certa, escrita aos 26 anos, perante os estudos científicos sobre o tema.

A questão da unidade nacional volta a comparecer noutras crônicas, às vezes sob a forma de uma terna perplexidade. É o que acontece em “O homem dos burros”, de 1953, em que a conversa com um companheiro de viagem pelo interior do Brasil conduz à seguinte conclusão:

O homem dos burros apenas sabia falar de burros – e na sua cara magra havia uma grande paz e conformação. (...) Me ofereceu um cigarro de palha. Aceitei. Quietos, magros, simples, com seu bigode grisalho e sua roupa cáqui, ele não sabia que era um desses homens que ainda explicam e fazem a gente entender esse absurdo tranquilo que é a unidade nacional.⁹

Para além destes temas maiores, as crônicas de Rubem Braga contêm uma imensidade de assuntos e de motivos, que muitas vezes podem parecer quotidianos e comezinhos, mas de que sempre emerge alguma coisa que nos interpela. Pode ser uma observação, em forma próxima do aforismo, sobre a falta de sentido da vida da maior parte de nós, como nesta passagem de uma crônica de 1949:

Deus sabe porque acordei hoje com tendência a filosofia de bairro; mas agora me ocorre que a vida de muita gente parece um pouco essa lição de piano. Nunca chega a formar a linha de certa melodia. Começa a esboçar, com os pontos soltos de alguns sons, a curva de uma frase musical, mas logo se detém, e volta, e se perde numa incoerência monótona.¹⁰

Mas pode ser também um conjunto de comparações, aparentemente comuns, mas surpreendentes porque *fora do lugar*, como nesta passagem de “Sentimento do mar”, de 1935:

⁹ “O homem dos burros”. In BRAGA, 2008: 34.

¹⁰ “O vassoureiro”. In BRAGA, 1949: 159.

Agora o ventinho nos pega. A vela treme feito mulher beijada. Fica tímida feito mulher beijada. Às vezes, a força do vento diminui um pouco, e ela bamboleia, amolece, feito mulher possuída. (BRAGA, 1982: 51)

Ainda um outro exemplo, talvez mais inesperado, dado que o referente é um prato mineiro:

O lombo era o essencial, e a sua essência era sublime. Por fora era escuro, com tons de ouro. A faca penetrava nele tão docemente como a alma de uma virgem pura entra no céu. A polpa se abria, levemente enfibrada, muito branquinha, desse branco leitoso e doce que têm certas nuvens às quatro e meia da tarde, na primavera. O gosto era de um salgado distante e de uma ternura quase musical. Era um gosto indefinível e puríssimo, como se o lombo fosse lombinho da orelha de um anjo ouro.¹¹

Talvez seja esse o efeito mais constante das crônicas de Rubem Braga: a deslocção de vocábulos e figuras para um campo inesperado, gerando uma estranha – e agradável – impressão de *coisa fora do lugar*. É o que acontece na crônica “Árvore”, escrita em 1955, em Santiago do Chile, em que o autor funde duas das suas mais constantes predileções, um álamo e uma jovem mulher:

Alta, muito alta, e branca, muito branca, de olhos verdes... Sonhei ter visto uma jovem assim? Terei sonhado ou sonhei que sonhava; não sei; essa moça devia ser irmã da árvore, que vi a vez primeira em noite de luar, erguendo para a noite azul os seus galhos unânimes. Mas de manhã, quando abri a janela, e o sol nascia sobre a Cordilheira, é que ela esplendeu em toda sua beleza. (BRAGA, 2009: 19)

De uma outra maneira, é o que acontece também em “O país de minha noiva”, uma crônica de 1964 em que o autor adota o estilo de um dos seus poucos livros de cabeceira, *O cântico dos cânticos*:

A minha noiva é formosa e ditosa: assim é o seu país.
No país de minha noiva os trovões são gordos e alegres; e a chuva é musical.
Costuma parar de chover um pouco antes das cinco e meia da tarde, a tempo

¹¹ “Almoço mineiro”. In BRAGA, 1982: 123.

de propiciar um arco-íris, em sinal de aliança do Astro-Rei com a Terra. Não se trata de aliança para o progresso, mas aliança de amor.¹²

É num tom e num estilo parecidos que, num texto mais conhecido, “Recado ao Senhor 903”, de 1953, Rubem Braga reflete sobre a convivência entre vizinhos de um prédio:

... Mas que me seja permitido sonhar com outra vida e outro mundo, em que um homem batesse à porta do outro e dissesse: “Vizinho, são três horas da manhã e ouvi música em tua casa. Aqui estou.” E o outro respondesse: “Entra, vizinho, e come de meu pão e bebe de meu vinho. Aqui estamos todos a bailar e cantar, pois descobrimos que a vida é curta e a lua é bela.” (BRAGA, 2008: 22)

Esta é outra das marcas exclusivas de Braga: uma sabedoria suave, levemente utópica, que encontra aplicação em muitos outros casos, como os fenômenos naturais. Veja-se esta passagem de “Terremoto”, escrita em Santiago, em 1955:

Lamentemos esse morto e também os pobres pescadores que perderam seus barcos; mas qualquer enchente carioca dá mais prejuízo e vítimas. Mas louvemos o maremoto e o terremoto pelo que eles têm de fundamentalmente pânico, pela sua cega, dramática, purificadora intervenção na vida cotidiana, pela sua lição de humanidade e de fatalidade. Talvez seja bom que os homens não se sintam muito seguros sobre a terra e que o proprietário de imóvel possa desconfiar que ele não é tão imóvel assim (...). (BRAGA, 2009: 21-22)

Ou ainda esta sobre a recusa da casa moderna (em 1957), com espaços abertos e poucas paredes:

A mocidade pode viver nessas alegres barracas de cimento, nós precisamos de sólidas fortalezas; a casa deve ser antes de tudo o asilo inviolável do cidadão triste; onde ele possa bradar, sem medo nem vergonha, o nome de sua amada: Joana, JOANA! – certo de que ninguém ouvirá; casa é o lugar de andar nu de corpo e de alma, e sítio para falar sozinho.¹³

¹² (De *A traição das elegantes*). In BRAGA, 2007: 479.

¹³ “A casa”. In BRAGA, 2009: 52.

Para terminar, destacaria dois outros aspetos que me parecem característicos da obra de Rubem Braga. O primeiro é a capacidade de observação, aplicada sobretudo à mulher. Sirva de exemplo a crónica “A mulher que ia navegar”, em que o autor acompanha uma mulher que, numa reunião social, deambula até escolher um amante:

Mas senti que seu olhar já estudava aquele homem com uma severa e fascinada atenção, como se procurasse na sua cara morena os sulcos do vento do mar e, no ombro largo, a secreta insígnia do piloto de longo, longo curso. Aborrecido e inquieto, o marido bocejou – era um boi esquecido, mugindo, numa ilha distante e abandonada para sempre. É estranho: não dava pena. Ela ia navegar. (BRAGA, 1984: 83)

A segunda é um tipo particular de humor a que poderíamos chamar de metalinguístico. Cito apenas dois exemplos, a começar por esta passagem em que está em causa a palavra *outeiro* e seus mais comuns sinónimos:

Mas tornemos os olhos para a esquerda e lá veremos o outeiro da Glória com sua igrejinha branca; toda uma graça. Para começar, confessarei que o outeiro da Glória é na verdade o único outeiro que já conheci na minha vida – o resto é monte, é morro, não é outeiro.¹⁴

O segundo exemplo surge na abertura da crónica “Viúva na praia”, com uma paráfrase do livro de primeiras letras:

Ivo viu a uva; eu vi a viúva. Ia passando na praia, vi a viúva, a viúva na praia me fascinou. Deitei-me na areia, fiquei a contemplar a viúva. (BRAGA, 2009: 119)

É tempo de terminar, na esperança de ter seduzido alguém para a leitura de Rubem Braga. Atendendo à juventude do auditório, usaria um último argumento: ao contrário de outros escritores brasileiros, e não só brasileiros, Braga acolhia com simpatia o jovem (a jovem) estudante que vinha fazer uma entrevista, manifestando uma confiança – que hoje vemos razoavelmente concretizada – nas novas gerações:

¹⁴ “O Rio antigo era assim”. In BRAGA, 1989: 27.

Sinto nessa menina que vem me entrevistar e em alguns companheiros seus um fundo sadio de amor ao trabalho, ao estudo e à justiça social; querem saber como este mundo foi e por que é assim, por que há tanta gente rica e tantos miseráveis, tanta roubalheira e tantos fingimentos. Do fundo da minha descrença eu encontro uma secreta, desesperada esperança: gente assim e só gente assim pode criar dias mais limpos e racionais para o Brasil. Que Deus proteja essa geração do maldito AI-5.¹⁵

Não foi meu propósito explicar o lugar de exceção que Rubem Braga ocupa – ocupará ainda, quase um quarto de século depois da sua morte? – na história da crônica brasileira nem tão pouco sintetizar e discutir o muito trabalho teórico-crítico que a sua obra tem suscitado. Em vez disso, quis apenas justificar o porquê de ele ser uma das minhas paixões literárias, sugerindo que a questão da minoridade é quase sempre uma questão de perspectiva. E que, da mesma forma que a vida se compreende melhor a partir de uma rede, de preferência com uma cobertura como aquela em que habitava Rubem Braga (e que fazia dele, segundo os amigos, o único agricultor de Ipanema), também a grandeza desta obra se vê melhor quando tiramos os óculos, como no conto “História de uma miopia”, de Clarice Lispector.

Bibliografia

- ANDRADE, Carlos Drummond de *et al.* (1979). *Para gostar de ler: crônicas*. Vol. 1. São Paulo: Ática.
- BRAGA, Rubem (1949). *O homem rouco*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- BRAGA, Rubem (1982). *O conde e o passarinho e Morro do isolamento*. 5.^a ed. Rio de Janeiro: Record.
- BRAGA, Rubem (1984). *Recado de primavera*. Rio de Janeiro: Record.
- BRAGA, Rubem (1989). *As boas coisas da vida*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Record.
- BRAGA, Rubem (1994). *Uma fada no front*. Sel. de Carlos Reverbel. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed.
- BRAGA, Rubem (1997). *Um cartão de Paris*. Sel. de Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Record.
- BRAGA, Rubem (2007). *200 crônicas escolhidas*. 27.^a ed. Rio de Janeiro: Record.

¹⁵ «A geração do AI-5». In BRAGA, 1989: 58.

- BRAGA, Rubem (2008). *O verão e as mulheres*. 10.^a ed. Rio de Janeiro: Record.
- BRAGA, Rubem (2009). *Ai de ti, Copacabana*. 27.^a ed. Rio de Janeiro: Record.
- (2001) *CADERNOS de Literatura Brasileira: Rubem Braga*. N.º 26 (mai.). São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- PINA, Manuel António (1994). *O anacronista*. Porto: Afrontamento.
- RODRIGUES, Ernesto (2003). *Crónica jornalística: século XIX*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- SARAIVA, Arnaldo (1995). *Bacoco é bacoco, seus bacocos*. Porto: Lello & Ir-mão.
- VENÂNCIO, Fernando (2004). *Crónica jornalística: século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2004.

Do domingo como espelho:

Braga, Craveirinha, Pina e Lobo Antunes

Na generalidade das sociedades modernas, há um dia da semana que se distingue dos outros, fundamentalmente por duas razões: por um lado, é um dia de descanso (ou de não trabalho ou, pelo menos, de trabalho diferente); por outro, nos países em que a religião tem um peso significativo no conjunto da sociedade, a jornada é dedicada às práticas religiosas. Nos estados de tradição cristã, esse dia é o domingo, ao passo que para as comunidades judaicas é o sábado e nos países de maioria islâmica é a sexta-feira. Primeira ou última divisão da semana, esse dia distingue-se antes de mais pelo nome: etimologicamente *dia do senhor* na generalidade das línguas românicas (a partir do latim *dies domini* e *dominicus*, numa referência à ressurreição de Cristo), é designado noutras línguas como dia do sol (*Sunday*, em inglês, ou *Sonntag*, em alemão, por exemplo).

Pausa numa semana tradicionalmente dura, o domingo funcionou durante muito tempo como uma espécie de válvula de escape, aliviando a tensão social de um regime fortemente hierarquizado em que o trabalho – muito longe ainda de ser um direito – era um dever que cabia apenas às classes e grupos inferiores. Ao nível da literatura oral, a particularidade do dia está registada em provérbios como “Talvez chore ao domingo o que ri à sexta-feira”, “Quem a semana bem parece, ao domingo aborrece” ou, de uma outra maneira, “Não há sábado sem sol, domingo sem missa nem segunda-feira sem preguiça”.

Uma segunda observação que importa fazer sobre o domingo tem que ver com o modo como a sua vivência se foi modificando nas últimas décadas, à medida que a prática religiosa foi diminuindo e os hábitos de lazer se foram

transformando. O espaço da missa matinal (ou cerimónia equivalente) deu lugar, pelo menos nos meios urbanos, a outras formas de presença no espaço público (e também privado), como sejam o café, o supermercado ou o ginásio, ao mesmo tempo que a romaria aos centros comerciais foi substituindo o passeio familiar vespertino pelas ruas da cidade, designado a certa altura como *passeio dos tristes*.¹

A crónica moderna oferece-nos a possibilidade de compreender a vivência pública do domingo – ou, mais exatamente, da tarde de domingo – e de compará-la com o que acontece noutras espaço e noutras épocas, como o Brasil dos anos 30 ou o Moçambique colonial da década de 60 do século passado. Não fiz um levantamento exaustivo dos textos sobre o tema – tarefa que, aliás, não seria fácil – nem tal seria necessário para o fim que tenho em vista: avaliar até que ponto estes textos, mais do que captar sinais um tanto passageiros do modo de viver e de estar no mundo, apontarão para tendências mais globais.

Antes, contudo, de passarmos aos textos, impõe-se uma breve reflexão sobre a crónica que nos permita identificar algumas das suas facetas, de resto largamente discutidas tanto pelos teóricos quanto por muitos dos seus praticantes, sobretudo no Brasil. É bem conhecida a conceituação de Machado de Assis, num texto de 1859: “O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo.” (ASSIS, 1859). Reformulando o clássico *utile dulci* horaciano, Machado sublinhava assim, por um lado, a dimensão híbrida do folhetim (termo amplo que também era aplicado a textos narrativos mais longos, muitas vezes publicados em capítulos) e, ao mesmo tempo, o seu carácter despretensioso, a tal vida ao rés-do-chão, na expressão feliz que Antonio Candido consagraria depois (CANDIDO, 1992).

Apesar de lidar também, desde a etimologia, com o tempo e com o seu retrato, a crónica moderna não tem a imagem nobre da crónica medieval, na medida em que o seu foco está sobretudo na pequena história. Nascida no jornal e dirigida, pelo menos de início, à burguesia urbana, a crónica está vinculada à atualidade, o que não a impede, contudo, de fazer história. Retendo dados que o jornalismo propriamente dito deixa escapar, ela acaba por se cons-

¹ Jogando com a expressão, a RTP, no início dos anos 80 do século passado, lançou um bem-sucedido programa de entretenimento para as tardes de domingo, intitulado *O passeio dos alegres*. A apresentação estava a cargo de Júlio Isidro.

tituir numa espécie de repositório do presente, convertendo-se assim em importante fonte histórica, como facilmente percebe quem leia crônicas publicadas há alguns anos.

Não terá, assim, razão completa Manuel António Pina (1943-2012) – jornalista profissional, cronista, autor de literatura infantil e, sobretudo, poeta, Prémio Camões de 2011 – quando escreve:

As páginas dos jornais são feitas da matéria da morte e do esquecimento. E as crônicas de jornal, filhas de Cronos, o tempo que passa, como também nós, homens que passamos, são pobres seres insubstanciais e irrisórios, provavelmente sem sentido, provavelmente inúteis. (PINA, 1994: 10)

Mas foi o mesmo Pina, na introdução a um seu volume de crônicas, que reconheceu que:

Nem sempre, no entanto, as crônicas descansam em paz. Às vezes, no fundo das páginas onde jazem e amarelecem, algo parecido com uma réstia de vida (será alguma misteriosa forma de alma, terão as crônicas uma alma?) nelas continua a pulsar. Como se, para sempre passadas, passassem ainda, e como se passar fosse o seu essencial e contraditório modo de permanecer. (PINA, 1994: 7)

Talvez possamos, pois, dizer que as crônicas serão filhas do tempo, mas nem sempre filhas de Cronos. Por outro lado, a sua brevidade, a sua linguagem acessível, o recurso frequente ao humor, a simplicidade aparente – que, não raro, esconde iluminações fulgurantes – aproximam-na e distanciam-na da literatura, fazendo dela um gênero que alguns consideram menor. Tentando superar este impasse, Luiz Augusto Fischer, no prefácio a uma antologia de crônicas de Moacyr Scliar, avançou com uma proposta original:

dada a sua estrutura, a crônica lidera o que poderia ser um quarto gênero literário, irmão do épico, do lírico e do dramático. Gênero que incorporaria uma enorme quantidade de textos aparentados da crônica que, meio zumbis de si mesmos, andam por aí, na vida, desempenhando seu papel, mas sem repousar em nenhum escaninho do cânone literário. Gênero que traz em si algo do épico porque conta histórias, algo do lírico porque quer a expressão sublime da subjetividade, algo do dramático porque mergulha diretamente na vida, e é mais que a mera justaposição dessas marcas. Gênero praticado na forma de ensaios, cartas, memórias, aforismos, biografias, prefácios – e especialmente crônicas.

Todos eles textos não diretamente ficcionais, escritos com a mesma voz que o autor usa como cidadão civil, para relatar e comentar a vida real. (FISCHER, 2004: 15)

Concluída esta reflexão, vejamos agora um total de cinco textos, considerando-os por ordem cronológica. Começaremos assim com Rubem Braga (1913-1990), provavelmente o mais prolífico cronista brasileiro (estima-se que tenha escrito mais de 15.000 crónicas, uma pequena parte das quais recolhida em mais de duas dezenas de volumes), embora pouco conhecido fora do país. Único autor (para já) a figurar na história da literatura brasileira exclusivamente como cronista, Rubem Braga recusou sempre o estatuto de escritor, preferindo o de jornalista. É o que se pode ver nesta passagem de uma crónica de *A borboleta amarela*, livro de 1955: “Há homens que são escritores e fazem livros que são verdadeiras casas, e ficam. Mas o cronista de jornal é como o cigano que toda noite arma sua tenda e pela manhã a desmancha, e vai.” (Braga, 2007: 236).

“Palmiskaski”, uma crónica de 1934 recolhida no livro *O Conde e o Passarinho*, saído dois anos depois, desmente, contudo, essa ideia de transitoriedade, ainda que tudo pareça indicar que a peça se baseou numa notícia, uma daquelas que ainda hoje aparecem na secção local dos nossos periódicos, marcada muitas vezes pelo inusitado dos relatos. A parte propriamente factual não é, pelo menos hoje, completamente insólita para muitos de nós, que encontramos dela sinais nos chamados mitos urbanos: um pedinte é detido pela polícia, verificando-se que ele é dono de uma pequena fortuna, amealhada ao longo de anos de mendicidade.

Mas o texto de Braga vai muito para lá dos acontecimentos: sublinha naturalmente a estranheza do episódio, mas toma – ou sugere tomar – o partido do mais fraco, sem que o humor comprometa a proposta de reflexão sobre as contradições da nossa sociedade, rápida a proibir e a condenar, mas incapaz de avançar com alternativas que rompam o círculo vicioso da pobreza. Sirva de exemplo esta passagem: “Miguel Palmiskaski ficou leve, leve. Emagreceu oito quilos e duzentos gramas. [o peso do dinheiro que carregava consigo] A polícia calcula que se ele tomar um banho e tirar o pó da roupa emagrecerá mais uns dois quilos.” (BRAGA, 1982: 120). Há humor certamente: na repetição de *leve* e na utilização da palavra com sentido duplo; na aceção atribuída ao verbo *emagrecer*; na avaliação hiperbólica do peso da sujidade. Mas a sobriedade

objetiva da frase que remata a crónica mostra claramente que o humor era instrumental e que o alvo não era o pedinte: “Quando sair da cadeia, sem o dinheiro que juntou em longos anos de triste e penoso trabalho, Miguel Palmiskaski se verá forçado a estender a mão à caridade pública.” (*ibid.*).

Seja como for, o ponto de partida do texto de Rubem Braga é outro e é isso que justifica a sua abordagem neste artigo: o tópico do aborrecimento das tardes de domingo. Veja-se a frase de abertura: “Tarde de domingo em São Paulo é tão longa, tão larga e tão cacete como em qualquer lugar.” (BRAGA, 1982: 118). Como veremos, este é um tema comum a outras crónicas do conjunto selecionado, pondo em relevo uma das contradições humanas: por um lado, a ânsia pelo fim de semana e, por outro, o desejo de regressar aos dias *úteis*. No caso de Braga, a questão é abordada do ponto de vista – simulado, obviamente – de um guarda-civil sem nada para fazer: “Os automóveis passavam honestamente, sem atropelar ninguém. Nenhuma briguinha. Nada. Que vida mais triste de guarda-civil!” (*ibid.*) A detenção do pedinte é assim apresentada, não como acontecimento natural, mas como antídoto ao tédio: “Finalmente aconteceu alguma coisa, uma coisa sem importância. Aconteceu um mendigo.” (*ibid.*). Com subtilidade, o cronista começa agora a distanciar-se da sua personagem: “Os escoteiros devem praticar todo dia pelo menos uma boa ação. Os guardas-civis devem prender todo dia pelo menos um sujeito.” (BRAGA, 1982: 119). É precisamente este suave humor negro uma das causas da sobrevivência desta crónica, que 87 anos depois não se tornou anacrónica, antes preserva a frescura de origem, forçando-nos a uma reflexão sobre o mundo que nos rodeia e sobre nós mesmos.

Esta é, aliás, a grande virtude de Rubem Braga: apresentar como desimportantes as suas observações, formuladas que eram, não ao nível do rés-do-chão, mas ligeiramente acima, ao nível da rede (ele era conhecido como um homem mandrião, que gostava de passar longos períodos estirado numa rede), território entre o sonho e a reflexão, o sono e a vigília, a preguiça e a diligência, no fundo, entre o útil e o fútil de que falava Machado de Assis. Situando-se preferencialmente do lado do fútil, Rubem Braga adota – aqui e na generalidade dos seus textos – uma postura marcada por uma certa displicência: a displicência de um autor-personagem que não quer escrever (de)mais, porque a palavra é simultaneamente supletiva e defetiva em relação ao referente, o que

impõe o recurso ao discurso figurado para sugerir o que não pode ser dito de outro modo.

A segunda crónica, datada de 1962 e não recolhida em livro, tem como autor José Craveirinha (1922-2003), jornalista profissional e poeta, que foi o primeiro escritor africano a receber o Prémio Camões, em 1991. A faceta de jornalista-cronista do autor de *Karingana ua karingana* está, aliás, quase completamente por estudar, só tendo sido publicado até hoje um volume com alguns dos muitos textos que o autor escreveu para diversos jornais (cf. CRAVEIRINHA, 1999).²

Saída a 30 de dezembro em *A Tribuna* – um jornal diário da então Lourenço Marques –, esta crónica, que não apresenta título, pode suscitar algumas dificuldades de leitura, sobretudo a quem estiver menos sintonizado com certos aspetos da sociedade da época. O ponto de partida são os *mabandido* e o pânico por eles causado nas populações suburbanas da capital. A palavra é um neologismo que junta ao português *bandido* o prefixo ronga *ma*, que funciona como morfema de plural. Acrescente-se que o tema aparece, à época, na imprensa local, geralmente em termos alarmistas: de acordo com os relatos, haveria uma vaga de assaltos a residências e pessoas nos arredores de Lourenço Marques, sendo a responsabilidade atribuída a grupos de jovens serviçais domésticos. E esta é outra particularidade da colonização portuguesa, sobretudo na área urbana de Moçambique: muito do serviço doméstico das casas dos colonos era feito por homens (geralmente jovens) locais, que trabalhavam como empregados internos e tinham livre apenas a tarde de domingo.

O que José Craveirinha explica na sua crónica é que os temidos *mabandido* são uma ramificação do grupo dos *maluva* e que estes são um conjunto de serviçais domésticos que se distinguem pelo facto de viverem o domingo de uma maneira diferente: ao som da música produzida pela gaita de beijos ou pela viola, entregam-se a uma dança-combate cuja descrição faz lembrar a capoeira, entrando numa espécie de transe que lhes permite sublimar as humilhações do dia a dia:

Os socos são dados ao ritmo da música. Os movimentos têm de estar dentro da harmonia. Páram ou recomeçam. Caem ou levantam-se. Oferecem o rosto à

² Existe também uma dissertação de mestrado (VIEIRA, 2019) em que se faz a recolha e estudo das crónicas de Craveirinha incluídas em *A Tribuna*.

pancada do adversário. Esmurram o próprio peito e batem com as costas dos punhos fechados na testa e nas fontes. O sangue embriaga-os. Dão-se totalmente em holocausto à dor física. Vencem milhões de inimigos e morrem heroicamente por um ideal: viver o domingo como um dia diferente. (CRAVEIRINHA, 1962: 11)

Mais à frente, Craveirinha explica que a origem étnica e rural destes indivíduos é causa do seu desajuste e da necessidade de uma fuga, mesmo que temporária: “Uma vez por semana ele encarna a rebeldia e a coragem e ao som da gaita ou da viola quebra o torpor de 6 dias seguidos de quintal, pratos, soa-lho e ferro de engomar.” (*ibid.*).

O fenómeno é explicado de um modo um pouco mais detalhado por João Craveirinha, sobrinho do poeta, num dos capítulos do seu *Moçambique: feitiços, cobras e lagartos*. Segundo ele, tratar-se-ia da sobrevivência de um ritual sangrento de assimilação inguni chamado inquaia que teria sobrevivido na Suzilândia e na capital de Moçambique. Noutra passagem, esclarece que os seus praticantes eram sobretudo oriundos de Gaza e se concentravam

na Mafalala, perto da actual mesquita, onde se efectuavam lutas ritualísticas com o inevitável derrame de sangue da praxe, ao som cadenciado das harmónicas (gaitas de beijos ou “lifenete”), em substituição do tradicional xitende (arco com um arame esticado e uma cabaça no centro), a marcar o compasso dos socos, cotoveladas, cabeçadas, joelhadas. (CRAVEIRINHA, 2002: 103).

No final da tarde de domingo, de regresso a casa,

Os maluva, em grupo compacto disciplinado, em marcha-corrída, encontravam-se ainda em transe, muitos com as cabeças e as camisas ensanguentadas, punhos e cotovelos esfolados, pareciam anestesiados. Pouco a pouco iam-se dispersando pelo caminho. Voltavam a ser os pacíficos e fiéis moleques e mainatos de sempre. Tinham uma semana para recuperar das lesões até ao próximo “Sonto” (domingo), onde os espíritos ancestrais dos machanganas vassalos dos ingunis seriam despertados de novo. (CRAVEIRINHA, 2002: 104).

Mais do que as outras, a crónica do poeta moçambicano tem um sentido marcadamente didático e político; o sujeito usa a sua voz para assumir a defesa dos marginalizados e explorados da sociedade colonial. Respeitando a nobreza da sua dança-luta, reivindica para eles a liberdade do domingo – ou de uma parte dele –, mesmo sabendo que esse domingo não é mais que o carnaval da

Idade Média, servindo apenas para aliviar as tensões de uma sociedade injusta e desigual.

As três últimas crônicas, de dois autores portugueses, têm em comum a ênfase na dimensão suburbana, *kitsch*, de mau gosto, dos *domingueiros*, aquelas pessoas que – para os bem-pensantes e para os privilegiados da vida – parecem andar escondidas durante a semana e aparecerem apenas no domingo. O que acontece, na verdade, é algo de substancialmente diferente: nos dias *úteis* da semana, tais pessoas têm horários diferentes, que começam bem mais cedo; por outro lado, trabalham muitas vezes em profissões que as tornam invisíveis (como a construção civil ou a limpeza), deixando o espaço público nobre para os autodenominados *civilizados*.

Apesar dos pontos comuns, o texto de Manuel António Pina, originalmente publicado em 1990, diferencia-se das crônicas de Lobo Antunes pelo menos por dois motivos: formalmente – mas não só, uma vez que isso tem implicações estilísticas e semânticas – usa uma 1.^a pessoa que se identifica com a figura civil do autor; em segundo lugar, o registo é, por assim dizer, mais suave, mais *domingueiro*, oscilando entre a ternura e a ironia, entre a observação sociológica e a divagação lírica. Essa orientação é, de resto, anunciada pelo título: “Uma crônica de domingo” é aquela em que “Vamos então, cronista e crônica, Avenida da Boavista abaixo, lentamente, no meio da «rouée vers l’ouest» do domingo do Porto. No Passeio Alegre, ou em Leça, desliguemos os motores e paremos, sem razão e sem desrazão, diante do grande e explícito mar de domingo.” (PINA, 1994: 74). Diferente das “crônicas com assunto” referidas no final do texto, esta é consagrada a uma espécie sazonal: “Com a Primavera e o rebentar da folha floresce gloriosamente na cidade a confusa espécie dos condutores de domingo.” (PINA, 1994: 73). Importa menos os seus comportamentos gregários e aparentemente reprováveis ou sem sentido (como o lavar “desalmadamente os automóveis até neles a tarde toda dominicalmente resplandecer”) que o sentido que eles contêm: a proclamação do “direito à improdutividade”. É que “talvez seja, quem sabe, precisa uma dose gigantesca de imaginação criadora para conseguir não imaginar nada e para sentir-se, ao menos durante umas horas, parado na Foz, diante do mar e do rio, feliz, bruto e inútil como um domingo de Primavera.” (PINA, 1994: 73-4).

Os dois textos de António Lobo Antunes (n. 1942), outro vencedor do Prémio Camões – em 2007 –, são marcados, pelo menos a uma primeira leitura,

por um registo mais cáustico, porventura até demasiado cáustico. É verdade que o contexto mudou: da cidade do Porto para os subúrbios de Lisboa; do início para o final dos anos 90 do século passado, uma época de alguma prosperidade económica, marcada pelo dinheiro que vinha da então Comunidade Económica Europeia, pela euforia da Exposição Universal de 1998 (em Lisboa), pelo aparecimento de grandes centros comerciais, enaltecidos como catedrais do consumo.

Na primeira crónica, “Os meus domingos” (ANTUNES, 2000: 59-60) estamos perante uma autoapresentação – dado o recurso a uma 1.^a pessoa ficcional, como é habitual neste autor – da classe média-baixa da grande Lisboa, marcada pela estandardização *kitsch* (da roupa, dos antropónimos, dos carros, dos hábitos, da família, da comida, das aspirações e das dificuldades). O modelo enunciativo, a neutralidade quase *naïve* do tom – que faz lembrar uma redação de escola primária, até pelo domínio da parataxe – têm como efeito mais imediato o humor:

Aos domingos a seguir ao almoço visto o fato de treino roxo e verde e os sapatos de ténis azuis, a Fernanda veste o fato de treino roxo e verde e os sapatos de salto alto do casamento, subo o fecho éclair até ao pescoço e ponho o fio de ouro com a medalha por fora, a Fernanda sobe o fecho éclair até ao pescoço e põe os dois fios de ouro com a medalha e o colar da madrinha por fora, tiramos o Roberto Carlos do berço, metemos-lhe o laço de cetim branco na cabeça, saímos de Alverca, apanhamos os meus sogros em Santa Iria de Azóia e passamos o domingo no Centro Comercial. (ANTUNES, 2000: 59)

Acontece, porém, que a sinceridade – estilisticamente construída – do enunciador acaba por gerar uma espécie de empatia no leitor, forçando-o a refletir sobre o sem-sentido e o vazio de certos aspetos da vida do homem contemporâneo.

É justamente esse o aspeto mais evidenciado na segunda crónica de Lobo Antunes, “Teoria e prática dos domingos” (ANTUNES, 2000: 119-121), também escrita na 1.^a pessoa. Neste caso, para além da prática, temos uma “teoria” dos domingos, apresentada por um enunciador mais consciente e por isso deprimido e com a consciência da depressão; um enunciador que se interroga e que interroga – ou simula fazê-lo – a sua companheira, num processo de que resulta a ideia de que o domingo é o dia mais especular: o dia em que o tempo livre nos força, mesmo que não queiramos, a ver-nos ao espelho e a reconhecer

as nossas contradições e fragilidades; o dia também que reflete a doença que nos rodeia, numa reinterpretação da canção “Índios” do grupo brasileiro Legião Urbana: “Mas nos deram espelhos/ e vimos um mundo doente”. O dia que, por instantes, nos faz compreender que temos “seis enormes dias interiores para ser feliz”, empurrando para o abismo da pressa o nosso vazio.

Aqui chegados, resta propor uma conclusão. Que nos mostram estas cinco abordagens do domingo, separadas por pouco mais de sessenta anos, percorrendo a distância que vai de São Paulo a Maputo, do Porto à grande Lisboa? Mostram, sem dúvida, um retrato de grupos: dos polícias e dos mendigos, dos malvados e dos condutores de domingo, dos suburbanos da Arrentela ou de Massamá. Mas mostram também como se vão desumanizando as nossas cidades, empurrando os excluídos para os paraísos artificiais. A crónica – como o domingo – poderá não ter a exatidão de um ensaio sociológico, mas preserva o rigor do espelho que capta alguma coisa da nossa alma. Não sendo uma exclusividade dos países de língua portuguesa, ela desempenha nas nossas nações o papel de uma espécie de grilo falante, que nos vai censurando e chamando a atenção, com a amizade e a bonomia de quem sabe que nada deve ser levado demasiado a sério.

Bibliografia

- ANTUNES, António Lobo (2000). *Livro de Crónicas*. 4.^a ed. Lisboa: Dom Quixote.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de (1859). Aquarelas. *O Espelho*, 30 de outubro. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/machado/arquivos/pdf/cronica/mac15.pdf>>.
- BRAGA, Rubem (1982). *O Conde e o Passarinho e Morro do Isolamento*. 5.^a ed. Rio de Janeiro: Record.
- BRAGA, Rubem (2007). *200 crônicas escolhidas*. 27.^a ed. Rio de Janeiro: Record.
- CANDIDO, Antonio *et al.* (1992). *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas / Rio de Janeiro: Unicamp / Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CRAVEIRINHA, João (2002). *Moçambique: feitiços, cobras e lagartos: crônicas romaneadas*. 2.^a ed. Cacém: Texto Editora.
- CRAVEIRINHA, José (1962). Sem título. *A Tribuna*. 30 de dezembro, p. 11.

- CRAVEIRINHA, José (1999). *Contacto e outras crónicas*. Maputo: Instituto Camões – Centro Cultural Português.
- FISCHER, Luís Augusto (2004). Prefácio. In *Moacyr Sciliar*. São Paulo: Global. (Col. Melhores Crônicas).
- PINA, Manuel António (1994). *O Anacronista*. Porto: Afrontamento.
- RESENDE, Beatriz, org. (1995). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio / CCBB.
- SÁ, Jorge (1985). *A crônica*. 2.^a ed. São Paulo: Ática.
- VIEIRA, Luciana Batista (2019). *Outra face, a mesma luta: edição e estudo das crônicas e outros textos publicados por José Craveirinha em A Tribuna (1962-1964)*. Dissertação de mestrado em Estudos Africanos. Porto: FLUP.

Drummond minimal: *O avesso das coisas*

Passou quase despercebida em Portugal a publicação, em 1987 – já depois da morte do seu autor – do livro *O avesso das coisas*, de Carlos Drummond de Andrade. Este facto pode não parecer estranho se pensarmos na pouca atenção que no nosso país é dedicada à literatura brasileira. No entanto, se atendermos ao nome do autor – cuja obra, pelo menos hoje, está razoavelmente editada em Portugal – e à circunstância de esta publicação se ter seguido de perto à sua morte, a perplexidade mantém-se. Assim, a razão explicativa talvez deva ser buscada no próprio livro. Resultado da reunião de “pedacinhos de papel onde estas anotações vadias foram feitas” – conforme explica no prefácio o próprio Drummond – esta é uma obra de aforismos, a que também poderíamos chamar “máximas” se o autor não tivesse preferido classificá-las como *mínimas*, marcando com isso a distância que o separa dos “antigos moralistas”.

Este cunho desprezioso que o autor procurou imprimir à obra é reforçado quando, ainda no prefácio, ele afirma que mais não pretendeu do que “traduzir um tipo de experiência vivida, que não chega a alcançar a sabedoria mas que, de qualquer modo, é resultado de viver”, acrescentando que não foi seu objetivo convencer o leitor “nem convidá-lo a repensar suas idéias”. Com tais afirmações, Drummond volta a recusar de certo modo que os textos aqui reunidos sejam classificados como aforismos, tanto mais que – como escreve mais à frente – “O aforismo constitui uma das maiores pretensões da inteligência, a de reger a vida” (ANDRADE, 1987: 8)¹. Deste modo, Carlos Drummond de Andrade parece traduzir uma ideia que deixou assim expressa numa outra obra: “E isso me dá a sensação inconfundível da inutilidade vaidosa da arte de escrever” (ANDRADE, 1986: 126).

¹ A partir daqui, indicarei apenas a página correspondente a cada citação.

Estas reflexões querem-se, portanto, não do lado do utilitário, mas do lado do puro prazer, assim se demarcando de algum modo da longa e nobre tradição literária do aforismo, o que poderá ajudar a explicar a menor atenção que a crítica dispensou à obra.

Forma milenar cujos documentos mais antigos se encontram nas literaturas orientais, o aforismo (e formas afins) não chegou a gerar uma tradição particularmente forte na literatura portuguesa, nem na literatura brasileira, embora – no caso português – seja possível apontar exemplos, de resto bem conhecidos, desde o período humanista. Mais recentemente, o panorama tem vindo a ser alterado, o que talvez esteja relacionado com o crescente interesse por modalidades literárias não-ficcionais. A título de exemplo, bastará dizer que, no ano seguinte ao da publicação do livro de Drummond, foram editadas em Portugal três obras de aforismos: *Aforismos*, de Agustina Bessa-Luís; *Lembrar de Raízes*, de Marcello Duarte Mathias; *Máquinas Pensantes (Aforismos gerados por computador)*, de Pedro Barbosa.

Etimologicamente marcado pelo sema de *limitação*, o aforismo caracteriza-se antes de mais, do ponto de vista formal, pela sua concisão, que é responsável por uma série de consequências, desde a escolha rigorosa das palavras à estrutura morfossintática – tendencialmente elíptica – da frase, passando pelo carácter dissimulado, ambíguo, furtivo do próprio texto. De uma forma lapidar, esta última característica é reconhecida tanto por Carlos Drummond quanto por Duarte Mathias, nas respetivas obras: o primeiro diz que “As figuras de arte egípcia servem de modelo ao aforismo: nunca estão de frente” (p. 132), ao passo que o segundo escreve: “O culto do aforismo ou as frases vistas de perfil” (MATHIAS, 1988: 30). De um outro modo, Fernando Pinto do Amaral, num comentário ao livro de Agustina atrás referido, sintetizou eficazmente a mecânica global do aforismo, dizendo que ele “faz desaparecer as tradicionais categorias do pensamento para impor a soberania de um saber a cujo brilho nada se compara; é que, ao gerar uma espécie de *razão para lá da razão*, o aforismo permite um contacto novo com as coisas e cristaliza em meia dúzia de palavras a energia de uma verdade sempre mais fecunda do que a de qualquer dedução lógica” (AMARAL: 1988). Esta ideia é confirmada pela própria Agustina, na epígrafe do seu livro: “O meu pensamento estende-se de uma maneira caótica e para o deter recorro ao aforismo. Eu dou muita importância aos aforismos; são como uma fuga ao pensamento”.

Próximo, pela concisão e pela afirmação de uma experiência, de formas populares como o provérbio, o aforismo distingue-se delas não apenas pela ausência de determinadas características formais, mas sobretudo pelo esforço interpretativo que demonstra, ao serviço da construção de uma visão pessoal do mundo.

É antes de mais essa visão pessoal do mundo que *O avesso das coisas* nos proporciona, confirmando e sintetizando muito do que já sabíamos da personalidade de Drummond – em particular tal como ela se revela nos seus numerosos livros de crónicas e de contos – e trazendo também algumas novidades. No entanto, ela não nos é dada diretamente, o que se fica a dever ao modo muito peculiar como o autor retomou a tradição do aforismo.

O próprio título, ao apontar para o lado *avesso* das coisas – “aquele que não enxergamos, ou o único que enxergamos” (p. 137) –, indicia desde logo a peculiaridade da obra. Por outro lado, verificamos que, ao contrário do que é habitual em obras deste tipo, os textos se encontram subordinados a um título que é objeto de ordenação alfabética, como se de um dicionário se tratasse. Aliás, muitos dos textos apresentam-se como autênticas propostas de definição, embora traduzindo uma perspectiva *avessa*, marcada que está por um *humour* bem característico de Drummond (sobretudo na sua faceta de cronista). A título de exemplo, atente-se nos seguintes: “Fonte da sensualidade que torna voluptuosa a fome como esperança de prazer” (paladar, p. 118); “Apêndice saliente que costuma cheirar onde não é chamado” (nariz, p. 111); “O pênis, caçador que às vezes nega fogo diante da caça” (pênis, p. 125); “Reunião na qual se bebe em honra de alguma coisa que ninguém se lembra qual seja” (coquetel, p. 36).

Verificamos assim que o ar de humor paródico que podia ser percebido no prefácio surge confirmado e reforçado na obra, atingindo a nobre tradição do aforismo por vias diversas, inclusive por intermédio do cruzamento com outros discursos, como o dicionarístico. Convertidos em verbetes, os textos deixam de significar apenas por si para passarem também a significar como partes indissociáveis de um todo, fornecendo-nos uma visão *minimal* do pensamento do autor, organizado de A a Z. Só que, como adverte o próprio autor, os verbetes são “Artifício dos enciclopedistas para converter em pílulas a totalidade do mundo” (p. 162), pelo que a sua leitura exige o mesmo olhar atento, *avesso*, que a sua redação revela.

Traço essencial desta visão do mundo é o humor, que Drummond define do seguinte modo: “O humorismo é a aptidão para despertar nos outros a alegria que não sentimos” (p. 78). Efetivamente, o humor presente na maior parte dos textos não está do lado da alegria. O esforço crítico de desocultar o real implica uma visão que, por excesso de lucidez ou por desfocagem intencional, chega a ser cruel.

Apesar disso, há várias tonalidades de humor, adequadas a cada circunstância. Há momentos em que apresenta um carácter cómico mais ou menos imediato, podendo servir de exemplo textos como “O credor é um nosso segundo eu, que ambiciona assumir a tutela do primeiro” (p. 37), ou “Não se inventou ainda a anedota triste, para ocasiões fúnebres” (p. 14). Há outros em que, sob a aparência de um certo tipo de humor negro, se colocam subtilmente questões sérias e se assume uma atitude crítica face a determinada prática social, como acontece em “O enforcado tem a pretensão de pairar acima de todos” (p. 54). Há outros ainda em que, sob uma feição quase macabra, se destaca sobretudo a subtileza da visão e o estabelecimento de relações insuspeitáveis entre extremos, como acontece no segundo texto de “Crime”: “O crime de morte é relação tão absorvente de duas pessoas, que uma delas acaba suprimida; ou as duas” (p. 38).

Com frequência, o humor é reforçado pelo investimento na linguagem figurada, como acontece nos seguintes exemplos: “Na religião do Estado a penitência chama-se multa, e não há indulgência” (p. 58); “As rimas casam-se pela arte e divorciam-se pela trivialidade” (p. 141); “O amor dinamita a ponte e manda o amante passar” (p. 12); “Para se alcançar um ideal, é necessário ter ambição, e ter ambição é perder de vista o ideal” (p. 12); “A chance da vida longa da zibelina está em ser transformada em casaco” (p. 170). Há casos em que o investimento na linguagem é menor, resultando do aproveitamento de uma inovação sintática – “No Zoológico os animais não vivem; são vividos pelos olhos do visitante” (p. 170) –, de uma subtileza vocabular – “O caminho é mais importante do que a caminhada” (p. 24) –, ou até de um sinal de pontuação – “Um amigo íntimo – de si mesmo” (p. 10). Noutros casos, o humor cede lugar à revelação de uma sensibilidade mais fina: “As mulheres que amaram muito parecem ter uma luz filtrada no semblante” (p. 108).

Pelos exemplos apresentados é possível perceber o alcance da visão crítica que o autor nos apresenta. Apesar da diversidade dos títulos, o enfoque está

quase sempre dirigido para questões de ordem social e civilizacional. Por vezes, a perspectiva é geral e a crítica surge de modo inesperado, como acontece a propósito de “Circo”: “O circo exagera a caricatura; nem todos somos palhaços, malabaristas ou domadores” (p. 31). Alargando consideravelmente o âmbito do título, o autor parte de um pressuposto cuja explicação o leitor procura, debalde, no segundo membro da frase, para em seguida operar uma restrição aparente (“nem todos somos”) que lhe permite fazer uma crítica ferina, mas subtil. Noutros casos, a crítica é mais direta, apoiando-se por exemplo nas metáforas zoológicas: “Viver em sociedade requer instinto de formiga, presas de leão e habilidade camaleônica” (p. 147).

Mas Drummond não se fica por uma visão genérica da sociedade, optando também por se debruçar em aspetos mais específicos. Especial atenção é dedicada à injustiça provocada pela estrutura económico-social, tema a propósito do qual o autor escreve alguns dos melhores textos: “Adão, o primeiro espoliado – e no próprio corpo” (p. 7); “Os métodos modernos de negócio tornaram obsoleta a antropofagia” (p. 16); “O canibal moderno recusa o canibalismo direto” (p. 25). Como se pode ver por estes três exemplos, trata-se de textos cuja contundência resulta sobretudo do caráter inesperado de uma estrutura comparativa – implícita – a partir da qual são construídos, e de que o humor acaba sempre por ressaltar.

Em questões mais concretas, como no urbanismo – “A arquitetura diverte-se projetando construções para esconder os homens uns dos outros” (p. 16) – o autor, revelando embora a mesma lucidez crítica, parece tentado a defender um tipo difuso de vida ingenuamente natural.

Mas o desencanto sem alternativas volta a surgir a propósito de outros temas, como por exemplo a política, área particularmente em foco, e sob perspectivas bem diversas. Sempre com um toque de humor, são feitas observações certeiras sobre política internacional (“O tratado internacional realmente não obriga a nada, o que torna agradável assiná-lo”, p. 154), ou sobre instituições de um regime democrático, como o voto (“O voto, arma do cidadão, dispara contra ele”, p. 168) e o partido (“Agrupamento para defesa abstrata de princípios e elevação positiva de alguns cidadãos”, p. 121), ou ainda sobre questões da prática político-administrativa, como o imposto (“O imposto tem este nome porque, de outro modo, ninguém o pagaria”, p. 81). A classe política também não escapa à crítica, que pode surgir de forma inesperada sob o título de “Zen”:

“Prática budista que faz falta a governantes e políticos: exige meditação profunda” (p. 170). A conclusão é radical, embora resignada: “O governo talvez seja o único mal necessário sobre a terra” (p. 70). Mas esta perspectiva crítica pode reservar-nos algumas surpresas, como acontece em “Liberdade de pensamento exige esta coisa rara: pensamento” (p. 92), ou “O preso político sabe que não é preso comum, isto é, que deve sofrer mais do que este” (p. 135). Numa leitura atenta, verificamos, porém, que se trata de manifestações extremas de um humor cáustico, que se exercita na denúncia de eventuais mistificações menos óbvias.

Para terminar, deter-me-ei num outro tipo de desmitificações ensaiado por Drummond. Começemos por ver os exemplos, agrupados em três divisões:

- I. a) “Se a ocasião faz o ladrão, daí por diante ele a dispensa” (p. 89);
- b) “A estátua faz o herói” (p. 73);
- c) “Para distrair-se, Deus costuma escrever torto em linhas tortas” (p. 44);
- d) “Mentiroso sem imaginação não merece perdão” (p. 103);
- e) “A fé remove montanhas, substituindo-as por abismos” (p. 62);

- II. a) “Tradição: faca de dois gumes, usada de preferência no que não está afiado” (p. 154);
- b) “Chaga na perna da sociedade, a pobreza mantém ileso o resto do corpo” (p. 128);
- c) “O ciúme, filho do amor, torna-se parricida” (p. 31);
- d) “É cada vez mais difícil vender a alma ao Diabo, por excesso de oferta” (p. 45);
- e) “Falta ao vício de linguagem o sabor do vício autêntico” (p. 93).

- III. a) “Nada do que é humano me é alheio, mas nem tudo me apraz» (p. 74);
- b) “A frase completa do Imperador deveria ser: «Independência econômica ou morte»” (p. 82).

Nos três casos, verificamos um fenómeno semelhante: a reutilização paródica de textos consagrados, embora de natureza diferente. No primeiro grupo, trata-se de expressões proverbiais, facilmente identificáveis: “A ocasião faz o ladrão”; “O hábito faz o monge”; “Deus escreve direito por linhas tortas”; “Ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão”; “A fé move montanhas”. No segundo, estamos perante expressões figuradas, lexicalizadas pelo uso: “faca

de dois gumes”; “chaga”; “filho”; “vender a alma ao Diabo”; “vício de linguagem”. No terceiro, ocorre a reutilização de frases de um autor determinado, respectivamente Terêncio e D. Pedro.

Embora as situações sejam diferentes, o efeito da transformação do texto de base é semelhante: a produção de um novo sentido, que contradiz – embora em graus diferentes – o original. Por outro lado, tratando-se de hipotextos consagrados, prestigiados, facilmente identificáveis, a paródia está claramente ao serviço de uma estratégia satírica, tanto mais radical quanto opera sobre um dos redutos menos perceptíveis da ideologia: a linguagem.

Há casos, evidentemente, em que esse efeito não é levado muito longe, ficando-se por um cómico mais ou menos imediato, resultante antes de mais da destruição – por modos diferentes – de um automatismo linguístico; é o que acontece em I. a) e d) ou em II. c) e e). Mas, por exemplo, em I. b), II. b) ou III. b) a situação é outra.

No primeiro caso, a substituição dos dois substantivos está ao serviço da de uma estratégia irónica que contesta um conceito de heroísmo apoiado no reconhecimento público. A forma proverbial confere a esta ironia um cunho de verdade incontestável.

No segundo, a metáfora lexicalizada é ampliada a um ponto que a anula, para o que também contribui o carácter paradoxal dessa ampliação. A questão em foco é agora a pobreza, sendo sublinhado o modo hipócrita como ela (não) é tratada, a começar pela expressão que frequentemente a designa.

No terceiro caso, o acréscimo do adjetivo “económica” à frase atribuída a D. Pedro tem como principal efeito a crítica ao tempo presente, sugerindo que ele terá vindo pôr em causa uma verdade histórica: a independência do Brasil, proclamada pelo mesmo D. Pedro. Traduzindo a descrença na capacidade do seu país para ultrapassar a crise da época, o autor propõe como solução o impossível refazer da história.

Sob formas diferentes, vemos assim como em todos os casos o que está em causa é a tentativa de mostrar como a linguagem, podendo funcionar como *almofada da consciência* (como diz Agustina sobre as frases feitas, BESSA-LUÍS, 1988: 16), pode ser também um bom instrumento para chegar ao *avesso* das coisas e perceber o outro lado das questões.

No final deste breve percurso, teremos talvez verificado o fingimento das palavras do prefácio. Na verdade, não estamos perante a mera reunião de “pedacinhos de papel”, mas perante uma obra coesa. Do mesmo modo, também não estaremos perante *mínimas* – embora a obra nos ofereça uma visão “minimal” de Drummond – mas perante máximas, de outro tipo, aparentemente simples, mas exibindo o mesmo brilho dos verdadeiros aforismos.

Bibliografia

- AMARAL, Fernando Pinto do (1988). A inteligência da paixão. *O Independente*. 30 dez., p. IV-16.
- ANDRADE, Carlos Drummond de (1986). *Tempo, vida, Poesia: confissões no rádio*. Rio de Janeiro: Record.
- ANDRADE, Carlos Drummond de (1987). *O avesso das coisas*. Rio de Janeiro: Record.
- BARBOSA, Pedro (1988). *Máquinas Pensantes (Aforismos gerados por computador)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- BESSA-LUÍS, Agustina (1988). *Aforismos*. Lisboa: Guimarães Editores.
- MATHIAS, Marcello Duarte (1988). *Lembrar de raízes*. Lisboa: Quetzal Editores.

Excesso e contensão nos contos de Rubem Fonseca:

o estranho caso dos anões¹

Na sua origem latina, *excesso* (do verbo *excedo*, que significa “sair”, mas também “ultrapassar”, “ir além”) já continha os principais semas que a palavra apresenta hoje em português (e nas línguas para onde o termo migrou). Para além da ideia de “diferença para mais, de uma quantidade sobre a outra”, excesso é, segundo o Houaiss, “o que passa da medida, dos padrões de normalidade”, o que justifica outras aceções, como “exagero”, “aquilo que sobra”, “ação descontrolada”, “limite extremo, cúmulo”. Não há, pois, diferença significativa face ao que escreveu em 1712 Bluteau no seu *Vocabulário portuguez, e latino*: “Acção que excede os limites prescritos á razão”. Podemos assim concluir que o termo funciona em dois planos, físico e metafísico, apontando este último, de modo mais ou menos claro, para o domínio da moral.

Pensando na obra contística de Rubem Fonseca, a ideia de excesso parece ajustar-se como uma luva: qualquer que seja a ponta por onde comece, o leitor depara-se de imediato com um excesso de violência, de todos os tipos (física, psicológica, social, linguística). Num registo quase sempre seco, direto, sem grandes explicações, com uma brutalidade ou um brutalismo muitas vezes sublinhado por uma 1.^a pessoa que parece situar-se fora da história que conta, Rubem Fonseca conta-nos assaltos e homicídios marcados pela gratuitidade e por patologias várias, agressões e violências de marginais e de representantes da ordem e da boa sociedade, que não poupam velhos nem crianças, ao mesmo tempo que nos confronta com comportamentos anómalos ou bizarros de todo

¹ Embora saiba que o termo é hoje objeto de restrições, é essa a forma que surge nos contos de Rubem Fonseca. Usarei a palavra em alternância com expressões equivalentes.

o tipo, muitos vezes enquadráveis em doenças ou naquilo a que, informalmente, tende a ser classificado como perversão. A própria obra é, nos seus mais de trinta volumes, excessiva: alguns críticos, avaliando os últimos livros publicados, acusaram o autor de já não ter nada a acrescentar à sua obra, estando apenas a repetir-se.

Ao mesmo tempo, e por paradoxal que possa parecer, o conto de Fonseca é também fortemente marcado pela contensão, isto é, pelo esforço de conter, (auto)controlar(-se), por um propósito de comedimento e moderação. Note-se, antes de mais, que as narrativas são quase sempre curtas e não é fácil encontrar nelas um adjetivo ou uma palavra a mais. Por outro lado, quase não há lugar a explosões emotivas; pelo contrário, os textos são tantas vezes marcados por uma contensão emotiva tão extrema que chega a tornar-se violenta.

Um dado estranho da obra de Rubem Fonseca tem que ver com um pormenor que o não é assim tanto: o aparecimento regular de anões, ou pelo menos a referência frequente a anões. À partida, poderíamos pensar que não há nada de estranho neste aspeto, tanto mais que as pessoas com nanismo são cidadãos como quaisquer outros, não devendo, portanto, a sua utilização narrativa merecer reparo especial. Veremos, contudo, que não é assim e que a consideração desta categoria pode levar a uma leitura um pouco diferente da obra de Fonseca e a perspetivar de outro modo essa dialética excesso / contensão.

Um dos casos ocorre em num livro de 1975 que, em plena ditadura militar, chegou a ser apreendido pelas autoridades, sob a acusação de pornografia: *Feliz Ano Novo* (1975). Refiro-me ao conto “Intestino grosso”, em que uma jornalista entrevista um escritor controverso que só aceitara falar sob a condição de ser pago por palavra. O tema central é precisamente a pornografia: comportando-se como uma espécie de alter-ego de Fonseca, o escritor começa por aceitar a classificação de pornográfico, que justifica com o argumento de que “os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes” (FONSECA, 1989: 164). Em seguida, e a propósito de um seu livro intitulado *O anão que era negro, padre, corcunda e míope*, disserta sobre o conceito, sustentando que o conto *Hansel e Gretel* (no Brasil conhecido sob o título de “João e Maria”) “É uma história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despudorada, suja e sórdida.” (*ibid.*). Em contraponto, defende a necessidade de uma verdadeira pornografia, capaz de “desexcomungar o corpo” e através da qual os artistas

“investiguem, da maneira que só nós sabemos fazer, ao contrário dos cientistas, as ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações.” (*ibid.*: 171).

A referência ao livro *O anão que era negro, padre, corcunda e míope* parece servir para justificar tanto o conceito de literatura da personagem escritor quando o modo como ele entende a pornografia. Ao explicar que “não existe anão algum no livro. Mesmo assim alguns críticos afirmam que ele simboliza Deus, outros que ele representa o ideal da beleza eterna, outros ainda que é um brado de revolta contra a iniquidade do terceiro mundo.” (*ibid.*: 170), o escritor enfatiza o seu dissídio com um sistema literário que queria “que eu escrevesse igual ao Machado de Assis” e que parece perdido em si mesmo. Por outro lado, negando a natureza pornográfica do livro, enfatiza o poder da palavra, sobretudo quando liberta de um referente, como acontece com o título do livro. *O anão que era negro, padre, corcunda e míope* parece assim equivaler aos “miseráveis sem dentes”: “negro” (no contexto brasileiro), “corcunda” e “míope” são adjetivos claramente disfêmicos, o que acaba por contaminar os dois nomes, “anão” e “padre” – nomes que aliás dificilmente andam juntos, sabido que é como a igreja exclui, ainda hoje, do sacerdócio os candidatos que não correspondam ao padrão da “normalidade”.

Nesta primeira ocorrência, *anão* está, pois, rodeado de uma carga negativa, parecendo equivaler a uma disformidade, percepção ainda hoje muito difundida na sociedade. Note-se, aliás, que os dicionários contemporâneos averbam para “anão” o sentido figurado de “sem valor” e “insignificante”.

O conto não nos dá informação sobre o tipo de nanismo que estará em causa. Como é do conhecimento geral, nanismo é a condição de uma pessoa cuja altura é muito menor que a dos seus congêneres; mas há vários tipos de nanismo, designadamente o proporcional (em que os órgãos mantêm a mesma proporção) e o desproporcional (em que a proporção de alguns órgãos é superior à de outros, podendo suceder que também a coluna se apresente afetada, como no título do livro).

Ao longo da história, os anões foram usados, em algumas sociedades, como favoritos, bobos ou artistas, designadamente nas cortes e nas casas de pessoas importantes, desde o antigo Egito e Roma até pelo menos ao século XVIII, passando pela Europa medieval e renascentista. Já no que diz respeito ao folclore, a presença dos anões é forte sobretudo entre os povos escandinavos e,

em menor grau, germânicos. Atuando como uma espécie de fadas, os anões eram dados como habitando o interior das montanhas e as minas, podendo ter a aparência de belos jovens ou assumir o aspeto de velhos com longas barbas e, em alguns casos, corcundas. Surgem também como hábeis artesãos, peritos sobretudo nos trabalhos em metal e na forja de espadas e anéis mágicos, e como detentores de grande sabedoria e de conhecimentos secretos, assim como do poder de prever o futuro, assumir outras formas ou tornar-se invisíveis.



Retrato do anão do Cardeal Granvelle, Ministro de Carlos V
Pintura de Anthonis Moor Van Dashorst (1517-1575/76)²

Há lendas e contos em que os anões aparecem como auxiliares generosos, mas há também os casos em que eles têm comportamentos agressivos e vingativos. A psicologia moderna tende a interpretar esta figura como representando as forças obscuras que existem no ser humano e as manifestações descontroladas do inconsciente (CHEVALIER e CHEERBRANT, 1992: 657), ao passo que os historiadores da cultura e os antropólogos se inclinam a ver nela o símbolo da morte ou do além-túmulo.

Segundo Claude Lecouteux, que dedicou um livro à história dos anões, o cristianismo teve um profundo impacto na evolução do tema:

Historical evolution and, more significantly, Christianization represented an assault from which the dwarfs would never recover. Confused with incubi, demons, and devils, the different races conveniently defined by the word “dwarf”

² Fonte: <https://www.bridgemanimages.com/en-US/mor/portrait-of-the-dwarf-of-cardinal-granvelle-minister-of-charles-v-painting-by-anthonis-moor-van/oil-on-canvas/as-set/4568993>

now formed but a single family. Seeing in it the trace of a detested paganism, the church struck it with anathema, adulterated the bulk of the beliefs that it brought back, and so thoroughly entangled the threads of the various traditions that an almost inextricable cable snarl was created that causes researches to recoil. (LECOUTEUX, 2018: 2)

Na literatura culta, o anão mais famoso é certamente Alberich, que desempenha um papel fulcral em *Nibelungenlied*, ao passo que, na chamada literatura popular, o destaque vai para o conto 53 da coletânea dos irmãos Grimm, “Schneewittchen” (conhecido em português como “Branca de Neve e os sete anões”).

Não é certo que estas considerações sejam de grande utilidade para a leitura da figura do anão nos contos de Rubem Fonseca. De qualquer modo, e tentando evitar cair nas conclusões ridículas dos críticos mencionados em “Intestino grosso”, vejamos outras ocorrências do tema na obra do escritor mineiro. É em *Amálgama*, de 2013, que o número de narrativas com anões é maior: quatro. A primeira delas é “Decisão”, em que a figura é apenas referida de passagem, como parte de um princípio do matador-narrador (ou vice-versa): “Não matei o cara e perdi uma boa grana. Mas ele era um anão. Anão também não mato.” (FONSECA, 2014: 32). Declarações semelhantes surgem noutros contos, sem que haja uma justificação. Na melhor das hipóteses, o narrador formula uma variação do princípio que inclui outras categorias de seres humanos. Por exemplo, em “Um homem de princípios”, do livro *Calibre 22*, de 2017, declara o protagonista no final da história: “Eu tenho os meus princípios, já disse. Não mato mulher, criança e anão. E sou honesto.” (FONSECA, 2018: 14). Lido assim, parece sugerir-se que, para o matador, o anão não é um igual e que seria, portanto, cobardia atacá-lo.

Apesar disso, há exceções, embora nem sempre cometidas por um matador. A que mais se destaca é talvez a do conto “O anão”, do livro *O buraco na parede*, vindo a público em 1995. Nela, um narrador em 1.^a pessoa, ex-bancário despedido pelos erros contabilísticos que ele atribui a um forte apetite sexual resultante do facto de lidar muito com dinheiro, conta a perda de três pessoas importantes na sua vida: uma ex-namorada, uma mulher por quem estava apaixonado e um anão seu amigo. A primeira e a última tinham sido assassinadas por ele, a mulher de forma acidental, o anão para pôr cobro a uma chantagem. Num procedimento que não é caso único na contística de Fonseca,

este homicídio volta a ser referido em “Perspectivas”, da antologia *Amálgama*: “Tem sempre um anão se metendo na minha vida. Até já matei um e coloquei dentro de uma mala. Fiquei um dia e uma noite sem saber o que fazer com aquela bagagem.” (FONSECA, 2014: 43).

Outra exceção ocorre em “Nada de novo”, que integra a coletânea de 2018 *Carne crua*. Neste caso, o narrador autodiegético volta a ser um matador, que a certa altura conta como não cumpriu a encomenda: “Macacos me mordam! O Despachante não dissera que o alvo era um anão. Eu não mato mulher nem anão. Será que o Despachante não sabe disso?” (FONSECA, 2019: 85). Apesar disso, assume mais à frente que matara um anão, precisamente o irmão que encomendara a morte do primeiro anão, que ele recusara executar: “dei um tiro na cabeça do anão. Afinal, eu tinha matado um anão!” (*ibid.*: 89). Relativamente a este último, especifica-se que o nanismo é desproporcional: “O senhor Ramiro Silva tinha o corpo pequeno, mas cabeça grande.” (*ibid.*).

Para além destas ocorrências em que parece haver um incómodo disfarçado por uma espécie de comisseração para com as pessoas com acondroplasia, há casos em que figuras deste tipo são mencionadas com algum desdém. É o que sucede em “Fazer as pessoas rirem e se sentirem felizes”, do volume de 2015 *Histórias curtas*, em que um ex-palhaço que agora trabalha como porteiro noturno fala da sua vida. Referindo-se ao circo decadente em que tinha atuado, escreve: “o único animal que se exibia era um cachorro que andava nas duas patinhas de trás, só isso; tinha um casal que fazia acrobacias, um mágico, um anão corcunda e dois palhaços, eu e o meu pai.” (FONSECA, 2016: 162-3). Mais explicitamente, no já referido conto “O anão”, escreve a certa altura o narrador:

Mais respeito seu anão de merda. Peguei ele pelo braço e sacudi e joguei o anão de encontro a um automóvel que estava parado e ele fez uma cara tão infeliz que eu fiquei com pena e convidei ele para tomar um cafezinho. Mostrei o retrato a ele de novo, eu estou muito apaixonado, penso nela dia e noite, ela é branca como um lírio, e o anão ouviu atento dando pequenos grunhidos como os anões gostam de fazer, aquele anão pelo menos. (FONSECA, 1995: 81)

Outro conto, talvez o mais perturbador desta série, em que o nanismo é tratado de um modo menos respeitoso é “AA”, que integra o livro *A confraria dos espadas*, de 1998. Só a meio da história é que o leitor percebe o mistério

que a envolve e que o AA do título não se refere a Alcoólicos Anônimos, mas antes a uma estranha modalidade desportiva, o arremesso de anão. A argumentação usada pelo narrador autodiegético sintetiza bem o pensamento dos defensores desta e de outras práticas equivalentes:

Direitos humanos... Um direito humano do anão é usar o seu corpo para ser arremessado à distância por alguns esportistas, antigamente os anões eram arremessados como brincadeira por bêbados nas portas dos bares, mas agora eles participavam de um esporte no qual eram os que mais adquiriam fama, Lenny, o Gigante, o anão inglês arremessado na final do campeonato britânico do Arremesso de Anão era mais famoso que o campeão Jimmy Leonard, os anões querem ter assegurado o direito de trabalhar, um boxeur tem o direito de ir para dentro do ringue levar socos, e alguns morrem das pancadas, Muhammad Ali ficou inválido de tanto apanhar, isso a televisão mostra e ninguém pensa em proibir, e algum anão morreu ou ficou aleijado? (FONSECA, 1998: 67)

Contra o que possa parecer, esta atividade, mais conhecida pela designação inglesa, *dwarf tossing*, não é ficcional, embora não conste que tenha chegado ao Brasil e apesar da alegação contrária do narrador do conto “Outro anão”, de *Calibre 22*: “Cuidado com essas histórias de anões. Me contaram que havia um lugar onde anualmente ocorria um concurso chamado arremesso de anão, quem arremessasse o anão mais longe ganhava um prêmio. Isso é mentira. Tudo que as pessoas dizem, ou quase tudo, é mentira.” (FONSECA, 2018: 83).

O exercício está hoje banido ou é alvo de restrições, mas chegou a ter alguma popularidade nas décadas finais do século passado nos países em que esteve ou está implantado. No entanto, e ainda que as diferenças sejam consideráveis, há em Espanha uma outra prática que também envolve (mas não em exclusivo) pessoas com nanismo: o *toreo cómico*, igualmente conhecido como *charlotada* ou *toreo bufo*. Trata-se, como indica a designação, de uma versão cômica da tourada, em que os touros são substituídos por novilhos e os toureiros por palhaços, quase sempre pessoas com acondroplasia. Como seria de esperar, esta modalidade está em regressão e é cada vez mais contestada, tanto pelos movimentos antitouradas como pelas organizações defensoras das pessoas com deficiência. Apesar disso, os argumentos utilizados pelos seus partidários são muito semelhantes aos da personagem do conto de Rubem Fonseca.

Foi o que aconteceu em junho de 2022, quando um grupo espanhol veio a Portugal fazer um conjunto de quatro espetáculos deste tipo e se desencadeou

uma pequena polémica, aumentada pelas declarações contrárias do Ministro da Cultura. Um cronista do diário *Público*, defendendo que não devemos “impor os nossos conceitos de dignidade humana a pessoas que não consideram que a sua dignidade esteja a ser ferida” (TAVARES, 2022), terminou a sua crónica com o clássico argumento liberal: “Os anões toureiros estão a dispor do seu corpo como bem entendem – tal como uma *top model* ou um actor de filmes porno. Não gostam? Não vejam. Mas a liberdade alheia só deve ser invadida em raríssimas ocasiões, e esta não é definitivamente uma delas.” (*ibid.*).

Não assumindo posição explícita sobre a exploração destas pessoas, Rubem Fonseca responde com uma ironia particularmente contundente aos argumentos favoráveis à prática do arremesso de anões: levando a observadora de uma ONG a mudar de posição. Veja-se esta passagem, já próxima do final:

E ela abriu a boca nesse momento para dizer isso é uma tolice e continuou calada, mas o seu rosto foi amaciando e teve uma hora que ela teve de se controlar para não rir e afinal ela voltou a falar, perguntou como é que o anão era arremessado e eu expliquei que duas tiras de couro eram passadas em volta do seu corpo, uma na altura do quadril e outra no peito, e que o arremessador agarava uma tira com cada mão, colocava o anão em posição horizontal, a cabeça para a frente, e o arremessava dessa maneira. (FONSECA, 1998: 67)

Paralelamente a esta dimensão mais coletiva, que tem que ver no fundo com a situação do anão na sociedade, há contos de Fonseca em que essa figura é representada numa esfera mais pessoal, associada ao sonho e à alucinação, num processo em que o sujeito se confronta consigo mesmo e com os seus medos e inseguranças. No conto “Sonhos” de *Amálgama*, o narrador autodiegético consulta a psicanalista sobre os seus sonhos: “Ultimamente tenho tido os sonhos mais esquisitos. Sonhei que era um anão verde, que era um gigante, que era uma minhoca, que era uma unha encravada com micose, que era um saco de pipocas.” (FONSECA, 2014: 119). Contudo, um pouco à semelhança de “AA”, a seriedade do tema dissolve-se no humor, desta feita mais ligeiro: o protagonista centra a terapia no sonho com a terapeuta, passando em seguida da fantasia à ação.

Já em “Perspectivas”, que integra o mesmo volume, o narrador em 1.^a pessoa confessa o seu medo dos anões:

Sempre que via um anão na rua – e estava sempre vendo anões na rua –, eu atravessava para o outro lado. Certa ocasião vi dois anões e fiquei tão em pânico que atravessei a rua desvairadamente e quase fui atropelado por um carro. Eu tinha medo de anão? Claro, acho que todo o mundo tem. Dizem que o demônio é um anão. Dizem que Azazel, o braço direito de Lúcifer, era anão. (FONSECA, 2014: 44)

Apesar disso e de reconhecer que já matou “dois ou três anões” (*ibid.*: 46), conta que se apaixonou por Ana, que “[e]ra uma anã perfeita, nem deveria ser chamada de anã, era uma mulher pequenininha, mas toda proporcional.” (*ibid.*). No limiar do inverosímil, a história tem um volte-face – tratava-se de uma espécie de encantamento, agora quebrado pela observação de um estranho: “Mas certo dia um dos circunstantes, depois de apreciar as cambalhotas que Ana dava nas minhas costas, perguntou, essa anãzinha trabalha no circo?” (*ibid.*).

Um outro conto do mesmo livro, “O aprendizado”, segue uma linha parecida, com a particularidade de ser protagonizado (e narrado) por uma anã. Satirizando a industrialização da literatura, a narrativa apresenta-nos uma escritora frustrada que coleciona cursos de escrita mas não é capaz de escrever e que desenvolve um ciúme doentio pela sua vizinha e rival, que alia o sucesso literário ao sexual. A sua condição de pessoa com acondroplasia só é revelada a meio da narrativa e, mesmo assim, de modo eufemístico: “Esqueci-me de dizer que sou uma mulher pequenina com cabeça grande. A altura eu aumento com o sapato de salto alto, mas a cabeça não há jeito de diminuir. Consultei os melhores cirurgiões da cidade e todos disseram ser impossível diminuir o diâmetro do crânio.” (*ibid.*: 106). Depois de incendiar a casa da rival, também neste caso ocorre uma espécie de desencantamento, mas ao contrário, desta feita através de um espelho *real*: “Ao ir para o meu quarto, passei na frente de um espelho. As minhas sardas tinham desaparecido e a minha cabeça estava menor. Deus existe.” (*ibid.*: 108).

A última etapa desta abordagem mais individualizada do nanismo coincide com o já citado conto “Outro anão”, de *Calibre 22*. Aqui um narrador que se reconhece prolixo começa por dissertar sobre “a história dos anões” (Fonseca, 2018: 83), explicando as crenças míticas a eles associadas. Mais à frente, contrariando afirmações feitas noutros contos do autor, declara: “Não se vê anões nas ruas porque eles vivem numa pequena vila da periferia, não vou dizer o nome nem onde fica, e de lá os anões não se afastam. Eles executam várias

tafeas, uns são tapeceiros, outros montam violões, violinos, violoncelos, etc.” (*ibid.*: 84). O passo decisivo para uma espécie de real maravilhoso ocorre quando o protagonista tenta comprar a um anão uma viola para substituir a que a namorada tinha quebrado. Acontece que Damião – “É o nome do anão. Anão também tem nome, o senhor não sabia?” (*ibid.*: 86) – não vende o instrumento a qualquer pessoa e quer ver primeiro o narrador a tocar. Superada a prova, o sucedâneo do objeto mágico é entregue ao herói, que é deste mundo e não parece ter grandes qualidades heroicas.

Terminado este percurso, importa retomar o ponto de partida: que há de excesso e de contensão em todos estes textos com anões? Há, sem dúvida, um excesso de presença, que parece revelar uma espécie de obsessão. E essa sobre-exposição serve, por um lado, para pôr em evidência a margem a que são relegadas as pessoas com acondroplasia e, por outro, como um espelho em que os outros se miram, quase sempre de modo demasiado contido, só de relance, mas também com uma ansiedade excessiva que os leva para o lado de lá, para um princípio de maravilhoso. No entanto, o silêncio, a lacuna, a falta, são demasiado visíveis, cabendo ao leitor romper essa contensão. Num autor que fingia não se levar a sério, há o risco de se cair no vazio a que o humor pode conduzir. Mas há também a possibilidade de ler a obra na linha que Nélida Piñon sugeriu num depoimento a propósito da morte de Rubem Fonseca: “Em seus termos, era um moralista latino, de molde clássico, e padecia, portanto, com o ser que éramos e que não quisera que fôssemos. Sua obra admirável é um brado à natureza secreta do humano.” (ANÓNIMO, 2020).

Bibliografia

- ANÓNIMO (2020). ‘*Rubem Fonseca morreu sendo imortal*’, diz Nélida Piñon. “O Globo” (15 abr.). Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/rubem-fonseca-morreu-sendo-imortal-diz-nelida-pinon-leia-outros-depoimentos-24373436>>.
- BLUTEAU, Rafael (1712). *Vocabulario Portuguez e latino*. Vol. III. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu.

- CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain (1992). *Dictionnaire des Symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont et Jupiter.
- FONSECA, Rubem (1989). *Feliz ano novo*. 2.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (1995). *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (1998). *A confraria dos espadas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2014). *Amálgama*. Porto: Sextante Editora.
- FONSECA, Rubem (2016). *Histórias curtas*. Porto: Sextante Editora.
- FONSECA, Rubem (2018). *Calibre 22*. Porto: Sextante Editora.
- FONSECA, Rubem (2019). *Carne crua*. Porto: Sextante Editora.
- HENRIQUES, Ana (2022). *Touradas com anões: ministro da Cultura fala em atentado à dignidade humana*. “Público” (17 jun.). Disponível em <<https://www.publico.pt/2022/06/17/local/noticia/touradas-anoes-ministro-cultura-fala-atentado-dignidade-humana-2010443>>.
- HOUAISS, Antônio *et al.* (2004). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva / Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia.
- LECOUTEUX, Claude (2018). *The Hidden History of Elves and Dwarfs: Avatars of Invisible Reals*. Translated by Jon E. Graham. Rochester, Vermont: Inner Traditions.
- MCWILLIAMS, James (2017). *From Throwing Sticks at Roosters to Dwarf Tossing*. November 3. [Consult. 3 out. 2022]. Disponível em <<https://www.theparisreview.org/blog/2017/11/03/throwing-sticks-roosters-dwarf-tossing/>>.
- TAVARES, João Miguel (2022). *Anões, touradas, dignidade e liberdade: um caso exemplar*. “Público” (21 jun.). Disponível em <<https://www.publico.pt/2022/06/21/opiniaio/opiniaio/anoes-touradas-dignidade-liberdade-caso-exemplar-2010729>>.

Cidade não tão maravilhosa e divina arte negra:

Mateus Kacowicz e Ernesto Rodrigues

São muitas as obras, de todos os gêneros, que tomam o Rio de Janeiro como tema ou como pano de fundo, sendo também frequente que a cidade sirva de sinédoque que representa o Brasil, sobretudo em tempos mais recuados. Por outro lado, sendo o Brasil um país que atraiu até certa altura grandes contingentes de imigrantes, não surpreende a importância assumida pelo tema do estrangeiro tanto na literatura brasileira quanto nas literaturas dos países de origem desses movimentos populacionais. É um caso desse tipo que pretendo analisar brevemente, em chave comparatista: o romance de 2010 *Acidente em Matacavallos e outros faits divers*, do brasileiro Mateus Kacowicz, e *A terceira margem*, do português Ernesto Rodrigues, de 2021.

Antigo jornalista e proprietário de jornal, Mateus Kacowicz usa um periódico fictício, a *Folha da Capital*, como ponto central de uma trama para onde convergem a certa altura os diversos planos do romance. A ação começa em 1921, com a notícia do atropelamento mortal de uma portuguesa, na Rua de Matacavallos, por um bonde. Como reconhece facilmente o leitor brasileiro, esse arruamento do centro do Rio de Janeiro, hoje Rua do Riachuelo, tem uma ilustre representação literária anterior no *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Quanto à vítima, apura-se mais tarde que se tratava de uma lavadeira beiroa chamada Maria Couceiro, “moradora em uma cabeça-de-porco das redondezas” (KACOWICZ, 2010: 5)¹. Mera figurante que representa o imigrante português pobre, a lavadeira vivia sozinha, enviando para Portugal todas as suas poupanças. Fazendo lembrar um pouco a Piedade de *O cortiço*, Maria Couceiro mal se dava a conhecer aos vizinhos, que “sentiam pena, pobrezinha,

¹ A partir daqui, as citações desta obra serão identificadas apenas pelo número de página.

santa alma, mas pouco sabiam dela, alguns sequer se lembravam daquela senhora sempre recolhida, de conversa seca e sem graça, mesmo quando lavava a roupa junto às outras lavadeiras no tanque do pátio central da cabeça de porco” (p. 32). Apesar disso, o jornalista que tenta reconstituir a sua história encontra a “enxovia ocupada pela lavadeira (...) revirada pelas vizinhas, que roubaram o que puderam da finada” (*ibid.*), vindo esta a ser enterrada como indigente.

É bem diferente, porém, a notícia publicada na *Folha*, que apresenta a vítima como uma pobre proletária, mãe de seis filhos, assim se revelando uma das linhas de força do romance de Kacowicz: a denúncia daquilo a que poderíamos ser tentados a chamar jornalismo tabloide, mas que é, na verdade, a utilização dos jornais como veículo de chantagem para a satisfação de interesses particulares. No caso do atropelamento mortal, o proprietário da *Folha*, o Dr. Diógenes Braga, recorre à tecla da defesa do cidadão e do interesse nacional para obter um empréstimo em condições muito vantajosas da companhia inglesa responsável pelo serviço, tendo em vista a modernização do parque gráfico do jornal.

Este tópico da relação com o estrangeiro assume grande destaque no livro. Trata-se, por um lado, da relação com o outro, o imigrante, sobretudo aquele que está em situação menos favorável. Vimos atrás o exemplo da pobre lavadeira portuguesa, mas o caso de maior relevo é o do protagonista, Yuli, um jovem judeu fugido da Ucrânia que vem juntar-se ao irmão, Mark, estabelecido no Rio de Janeiro há dois anos. Os dois irmãos eram os únicos sobreviventes da família, vitimada pelos pogroms e pela guerra civil que se seguiu à Revolução Russa de 1917. Mais do que o ilustrar de um acontecimento histórico, podemos talvez ver aqui uma discreta homenagem a escritores brasileiros de origem judaica oriundos do leste da Europa, como Clarice e Elisa Lispector (nascidas na Ucrânia) ou Samuel Rawet (oriundo da Polónia). Além disso, o êxodo de ucranianos e a referência a cidades como Odessa ou Jitomir não pode deixar de suscitar, no presente ano de 2022, uma comparação com a invasão russa da Ucrânia que está em curso. Este é, aliás, um dos aspetos curiosos do livro de Mateus Kacowicz: lido uma dúzia de anos depois da sua publicação, ele parece antecipar uma série de acontecimentos que estamos a viver e que são, em grande medida, uma repetição de episódios de um passado centenário.

Tendo trabalhado como aprendiz de tipógrafo no seu país natal, Yuli (e o irmão) confirma de outro modo o estereótipo do imigrante. Ambos começam a trabalhar como mascates, vendendo às mulheres pobres que vivem nos bairros periféricos servidos pela linha ferroviária que parte da Central do Brasil. Rapidamente, porém, mudam a sua condição, graças a um espírito empreendedor: enquanto Mark evolui para empresário têxtil radicando-se em São Paulo, Yuli aceita o abasileiramento do seu nome para *Juca*, aceita que se refiram a ele como “o gringo, o judeu, o turco, o russo, entre outras possibilidades” (p. 59), mas aproveita também todas as oportunidades de progressão intelectual, a começar pelos livros emprestados pelo Círculo Israelita de Leitura. A esta junta-se a aprendizagem da rua, particularmente a que lhe é oferecida por Pereirinha, jornalista da *Folha* para quem “O cheiro da brilhantina era um prefixo que o anunciava” (p. 64): assumindo-o como seu protegido, o jornalista ensina-lhe “a maldade do jogo” (p. 72) do bilhar, de algum modo metáfora da língua e do jornalismo, cujos degraus o protagonista vai subindo com rapidez, passando de redator de anúncios a jornalista que domina os segredos da *divina arte negra* da impressão tipográfica.

Acompanhando o seu percurso e a modernização técnica da *Folha da Capital*, o romance vai dando destaque àquilo a que poderíamos chamar a materialidade do jornalismo escrito, em grande medida tomada como metonímia do Brasil da época e como metáfora de um capitalismo omnívoro que acaba por devorar o ser humano que o criou. Por um lado, temos o fascínio da modernidade e da rapidez:

Tu sabes o que é uma rotativa? Deves saber, o *Times* inaugurou a primeira, ainda a vapor, vai para mais de cem anos. Já ouviste falar em Linotype, em Ludlow, em Marioni? São máquinas moderníssimas, estonteantes: nos jornais modernos o texto já é composto em linhas de chumbo completas, na medida certa. Não se junta mais letrinha por letrinha. Um jornal como o meu não pode levar a tarde e toda uma noite fazendo metade do que os outros fazem em três, quatro horas. (p. 31)

Introduzidas as novas máquinas, as melhorias parecem inequívocas:

Olhava com vagar e carinho de pai sua própria *Folha da Capital*. Recostava-se na cadeira giratória e descansava os pés sobre a mesa, como nas fitas america-

nas. Constatava com prazer como seu jornal havia melhorado depois do atropelamento da lavadeira portuguesa. Não era mais aquele papel sujo, que largava tinta nas mãos, repleto de gralhas e pastéis, que é como os gráficos chamam as trocas de letras no tempo da composição tipográfica. Não mais. Agora eram outros tempos. (p. 83)

Apesar disso, a parte gráfica não deixava de ser um lugar “quente, sujo, perigoso e barulhento. E fede... a tinta.” (p. 169). Em alguns momentos, esse espaço chega a ser como que animizado:

Mas o centro de atração era a fonte de onde vinha o coral de trinca-ferros: um par de máquinas gêmeas, imensas massas de ferro bruto ancoradas próximo às portas da rua, suas enormes rodas e engrenagens vivas rodavam expostas, num convite aos acidentes. Sobre cada uma delas, pendendo do teto, duas placas bem impressas, com os dizeres: “GENTE NÃO É LAGARTIXA. DEDO NÃO NASCE OUTRA VEZ.” (p. 171)

Essa atração – cujo som era para o dono do jornal “mais melodioso até do que o das óperas a que adorava assistir no Lyrico” (p. 314) – não anula, contudo, um problema de fundo: “O que Braga não contava era que, com as novas máquinas, vieram novas despesas, e as receitas não cresceram na mesma proporção.” (p. 128). Por isso, o suicídio do falido proprietário do jornal contra a pesada maquinaria não é apenas o resultado de uma espécie de vitória do bem contra o mal, do jornalismo sério e honesto contra o jornalismo tabloide e chantagista; é também consequência de um modelo de capitalismo em que a voragem mecanicista acaba por se revelar autofágica.

O foco colocado sobre o jornal projeta também alguma luz sobre o Brasil da época, basicamente o período que vai de 1921 a 1923, em que ocorre a transição da presidência de Epitácio Pessoa para Artur Bernardes e que no livro surge marcado pela corrupção e pela agitação social. Este último motivo serve de enquadramento a uma segunda personagem portuguesa, o tipógrafo Bernardo Nuno Manhães. Chefe de oficina da *Folha da Capital*, este “português bigodudo” (p. 81) foge ao perfil sociopolítico mais comum do imigrante lusitano, uma vez que atua como sindicalista de convicções marxistas, assumindo um certo protagonismo em movimentações de protesto. Perante a falência iminente do diário, era ele quem “recebia os comitês de apoio e fazia pequenos discursos enaltecendo a solidariedade internacionalista da classe operária” (p. 191). Não é ele, porém, o único imigrante a participar da luta,

como nota o narrador, que assim aborda um ponto já estudado pela historiografia e que comparece noutros textos literários, como é o caso de *Anarquistas, graças a Deus*, o livro de estreia de Zélia Gattai:

Outros imigrantes igualmente ligados a partidos políticos desde suas pátrias de origem, portugueses, espanhóis e italianos, moradores no bairro, vinham em pequenos grupos engrossar aquilo que, às sete da manhã, já poderia ser considerado uma multidão, para mais de mil pessoas. (p. 193)

A terceira e última personagem portuguesa é a inicialmente discreta e aparentemente passiva esposa do corrupto e devasso Ministro Palhares, “que passara por todos os importantes episódios da história recente (...) sem deixar uma marca, uma contribuição, um projeto, uma ideia sequer, nada” (p. 257). Depois de ter servido gelada a vingança contra o marido e contra os responsáveis pela vergonha que atingira a família, Hermínia acabará por perder a filha mais nova devido aos seus preconceitos de classe e de origem étnica. Mas só no decurso da discussão, muito próximo do final, ficamos a saber que também ela viera de fora:

Tu és gringa também! Esqueceste que tu nasceste em Portugal? Esqueceste que teu pai, para quem tu inventaste uma biografia grandiosa, cheia de mentiras, era um João-ninguém, ele era o “&” do Couto & Irmão, um nada, e que foi o irmão deles, sem filhos, quem enriqueceu e te legou a fortuna? (p. 293)

Casos como este sugerem que o preconceito contra o estrangeiro é, pelo menos em parte, uma questão de classe. É certo que o imigrante português tende a ser considerado no Brasil menos estrangeiro que os outros, mas o romance mostra também que os diretores ingleses da companhia da Electric Street Railway Company só são estrangeiros quando se torna necessário agitar o fantasma do Brasil a ser esbulhado por interesses externos. Apesar disso, é deles que vem a impressão mais desfavorável do país:

O próprio Mr. Reginald Phineas Gross, diretor-geral da Electric, não sofria qualquer abalo com esses acidentes. Sequer com a repercussão por eles causada. Era o preço a pagar pela introdução do progresso em uma cidade que contrastava sua Avenida Central faceira e cosmopolita, amplos bairros litorâneos cheirando a tinta fresca, com as ruelas tortuosas da sua vila colonial que o Rio de Janeiro ainda era. (p. 6)

Entretanto, numa nação em crise permanente, assolada pela contestação social e militar (a certa altura é referido o Levante do Forte de Copacabana), os sinais de repressão vão ficando mais evidentes: o narrador alude ao estado de sítio, à censura sobre certos jornais, à intervenção sobre o Distrito Federal, ao “Inferno Verde” (nome popular da Colónia Militar do Oiapoque, verdadeiro campo de concentração criado no Amapá) e também a acontecimentos internacionais pouco valorizados como o Putsch de Munique ou a campanha cinematográfica de promoção de Mussolini. Assim, o ano em que se comemorava o primeiro centenário da independência, um ano marcado pela Exposição do Rio de Janeiro e pela travessia aérea do Atlântico Sul protagonizada por dois portugueses, acaba por ser um ano igual ao anterior e ao seguinte, marcado pelos mesmos bloqueios, políticos e sociais. Entre estes últimos há um aspeto que ganha particular importância pelo facto de ser focalizado a partir de imigrantes brancos, mas pobres e objeto de discriminação étnica e religiosa: a posição do negro, a meio caminho entre o homem e o animal.

Atente-se na reação de Yuli ao ver, ainda antes de desembarcar na Praça Mauá, um negro:

Do alto da amurada, e pela primeira vez em seus dezoito anos de vida, Yuli viu um negro. Era como tornar viva uma imagem de contos infantis, nas quais negros eram entes colossais portando cimitarras, entrando e saindo de lâmpadas maravilhosas. Até então negros não eram reais, eram literatura.

E agora eles estavam ali, muitos. Yuli focalizou um deles. Ágil e forte, apesar da cabeça já bastante invadida de cabelos brancos. Era extremamente hábil nas laçadas que dava com os grossos cabos arremessados de bordo. Ia envolvendo os cabeços de amarração fixados na beira do cais, aprisionando o navio, domando seus balanços, imobilizando-o afinal. Era o mais ativo da turma de atracação. Movido por uma alma de menino, assim que terminou a faina da amarração passou a subir pelos cabos para neles colocar as rateiras, dando ordens aos outros com ação e gritos. (p. 15)

Note-se ainda a referência àquilo a que se chamava no Brasil *burro sem rabo* (carregador, geralmente negro, que puxa um carrinho de transporte de duas rodas). Vejamos uma das ocorrências, que não merece nenhuma explicação do narrador nem suscita reação na personagem: “Na tarde do mesmo dia um burro sem rabo trazia uma máquina de costura que Mark fez instalar num canto do seu quarto.” (p. 66-7).

Ainda a este nível da representação das camadas desfavorecidas da população, há uma passagem do romance particularmente significativa quando o narrador apresenta a propriedade do Bairro da Piedade em que o ministro Palhares instala a sua amante francesa: “Apenas um velho casal de ex-escravos era ali mantido, um pouco por comiserção, um pouco para servirem como marcos vivos, a lembrar aos vizinhos que aquilo ainda tinha dono.” (p. 42).

Sem assumir a linha mais inovadora e mais combativa do *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, este *Acidente em Mataballos* não deixa de assinalar as muitas falhas que marcam o Brasil da República Velha, visíveis até em episódios anedóticos referidos de passagem, como é o caso da chamada revolta da vacina. Numa discussão entre jornalistas, pergunta-se a certa altura: “digamos que estivéssemos cobrindo a revolta da vacina: iríamos dar razão àqueles animais que não queriam ser vacinados porque tinham medo de ficar com cara de vaca?” (p. 188). Ora, e apesar de poucos o terem percebido (ou, pelo menos, assinalado), assistimos há pouco, a propósito da vacina contra o SARS-CoV-2, a uma reação semelhante vinda do Presidente do Brasil, com uma pequena diferença ao nível do animal, que era o jacaré em vez da vaca. Em ambos os casos estava em causa a ética da informação e a legitimidade (ou falta dela) da opinião particular contra a ciência: mas, lido o romance de Mateus Kacowicz uma década mais tarde, verifica-se que o cómico (que aliás começara por ser trágico, dadas as proporções que assumiu, em 1904, a reação à campanha de vacinação contra a varíola no Rio de Janeiro) se transformou em trágico-cómico.

De um outro modo, também o português Ernesto Rodrigues, no romance *A terceira margem*, repensa a história do Brasil à luz de uma atualidade de pouca esperança. Publicado no ano que deveria anteceder a comemoração do segundo centenário da independência do Brasil, também ele refere os acontecimentos de 1922 (a Exposição Internacional, a viagem de Gago Coutinho e Sacadura Cabral, e ainda a Semana de Arte Moderna de São Paulo), mas numa perspetiva diferente e sob um enquadramento muito diverso. Através de um longo arco de tempo que se estende dos inícios do século XIX até à atualidade e que passa por localidades como Rio de Janeiro, Lisboa, Torre de Dona Chama, Ponta Delgada, Porto ou Budapeste, vamos acompanhando sete gerações de indivíduos chamados Pedro Álvares Cabral (no seguimento do casamento de um Pedro Álvares com uma Maria Cabral), designados na narrativa

apenas pelo primeiro nome seguido por um número romano, por alegadas razões de economia.

Nesse ponto de partida, que torna a narrativa complexa mas nada confusa, dada a mestria do autor na montagem da obra, temos talvez a sua grande inovação, que é simultaneamente técnica e sociopolítica: do meu ponto de vista, trata-se de dizer antes de mais que nós, portugueses, precisamos de descobrir sucessivamente o Brasil, que cada geração precisa do seu Pedro Álvares Cabral. Mas cada um destes pouco ou nada tem que ver com o de 1500: não se trata de chegar para tomar posse ou conquistar, mas antes de um trânsito em várias direções, muitas vezes em situação de debilidade e de dificuldade, que leva os sucessivos Pedros a envolverem-se em alguns dos grandes acontecimentos dos dois países (e também da Hungria) no período representado no romance. Assim, através do trajeto das personagens, vem uma segunda proposta sociopolítica: mesmo não sendo reis nem papas – e não tendo assim, em princípio, direito a sermos designados por um nome próprio e um número –, cada um de nós é produto e fator de uma herança, que vai além da família e do espaço em que nos coube nascer.

É graças a essas personagens só em aparência menores que vamos acompanhando alguns dos grandes acontecimentos que marcam o Brasil e o Portugal da época, a começar pelas invasões francesas e a instalação da corte no Rio de Janeiro, a independência do Brasil, as lutas liberais e a Patuleia, acompanhadas pelo aparecimento a espaços de figuras históricas como D. Pedro I do Brasil (ou IV de Portugal), Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Machado de Assis e uma série de outras referidas de passagem.

Seja como for, o motivo que serve de base ao romance é outro: é *A terceira margem* do título, que contém algo da proposta de Guimarães Rosa, mas assume uma direção muito diferente. Trata-se da margem da dignidade, que o narrador aprendera do avô: “Defensor do homem livre aquém e além-Atlântico, aventurou-se na terceira margem – a da dignidade –, que exige independência de corpo e espírito, sejam indivíduos ou nações.” (RODRIGUES, 2021: 13)². Um dos vários campos de aplicação deste princípio é o mais elementar, a luta contra a escravatura, fenómeno que perturba profundamente o jovem Pedro ao desembarcar no Rio de Janeiro em 1818:

² Para as restantes citações da obra, limitar-me-ei a indicar o número da página.

O primeiro choque deu-se numa esquina discreta: um senhor vendia um negro a preço módico, “por ser dia de festa”. Vendia um ser humano, assim, sem estados de alma, como se fosse um objecto triste, disponível, arrematável. O céu, impávido.

Pedro Álvares nunca outra tal vira. Abria muito os olhos, pasmado. Vendiam, um semelhante, cabeça perfeita, tronco largo, membros fortes. Não era semelhante? Ah, não era branco; nem baptizado.

Firmou-se bem no vendedor, em pormenores que o distinguissem do irracional à sua beira, ambos criados à imagem de Deus, se Deus não estava enganado, nem se diluía em fumo de vaidade. (p. 50)

Muatatis mutandis, a surpresa de Pedro quando chega à cidade não tão maravilhosa pouco difere da que, um século depois, experimenta o jovem protagonista do romance de Mateus Kacowicz. A grande diferença está na reacção das personagens: educado pelo padrinho contra a escravatura, Pedro, lendo em 1814 em *O Observador Lusitano em Paris* um artigo que previa o fim desse regime dentro de cinco anos e afirmava que tal acarretaria a ruína do Brasil, comentara interiormente:

Belo engano – ruína, porquê? ou porque não, se essa civilização assenta na iniquidade, em águas turvas, desde o instante em que se viu outrem como inferior, logo, disponível ao sacrifício que não pediu? – e bom propósito, verificaria ele com outra acuidade. (p. 46)

É esta consciência que o perturba mais tarde quando começa a trabalhar, em regime experimental, como compositor na Impressão Régia do Rio de Janeiro, onde – tal como Yuli – se ocupará, entre outros tipos de textos, de avisos ou anúncios:

Em três parágrafos de hesitações, demorou mais do que no resto da tarefa. Num, vendia-se um preto; noutro, um rapaz, sem especificação de cor; no terceiro, fugira um mulato “picado das bexigas” (que ele debelara, ainda no navio), suficientemente descrito para ser logo apanhado.

– Eu alimento este comércio? – reflectiu.

Talvez não fosse somente questão de cor. Via muitos assim, em Lisboa, pobres, decerto, mas ninguém mercava pretos e mulatos, nem se anunciava tal comércio. (p. 59)

Justifica-se assim que vamos acompanhando as diversas etapas do processo de abolição da escravatura no Brasil, como a Lei do Ventre Livre, a representação de peças defensoras da causa, como *O escravo fiel*, até ao 13 de maio de 1888. Mas a dignidade continuou a ser um caminho estreito, independente de leis. Por isso o narrador dissera de dois escravos comprados muito antes e logo libertados: “Nas margens estreitas da rua, caminhavam pela terceira.” (p. 54).

Apesar dessas dificuldades, a visão do Rio de Janeiro é mais positiva que no romance brasileiro, sobretudo quando posta em confronto com Portugal:

As vistas da cidade desentorpeciam membros e imaginação, após tantos dias num mar igual e tantos anos numa Lisboa de becos, cotovelos e ingleses. A conselho do par, iam da baía de Guanabara à floresta da Tijuca, aspirando o Real Horto num desvelo de conquistadores. Os morros eram um desafio. (p. 56)

Há ainda um outro tópico que aproxima as duas obras: a *divina arte negra*. De facto, também o primeiro Pedro aprendera os rudimentos da composição tipográfica antes de chegar ao Brasil, na oficina de Simão Tadeu Ferreira, onde progredira rapidamente:

Reconhecido, o dono transferiu-o para um cavalete de depósito, cujas gavetas o deslumbraram na quantidade de vinhetas, capitais, versaletes, numeração... Compondo sem erros, destro nos espaços, nos claros, nos quadratins e entrelinhas, até à justificação plena das linhas, avançava muito e economizava tipos, com que adiantava as formas no mármore: bem atadas, emolduradas pelo caixilho de ferro a que chamavam rama, deixava a paginação e imposição para outros menos atentos aos caracteres, que, após a impressão, ele mesmo desfazia e recolocava no berço. Trabalho de sua lavra não exigia provas de granel, para desgosto de compositores. (pp. 43-4)

Diferentemente de Yuli, porém, a personagem de Ernesto Rodrigues é consciente. Vimos atrás a sua resistência à composição de anúncios relativos ao esclavagismo; mas há também um momento em que Pedro encara o seu trabalho como um ato de criação: “Este acto de criação inebriava-o: mais do que de Deus ou do autor, dependia de si o resultado final, mesmo após cuidada revisão alheia, que ele poderia seguir ou não” (p. 43).

Metonimicamente está aqui a sugestão do poder criador (e transformador) da literatura, capaz de levar para um plano mais largo, coletivo, a terceira margem roseana, de modo a que deixe de ser preciso escrever: “A opinião livre rareava; os olhares iam de lado, por mal caberem nos atalhos da tolerância.” (p. 46).

Pensando o Brasil de maneiras diferentes, mas recorrendo em ambos os casos a focalizadores que são imigrantes, jovens e compositores gráficos, *Acidente em Matagallos* e *A terceira margem* propõem-nos um país que continua alheado da celebração de cada um dos centenários da sua libertação. Um país que repete no presente os erros do passado e que continua a desconsiderar uma parte significativa da sua população. Um país a que se pode, pois, aplicar a frase que Ernesto Rodrigues usa para descrever a saída da adolescência e do colégio: “Pior é quando a vida se suspende, sem caminho no horizonte, nem sequer encruzilhada. Haja, ao menos, uma rotunda em que possamos continuar às voltas.” (p. 143).

Bibliografia

- KACOWICZ, Mateus (2010). *Acidente em Matagallos e outros faits divers*. Rio de Janeiro, Record.
- RODRIGUES, Ernesto (2021). *A terceira margem*. Lisboa, Guerra e Paz.

Proveniência dos textos

- O Cónego Januário e a literatura brasileira: a proposta do *Parnazo* – Comunicação apresentada a *O conceito de literatura brasileira – Colóquio Internacional*. Instituto de Estudos Brasileiros da FLUC, 6 e 7 de outubro de 2016; publicado em *Signótica: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da U. Federal de Goiás*. ISSN 2316-3690. 22: 2 (2017), pp. 185-195.
- Casimiro de Abreu e Almeida Garrett: uma conversa inacabada – Comunicação apresentada ao *V Colóquio Internacional Interloquções Literárias Brasil/Portugal*. Coimbra: FLUC, 14-16 de março de 2022.
- De defuntos e de vivos: os sapatos de Machado e de Rubem Fonseca – Comunicação apresentada, em espanhol, ao *I Congresso internacional de literatura brasileira: Nérida Piñon en la República de los Sueños*. U. de Salamanca, 12-14 de novembro de 2018; publicado, também em espanhol, em *Macabéa: revista eletrônica do Núcleo de Estudos de Teoria Linguística e Literária*. Crato, CE: Universidade Regional do Cariri. ISSN 2316-1663. 9: 3 (jul.-set. 2020), pp. 97-103.
- Velhice e crimes sem castigo: Machado de Assis e Lygia Fagundes Telles – Comunicação apresentada ao colóquio *Matura idade: considerações sobre a velhice*. FLUP, 10 -11 de outubro de 2019; publicado em GREENFIELD, John e TOPA, Francisco, org. *Matura idade: considerações sobre a velhice*. Porto: CITCEM, 2022, pp. 113-119.
- Engolir ou falar pelas tripas: *Os sapos* – Comunicação apresentada ao Colóquio sobre o Modernismo brasileiro: no centenário da Semana de Arte Moderna. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 15 de fevereiro de 2022; publicado em *Macabéa: revista eletrônica do Núcleo de Estudos de Teoria Linguística e Literária*. Crato, CE: Universidade Regional do Cariri. ISSN 2316-1663. 11: 3 (2022), pp. 61-70.
- Os *brasileiros* e o Brasil de Aquilino: o *mineiro* carioca e os outros – Comunicação apresentada ao colóquio *Homenagem a Aquilino Ribeiro no cinquentenário da sua morte*. FLUP, 11 e 12 de novembro de 2013; publicado em REYNAUD,

Maria João *et al.*, org. *Nos passos de Aquilino*. Frankfurt: Peter Lang, 2016, pp. 99-105.

- Lygia Fagundes Telles na revista “Eva”: o conto “O olho de vidro” – Comunicação apresentada ao colóquio *Literatura brasileira em Portugal: travessias*. Porto: FLUP, 2 de junho de 2015; publicado em TOPA, Francisco *et al.*, org. *Literatura brasileira em Portugal: travessias*. Porto: CITCEM / Edições Afrontamento, 2106, pp. 51-58.

- Palavra, memória e identidade: velhice e condição feminina num conto de Lygia Fagundes Telles – Comunicação apresentada ao colóquio *Textualidade(s) & memória(s): permanência, rotura, controvérsia (1945-2015) – ‘In honorem’ Maria João Reynaud*. FLUP, 19 e 20 de novembro de 2015; publicado em RIBEIRO, Renata Rocha *et al.*, org. *Inscrições da memória*. Goiânia: Editora da UFG, 2017, pp. 207-219.

- Mãe há só muitas: a figura materna nos contos de Lygia Fagundes Telles – Comunicação apresentada no *Ciclo de Seminários MaterClass: personagens maternas da literatura*. Porto, 28 de maio de 2021.

- A que cheira um clássico? Clarice e Italo Calvino – Comunicação apresentada ao colóquio *Filosofia e literatura: Clarice Lispector*. FLUP, 10 de dezembro de 2020; publicado em NATÁRIO, Maria Celeste *et al.*, coord. *Clarice Lispector: filosofia e literatura*. Porto / Linda-a-Velha: Instituto de Filosofia da U. do Porto / D. G. Edições, 2021, pp. 58-64.

- Parábola e palavra: Samuel Rawet e Clarice Lispector – Comunicação apresentada à *III Conferência cabo-verdiana de filosofia, literatura e educação*. Cidade da Praia, Cabo Verde, 15 de outubro de 2020; publicado em *Navegações: revista de cultura e literaturas de língua portuguesa*. Porto Alegre. ISSN 1983-4276. 14: 2 (jul.-dez. de 2021), pp. 1-6.

- De Nogueira para Ulisses: uma outra Conce(i)ção – Publicado em LIMA, Márcia Edlene Mauriz e TOPA, Francisco, org. *Ulisses entre o amor e a morte e seus vários temas*. Vinhedo, São Paulo: Editora Horizonte, 2019, pp. 46-52.

- Nelson Rodrigues, o *reacionário* – Comunicação apresentada em “*Esse corpo calmo e poderoso, a leitura*”: *Nelson Rodrigues: I Jornadas de inverno do Grupo de Estudos Lusófonos*. FLUP, 12 de dezembro de 2012; publicado em *Curupira*. Porto. ISSN 2182-7990. 3 (set. de 2014), pp. 51-55.

- Na rede, com cobertura: Rubem Braga sem anos – Comunicação apresentada em *Tinha paixão? Colóquio internacional: literaturas brasileira e africana: 3.ª edição*. Porto, 29 de abril a 3 de junho de 2013; publicado em *Curupira*. Porto. ISSN 2182-7990. 2 (nov. de 2013), pp. 37-43.

- Do domingo como espelho: Braga, Craveirinha, Pina e Lobo Antunes – Comunicação apresentada ao *IV Congresso internacional de cultura lusófona contemporânea: Crónica: entre o útil e o fútil*. Instituto Politécnico de Castelo Branco, 1 e 2 de julho de 2021.
- Drummond minimal: *O avesso das coisas* – Publicado em *Revista da Faculdade de Letras: línguas e literaturas*. Porto. ISSN 0871-1682. II: XII (1995), pp. 423-430.
- Excesso e contensão nos contos de Rubem Fonseca: o estranho caso dos anões – Comunicação apresentada ao *Romania Contexta III*. Facultatea de Litere da Universitatea Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Roménia, 14-15 de outubro de 2022.
- Cidade não tão maravilhosa e divina arte negra: Mateus Kacowicz e Ernesto Rodrigues – Comunicação apresentada ao *V Colóquio Internacional Portugueses de Papel*. Lisboa: FLUL, 11-13 de julho de 2022.



ISBN 978-989-53546-4-9



9 789895 354849