

GRACILIANO RAMOS - O NASCIMENTO DE UM ESCRITOR

Wilton Cardoso

Resumo

Partindo dos textos dos Relatórios que G.R. escreveu como Prefeito de um município do interior de Alagoas e que revelaram o escritor, este ensaio procura mostrar: a) aspectos que vieram a ser característicos do discurso literário do romancista e b) a aplicação de alguns recursos que evidenciam o tratamento estético da linguagem.

Résumé

En prenant comme point de départ les textes des comptes rendus administratifs que G.R. a écrits comme "prefeito" (maire) d'une ville de l'intérieur d'Alagoas et qui ont révélé l'écrivain qu'il était, cet essai cherche à montrer: a) des aspects de son style que à la longue ont fini par être typiques du discours littéraire du romancier; b) l'usage de certains recours de style qui attestent le traitement esthétique qu'il a donné au langage.

Todos sabem como nasceu Graciliano Ramos para as letras brasileiras. Antigo comerciante, funcionário público, prefeito de uma cidadezinha do interior numa época em que, segundo confessa, o estado das Alagoas não tinha mais do que quatro municípios com arrecadação da ordem de cem contos de réis (cem mil primitivos cruzeiros da época do advento do atual padrão monetário). havia decidido redigir e publicar em folheto relatórios mais ou menos pessoais que faria anexar às prestações de contas submetidas, segundo a praxe, ao Governador.

Os Relatórios existentes referem-se à gestão do prefeito nos anos de 1928 e 1929, o que dá lugar a uma conjectura. Com efeito, ignorando o que fosse, segundo a Constituição do Estado, o mandato de um chefe de executivo municipal, fico a imaginar se o fato de os relatórios gracilianos se limitarem aos dois anos citados não tem ligação com a Revolução de 1930, quando o então capitão Juarez Távora varreu todas as administrações do Norte e Nordeste fiéis ao Governo Washington Luis e à política da Concentração Conservadora. Nesse caso, o Prefeito de Palmeira dos Índios (esse era o município) teria sido deposto pelas forças revolucionárias após a fuga do Governador Álvaro Pais que, como os governadores de outros Estados, batera em retirada.

Há notícia, agora confirmada pelo recente Navegação de cabotagem, de Jorge Amado¹, segundo a qual teria sido o desenhista Santa Rosa, àquela hora chegado ao Rio, quem trouxe na bagagem os folhetos dos Relatórios e, nas suas andanças pelas editoras, ele, que foi o ilustrador e capista de grande parte da literatura brasileira da época, ofereceu ao editor *doublet* de poeta Augusto Frederico Schmidt os seus exemplares com a informação de que o prefeito-autor tinha na gaveta um romance quase concluído - *Caetés*. O resto solidificou-se na história literária do país: Schmidt leu os Relatórios, poeta, que era, reconheceu o escritor e, tendo, em seguida, viajado para o Nordeste, de lá trouxe os originais do romance que publicou em 1933.

Os Relatórios são, na verdade, obra de um escritor feito. Bem escritos e redigidos de modo a impressionar o leitor apenas sensível, podem revelar a uma abordagem técnica ou especializada um tratamento de material lingüístico e sua elaboração em forma de expressão estética. Pareceu-me, pois, que, nos limites de pequeno ensaio, poderia tentar uma análise de tal natureza e procurar traduzir, para estudantes universitários e em termos de conhecimento, o que terá ferido as sensibilidades do poeta e do leitor comum.

Os folhetos em edição primitiva foram publicados pela Imprensa Oficial de Alagoas e trazem nas capas, respectivamente, as datas de 1929 e 1930. Um, que contém o primeiro Relatório, refere-se à gestão relativa ao ano de 1928, indiscutivelmente o ano em que começa a administração, pois a cada passo faz referência ao governo anterior e às condições em que dele recebeu o Município. O outro cobre o exercício seguinte, de 1929, e em nenhum lugar dá idéia de final de mandato; ao contrário, encerra-se com perspectivas de projetos futuros que, como já adiantei, não chegaram a

concretizar-se. Acham-se ambos transcritos, numa forma de apêndice, no volume póstumo de Graciliano - *Viventes das Alagoas* (São Paulo, Martins, 1962), onde ocupam uma dúzia de páginas de textos divididos em parágrafos, encimados, por sua vez, por títulos que correspondem a rubricas orçamentárias - *receita, despesa, administração, obras públicas*, etc.

Creio que a melhor maneira de pôr o leitor em contacto com esses textos, e principalmente com o espírito que os anima, será reproduzir o parágrafo inicial do primeiro Relatório, uma vez que tenciono dele partir para a fixação de pontos que, em seguida, procurarei esclarecer.

Exmo. Sr. Governador:

Trago a V. Exa. um resumo dos trabalhos realizados pela Prefeitura de Palmeira dos Índios em 1928.

Não foram muitos, que os nossos recursos são exíguos. Assim minguados, entretanto, quase insensíveis ao observador afastado, que desconhece as condições em que o Município se achava, muito me custaram.

COMEÇOS

O principal, o que sem demora iniciei, o de que dependiam todos os outros, segundo creio, foi estabelecer alguma ordem na administração.

Havia em Palmeira inúmeros prefeitos: os cobradores de impostos, o comandante do destacamento, os soldados, outros que desejassem administrar. Cada pedaço do Município tinha a administração particular, com prefeitos coronéis e prefeitos inspetores de quarteirões. Os fiscais, esses, resolviam questões de polícia e advogavam.

Para que semelhante anomalia desaparecesse lutei com tenacidade e encontrei obstáculos dentro da Prefeitura e fora dela - dentro, uma resistência, mole, suave, de algodão em rama; fora, uma campanha sorna, oblíqua, carregada de bilis. Pensavam uns que tudo ia bem nas mãos de Nosso Senhor, que administra melhor do que todos nós; outros me davam três meses para levar um tiro. Dos funcionários que encontrei em janeiro do ano passado restam poucos: saíram os que faziam política e os que não faziam coisa nenhuma. Os atuais não se metem onde não são necessários, cumprem suas obrigações e, sobretudo, não se enganam em contas. Devo muito a eles.

Não sei se a administração do Município é boa ou ruim. Talvez pudesse ser pior.

O que logo chama a atenção nesse trecho introdutório, pois que só a partir deste ponto o autor trata de matéria rigorosamente administrativa, segundo o item de cada parágrafo, é a presença de um relator que, à semelhança de certos narradores de ficção, deixa o texto impregnar-se de sua personalidade e, por via desse procedimento, conforma sua visão ou perspectiva dos fatos. Na verdade, aqui nos sentimos a considerável distância da neutralidade da linguagem oficial e do tom predominantemente objetivo dos textos burocráticos. Impossível não sentir nessas linhas o talhe ou porte típicos do estilo graciliano que denunciam o autor adulto subjacente da escrita de *Infância*, seu livro de memórias, ao contrário do que se observa na evocação tanto quanto possível fiel e infantilmente poética de *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego, ou no despojamento narrativo, ao meu ver consciente, de Jorge Amado, em *O menino grapiúna*. Em Graciliano é tão forte essa marca estilística que acabou por dar caráter romanesco a Memórias do cárcere, em sua fonte mero relato de um episódio político-policial.

Observe-se, em favor da tese aqui sugerida, como o texto, que pretende ser "um resumo dos trabalhos realizados pela Prefeitura de Palmeira dos Índios" (sublinhe-se), só nessa primeira frase se refere ao órgão ou entidade administrativa que o autor representa. Daí por diante, *embora fossem os trabalhos realizados pela Prefeitura* (convém insistir), todo o texto é dinamizado por verbos empregados na 1ª pessoa: *iniciei, lutei, encontrei, sei, fui, devo, gabo e, mais adiante, gastei, retirei, contratei, procurei, rebusquei, esquadrinhei*, sem esquecer alguns processos verbais que pelo contexto não correspondem a ações pessoalmente individualizadas: *retirei o lixo, fiz cortes profundos, aterros consideráveis, incinerei monturos*, etc.

Creio que não se pode deixar de relacionar o fato com o que antes vinha dizendo e é que, em contraste com a expressão predominantemente objetiva dos relatos burocráticos ou oficiais, o prefeito de Palmeira dos Índios cede ao escritor Graciliano Ramos que, apesar de ainda não se ter editado, já se mostra, em seus Relatórios, capaz de explorar a gama expressiva da linguagem.

Mas há mais.

Como já se terá percebido, a presença do autor no relato empresta ao seu discurso um toque específico ou acentuadamente peculiar. Há de estar nessa circunstância a marca de literariedade que feriu a atenção de alguns leitores menos desavisados em meio a um percurso receptivo que culminou no editor-poeta Augusto Frederico Schmidt.

A matéria impõe ligeira consideração de ordem teórica. Todo enunciado lingüístico é um significante que contém um significado, a saber - é uma imagem verbal ou discursiva, onde se refletem aspectos de um mundo que lhe é estranho. Em rigor, não se pode admitir a existência de enunciados vazios ou de grau zero, e, quando o lingüista Jakobson caracterizou a função poética da linguagem como um processo de comunicação que se esgota na própria mensagem, não teve em vista identificar a poesia, enquanto ato criativo, com a logorréia de certas manifestações verbipotentes². O que parece haver é o seguinte: nos casos mais freqüentes de comunicação verbal, os enunciados lingüísticos referem-se a conteúdos ou circunstâncias extra lingüísticas, quero dizer - exprimem seres, coisas, ações ou fatos, cuja existência ocupa um plano independente dos enunciados e a que, de um modo grosseiro, costumamos chamar realidade. Dizemos então que, em tais casos, o enunciado ou discurso denota um referente. Essa função, perfeitamente legítima da linguagem humana, não representa, no entanto, a sua marca constitutiva, pois existem comunicados que, sem adquirirem o caráter vazio ou de grau zero, não denotam referentes reais. Estão no caso os enunciados do chamado *discurso ficcional*, em que a plasticidade da linguagem cria ou modela o próprio referente, seja ele o delírio de Brás Cubas ou a viagem de Vasco da Gama.

Retomo o citado intróito de um dos Relatórios do prefeito de Palmeira dos Índios (já aqui de algum modo identificado com o escritor Graciliano Ramos) e repiso o ambiente de balbúrdia administrativa em que o Município se debatia:

Havia em Palmeira inúmeros prefeitos: os cobradores de impostos, o comandante do destacamento, os soldados, outros que desejassem administrar. Cada pedaço do Município tinha a sua administração particular, com prefeitos coronéis e prefeitos inspetores de quarteirões. Os fiscais, esses, resolviam questões de polícia e advogavam.

Tudo aqui é ficção e nada pode ser tomado à letra. Rigorosamente, nunca houve em Palmeira mais do que um prefeito, e não se pretendeu inculcar que os cobradores de impostos, o comandante do destacamento e suas praças bem como qualquer sujeito que quisesse administrar tivessem efetivamente exercido o cargo ou desempenhado a sua função. Temos de entender igualmente que o Município permanecia íntegro e não se achava dividido em pedaços, cada um com o seu prefeito, fosse ele coronel ou inspetor de quarteirão. É evidente que os fiscais da Prefeitura não eram, em todo o rigor do termo, policiais ou advogados. Se chegamos a admitir o significante fictício para expressão do significado real, ou se confundimos este com aquele, é que as franjas das palavras de que falava João Ribeiro de tal modo se adaptaram ao novo sentido que acabaram por apagar os traços da linguagem figurativa³.

Exemplo típico de discurso ficcional, era de esperar que a redação do Relatório, se impressiona, como de fato impressionou, pela sua expressividade lingüística, tivesse lançado mão de recursos que lhe são próprios para o desenvolvimento do texto. Assim ocorre efetivamente.

Uma das dificuldades que logo se opuseram à ação do administrador foi a carência ou mesmo total inexistência de leis municipais capazes de orientar a gestão dos negócios públicos e resguardar os atos da autoridade. Parece que o legislativo, representado por um Conselho, antecessor das atuais Câmaras de Vereadores, pouco ou nada fazia e esperava que as chamadas posturas municipais se solidificassem na tradição oral e acabassem por constituir uma espécie de legislação consuetudinária.

Eis como, no seu estilo característico, se refere ao fato o prefeito de Palmeira dos Índios:

Constava a existência de um código municipal, coisa inatingível e obscura. Procurei, rebusquei, esquadrinhei, estive quase a recorrer ao espiritismo, convenci-me de que o código era uma espécie de lobisomem.

Afinal, em fevereiro, o secretário descobriu-o entre papéis do Império. Era um delgado volume impresso em 1865, encardido e dilacerado, de folhas soltas, com aparência de primeiro livro de leitura do Abílio Borges. Um furo. Encontrei no folheto algumas leis, aliás bem redigidas, e muito sebo.

Além da especificidade do discurso, há aqui uma reminiscência pitoresca a respeito da semelhança apontada entre o código recém-descoberto e o livro de leitura de Abílio Borges. Convém referi-la, uma vez que, sobre o sabor confessional, mostra como o prefeito e escritor inédito vinha de longe tomado pelo interesse da literatura. O citado Abílio Borges, de nome completo Abílio César Borges, Barão de Macaúbas, célebre educador do Segundo Reinado e modelo, segundo se crê, do Aristarco de Raúl Pompéia, em *O Ateneu*, era o autor do livro de classe do menino Graciliano, que dele guardou duradoura antipatia. Está em *Infância*, seu livro de memórias:

Um grosso volume escuro, cartonagem severa. Nas folhas delgadas, incontáveis, as letras fervilhavam miúdas, e as ilustrações avultavam num papel brilhante como rasto de lesma ou catarro seco.

Principiei a leitura de má vontade. E logo emperrei na história de um menino vadio que, dirigindo-se à escola, se retardava a conversar com os passarinhos e recebia deles opiniões sizudas e bons conselhos (...).

Em seguida vinham outros irracionais, igualmente bem intencionados e bem falantes. Havia a moscazinha, que morava na parede de uma chaminé e voava à toa, desobedecendo as ordens maternas. Tanto voou que afinal caiu no fogo (...).

Foi por esse tempo que me infligiram Camões (...) Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante da minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados. Um desses barões era provavelmente o de Macaúbas, o dos passarinhos, da mosca (...)⁴.

Um exemplo ainda, dentro da mesma linha de idéias, é o que se colhe dos comentários do prefeito relativamente aos gastos da municipalidade com a taxação de telegramas. Ao que parece, o orçamento reservava à rubrica excesso de recursos, fato tanto mais estranhável quanto, como mais de uma vez declara, as verbas eram sempre minguadas para obras públicas e manutenção de serviços essenciais. Leia-se:

Relativamente à quantia orçada, os telegramas custaram pouco. De ordinário vai para eles dinheiro considerável. Não há vereda aberta pelos matutos, forçados pelos inspetores, que prefeitura do interior não ponha no arame, proclamando que a coisa foi feita por ela; comunicam-se as datas históricas ao governo do Estado, que não precisa disso; todos os acontecimentos políticos são badalados. Porque se derrubou a Bastilha - um telegrama; porque se deitou uma pedra na rua - um telegrama; porque o deputado F. esticou a canela - um telegrama. Dispendio inútil. Toda a gente sabe que isto por aqui vai bem, que o deputado morreu, que nós choramos e que em 1556 D. Pedro Sardinha foi comido pelos caetés.

Mais do que a referência à queda da Bastilha, ainda celebrada pelo civismo escolar da primeira república, interessa ressaltar aqui a alusão ao afundamento, nos baixios de D. Rodrigo, do galeão (ou seria uma caravela?) em que ia o bispo que acabou comido pelos índios nas imediações de Coruripe da Praia.

Quem leu *Caetés*, romance que pode ser característico dos rumos que, em seguida, tomaria a obra do escritor, mas que, de modo nenhum, justifica o desdém que lhe votaram os críticos e principalmente o severo juízo do autor, há de lembrar-se que é esse episódio um motivo batido e rebatido no romance que João Valério escreve dentro do romance de que é personagem e que deixa afinal inacabado. A alusão denuncia que aí por 1928 a questão já merecia o cuidado do prefeito que só iria aparecer como escritor quase cinco anos mais tarde. Mas denuncia mais e melhor. Romance de fundo entre histórico e indianista, o manuscrito de João Valério ressentia-se das indecisões do romancista bisonho, que era o comerciante, e, pelo agudo crivo de Graciliano, sempre presente em tudo quanto escreve, ainda que ficticiamente atribuído a outro, prova duas coisas: que, a despeito de reconstituir tempo e espaço, a linguagem não exprime uma realidade, mas a compõe, ela própria; e que, por isso mesmo, muita reconstituição da realidade não passa de mera composição discursiva. Tal como fora moda no indianismo de fachada, que Machado de Assis condenara:

Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a

cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto.⁵

Pois é como, nas suas dificuldades de redação, Valério gatafunha as suas caricaturas indiáticas:

Suando escrevo dez tiras salpicadas de maracás, igaçabas, penas de arara, cestos, redes de caroá, jiraus, cabaças, arcos e tacapes. Dei pedaços de Adrião Teixeira ao pajé; o beijo caldo, a perna claudicante, os olhos embaçados; para completá-lo, emprestei-lhe as orelhas do padre Atanásio.⁶

Em resumo: o que tudo parece indicar é que Graciliano tinha perfeita noção da potencialidade expressiva da linguagem e que, ao redigir os Relatórios, que acabariam por ficar famosos, não teve outra intenção senão a de oferecer ao Governador uma imagem pessoal e tanto quanto possível peculiar de sua administração. A prestação de contas estrita e formal, essa, já tinha seguido pelos canais burocráticos competentes:

Esta exposição é talvez desnecessária. O balanço que remeto a V. Exa. mostra bem de que modo foi gasto em 1929 o dinheiro da Prefeitura Municipal de Palmeira dos Índios. E nas contas regularmente publicadas há pormenores abundantes, minudências que excitaram o espanto benévolo da imprensa.

Isto é, pois, uma reprodução de fatos que já narrei, com algarismo e prosa de guarda-livros, em numerosos balancetes e nas relações que os acompanharam.

Seria interessante recensear aqui alguns dos recursos de que se vale o prefeito para tirar aos Relatórios aquele tom de prosa de guarda-livros da linguagem administrativa e lhes dar o cunho da prosa de escritor que impressionou os seus primeiros leitores. .

Ao tentar fazê-lo, esclareço duas questões prévias. Uma é que o meu censo, meramente exemplificativo, não pretende esgotar o pródigo manancial dos textos explorados. Outra é que, mesmo nos pontos considerados, prescindindo da análise dos fatos lingüísticos e não os quero relacionar com causas genéricas, como as de combinatória semântica, ou, na avaliação das unidades de sentido, palmilhar o campo escorregadio de semas e sememas, para só aludir à nomenclatura de Bernard Pottier⁷. Por outro lado, em face da interação de causas dos fenômenos lingüísticos, espero que não se estranhe a inclusão de alguns exemplos em determinadas classes e categorias e porque antes numas que noutras.

Temos assim, sem maior ordem que a das ocorrências:

Aliteração - Intuitiva ou conceptualmente, antes de aparecer como autor, já o administrador municipal revela perfeita consciência do estrato fônico dos vocábulos e da possibilidade que tem o escritor de valer-se de sua massa sonora para conformar a frase. A constância reiterativa na série de conjuntos semelhantes dá ao seguinte passo sua nota de relevo e expressividade: "Adquiri picaretas, pás, enxadas, martelos, marrões, marretas, carros para aterros, aço para brocas, etc."

Antítese - Velho tique estilístico, característico mesmo de certos estilos de época, a antonímia presta-se, na oposição de pares significativos, a dar maior vigor à expressão. "Encontrei em decadência regiões outrora prósperas". "Saíram (os funcionários) que faziam política e os que não faziam coisa nenhuma". "Dos administradores que me precederam uns dedicaram-se a obras urbanas; outros, inimigos de inovações, não se dedicaram a nada".

Metáfora - Tão presente é a metáfora em qualquer expressão lingüística, que já houve quem afirmasse (e ninguém menos que Vico, Rousseau ou Nietzsche) que toda a linguagem é metafórica. Há mesmo os que admitem que a linguagem direta ou expressão destituída de qualquer interveniência de figura não passa de um fenômeno em que o sentido segundo de tal modo se adaptou ao primeiro que acabou por obliterar a consciência do vínculo que entre ambos existiu: são as metáforas extintas de que falam os lingüistas. Assim sendo, a gama metafórica assume feições variadíssimas, desde a que violentamente funde dois significantes até a que simplesmente disfarça o residual de um sentido em outro. "O espaço que separa a cidade do bairro da Lagoa era uma coelheira imensa..." "... um vasto acampamento de tatus". "A Filarmônica 16 de setembro consumiu

1 :990\$660". "Os escrivães do júri, do cível e da polícia, o delegado e os oficiais de justiça levaram 1:843\$314". "Durante meses mataram-me o bicho do ouvido com reclamações de toda a ordem". Evitei emaranhar-me em teias de aranha". "Canafístula era um chiqueiro". Etc.

Ironia - Velha figura de retórica, a ironia, pelo fato de refletir a conformação espiritual do autor, determina posições ideológicas que o fazem reagir em face de temas veiculados na obra. Já presente em muitos tópicos do estilo graciliano aqui recenseados, a ironia insinua-se por outros exemplos característicos e bem definidos. Precisou o Prefeito de adiar as obras reclamadas pelo cemitério local? "Os mortos esperarão mais algum tempo. São os munícipes que não reclamam". Na verdade, esse cemitério não servia apenas para a sepultura de cadáveres: "No cemitério enterrei 189\$000 - pagamento ao coveiro e conservação". Tem alguém notícia do que era, na década de vinte, a mais popular marca de automóvel? "O caminho (...) tem lugares que só podem ser transitados por automóvel Ford e por lagartixa". Havia quem condenasse o prefeito por gastos exorbitantes? "... reclamações surgiram, porque as obras irão custar um horror de contos de reis, dizem. Custarão alguns, provavelmente. Não tanto quanto as pirâmides do Egito, contudo". Já não seria unânime o aplauso às iniciativas? "Perdi vários amigos, ou indivíduos que possam ter semelhante nome".

Clímax ou **gradação** - Antes de tomar o sentido de ponto mais alto ou culminante, clímax sempre significou uma gradação ascendente. Designa construções como estas: "Procurei, rebusquei, esquadrinhei, estive quase a recorrer ao espiritismo..." "Houve lamúrias e reclamações por se haver mexido no cisco preciosamente guardado em fundos de quintais; lamúrias, reclamações, ameaças porque mandei matar algumas centenas de cães vagabundos; lamúrias, reclamações, ameaças, guinchos, berros e coices dos fazendeiros que criavam bichos nas praças".

Hipérbole - A "mise en relief d' une notion", conforme a definição de Marouzeau⁸, é chamada para ilustrar aspectos expressivos da realidade municipal. Era impraticável andar pelas ruas esburacadas? "... nas ruas sérias ameaças à integridade das canelas imprudentes que por ali transitassem em noites de escuro". Era insuficiente o escoamento de águas pluviais? "Uma senhora e uma criança, arrastadas por um dos rios que se formavam no centro da cidade, andaram rolando de cachoeira em cachoeira e danificaram na viagem braços, pernas, costelas e outros órgãos apreciáveis". O contrato de iluminação pública era extorsivo? "Pagamos até a luz que a lua nos dá".

Antífrase - O expediente de empregar palavras e frases com sentido oposto à idéia que se pretende comunicar parece convir à personalidade do autor, pois, como observa Matoso Câmara Jr.⁹, a antítese é o caso extremo da ironia. "Belo programa. Não se faria nada para não descontentar os amigos. (...) Seria ótimo." "... excitaram o espanto benévolo da imprensa". "... pântano (...) excelente para a cultura de mosquitos..." Mas veja-se como funciona o recurso nesta inversão de papéis entre opressores e oprimidos: "Pobre povo sofredor. É uma interessante classe de contribuintes, módica em número, mas bastante forte. Pertencem a ela negociantes, proprietários, industriais, agiotas que esfolam o próximo com juros de judeu".

Oxímoro - Para lembrar um conceito, diga-se, com Fernando Lázaro Carreter¹⁰, que o oxímoro é o relacionamento frente a frente de duas palavras de significado oposto. No texto do prefeito de Palmeira dos Índios, reconhece-se o processo em exemplos como "... a abençoada canalhice, preciosa para quem a pratica, mais preciosa ainda para os que dela se servem".

Personificação - Figura patética, como lhe chama Sainz de Robles¹¹, a personificação empresta atributos de seres animados, em particular dos homens, a seres inanimados ou abstratos: "...os invernos cavavam galerias subterrâneas". "Possuímos uma teia de aranha de veredas muito pitorescas, que se torcem em curvas caprichosas, sobem montes e descem vales de maneira incrível".

Assíndeto - Segundo Antenor Nascentes¹², a prática do assíndeto serve, em geral, para dar maior rapidez e energia ao discurso, mas nos Relatórios de Graciliano, a justaposição ou coordenação

assindética de parcelas da frase parece denunciar um matiz estilístico: a reiteração de idéias iguais ou semelhantes na seqüência de um conjunto não progressivo: "... matutos de pequeno valor, ordinariamente raspados, escorchados, esbrugados pelos exatores". "Bem comido, bem bebido, o pobre povo sofredor quer escolas, quer luz, quer estradas, quer higiene".

Polissíndeto - Diferente do uso precedente, o polissíndeto revela o intuito de ressaltar uma sucessão de aspectos diferentes ou procedimentos vários característicos de uma série progressiva. É o que se vê neste exemplo, onde o fato se confirma pela ênfase da pontuação arcaizante antes da aditiva: "Há quem ache tudo ruim, e ria constrangidamente, e escreva cartas anônimas, e adoeça, e se morda por não ver a infalível maroteirazinha..."

Apossínclice - Muita polêmica se armou e muita tinta se consumiu a respeito da topologia dos pronomes átonos. Embora se trate de capítulo que os brasileiros adicionaram à gramática portuguesa, caiu a matéria em tal desprestígio que haverá quem se espante de a ver aqui considerada. Mas, se o problema se explica pela diferença de prosódia e do ritmo da frase nos dois países da língua, não é certo que se possa resolver por paus ou por pedras. Seja como for, a verdade é que, discípulo, em seu tempo, da escola do que se não deve dizer, o prefeito de Palmeira, como o escritor Graciliano Ramos, coloca-os segundo o preceito gramatical. Estranha, no entanto, que chegue a sancionar em escrito sua sintaxe tão fora de nossos hábitos que só se pode explicar por uma cópia servil da norma portuguesa. Estranheza tanto mais persuasiva quanto se relaciona com o autor que tinha na devida conta a diferença de norma lingüística no Brasil e em Portugal e que chegou a confessar, em determinado momento, que se dedicava a traduzir para o brasileiro um *São Bernardo* originalmente escrito em português. Mas o fato se explica pela influência que, em seus primeiros escritos, teve Eça de Queirós, então em pleno fastígio da preferência nacional. Não há dúvida: o romance que, como foi dito, João Valério não consegue concluir em *Caetés* é matéria decalcada no episódio em que, em *A ilustre casa de Ramires*, o fidalgo ambiciona escrever a história da Torre e acaba por emperrar no Capítulo 111. É a velha regra: o escritor começa por se conformar segundo um modelo que abandona ao se sentir devidamente formado. Desse modo, se Eça escreve que seriam raras "as armadas e os combates de Oriente em que se não esforce um Ramires",¹³ o prefeito não faz mais que transcrever: "Está visto que me não preocupei com todas as obras exigidas". "O que a Prefeitura arrecada basta para que nos não resignemos às modestas tarefas de varrer as ruas".

Fiquemos por aqui.

É possível que os Relatórios do prefeito de Palmeira dos Índios não cheguem a denunciar o político, que Graciliano não foi. Homem, aliás, difícil, arestoso, dizem mesmo que mal-educado em certas reações, deve ter sido o oposto do *homo politicus*. Tido como comunista, só no fim da vida filiou-se ao partido, mais por desabafo pessoal do que por ideal programático, que a obra não evidencia. O episódio que inspirou *Memórias do cárcere* é, a esse respeito, eloqüente: preso, sem culpa formada, por um estado autoritário, foi, algum tempo depois, libertado, se qualquer explicação. Assim sendo, o que os famigerados Relatórios revelaram foi mesmo um escritor - "um dos maiores autores de nosso século e, sem dúvida, o melhor do Modernismo"¹⁴.

Notas Bibliográficas

1. AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem*. Rio de Janeiro: Editorial Record, 1992, p.24.
2. JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971, p.122 ss.
3. RIBEIRO, João. *Curiosidades verbais*. São Paulo: Melhoramentos, sld (1927), p.7-9.
4. RAMOS, Graciliano. *Infância*. 5. ed., São Paulo: Martins, 1961, p.120-134.
5. ASSIS, Machado de. *Crítica*. Rio de Janeiro - Paris: Garnier, s/d. (1. ed. 1910), p.23.

6. RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 7. ed., São Paulo: Martins, 1965, p.103.
7. DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências da linguagem*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1976, p. 320-321.
8. MAROUZEAU, J. *Lexique de la terminologie linguistique*. 3. éd., Paul Geuthner, 1951, s v *hyperbole*.
9. CAMARA JR., J. Matoso. *Dicionário de fatos gramaticais*. Rio de Janeiro: MEC-Casa de Rui Barbosa, 1956, s v *antífrase*.
10. CARRETER, Fernando Lázaro. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Editorial Gredos, 1963, s v *oxímoron*.
11. SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Ensayo de um diccionario de la literatura*. Madrid: Aguilar, 1949, s v *personificación*.
12. NASCENTES, Antenor. *Léxico de nomenclatura gramatical brasileira*. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1946, s v *assíndeton*.
13. QUEIRÓS, Eça de. *A ilustre casa de Ramires*. 5. ed., Porto: Chardon, 1920, p.3.
14. CARVALHO, Castelar de. *Ensaio graciliano*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1978, p.46.

Resumo

Em 1752, 40 anos antes de *Vindication of the Rights of Woman*, de Mary Wollstonecraft, publicavam-se em Lisboa *Máximas de Virtude e Formosura*, assinadas com pseudônimo ou criptônimo feminino (Dorothea Engrassia...), cuja autoria ou co-autoria aqui se discute. Para além da ousadia de reivindicar os direitos da Mulher, a escrita hermética e a simbologia deste romance permitem um momento de ilação em que se procede a leitura cabalística dos nomes implicados. Alguns episódios da vida de Teresa Margarida da Silva Orta, senhora nascida em São Paulo, erudita preciosa, dama das cortes de João V e José I, são aqui revelados, a partir de seu único biógrafo Ernesto Ennes e, sobretudo, do seu poema herói-trágico, encontrado duzentos e cinquenta anos depois da sua escrita num mosteiro da Serra da Estrela, onde fora condenada à clausura pelo Marquês de Pombal. Dela se faz, com os escassos dados e documentos conhecidos, o "retrato" possível, a leitura da sua personalidade setecentista através das "casas" que habitou e foi perdendo em São Paulo, Lisboa e Belas; da sua adolescência rebelde e reivindicativa, contrariando os plenos direitos do pai e do irmão morgado, Matias Aires. Procede-se, ainda, a uma leitura do seu romance, focando-se em especial as máximas, os espaços da Viagem, da Arcádia, da Corte e do Medo; mais demoradamente, ocupamo-nos dos símbolos alquímicos do seu hermetismo maçônico; e, numa brevíssima apreciação, do poema herói-trágico.

Abstract

In 1752, 40 years before the *Vindication of the Rights of Woman*, it was published in Lisbon *Máximas de Virtude e Formosura*, signed with a feminine pen-name or cryptonym (Dorothea Engrassia...) which authority we discuss here. Not only for daring to claim the women rights, the writing and symbology of this novel allow an interpretation and a cabalistic reading of included names is done. Some episodes of Teresa Margarida da Silva Orta's life, born in São Paulo, Brazil, "erudita preciosa", lady of the Court of king João V and José I, are revealed here, from a only biographer Ernesto Ennes and mostly from her "tragic-poem" found 250 years after his writing in a monastery in Serra da Estrela, the same place to where she was convicted to clausure by Marquis of Pombal. From rare knowledge and documents is built the possible "portrait", the perusal of her personality of the eighteenth century through the houses she lived in and then lost, little by little in São Paulo, Lisbon and Belas; of a rebel and vindicating youth contradicting the full rights of her father and brother, Matias Aires. A perusal of her novel is also made specially focusing on the Maxims and the Journey's, Arcadia's, Court's and Fear's spaces; more closely we work on the alquimic symbols of her hermetic language; and briefly on her hero-tragic poem.

A virtude dos nomes

Dorothea Engrassia Tavadra Dalmira, criptônimo perfeito de (Dona) Thereza Margarida da Silva e Orta?

Preterindo o nome de baptismo, é o de Dorothea que assina a Dedicatória e o Prólogo de *Máximas de Virtude e Formosura* (1752), e figura no rosto das sucessivas edições do romance.

Dorothea: nome que excita a imaginação dos leitores e, tentando esconder a autoria, obedece a um contrato de secretismo que iludiria o olhar censório e institui um enigma.

Dorothea é a personagem que nos assombra, sem dúvida algo distante da insondável realidade de Teresa Margarida. Dorothea, autora-implícita, ficcionada no Prólogo, é o halo de mistério com que a mulher reivindicativa e apaixonada, a mãe prolixa, a dama das cortes de João V e José I e a cativa do marquês de Pombal em Ferreira de Aves desejaria ter ficado nas Histórias da Literatura Portuguesa e da Literatura do Brasil. Toda feita do modo como ressoaram em nós os ecos que ligam a frieza dos fatos históricos (pouco) conhecidos. Fatos que, por nos terem chegado escritos, foram fá, por sua vez, ficcionados.

Na edição de 1790 (a 4a.) – *Aventuras de Diófanos...* – publicada ainda em vida de Teresa Margarida, acrescenta-se ao nome de Dorothea a confissão, nunca comprovada: "Seu verdadeiro autor Alexandre de Gusmão". Assim, ao nome de Dorothea se vem reunir o do escrivão da pureza de João V, amigo, conterrâneo e compadre. Alexandre apadrinhara dois filhos de Teresa e Pedro van Praet e protegera o primogênito Henrique como se fora filho seu².

Por quase dois séculos se respeitou o segredo do nome. Em 1945, uma nova edição ostenta unicamente, e pela primeira vez, o nome de Teresa Margarida. Na edição truncada de 1818, o editor indicara "Huma Senhora Portuguesa" como a responsável pela escrita da *História de Diófanos*.

O deslocamento contínuo dos nomes, a ausência de centro referenciável, de origem, provocados pela dissimulação recíproca, desconstrói, anula qualquer valorização que se baseie no privilégio do nome (do sexo) 'do(a) autor(a)'. a mesmo acontece com a/o Narrador/a de *Aventuras de Diófanos* que, nas suas rápidas intrusões, nunca se deixa definir.

Entretanto, também o romance mudara sucessivamente de título. *Máximas de Virtude e Formosura* (1752); *Aventuras de Diófanos ou Máximas de Virtude e Formosura* (1777); *Aventuras de Diófanos, imitando o sapientíssimo Fenelon na sua Viagem de Telêmaco* (1777 e 1790); *História de Diófanos, Clymeneia e Hemirena...*(1818); *Aventuras de Diófanos* (1945). Note-se que as datas das três primeiras edições coincidem com os períodos mais permissivos que imediatamente se seguem à morte dos reis (D. João V e D. José).

No romance, cada uma das personagens peregrinas e dialogantes – obrigadas, pelos perigos e condenações que as ameaçam em terra estranha, a travestirem-se e a manterem segredo – usa um duplo nome que diferentemente a define e re-vela, caracterizando cada uma das suas duplas funções: Diófanos-Antionor, rei e escravo-Mentor; Climenéia-Delmetra, rainha e pastora-pedagoga; Hemirena-Belino, princesa-soldado...

Tendo em conta o grande número de signos do Hermetismo presentes em *Aventuras de Diófanos*; o conhecido exibicionismo dos ocultistas do séc. XVIII; o conceito do nome como *nominem* cabalístico que se demonstra nos antropónimos das personagens do romance; e o gosto e prática de Gusmão pelas cifras - fomos levados a *contar* o número de letras dos três nomes implicados na autoria:

DOROTHEA ENGRASSIA TAVAREDA DALMIRA

ALEXANDRE GUSMO

THEREZA MARGARIDA SILVA ORTA.

Só no *conjunto destes nomes* se encontram as 72 letras. Este é, também, o número de letras do *tetragrammaton*, inscrito no triângulo ou delta luminoso: a palavra impronunciável que simbolizaria a perfeição desejada. Seriam 72 os gênios ou anjos que presidem às 72 divisões do céu, às 72 partes do corpo e às 72 nações... E daí, por hipótese, a triangulação construída pelos dois implicados, onde residiria a chave de todo o Enigma. Incluindo a do enigma da autoria deste romance iniciático.

O retrato perdido

Filha de José Ramos da Silva, considerado ao tempo o homem mais rico do Brasil e de Portugal, e dama da Corte do rei-sol português, Teresa Margarida poderia ter sido retratada por mestre Quillard ou pelo Vieira Lusitano. Porém, desconhecendo-se a existência de tal retrato, o seu rosto adorna-se de silêncio e vazio. Inutilmente procuramos identificá-la, sem referência, com alguma das anônimas damas da Corte imortalizadas pelos óleos de antes e depois do Terramoto.

Erguemo-la, então, nesta espécie de arte de armar, partindo dos numerosos mas pouco coloridos documentos judiciais e cartas recolhidos por seu único biógrafo, Ernesto Ennes. Esboçamos-lhe o perfil de mesclas genéticas que o nosso preconceito e a origem afro-brasílica de sua mãe nos levaria a delinear. Vamos orná-la com alguma valiosa jóia de Ludovice, pouco discretamente surripiada a seu pai, que lhe negara dote e a deserdara em escritura pública. E podemos acrescentar-lhe, sem temor, a força, a energia, a grande vitalidade - o *àshê* -, demonstradas pela sua combativa, movimentada e longa existência (São Paulo, 1711 ou 1712 - Belas, 1793).

Seria difícil não confundir as suas com algumas das características das personagens femininas (sempre duplas) do seu romance. Maternal e dialógica como Climenéia-Delmetra (a Diótima destes diálogos), a mais reivindicativa dos direitos da mulher em suas máximas; "pelo mundo fugindo de si", como a donzela caçadora e guerreira - Hemirena -, vestida de homem, procedendo como homem; erudita como Beraniza, "a de ânimo varonil", que estuda Música, Astronomia, História, Literatura, Filosofia e Política.

As casas a que não torna³

A casa nobre, assobradada, onde Teresa Margarida nasceu e brincou a primeira infância, na rua do Ouvidor, coração de São Paulo (Estado do Brasil, bispado do Rio de Janeiro), tomada mais tarde para palácio do Governador Rodrigo Cesar de Menezes. Casa grande com senzala, repouso do bandeirante José Ramos da Silva, que, com diamantes e ouro do garimpo, chegara a custear exército próprio. Aí teria sido embalada pela voz das escravas, amas e mocambas. E as canções do tempo e da tradição sintetizam já, iniciando-a, as várias culturas em presença:

*Maria rebula auê, Calunga auê...
Esta mínima não dorme na cama
Dorme no regaço da
Senhora Sant'Ana...*

Recém-vinda de chegada a Lisboa, para onde se muda a família quando regressa do Brasil, habita a casa nobre da rua do Guarda-Mor, em Santos, antes do ingresso no Convento das Trinas do Mocambo.

E o solar de Agualva - no termo da Vila de Belas -, fachada aberta e longilínea, ao gosto colonial, rodeada de baixas palmeiras mediterrânicas, substitutas das mais altas palmeiras imperiais. O campanário da capital lateral ostentava não ser "sacrílega" nem "fementida apóstata da Fé" a relativamente recente conversão do lado feminino da família, nem a porventura mais antiga crença de cristãos-novos de que os nomes Ramos, Silva e Orta conservam os sinais.

Uma das janelas desta casa fora gradeada por ordem de pai José Ramos da Silva (agora familiar do Santo Ofício, cavaleiro da Ordem de Cristo e provedor da Casa da Moeda), para impedir a fuga da filha adolescente que mandara encarcerar e a quem proibira a comunicação com quem quer que fosse, mas sobretudo com Pedro Jansen Moller van Praet, o apaixonado sem morgadio.

Apesar de fechada à chave, não se sabe por que misteriosos meios e cumplicidades, Teresa Margarida lograva sair e encontrar-se com o amante. Por ele enviou a petição que redigiu e dirigiu ao Arcebispo e a procuração de casamento, contrariando assim a vontade e a prepotência paternas. Os encontros amorosos teriam tido lugar, segundo depoimento de uma criada, na Mina da quinta de Agualva, contígua às propriedades dos pais de Pedro (Venda Seca do Grajal).

A Belas voltará Teresa Margarida no fim da vida e aí se finará de desconhecida moléstia.

Na casa de casada, o marido, os sogros, escravos, amas, criados, escudeiro e capelão. E doze filhos nascendo, morrendo ou crescendo, e partindo para a África, para a Índia, para o Convento. O palácio ficava na Lisboa de leste, arco de Santa Mônica, junto ao arco de São Vicente de Fora.

A preciosa, erudita e viva personalidade de Teresa Margarida receberia nestes salões os políticos e intelectuais do tempo, em especial os do grupo de ultramarinos, provenientes do Brasil, que tanto iluminaram com suas obras o Setecentos português. Os salões reais, onde se movimenta como em casa sua. O Paço beirando o Tejo, o palácio de Mafra e as caçadas na Tapada. Depois, o esplêndido rococó de Queluz, talvez as mais eruditas Necessidades, a Real Barraca de Belém...

Seguindo de perto o périplo cortesão do rei "nem casto nem cauto", o Convento de Odivelas, onde Teresa Margarida ia visitar sua irmã Catarina, a filha obediente que seguira a vida religiosa também imposta pelo pai e pelo irmão à rebeldia de Teresa, tendo esta iludido a sua autoridade e abandonado as Trinas antes de completar catorze anos.

A- mãe, Dona Catarina Dorta, descendente de cativos africanos, senhora da nóvel aristocracia do Brasil, depois de enviudar passa a residir com seu filho Matias Aires no palácio das Janelas Verdes, que - hipótese hoje posta em causa - o autor das *Reflexões*⁴ ... comprara aos condes de Alvor.

A clausura forçada, para onde Teresa Margarida é condenada pelo Conde de Oeiras sem culpa formada, proibida de ver o sol e a lua e de freqüentar os sacramentos: uma cela nua de ornatos no Mosteiro de Ferreira de Aves, província da Beira.

Perdidas as casas e o luzimento, mortos os pais, o irmão, o marido, o amigo e mestre Alexandre de Gusmão e o filho primogênito, Teresa Margarida, posta em liberdade depois da queda do Marquês, vai residir com o cunhado para Lisboa, no largo atrás da igreja de S. Tiago.

Última morada: o túmulo, dentro da igreja da freguesia de Belas, data de 20 de outubro de 1793.

A adolescente rebelde

A voluntariosa Teresa, em tudo merecedora de pertencer ao chamado "século das mulheres", resolve, primeiro, abandonar as Trinas onde fora internada e educada desde a chegada do Brasil. Troca os namoros de grade e portaria pelo fausto do palácio da rua do Guarda-Mor, que, aliás, pouco goza. O pai e irmão, contrariados pela sua nenhuma vocação religiosa e pela audácia da recusa, pelo desprezo de Teresa em relação ao dote de freira já adiantado às Trinas e pela sua declarada paixão por Pedro, encerram-na na ala posterior do solar de Agualva onde, segundo a petição ao Arcebispo, Teresa recebera maus tratos físicos e "privação da liberdade legítima".

Na mesma petição declara ainda Teresa Margarida, sem falsos pudores, ter "contraído esponsais" com Pedro van Praet, "por ser tão somente a sua vontade recebê-lo por marido". Teme, "pelo estado em que se encontra", que "seu pai busque meios para lhe embarçar, o que facilmente conseguirá por ser homem poderoso pela sua riqueza, subornando as pessoas que para isso lhe parecem necessárias⁵. Com esta denúncia, a suplicante consegue do Arcebispo a dispensa dos banhos e licença para "receber-se por procuração".

O casamento, sem a presença da noiva, que ainda se encontra prisioneira do pai, celebra-se no Santíssimo Sacramento, em janeiro de 1728, sendo António Van Praet, familiar do noivo, o procurador de Teresa.

Os Processos

A biografia conhecida de Teresa Margarida é constituída por uma longa lista de fastidiosos documentos judiciais. Petições, cartas, mas sobretudo requerimentos, escrituras, declarações de dividas, seqüestros de bens, pareceres, alvarás, intermináveis processos do pai e do irmão contra os "gastos, desmandos e roubos" do par rebelde, avaliados por Matias Aires (*Legítimos Embargos*) em mais de 40 mil cruzados; de Teresa Margarida reclamando contra as disposições testamentárias do pai, da mãe e do irmão; do casal Van Praet e também de Teresa viúva, tratando dos seus negócios no Maranhão, impedidos pelos interesses do Ouvidor-Mor e outros moradores, entre os quais um emboaba francês a quem o Ouvidor entrega o Engenho de serração de madeiras, considerado o mais avançado e bem organizado do tempo, e de onde a família Orta-von Praet nunca chega a receber dividendos.

O último libelo de Teresa Margarida, datado de 1791, é contra os três filhos que dos doze lhe restam, e implica ainda a questão da herança de seu marido.

A Erudita Preciosa

Em paralelo com a vida fútil, faustosa, endividada e agitada dos cortesãos do Magnânimo, Teresa Margarida bem cedo denuncia as qualidades por que há-de ficar conhecida.

O "século das mulheres" ia permitindo às donzelas de condição o acesso ao conhecimento científico. A sua educação primorosa incluía o estudo de Astronomia, Filosofia, Poética, Oratória e das línguas das nações polidas da Europa, áreas onde, segundo Barbosa Machado, fizera "admiráveis progressos", competindo "a discrição com a elegância".

Os seus primeiros críticos - os quatro censores⁶ que assinam as licenças da primeira edição do romance, e a Gazeta de Lisboa que o resenha - não poupam encómios aos dotes poéticos e oratórios, por que era conhecida na Corte e nos salões, e às Máximas ... que publicara. A "obra de engenho", a "limada frase", o "estilo lacónico e sublime", a "alta compreensão", a "eloquência", o modo como Dorothea "sabe tão egregiamente desagrar o seu sexo e fazer nobre inveja" ao masculino, a maneira como "junta o doce com o útil" nos "documentos de como se devem reger os reinos, conservar os estados e aumentar os comércios" - parece não surpreender os censores.

Embora aludam sempre a Dorothea Engrassia Taveda Dalmira, os quatro cavaleiros da censura entendem que tudo isto "se podia supor de tão Catholica e douta Escritora". Respeitam o segredo do nome não literário, mas por exemplo Manoel Monteiro, declara que o discurso da Autora "descobriria que é informado por quem se ache com uma lição vasta, com uma erudição copiosa e uma noticia plena da Ética, da Filosofia restaurada, da história Eclesiástica e profana, da Geografia e da Mitologia". E daí:

"se poderia inferir com certeza a Autora, porque por todas estas prendas se dá a conhecer, ainda sem apelar para a Poesia, em que é inspirada de Númen tão elevado que não só pode com as Musas fazer coro, mas competir no canto..."

A *Gazeta*, órgão oficioso do tempo, não ousa competir em número de elogios com o espírito mais aberto à novidade dos cavaleiros-censores (em 1750, data das licenças, a Real Mesa Censória, iminente, ainda se não instalara). Mas condensa-os, ao considerar a obra "discreta, erudita, poética e moral". E acentua, na personalidade da Autora, o ser "se não estrangeira, ao menos peregrina no discurso e na elegância" com que "imita ou excede ao sapientíssimo Fénelon... fazendo-se digna das mais atenciosas venerações".

Porém, alguns críticos do século XX, dos dois lados do Atlântico, desprezando o "sentimentalismo", a erudição, a universalidade das Luzes e o secreto gozo da ductilidade da língua que Dorothea afeiçoa, consideram-no, displicentemente, uma "obrinha" ou "romancinho", "sem nada de português ou brasileiro".

O que se lhe censura, mais ou menos velada mente, é o preciosismo (ou preciosidade?) da linguagem, confrontado com as pretendidas "pureza e clareza clássicas" centralizadoras, que traumatizam, assombram e limitam a expressão.

Dorothea cita (sem aspas) os grandes mestres da Língua, nomeadamente Camões e Vieira, em cuja confluência se situa a sua linha ideológica: alegórica, messiânica. Só um ouvido duro será insensível à musicalidade, à maestria da Língua com que se conduzem, em *Aventuras de Diófanés*, os corais polifónicos e contra pontísticos.

Entre Vieira e Alorna (que nasce, precisamente, no ano em que este romance se apresenta aos censores, 1750). mais económica e pragmática que Gôngora, ora inovando com seu sentimentalismo proto-romântico, ora excedendo-se ornada e figurada, outras vezes discreta e em fuga, a língua de Dorothea Engrassia poderia lembrar-nos fenómenos da música do seu tempo. Música que, sabemos, Teresa Margarida estudara e praticava.

Não tão genuinamente barroca e mística como Bach; nem atingindo a versatilidade também enigmática do Mozart próximo futuro senão em raros "galhardetes de gentileza". Muito longínqua, a sugestão dos cimbares e cítaras que acompanhavam o canto lírico e o sentido *katastrófico* da música da Grécia Antiga, repetitiva, labiríntica. Com alguma reverência das cantatas palacianas e dos minuets de Carlos Seixas que, sem dúvida, ela executaria no cravo dos salões dos palácios da rua do Guarda-Mor, do arco de Santa Mônica ou do Terreiro do Paço.

Preciosamente eclética e obscura, não deixa de aflorar a língua naturalista quando descreve a decomposição dos cadáveres na ilha da Morte ou enuncia máximas reivindicativas contra os maridos *brutos, zelosos, néscios ou asquerosos*...

O romance e as máximas

Considerado por alguns críticos (como Ernesto Ennes e Ruy Bloem), o primeiro romance brasileiro, ou luso-brasileiro (Tristão de Athayde), *Aventuras de Diófanés* é, sem dúvida, o primeiro romance em língua portuguesa assinado por mulher (se, mais uma vez, esquecermos os mais longínquos romances de cavalaria de D. Leonor Coutinho); o primeiro romance anti-absolutista e o único do séc. XVIII; o único romance doutrinário do Iluminismo. E ainda o único que, na sua síntese modelar, critica o governo absolutista, idealiza e legisla uma governação liberalista inspirada em Locke (Livros IV e VI) e faz o prognóstico da independência do reino de bárbaros, educados e, mais tarde, governados pelo rei estrangeiro que os liberta e, regressando ao reino imperial, aconselha a eleição de "um entre os naturais", pois "são grandes e por vezes irreparáveis os danos que se seguem de ser o Soberano estrangeiro" (Livro VI). Defende a completa abolição da escravatura. Faz, ainda, outro prognóstico: o do Terror no reino de Arnesto, o déspota iluminado (Livro VI).

As personagens, iniciando-se, peregrinam em demanda da pátria e dos seus.

O metalibro, em demanda do género, vai experimentando vários tipos de escrita: écloga, diálogos, monólogos, *rimance*, cartas, máximas. A sua vocação didáctica flui, indecisa, entre o político, o filosófico, o romanesco...

Alegoricamente, envolve todas as demandas possíveis na busca da Verdade – que, como nos rituais de iniciação, passaria pela procura do eu –, da síntese das *verdades* já nomeadas numa gama vastíssima de outros textos aqui lembrados amalgamadamente e criticados em simultâneo: Platão, More, Vieira, Fénelon, Locke, Alexandre de Gusmão; da tradição, a *donzela guerreira e a mulher vestida de homem* que o teatro da época re-apresentava; os *romances gregos* de Heliodoro e Aquiles Tácio; a Arcádia, de Tasso a Montemor...

Apropriação, compilação, comentário e reestruturação subversiva de uma síntese que se quer modelar.

Aventuras de Diófanés tentaria os *simulacros* da pátria (da origem, da errância e do regresso), do romance e da Verdade. Indicia e inicia um projeto próprio, utópico ainda, não só para o reino de bárbaros, mas também e sobretudo para o reino de aquém-mar, já que a transformação daquele dependeria da mudança política no reino imperial. Neste projeto de carácter profético, anuncia a autonomia e depois a independência de cariz democrático, liberal ou liberalista, com a eleição de um entre os naturais.

O envolvimento com a Maçonaria, cujos sintomas se encontram na inconfidência dos signos de Hermetismo patentes em *Aventuras de Diófanés*, denuncia a pertença (pelo menos das personagens dialogantes) a uma sociedade secreta iniciática. A ousadia do projeto e a audácia desta última inconfidência (tendo, subjacente, outro contrato de sigilo e a lenda de que a Grécia Antiga estaria na origem dessa sociedade) fazem com que a entidade responsável se distancie e simule indiferença, procedendo a uma exotopia, situando a ação *fora de lugar*, num lugar exterior aos reinos alegorizados.

Sinuoso, labiríntico, o texto procura fazer o balanço de um passado cultural e dele recolher, sinteticamente, o modelar futuro a que se aspira. Futuro-(des)conhecido e ainda não nomeável senão pela alegoria e os secretos signos cifrados em diálogos herméticos, de personagens travestidas e de nomes duplos.

Parece-nos de especial relevância a estreita relação com o Romanceiro (episódio de Belino, a donzela que vai à guerra) e a tendência para o memorialismo (livro IV, aventuras de Diófanés propriamente ditas, confessadas pelo próprio, talvez inspiradas na vida de Alexandre de Gusmão na Corte de João V-Anfiarau). Ambas as tendências se unem na tentativa de procura da origem e simultânea edificação de um *epos* trágico e enfraquecido.

Primeiro (único) romance doutrinário verdadeiramente iluminista, nele se pratica uma crítica constante e racionalizada. Para além dos ideais de autonomia e da libertação pela razão (o *supere aude* kantiano), nele encontramos uma moral pragmática que não esconde a sua condição de ilusão necessária à sociedade - e a demanda da verdade da (na) filosofia onde a moral encontra o seu lugar como ficção.

Nele dialogam as duas facções iluministas: um Iluminismo renovador, que constantemente denega ou parodia (pondo em paralelo) filosofias e escritos anteriores, e um iluminismo conservador, que preserva a ordem estatuída. Nele se ficcionam dois tipos de governação: uma, utópica, teorizada e tentada sem êxito por Diófanos no reino de Anfiarau-João V (Livro IV) e praticada com dúvida metódica por Anteo no *reino de bárbaros*, na Ilha encontrada (Livro VI); outra, que preconiza o Terror do despotismo (reino de Arnesto Livro VI).

A retórica dos fundadores de reinos da utopia, enunciadores de princípios ou máximas, é complementada pela das personagens femininas. Distribuem-se equitativamente as falas das personagens femininas e masculinas, reservando-se o privilégio da epístola aos homens no poder.

Se nas máximas e discurso geral das personagens masculinas se alia o género epidictico ao judiciário e ao deliberativo, com predominância deste, o discurso das personagens femininas, embora por vezes judicativo, é, sobretudo, demonstrativo, e, os seus grandes temas, mais da ordem imediata ou prática.

O discurso de Climenéia-Delmetra - que inclui numerosas máximas reivindicativas dos direitos da mulher - desenvolve-se muito mais sobre temas como a *Educação*, a análise de caracteres (*à la* La Bruyère) e de sentimentos do que sobre questões mais diretamente relacionadas com a *arte de governar*. A sua locução mais especialmente pedagógica não é dirigida a soberanos, mas a Pastores e aos pais de filhos menores.

De um modo geral, a Palavra da imaginação, o mythos, o romanesco, as visões "fantásticas", os terrores e desejos, o sensível, o humano está, sobremaneira, na palavra das personagens femininas, em especial no discurso de Delmetra. E o logos, a Palavra da Razão, encontra-se sobretudo no discurso das personagens masculinas. Complementares, ambas constituem aquilo a que poderíamos chamar a poética de Aventuras de Diófanos.

Os espaços da Viagem e da Arcádia, da Corte e do Medo

O espaço inicial, confundindo-se imediatamente com o do naufrágio e derrota militar, parece anunciar o movimento e o tom opressivo do conjunto que se lhe seguirá. A natureza adversa e "*os lances da desgraça*" mal conseguem opor-se a essa promessa de abertura, à prudente busca de felicidade pelo maior conhecimento que o espaço da viagem possibilita.

O naufrágio primeiro torna-se necessário à verossimilhança da procura, ao encontro do(s) outro(s) lugar(es), o(s) lugar(es) da "fábula", "dos eventos e objectos fantásticos" - anunciados pela funcionalidade córica do Prólogo, onde se reúnem no topos do "teatro deste livro", substituto do teatro do mundo. Lugares da evasão continuada, do interminável diálogo.

Um, o da *realidade insituada*, ou a *situar*, alegorizada em dois *reinos-ilhas* da Grécia Antiga: o de Arnesto para onde se parte, no início, e onde se chega, no final; e o de Anteo, "o reino dos bárbaros"⁷, anárquico, convertido à liberdade regulamentada pela governação, de onde se não regressa a não ser em visita de cortes ia.

Outro - por vezes coincidindo com o primeiro, o espaço *ideado*, do sonho e do desejo, o dos países longínquos, para onde se quer *voltar ou partir*, representado pela moderação da *paisagem arcádica* repetida ou pela *paisagem humana* susceptível de se transformar por via da educação, como acontece no reino dos bárbaros.

Mais concretamente, teríamos, assim, em *Aventuras de Diófanos*:

O *espaço da viagem*, de que se privilegia o naufrágio e o percurso labiríntico nas múltiplas ilhas de um mesmo arquipélago;

O *espaço social*, hostil, da Corte, que se evita descrever e localizar, para o qual se usa sobretudo a linguagem jurídica e a das máximas (de Delmetra) que diareticamente expõem os caracteres. Espaço que contrasta com o da *ambientação árca*de, lugar poético da *soledade*, da misantropia, de refúgio, onde as personagens cantam ou choram, mas sempre meditam e renovam os temas a dialogar.

Mas, sobretudo, um terceiro espaço, o da ideação pela palavra, que os outros englobaria, contrapondo-se a e ligando-se, estranhamente, ao espaço do Medo.

Seria esta *Logotopia*, este reino da Palavra ou lugar de palavras feito, o que Dorothea Engrassia constrói pela impossibilidade de designar o lugar ideado-relembrado e os lugares e tempo criticados a que, leve e temerosamente, vai aludindo.

No campo simbólico do Barroco, Dorothea organiza uma metáfora do espaço cosmológico: nem Brasil, nem Portugal, nem Grécia Antiga, apenas *lugar* do discurso que, como as personagens, constantemente muda de lugar: descentramento paralelo ao da programada descentralização (de poderes).

O Novo Mundo nasceria dos mitos antigos sintetizados e dialogantes, de um processo *errante* de indagação de uma identidade cultural de múltiplas origens, de que se privilegia a mítica origem *grega*?

Como a liberdade, o país de origem, o medo e a morte temidos e desejados, ansiados e continuamente renegados e adiados -, a *Palavra* prolonga-se ao mesmo tempo que se evita pela discrição e o segredo.

O *espaço da palavra*, fluido, de sentido atemporal, não necessariamente localizável ou localizado, espaço fragmentário da reminiscência do passado e do futuro, o único verdadeira e largamente representado nos diálogos que constituem *Aventuras de Diófanés*, confunde-se com o espaço da errância. E este espaço da errância implica o do Medo, que trava a respiração e... a Palavra, como diz Delmetra.

"O Mêdo não me deixava respirar em liberdade".

"A palavra é todo o bem que me abona..."

O Hermetismo maçônico

1. A *Arcádia*, entendida pela Alquimia como Paraíso interior, ostenta-se, em *Aventuras de Diófanés*, como o espaço privilegiado, aquele por que as personagens suspiram e onde suspiram, se refugiam, encontram a paz acolhedora, em contraste com a vileza e futilidade da Corte. Num texto que se escusa à descrição em geral e, em particular, à do espaço, encontramos a *ambientação* da Arcádia, fragmentada, ritmadamente repetida em mais de 25 páginas alternadas.

A Arcádia, lugar sagrado, está intimamente ligada ao Jardim secreto da Alquimia e ao Conhecimento - a chave preciosa para nele penetrar, só concedida por Hermes aos seus adeptos.

Em *Aventuras de Diófanés*, a Arcádia tem ainda a força geradora indiciada pelas núpcias. Na ambientação árcade têm lugar as bodas dos Pastores Learco e Olímpia, pretexto para um dos mais longos e proveitosos discursos (*jogos florais*) de Delmetra (Livro 111); e o reencontro da idade de ouro por Antionor e Delmetra (Livro IV): depois de Antionor ter narrado as suas aventuras, Delmetra, a *mulher também estrangeira*, serve-lhe um "jantar de ervas, frutas, leite e favas de mel", antes de se interrogar sobre o amor.

Este *gosto* pelo refúgio ideal na Natureza, generalizado na época e testemunhado em todas as artes, não poderia, só por si, autorizar-nos a relacioná-lo com as doutrinas herméticas se não estivesse, em *Aventuras de Diófanés*, intimamente ligado a outros signos de Hermetismo como o *segredo*, a caverna, a gruta, a cegueira e a Luz, o fogo, a água, as polaridades e os ciclos: a Obra Compósita. São ainda signos do Hermetismo, a demanda de Hemirena-Perséfone, filha de Delmetra-Deméter, *leit-motiv* da narrativa; os encontros dos três elementos da família nas margens dos regatos, entre as brenhas; e a acentuada ambigüidade dos seus discursos e do lugar que neles ocupa Diana e o próprio Hermes.

A importância da Arcádia neste romance assemelha-se à que Alquimia e Hermetismo concedem à mesma Arcádia grega. E, sem dúvida, as personagens, não se podendo declarar, expressamente, adeptas de Hermes, declaram-se condicionais adeptas da Arcádia. Ao tempo, até o real D. João V, financiador magnânimo da Arcádia Romana, nela recebera, como adepto e pastor, o nome de Albano.

Se encaradas como *ornatos* discursivos, a caverna ou a grotesca situação de Delmetra no centro frio da rocha não passariam de pormenores da poética árcade decorrentes de uma estruturação global que corresponderia, nas artes visuais, à ornamentação *roccille*. Mas em *Aventuras de Diófanés* não só se procura o *bellum*, ao gosto da época, como essa busca do *bellum* por caminhos elípticos se inclina preponderantemente para o *pulchrum* barroco. Imponente,

grandiloquente, sublime: palaciano. Embora se possa confundir com a linguagem barroca - no que toda a linguagem vigiada tem de barroco e na sua pretensão de convencer pela ambigüidade -, alia-se à linguagem neoclássica no seu desejo de ensinar pela experiência e pela razão.

O espaço descrito da Arcádia aparece-nos, ao mesmo tempo, como dilatação do espaço fechado apenas aludido (a Corte). com ele contrastando pela grandiosidade natural, mas também teatralizada; e como fechamento secreto, metonímia do mais *vasto espaço natural* nunca dito, onde se deseja (e onde as personagens realizam esse desejo) implementar uma outra Corte, ainda reservada aos adeptos de Hermes, que ao longo do romance vão sendo *iniciados*.

2. O *segundo* Diófnanes, o rei feito escravo, é-nos apresentado diante da *caverna*, cego e todo virado para as Luzes. Inúmeras gravuras da época representam o adepto a meditar, sozinho, à entrada da caverna, pois no interior da terra se encontrará a pedra filosofal.

A *caverna* simbolizaria, para os alquimistas, o equivalente ao inconsciente psicanalítico, a raiz de si mesmo (as raízes), e nela penetrar teria o significado de uma viagem iniciática em busca do EU. No simbolismo maçônico, a caverna é a câmara escura onde o neófito aguarda a iniciação antes de ser vendado, rodeado de sinais de perigo.

Delmetra, no centro frio da gruta, tanto como na ilha da Morte ou na prisão onde é inquirida, também se apresenta rodeada desses sinais e temores. As feras, a que chama "brutinhos", podem representar os perigos com os quais, para ser considerada adepta, é obrigada a conviver na câmara escura, antes da iniciação.

Depois da longa estada na caverna, Diófnanes alcança a cura dos seus "repelentes" males (lepra e cegueira). Na verdade, tanto ele como Arnesto e Delmetra se poderiam assemelhar a adeptos de Hermes, prefigurando, Diófnanes, o homem a quem a Luz (as Luzes) se revelam, sujeito e objecto de uma redenção, detentor do saber oculto, fazedor de leis como os tesmógrafos da Grécia Antiga. E ambos, Delmetra e Diófnanes, se completam, formando o par gerador (em busca, também, da filha comum): o portador da *sophia* e a Mãe transmutadora da vida. Um par similar ao constituído por Diónisos-Deméter, ou Osiris-Ísis.

Neles, o equilíbrio desejado entre ciência e consciência.

3. O número três é elemento importante na estruturação de *Aventuras de Diófnanes*.

Ao que se julga, também n' *A República Platão* salientaria a força geradora do *triângulo*, sendo o 3, como para os Pitagóricos, o *número da criação*, resultante do casamento do *masculino*¹ com o *feminino*².

Tudo o mais é gerado pelo 3, "*princípio de tudo*", já que 1 e 2 - *matéria e forma* - se estabelecem como princípio universal da criação (imitado pelos Poetas...)

3 são os naufrágios sofridos, sendo o *terceiro* aquele que possibilita a chegada de Arnesto e Anteo ao reino dos bárbaros; 3 os sobreviventes do primeiro naufrágio que iniciam a sua peregrinação (pai, mãe, filha); 3 narrações faz Diófnanes-Antionor, 6 Delmetra-Climenéia, assim como Hemirena-Belino; 6 o número de *Livros*, ou partes desta Obra, podendo cada uma delas ser encarada como uma das fases (ou estações) de uma iniciação; 3 são os homens que amam Hemirena e ela recusa (Túrnio, Arnézio, Ibério); 3 as mulheres da *dedicação* de/por Hemirena-Belino (Beraniza, Atília, Delmetra); 3 as personagens intervenientes na maior parte dos diálogos e revelações; 3 os nomes implicados na autoria... E, enfim, sendo embora 4 as dúplices personagens principais, elas poderiam simbolizar as 3 colunas iniciáticas: Sabedoria (Diófnanes e Delmetra), Força (Arnesto e Belino) e Beleza (Hemirena, mas sobretudo o andrógino Belino)

O gérmen do Uno irá corresponder à unidade dos quatro elementos, constituindo o que se chama *quaternidade*, implícita nas *quatro virtudes da polis* (sabedoria, temperança, justiça e coragem) alegorizadas em Diófnanes, Delmetra, Arnesto e Hemirena: os dois pares catalisadores da fertilização da *Obra* (ar-Luz e terra; fogo e água).

4. Delmetra e o centro sombrio

No centro frio da gruta aparece a figura de Delmetra, a Mãe dialógica, senhora de monólogos desconcertados e de contraditórias máximas. Delmetra é a grande geradora do discurso, em paridade com Diófnanes, e a senhora incontestada da Arcádia (como sua *homônima* Deméter).

Arcádia por ela descrita e a que ela se dirige mais directamente que Diófanos; Arcádia onde Delmetra funda a corte aldeã de rústicos e serranas, tão diferente da *Corte* onde Diófanos pratica também as suas máximas.

E, do próprio Hermetismo, são Deméter e a filha Perséfone desaparecida a origem, sujeitos e objectos dos insondáveis mistérios de Elêusis (mais oficialmente praticados perto de Atenas).

Mãe, origem dialógica, o aspecto sombrio de Delmetra poderia aliar-se à nigredo, o lado mais profundo das Mães, complementado pelo aspecto luminoso de Hemirena constituindo ambas as duas faces do Eterno Feminino, princípio criador, forma sob a qual se celebra a Quintessência do universo, a Grande Pedra de onde decorrerá a felicidade.

Delmetra foi encontrada por Belino "*no frio centro do rochedo*" (Livro III), na Arcádia, onde Pã também descobrira Deméter. O *centro*, para os adeptos, pode ser um dos outros nomes da Pedra e a ele chegam, conduzidos por Hermes, depois de operadas na alma todas as transformações necessárias.

A grande novidade está em se insistir na Iniciação da Mulher. Embora Louise Kerruel tivesse fundado na França, precisamente no reinado de Luis XIV, uma loja exclusivamente destinada a mulheres, o Grande Oriente só reconhece as lojas femininas em 1774. A existirem em Portugal, na primeira metade do século, elas seriam duplamente secretas.

5. Polaridades e ciclos

As personagens, elementos da *Obra*, abandonam a sua identidade, visto que, como na Alquimia, uma coisa pode, ao mesmo tempo, ser uma outra (os reis, escravos; os mentores, reis; as sombras, luz; a cegueira, vidência; a morte, vida; a mulher, homem...) e uma das provas do iniciado é saber distinguir entre o Eu e o Não-Eu, a individualidade e a *personalidade*, a máscara que envolve o Eu imortal, a parte eterna do humano.

Exemplo máximo da *coincidentia oppositorum*, da *conjunção* incluída nesta lógica, Belino (Hemirena travestida) é o lugar nevrálgico da coincidência dos contrários. Dar que ele seja e não seja o objeto sagrado em demanda do qual andam pelo Mundo sua Mãe Delmetra e seu Pai Diófanos.

A luz brumosa do mistério maçônico e dada a acentuada e dominante tendência das personagens para a dissertação e as máximas sobre a Palavra e o Silêncio, todas as personagens, mas principalmente Diófanos, buscariam a palavra que falta.

Pela lógica da Alquimia, e considerada a vocação filosófica das personagens-dialogantes, os signos do seu Hermetismo e a ausência de outro objecto de demanda expresso (para além da filha), os adeptos buscariam a *pedra filosofal*.

Equiparadas pelo texto: Hemirena, a palavra que falta e a Pedra. Todas as personagens a(s) buscam, incluindo a própria Hemirena-Belino *que foge de si, buscando-se*: "... de mim fugindo pelo Mundo" (Livro I).

Hemirena-Belino, a palavra que falta e a Pedra são os três coincidentes objectos da demanda, vislumbrados, mas que nenhuma das personagens (re)*conhece* ou chegará a *obter*.

Mas outras polaridades se conjugam em *Aventuras de Diófanos*, como noutras obras de alquimistas ou adeptos, já que o *princípio* é o da Morte (todas as personagens são dadas, sucessivamente, por mortas), Morte onde enraíza toda a mudança e a *conjunção* dos princípios opostos.

Para além da polaridade *Morte / Vida*, outras, como *Inteligível/Matéria*, *Ignorância/Conhecimento*, *Sem-razão/Razão*, *Queda/Elevação*... Todas elas resultam da divisão primordial mais evidenciada pelo texto: *Luz / Trevas* e *Masculino / Feminino*, que representam o estado de tensão que só poderia ser vencido pela morte do Eu ou renúncia à indiferenciação individual.

Através da *renúncia*, o adepto renascerá, identificando-se com o Uno através da *conjunção* (no sentido de união entre masculino e feminino).

Dorothea Engrassia parece ter tomado este esquema como plano a cumprir, ou contrato, *palavra a cumprir* em *Aventuras de Diófanos*: "...vou só cumprir a palavra, que é todo o bem que me abona" (como confessa Delmetra, no Livro IV).

A repetição destas polaridades, e de outras menos abstratas, em diferentes lugares da narração, tem o efeito de uma insistente forma preponderante na errância: a de ciclo.

6. O fogo na *Obra compósita*

Nenhuma operação alquímica, Arte, Obra, se pode fazer sem Fogo. Por isso a progressão da *Obra* se vai praticando por movimentos irregulares, nunca lineares, semelhantes aos das chamas. Mas, apesar de imprescindível, o fogo, quando excessivo, pode ocasionar a própria destruição ou interrupção da Obra.

Facilmente se notará a irregularidade da escrita de *Aventuras de Diófanes*: a sua vocação para o experimentalismo e a amálgama de gêneros. O texto apresenta-se outro ciclicamente, dialogando ambos, trocando aplausos ou tecendo veladas censuras um ao outro. Ora racionaliza, ora se perde em desvairios; aqui, enuncia máximas de submissão, além reivindica aquilo a que renunciara; agora, enaltece o que há pouco minimizara. E, sobretudo, acompanham essa irregularidade de perspectivas discursos tão dispares como o de Diófanes na Corte de Anfiarau e, por exemplo, o de Delmetra falando de seus mortos às brenhas e aos *brutinhos* habitantes da *gruta*; ou entre o *relato final, ufanista e eufórico* do/a Narrador/a ou de Arnesto e a desiludida visão de Beraniza sobre a *impossibilidade* de governar com justiça.

Na *Alquimia* se poderia encontrar uma explicação para estes saltos discursivos da obra (sempre) compósita: demasiada inflamação (emoção incontrolável) alternando com o fogo brando da Razão. A mesma Alquimia que justificaria a hipótese de interrupção da obra (e sua continuação e montagem) por outra entidade, ou a operação conjunta (entre masculino e feminino) tendo em vista a *renúncia* mútua à *diferenciação individual*, uma das formas de alcançar a imortalidade (e, efeito de ordem prática e mais imediata: manter o segredo e iludir a Censura).

Desprezando a presença *não dita* do fogo na narração (como o que estaria implícito na guerra, no Solou num simples raio que o Céu envia como resposta às palavras de Arnesto), assinalaremos apenas os quatro episódios decisivos em que o fogo é expressamente mencionado no seu excesso.

Os argelinos – diz-nos o/a Narrador/a mui brevemente – *incendiaram* a embarcação real. Impossibilitam, assim, a esperança de regresso e fazem crer na morte da família. O fogo marca o início da peregrinação e da disseminação de falsos sinais.

As metafóricas chamas da paixão de Ibério, descritas pela imagética do fogo - "Ibério, descobrindo-lhe as chamas em que ardia..." (Livro II) - levam Hemirena a fugir "dos excessos", vestida de homem, depois de ter servido cinco anos⁸ na Corte de Beraniza.

Um grande *incêndio* implica Diófanes e Aldino, seu inimigo, governador de uma aldeia do império de Anfiarau. As "horrendas labaredas" invadem o quarto de Aldino e Diófanes, "atrevidamente", atravessa-as e salva-o, o que confunde o culpado e o leva a confessar a sua vileza ao Rei (Livro IV).

Espécie de *prólogo* à narração das suas *aventuras*, este *incêndio* funciona, diretamente, como apresentação do caráter de Antionor a Delmetra, e, na história global de Diófanes, como peripécia que muda o rumo da sua vida de pastorícia nos férteis e árcades campos - onde por cinco anos estivera retirado -, para a Corte do rei "magnânimo", mas "íngrato", "frouxo de ânimo e inconstante".

O *quarto* e mais espetacular *incêndio*, descrito por Arnesto, refere o reino de Plutão, que o mesmo Arnesto visitara em sonhos, depois de conversar com o velho Caronte. A descrição (Livro VI) inclui os primordiais elementos alquímicos - a Água e o Fogo -, pela aquisição dos quais lutam os adeptos, e antecede a enumeração das almas penadas (cujo cortejo se inicia com os *adúlteros* de ambos os sexos, continua com os numerosos políticos e termina com os homens *afeminados*).

Os dois últimos momentos de fogo têm lugar no espaço da Arcádia e decidem da retirada de Diófanes e Arnesto para a Corte (de Anfiarau e de Ibério, respectivamente), obrigando-os a abandonar, com relutância "*a soledade dos montes*".

O fogo pontua, assim, o início da obra; o início da experiência de coincidência dos opostos na androginia de Belino; o início das *aventuras de Diófanes* propriamente ditas; e as *novas aventuras de Arnesto* - entre a sua fuga do reino de bárbaros, onde deixara Anteo, e a renovação desesperada da busca de Hemirena (ditada pelo ciúme que tem de Ibério).

7. Outros signos de Hermetismo.

Estes signos seriam suficientes para justificar o diálogo estabelecido entre *Aventuras de Diófanos* e o Hermetismo. No entanto, poderíamos lembrar ainda alguns dos *outros signos* de Hermetismo no romance, como a anulação do tempo (tão aconselhada aos adeptos); a intenção de Dorothea Engrassia se inspirar em fábulas (sempre lembradas nas obras herméticas). declarada no *Prólogo* e justificada na *Protestação* final; a noticiada morte de todas as personagens e o seu reaparecimento-ressurgimento (Hermes era tido como guia dos *mortos*); o travesti como prova iniciática; a perseguição que as personagens sofrem e os renovados *contratos de segredo* que entre s.i estabelecem e cumprem.

Exteriores ao conjunto textual, a demora do livro na mesa da Censura (licenças de 1750 e 1751 e publicação só em 1752) e a complicada ocultação e pseudo-desvendamento da autoria pelo editor de 1790 poderiam funcionar como sintomas de uma desconfiança da parte dos censores e do temor ressentido da entidade autoral destes *herméticos diálogos*.

Parece inegável a vocação hermética do texto, o continuo e vigiado movimento duplo a que procede para *velar e revelar* o seu Hermetismo.

Conhece-se o impulso dúplice que faz do ocultista de Setecentos um exibicionista da *Steganographia* - a oculta escrita que revela, à distância, os segredos da alma aos não iniciados.

A Maçonaria estabelecera-se em Portugal em 1721, e em 1738 (ano em que o Papa Clemente XII excomunga os maçons) já funcionavam 312 Lojas. Em 1744, Portugal é um dos mais importantes centros da maior ordem iniciática, apesar das perseguições da Inquisição. Também se não desconhece o envolvimento de muitos adeptos de sociedades secretas nas conjuras anti-absolutistas e na idealização da independência, ou pelo menos da autonomia, de países do Novo Mundo.

O "afeminado afeto"

O Amor - diz e pratica o texto - é sentimento a preterir, "afeminado afecto", enfermidade ou loucura. Entre amores *decentes ou prudentes* e amores mais indiscretos, são 13 os casos de amor que marcam a vocação romanesca de *Aventuras de Diófanos*:

1. O da "amante loucura" de Túrnio-pastor pela falsa pastora Hemirena, em jeito de écloga;
2. O menos discreto amor de Hemirena por Beraniza, "a de ânimo varonil", com quem se diverte caçando;
3. O de Ibério, que "descobre as chamas em que ardia", fazendo com que Hemirena tema "o.s violentos impulsos do seu afeto", o que a leva a vestir-se de homem para dos homens se ocultar e assim poder peregrinar pelo mundo, cumprindo o contrato de donzelismo;
4. O de Atllia, "*Pastora bela, inclinada ao gentil Belino*" (Hemirena travestida). o mais indiscreto amor e o que mais pratica a catacrese sáfica, desencadeando nova fuga de Hemirena-Belino, "antes que a tirania do amor fizesse maiores progressos";
5. O amor de Delmetra (à única que visita o templo da Vênus Citeréia) por Antionor, em quem não reconhece o marido;
6. O amor de Diófanos por Climenéia-Delmetra (e vice-versa) é implicitamente continuado, mas reafirma-se no episódio em que ele a reconhece e contempla dormindo;
7. O do ministro Arnézio por Hemirena-Belino que, "para fugir daquele perigo, se lançou de uma janela";
8. O não menos dubio amor-amizade-gratidão de Albênio-Arnesto por Belino, que o salvara das águas e a quem deseja seguir, sem nele ter reconhecido sua noiva;
9. O "amor platónico" de Delmetra pelo jovem Belino ("Mas que indiscreto sentimento é este que me usurpa a liberdade?");
10. O amor de Arnesto por Hemirena, sua prometida, apenas afirmado à amada no final, mesmo assim classificando-o de "afeminado afecto";
11. O amor, sempre implícito, de Hemirena por Arnesto, demonstrado pela fidelidade constante e recusa de outros amores, mas nunca declarado senão ambiguamente nas confissões que Hemirena faz a Beraniza ou à mãe quando se refere ao prometido: "aquele a quem a esperança do consórcio havia unido o mais sincero amor...";

12. O amor dos pais pela filha e da filha pelos pais (o único largamente referido);
13. O amor cego do rei Anfiarau por Armelinda, "*dama pernicioso*", que não só engana e perde o rei como - "*obrigada com dádivas*" - atraiçoa Diófanes, indicando a Anfiarau o esconderijo do Valido. Anfiarau, homônimo do d' *Os Sete contra Tebas* - aquele que lendariamente fora enganado e traído pela mulher (subornada por um colar de ouro) que o convence a juntar-se à luta onde encontraria a perdição. O nome escolhido para a *figura* que alegorizará D. João V semantiza imediatamente esta personagem e revela os conceitos de *amor (pernicioso)* e de mulher sedutora.

Nas máximas, o Amor é litotizado, hiperbolizado apenas no Cíume e noutros malefícios que diminuem a razão e podem ser responsáveis pela guerra e levar à loucura ou à morte. Ainda desta vez, o pudor aparente é mais pragmático que moralista. Os excessos perturbam a Razão e, como a ignorância e o vício, transtornam a Beleza. Inectiva-se mais à descrição do que à renúncia ("o rei que não for casto, é preciso que seja cauto"). Retórica e Amor, ambos entre a imaginação e a razão, inestimáveis quando moderadamente usados dentro de tão lembrada Prudência. O amor aparece como alternativa evitada e a evitar de uma arte de discernir: de uma arte de se esquivar.

"Vênus e Cupido - declara a dúplice Delmetra - só admitem moços que os sirvam, liberais que dispendam, néscios que sofram, discretos que falem, prudentes que calem, fiéis que agradeçam e constantes que perseverem".

O cativo e o Poema Epico- Trágico

Teresa Margarida - como muitos intelectuais do tempo, em especial os de origem brasílica - colaborara com o Conde de Oeiras. A seu pedido, começara a redigir uma *Relação ou Diálogo* (a indecisão do título é da própria autora) "em que se liam os erros dos P.P. da Companhia". Mas antes de terminada a de Teresa Margarida, já Sebastião José propagandeara outra *Relação*, traduzida e publicada em vários países da Europa. Quanto às devassas relativas aos negócios do Maranhão, Teresa nunca alcançara a requerida proteção do Ministro.

O despotismo, mesmo iluminado, ia fazendo virar as antigas e relativas simpatias. No caso de Teresa Margarida, o afastamento de sua Casa e bens e a clausura por ordem do Ministro, sem processo nem culpa formada, faz-se a pretexto de incidente bem doméstico.

Das "cavilações, enredos e furores" que organizaram a impostura fala o *Poema Épico-Trágico* que Teresa escreve na clausura. Tendo-lhe sido negada, pelo Ministro, qualquer companhia, fizera-se acompanhar da *pena, do tinteiro de tarraxa e do papel* imprescindíveis a outras Teresas românticas futuras condenadas ao Convento.

O mais responsabilizado por ter "obscurado a verdade" e "sufocado a justiça" nesta intriga é o "falso oráculo" e "inumano" Pe. João Baptista, conhecido por Manopla (luva de ferro), secretário do Marquês e bode expiatório de Teresa Margarida. Inculpando o antigo sacristão pela intriga palaciana, a Presa minimiza o grau de injustiça da sua condenação, pelo Rei e pelo Ministro, enganados pelo "homem falso" e "caviloso" que assim encontrara meio de se vingar de passadas afrontas: "... te vingas por lembrado / De te haverem os meus já desprezado".

A intriga, de tão folhetinesca, parece quase inverossímil. A sua falta de originalidade torna o caso duvidoso. Repete-se o episódio vivido por Teresa Margarida na sua rebelde adolescência. Só que se trata, agora, de seu filho Agostinho (sem morgados) e de uma rica herdeira, órfã de pai - Teresa Cunha e Meio -, que seu tio e tutor destina à clausura para aliviar do peso da riqueza, e a quem a mãe nega o consentimento "em razão da desigualdade entre uma e outra família".

A "Amázia", como se lhe refere Teresa Margarida no *Poema*, teria confidenciado à menos preconceituosa futura sogra o seu estado de gravidez. A dama da Corte apressara-se a pedir a interferência do Rei, dada a urgência do casamento. Porque a jovem, prisioneira do tio, tivesse sido fisicamente mal tratada pelos parentes e "a geração interrompida", ou porque tivesse mentido para angariar a simpatia e paixão de Teresa Margarida, acaba por se provar a falsidade da notícia transmitida ao Rei. A própria "Amásia", sob ameaças, o vem a declarar, "Alegando a paixão que a obrigara / A tudo quanto a mente ia fingindo".

Assim se vê Teresa Margarida, com quase sessenta anos, acusada de ao Rei "ter enganado com vileza" para ver o filho bem casado. O Pe. João Batista leva-a de sua Casa, e tudo fica "Entregue ao braço onipotente"... Em "carruagem má, por más estradas", é arrastada, pernoitando

em estalagens, "...entre gente / com trato grosseiro e indecente". Depois de seis noites sem dormir, tendo percorrido 56 léguas, chega ao Convento-cárcere de Ferreira de Aves, que lhe fora destinado.

O *Poema* descreve a impostura e a vida e doença da condenada na cela-prisão; e os diálogos de Teresa fantasmando interlocutores ausentes, sobretudo os mortos: o marido, o irmão Matias Aires e Henrique, o primogênito ("O bem passado e todo o mal presente / Parecia ilusão ser ou ser encanto".)

Na cela imagina, como ilustre árcade - inspirada na camoniana "Babei e Sião -, a alegre e livre vida campestre, ao ouvir o cantar do passageiro, o balar do gado, os cães no terreiro ("Se eu nascera na Aldeia pobrementemente / E não fora da Corte conhecida / Gozava a liberdade que é decente.. ."; "Ó quanto só feliz quem vive agora / Entre rústicos, rústica Pastora."). A vida franca e liberta dos Pastores opõe a vileza e ambição cortesãs.

Passados dois anos de clausura, sabe que o filho Agostinho - protagonista da intriga palaciana - fora deportado para Angola. Lembrando-lhe "o amor fatal e desgraçado", reserva-lhe 13 oitavas de máximas que confirmam, na prática, as suas boas intenções de mãe, de súdita obediente e de boa cristã. O Poema é enviado à rainha D. Maria I, juntamente com a "Petição-romance: Vos suplica mandeis a Casa torne".

Depois da queda do Marquês, Teresa-mãe e Teresa-Amásia são libertadas dos respectivos conventos; Agostinho volta a Portugal e casa com Teresa Cunha e Meio, agora tão pobre quanto ele. Teresa Margarida estivera quase sete anos encarcerada. Deixara, da sua passagem pelo Mosteiro-Prisão, dois documentos importantes para a sua biografia.

No *Poema Épico-Trágico*⁹ (132 oitavas distribuídas por 5 Prantos) - considerado perdido durante mais de duzentos anos, adquirido por Rubens Borba de Moraes e agora na posse do Dr. José Mindlin, em São Paulo - justifica a sua inocência e defende (em decassílabo heróico) os direitos da mulher escolher marido livremente e se entregar por amor, sem a hipocrisia que leva a família a receber "a Amásia" com maus tratos e palavras afrontosas, como se fora uma delinquente ("E que esteja ou não grávida, que importa? / Se a honra lhe ser deve ressarcida? / Mas os seus, na loucura que os transporta, A fizeram mulher prostituída.").

No segundo escrito, que intitula "Novena a S.Bento"¹⁰, reitera a sua inocência, dirigindo-se, desta vez, à abadessa do Mosteiro de Ferreira de Aves. Longe de ser uma oração, nele afirma estar o Santo "obrigado a socorrê-la" pois nada pode ignorar de sua "honra, decoro e pundonor".

A "Novena", recopiada e conservada na tradição do Mosteiro por mais de cem anos, fora "assinada" por "Dorothea Engrassia Taveda d'Almira".

Lx., 1990

Notas

1. Defendem a autoria exclusiva de Alexandre de Gusmão, para além deste editor, Sacramento Blake, Teófilo Braga e Ernesto Ennes (*Dois Paulistas Insignes*, 1952); a de Teresa Margarida da Silva e Orta é defendida por Barbosa Machado e, baseados na opinião deste, Inocêncio, D. António da Costa, Tristão de Athayde, Rui Bloem, Ernesto Ennes (1938, 1943 e 1945), Fidelino de Figueiredo, Jaime Cortesão, Borba de Moraes e Jacinto do Prado Coelho, entre outros.

2. *Vide* cartas de Alexandre de Gusmão a D. Francisco de Góis, in *Cartas*. Lisboa: INCM, 1984.

3. A "Petição (romance)", escrita por Teresa Margarida à rainha D. Maria I logo após a queda do Marquês, e que acompanhava o "Poema Épico-Trágico", termina com o seguinte pedido, que também lhe serve de título: "Vos suplica mandeis a Casa torne".

4. *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens*, cuja primeira edição sai no mesmo ano das Máximas... (1752). As outras obras conhecidas do irmão de Teresa Margarida são a *Carta sobre a Fortuna e Problema de Architecture Civil* (1777). Segundo Ernesto Ennes, Matias Aires teria destruído grande parte dos seus manuscritos, inclusive os que são citados por Barbosa Machado no vol.4 da sua *Biblioteca Lusitana*: três manuscritos, um em latim e outro em francês - *Lettres Bohemienes* -, destinado a um editor de Amsterdam.

5. Documento encontrado e publicado por Ernesto Ennes em *Dois Paulistas Insignes*, vol.2 . Encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa, Secção dos Reservados, no Arquivo da Câmara eclesiástica, março 6, n. 64.
6. Os quatros autores das *licenças*, datadas de 1750 e 1751 e publicadas na edição de 1752 são: Rodrigo de Sá, qualificador do Santo Ofício; Frei José de São Gualter Lamatide, idem e examinador das três Ordens Militares; Manoel Monteiro, da Academia Real e árcade de Roma; e Ignacio de Carvalho, enviado do Paço, acadêmico e professor da ordem de Cristo.
7. Muito diferente do modo como os textos literários anteriores e imediatamente posteriores (*Caramuru* de Santa Rita Durão, por exemplo) descrevem o reino "*de bárbaros*" encontrado, a objetiva descrição de Dorothea Engrassia, embora ainda eivada de *clichés* denunciadores do pensamento da época, assemelha-se muito mais a outra feita por Pero Vaz de Caminha, à tempo ainda não divulgado: "00. nos achámos em uma terra montuosa, de que não tínhamos conhecimento fomos entrando por seu espesso arvoredado e topámos com gente agreste e tão inculta que se sustentavam de caça e frutos silvestres; abrigavam-se em mal armadas choupanas viviam em continua guerra entre si..." (narração de Arnesto, Livro VI).
8. Na Escola de Pitágoras, os Mistérios dividiam-se em 3 classes. Numa 2ª classe, os iniciados cumpriam um período de 5 anos, em que exerciam o silêncio, a quietude e a meditação, e só depois estariam aptos e seriam admitidos à classe seguinte: aquela em que se dedicaram à instrução de novos iniciados. Esta insistência nos 5 anos, de um texto tão avesso a referir o tempo *cronológico*, parece ser uma das indicações dos diferentes graus de conhecimento que atingem as personagens; neste caso, Diófanes e Hemirena.
9. Sobre o *Poema Épico-Trágico*, cf. *Colóquio/Letras* n. 110/111, jul.-out. de 1993, pp.42-47.
10. Encontrada, mais de cem anos depois, por D. António da Costa, que a publica em *A Mulher em Portugal* (1832).

Resumo

O artigo, originalmente uma comunicação apresentada em congresso da UFRJ, focaliza o romance *O segredo da morta* de Assis Júnior, vendo-o como um texto que atualiza, no registro escrito, formas narrativas da oralidade angolana. O autor procura, com tal procedimento, rasurar a fala literária até então hegemônica do colonizador, contribuindo, assim, para a formação de uma literatura nacional em seu país.

Résumé

Cet article, à l'origine une communication présentée à l' UFRJ, a pour le roman *O segredo da morta* d' Assis Júnior ou, à travers l' écriture, des récits oraux angolais sont actualisés. L'auteur cherche à effacer le discours littéraire du colonisateur jusqu' alors hégémonique et par là il contribue à la formation de la littérature nationale.

A dilaceração do mundo colonizado - "um mundo cindido em dois", no dizer de Fanon (1979) - torna-se palpável evidência em *O segredo da morta*, obra do ficcionista angolano António de Assis Júnior, editada em Luanda, em 1935. De um lado, o subtítulo revelador, "romance de costumes angolenses", situa o texto em um determinado padrão genérico, marca já registrada pela tradição literária do ocidente. Parecendo reforçar a direção dessa forma de olhar, a expressão "costumes angolenses", enquadra o "romance" nos limites da chamada "literatura colonial" sobre a qual Russell Hamilton afirma:

É (...) uma literatura condicionada por uma visão destinada a confirmar certas idéias exóticas, eróticas e preconcebidas sobre África. O objectivo desta literatura é sustentar a missão civilizadora e as outras ideologias que encobriram os interesses políticos e econômicos dos colonizadores (1981, p. 59).

No entanto, se o leitor, apenas familiarizado com uma dicção que o ocidente parametriza como literária, fica preso ao manifestamente eurocêntrico, um outro, já conhecedor da diferença da tradição angolana, descobrirá traços que se afastam diametralmente dos referidos parâmetros. A pena de Assis Júnior debuxa um desenho distinto onde Angola se fixa em um traçado que nada tem de exótico e/ou misterioso. Pelo contrário: doloridamente aqueles traços resgatam uma espécie de arena onde se trava a surda luta entre a fala própria e a alheia, no sentido bakhtiniano. Sob a capa de uma narratividade falsamente européia, esconde-se uma outra em tudo e por tudo angolana que pugna com a primeira.

Não me parece, por isso, residir o interesse de *O Segredo da morta*, como afirma o crítico Salvato Trigo, muito mais no aspecto histórico-etnográfico que no literário (1981, p. 73). Tampouco sua importância se pode restringir à expressão lingüística, fraturada pelo quimbundo, uma das línguas nacionais. Penso tratar-se de obra fundamental na construção do edifício da angolização literária, cujo acabamento se dará plenamente na segunda metade do século. É, pois, bastante pertinente a conclusão de Maria Aparecida Santilli, ao apontar ser Assis Júnior a ponte:

(...) entre duas gerações de escritores preocupados com a revitalização da angolinidade, a primeira representada por Cordeiro da Matta e a segunda por Castro Soromenho (1985, p. 95).

Dentro deste processo revitalizador, plantar-se-á, no território branco do livro, um espaço arquitetonicamente negro e nele se fincará o pendão da alteridade. Rasura-se, assim, a hegemonia de uma produção literária que, apesar de feita em Angola, não se poderia considerar como sendo de Angola. O gesto artístico de Assis Júnior consiste em perfurar o corpo branco da narrativa romanesca com as negras azagaias da tradição oral e, com esse gesto, gritar a possibilidade de realização de uma outra espécie de utopia literária.

Ao contar a estória de Ximinha Belchior, a morta, cujo segredo, sob a forma de uma adivinha, se vai revelando pouco a pouco no narrado, dentro da melhor tradição da oralidade, o produtor

textual vai encaixando outras histórias, suplementarmente. São todos casos de morte, pois este é um tema recorrente no *corpus* da ficção tradicional. Nessa cadeia de mortes está latente a mais temida e que o texto, com sua opção deliberada pela angolanidade, tenta exorcizar: a morte da terra, submetida às pesadas leis da colonização. O exotismo, marca de percepção do outro, cede lugar a uma nova correlação de forças que faz aumentar o tom de uma fala cultural, calada por séculos, mas jamais emudecida.

Vale observar que, no capítulo I, racionalmente intitulado "Preliminares", o narrador começa a fornecer pistas que poderão levar à solução da adivinha, muito embora uma leitura mais atenta possa revelar serem falsas. Assim, nomeia-se desde logo um modelo:

No criterioso parecer de Anatole France, a insensibilidade que experimentamos na mudança da nossa vida provém do facto de nos compararmos aos corpos lançados à corrente dos rios (1979, p. 35).

Ai parece estar a opção declarada por um modelo europeu - Anatole France - que, mais do que auto-apresentar-se, representa um símbolo do qual o narrador da macro-estória se vai apropriar, ao encetar o caminho de sua efabulação. A escolha do escritor francês esconde uma série de outras a ele encadeadas: o realismo, a opção deliberada pela ironia, a cumplicidade com um pensamento liberalizante, etc. O desdobramento narrativo comprovará a eficácia ou não do índice escolhido.

Apresentados o tempo - 1900 - e o local das ações - o Dondo - , ainda nas "Preliminares", deliberada mente auto-referido como "autor" e/ou "romancista", começa a encadear os elos da cadeia de contares que, suplementando-se uns aos outros, vão causando o efeito de abismo. No capítulo seguinte, o arcabouço da obra se declara, quando se apresenta uma segunda narradora, Maria de Castro, de quem o contador principal da letra recolhe o relato oral, feito por ela a uma amiga, sempre muda, duplo explícito do leitor, em jogo de simulação muito comum na ficção de oitocentos. Basta que nos lembremos de Camilo Castelo Branco. Além desses dois detentores da palavra oral escrita - o narrador e a personagem Maria de Castro -, aparecem outros, quando, a cada passo, um novo actante assume o papel de contador de histórias, fazendo com que a narrativa se recuse a morrer, pelo prolongamento encadeativo.

De outra parte, mostrando e/ou confirmando sua erudição livresca, o narrador principal firma-se como alguém plenamente consciente do objeto por ele manipulado. Tal consciência se mostra, seja por se dar o título de "romancista" - "Mas o romancista, usando e por vezes abusando de circunlóquios e redundâncias, artista ao serviço de uma pena e embelezando o que as vezes beleza não tem" (p. 231); seja por reforçar sua superioridade intelectual com relação à contadora, mulher do povo: "Este pensamento não o expôs a nossa contadora Maria de Castro; mas pressentira-o decerto..." (p. 109); seja por enfatizar sua erudição livresca:

O seu pensamento (de Maria de Castro) não abrangeu, decerto, aquele outro revelado por Anatole France, se não estamos em erro (...) sobre o baptismo de uns pinguins levado a efeito por um padre míope (p. 133).

Também o escancaramento da efabulação filiaria Assis Júnior a todo um modo de narrar ocidental e de que Camilo se vale com absoluta frequência. Aliás, desde o primeiro título pensado para o romance - *A doida dos Cahaios* -, fica clara a possibilidade de intertextualização de sua obra a outra obra de Camilo, não por acaso intitulada *A doida do Candal* (1867) e onde também loucura, honra, traição e morte se enfrentam. A ironia romântica pode ser encarada como um elo possível a ligar a obra do autor angolano a outras branco-européias. As relações que parecem embasar o processo estão mais que presentes em *O segredo da morta*. Valho-me das palavras de Jacinto do Prado Coelho, proferidas justamente em ensaio crítico sobre a ficção camiliana. Segundo o autor, a ironia romântica emerge:

(...) da ambigüidade das relações dialéticas entre vida e ficção, homem-autor e autor-inventor de histórias, vocação ou missão do escritor e negócio do livro. Pela ironia romântica a literatura desmascara-se, denuncia a sua própria facticidade, autodestrói-se à medida que se constrói (s/d, p.258)

Um leitor não angolano não hesitaria, pois, em ligar todas as pistas aludidas, chegando à solução do enigma: a obra de Assis Júnior é caudatária de um modo de narrar branco-europeu. As vozes de Camilo e Anatole dariam a sustentação ao concerto polifonicamente ocidental, já que

teriam soprado o ouvido do sujeito da leitura quando este se transformara em sujeito da escritura. Como ensina Barthes em *S/Z* (1970), representariam seus textos aqueles sobre os quais o ficcionista gostaria de avançar, ao sucumbir ao encantamento por eles representado. Desse modo, tal leitor iria para casa repousar em paz, por saber ter sido cumprido o seu dever de decifrador de signos. No entanto, trocista, a esfinge lá continuaria a rir seu riso enigmático, pronta a devorá-lo, visto não ter sido capaz de reconhecer os sinais angolanos sob a capa do falsamente apenas europeu.

E onde estariam tais sinais? Indagaria, entre incomodado e aflito, aquele leitor frente à iminência de sua devoração. Para descobri-los, mister é voltarmos ao início do livro, penetrando na ante-sala do dito, nomeada de "Advertência" pelo autor. Nesse primeiro *stop*, a nossa personagem encontraria, entre outras novas pistas, a que segue:

Penso (...) que, constituindo este trabalho um meio de vulgarização do que o indígena tem de mais puro e são na sua vida, eu não devia resistir à revelação do facto que ele encerra, por constituir um forte apoio para a formação da história das coisas, ainda mal conhecidas, e das pessoas que, com poder e merecimento, nasceram, passaram e viveram nesta terra. Este livro é para ser lido por todos aqueles, pretos e brancos, que mais decididamente se interessam pelo conhecimento das coisas da terra (p.32).

Citação longa, mas reveladora. Acoplada a uma outra que abre a "Advertência" - "Durante muito tempo e por vezes várias ouvi narrar a história que adiante vai reproduzida" (p.31) - , ela enfatiza terem sido as coisas da terra a gênese da obra e ter a estória perambulado, também como coisa da terra, pelo espaço ágrafo da voz, antes de atingir a territorialidade da letra.

Se é verdade que só no capítulo 11 o jogo de voz e letra se declara abertamente com a contadora oral assumindo seu papel na cena narrativa, também não é menos verdade que a frase inaugural da obra o anuncia, conferindo-lhe um lugar privilegiado no conjunto. No adro da estória, forma-se a roda narrativa e o *ouvir* trava seu embate com o *ler*, mostrando que no primeiro reside a força arquetípica do gesto ancestral. O fim do referido segundo capítulo é em tudo e por tudo fundamental na construção da diferença. Referindo-se à estória contada por Maria de Castro, diz o narrador:

Eram 3 horas da tarde. O sol declinava, sombreando consideravelmente o terreno em frente. Ouçamo-la também... (p. 53).

O ato de instauração da estória da morta e de seu segredo se dá, pois, no jogo da oralidade. A interlocutora de Maria de Castro, sempre muda, é a metáfora explícita do narratário a que o dito se destina. O narrador deliberadamente transporta seu leitor para o mundo da tradição oral, quando, na roda, o contador convidava para a festa do gozo da palavra, sempre coletiva –

A conversa continuou, de mansinho, entre a Maria de Castro e a sua amiga, que a escutava em silêncio religioso assentadas junto à porta e alheias a tudo que as cercava (idem).

Eis aí a palavra-chave que então se nomeia - religioso - a determinar outra não menos significativa: silêncio. O rito de contar intersecciona com a sacralidade. O silêncio, por sua vez, se deve instaurar para que o sentido de elevação do ato se reafirme, naquele momento de comunhão. É hora de começar a estória do segredo da morta. Na materialidade do texto escrito, o resto da página branca, marca do fim do capítulo, depois do chamado para *ouvir*, leva o leitor também ao silêncio, como a prepará-lo para o gozo que se aproxima. A narrativa vai chegar...

Aceito o convite, o fruidor descobrirá pouco a pouco, sob a capa do que lhe parecia ser puramente romanesco, uma outra forma de contar, característica da tradição oral da região escolhida para palco das ações, o Dondo. Logo à primeira vista, ressalta aos seus atentos olhos a ligação entre o texto e as adivinhas tão populares, como bem observou Maria Aparecida Santilli. O enigma que cerca a estória da morta se apresenta para ser adivinhado pelo receptor e os capítulos são as frases propostas pelo narrador para fazer com que o leitor-ouvinte descubra a solução.

Se se vai mais longe, detecta-se o parentesco entre a obra e outras formas discursivas típicas do corpus da oralidade angolana. Logo logo fica patente que se trata de um texto híbrido que intersecciona *maka* e *missosso*. A primeira é um tipo de estória apresentada pelo contador como tendo efetivamente acontecido e cuja finalidade didático-pedagógica é uma evidência. Já o *missosso* é percebido como ato discursivo movido apenas pela fantasia. Por ele desfilam, como se naturais fossem, elementos de uma outra ordem que, à falta de expressão mais justa, chamaria de sobrenatural. Tais ordens, na cosmogonia africana, não se opõem mas se suplementam, visto ser a cadeia da força vital a base de sustentação do sistema de pensamento dos povos de origem e que por ela se ligam vivos e mortos, o divino e o profano, etc.

Por um lado, enfatiza-se o caráter de *maka* do relato, pela reiteração de expressões como "verídica história" (p. 74) ou "verdadeira história" (p. 139) etc. Por outro, fica ele claro quando se adensa o aspecto de exemplaridade, pela necessária punição dos que, afastando-se dos princípios organizadores da vida grupal, cometem crimes sociais e, por isso, devem ser castigados. A série de mortes em cadeia e a possessão da doida são disso bons exemplos. Os provérbios adensam a capa moralizante do contado e aparecem a cada passo, quase sempre na língua da terra.

Já o *missosso* se entremostra quando o motivo das mortes é puro mistério e/ou quando a morta aparece em sonho - sempre o mesmo - para diversas amigas, acompanhada por um guarda negro e segurando uma cadeia, como se dava com os contos tradicionais, quando os mortos voltavam para o acerto de contas com falsos amigos e/ou traidores. Para se ter uma idéia de como o tema da morte é recorrente nos populares *missossos*, lembro que, em um corpus formado por 76 (setenta e seis) narrativas recentemente por mim analisadas, cerca de 85% (oitenta e cinco por cento) são histórias ligadas ao tema e, nelas, só algumas poucas representam mortes naturais. As restantes são sempre referentes a crimes que, desarticulando a unidade grupal, pedem punições sempre também mortais. Voltando a *O segredo da morta*, encontramos uma fala da personagem Chica, cuja velhice intersecciona com a sabedoria de uma já quase ancestral. E ela diz:

(...) os mortos não dormem nos seus túmulos, não mentem nos seus sonhos, não faltam às suas promessas, facto singular que a descrença popular vem lançando no vaso do esquecimento (p. 246-247).

Todo o esforço de Assis Júnior é de tirar a memória do seu povo desse "vaso do esquecimento" e, dessa forma, resistir à fala cultural do colonizador. Ao fazer de seu texto um *missosso* transforma a descrença em crença e reforça a identidade.

Por vezes, nessa festa de resgate da angolanidade, o ficcionista transforma seu relato em *uma malunda* (ou *missendu*), outra forma. da oralidade, ao atribuir-lhe um explícito caráter de resgate histórico. Conta episódios como o aquartelamento da Muxima, a edificação de Jabadá na Guiné e, principalmente, transforma a lendária figura da rainha Jinga em uma das metáforas estruturantes de seu texto. A região do Dondo está profundamente marcada pela tradição da Jinga, ou Ana de Sousa, como fora batizada. Em dado momento, o texto reforça tal presença –

(...) passeios pelos arredores a admirar a maravilhosa pedra "pungo" (...), as pegadas da rainha D. Ana de Sousa impressas na rocha secular (p.108).

O resgate histórico procedido por Assis Júnior, como se dá nas antigas *malundas*, inicia os neófitos nas coisas da terra e cumpre-se, assim, uma destinação dessas antigas formas narrativas da oralidade.

O segredo da morta, subtítulo "romance de costumes angolenses", refaz, portanto, todos os caminhos da via festiva da tradição oral angolana. Rasura-se, com isso, a até então hegemônica fala literária do dominador, quando se descobre ser o manifesto apenas um conjunto de falsas pistas, a esconderem o que pulsa, pujante, no latente da obra. Se o leitor se contenta com o manifesto, sente-se "em casa", ao se deparar com uma dicção tão freqüente no cânone da ocidentalidade. Se é angolano, ou apenas familiarizado com as coisas de lá, aceita o convite matreiro que lhe faz Assis Júnior e dança, ao som da música de um outro cânone, sempre deixado de lado pelo "mais saber" branco-europeu. Só assim se revelará o verdadeiro segredo de uma morta que, mais 'que a personagem Ximinha Belchior, é a terra angolana, submetida a séculos de dominação, ao ser atada pelos grilhões do silenciador e se confinar à sombra escura das galeras. A América, para onde os negros serão conduzidos nessas mesmas galeras, acolherá o grito de dor e também a festa e ajudará no processo de fratura da fala do colonizador que jamais será a mesma, como ensina o instigante jogo discursivo de *O segredo da morta* de Antônio de Assis Júnior, texto que, rasurando a fala alheia, inicia seus leitores nos mistérios da angolanidade.

Referências Bibliográficas

1. ASSIS JÚNIOR, Antônio de. *O segredo da morta*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1979.
2. BAKHTINE, Mikhail. *Problemas literarios y estéticos*. Trad. Alfredo Caballero. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986.
3. BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
4. BRANCO, Camilo Castelo. *A doida do Candal*. Intr. e gloss. de Lênia Márcia M. Mongelli. São Paulo: Cultrix e EDUSP, 1980.

5. COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda (s.d.).
6. FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2. ed. Trad. José Laurênio de Meio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
7. HAMILTON, Russell G. *Literatura africana literatura necessária I. Angola*. Trad. do autor. Lisboa: Edições 70, 1981.
8. SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo: Ática, 1985.
9. TRIGO, Salvato. *Luandino Vieira - o logoteta*. Porto: Brasília, 1981.

Entrevista
Uma poética neo-barroca e high-tech
E. M. de Melo e Castro

Entrevista concedida a Eneida Maria de Souza e Lélia Parreira Duarte, em agosto de 1991.

E. M. de Melo e Castro, poeta e crítico português, não é um desconhecido do público brasileiro. Mantém com o país um antigo vínculo de amizade, pelo constante intercâmbio poético mantido com os companheiros paulistas da Poesia Concreta, Augusto e Haroldo de Campos. A estreita afinidade que, desde os anos 60, o grupo concretista brasileiro conserva com a Poesia experimental portuguesa é de tal forma relevante que mereceria uma pesquisa comparatista, como sugere Melo e Castro em seu depoimento.

Convidado pela Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e pelo Curso de Pós-Graduação em Letras da UFMG para ministrar curso sobre a Crítica literária portuguesa no século XX, Melo e Castro confirma, pela sua atuação poético/crítica, a tendência atual de se estreitarem os laços entre a prática teórica e a ficcional. Por transitar ainda nos espaços artístico e acadêmico - o escritor coordena o curso de Design de Moda do IADE, em Lisboa - criou-se, durante a entrevista, um diálogo enriquecedor, em que foram abordadas questões ligadas tanto à criação artística e ensaística do escritor, quanto a reflexões culturais mais abrangentes.

As considerações de Melo e Castro sobre as transformações ideológicas da arte contemporânea se pautam pela aceitação dos parâmetros em voga, sem contudo rejeitar valores que sempre nortearam o conhecimento. Autor de obras como *Poética dos meios e arte high tech*, *O fogo frio do texto*, o mais recente *Trans(a)parências*, e de textos visuais produzidos pela mais alta tecnologia, o poeta ainda conserva o hábito de escrever artesanalmente a mão, por acreditar na natureza fetichista da obra de arte, bem como na reconquista da "oralidade", pelos meios de comunicação de massa.

Melo e Castro, ao rotular como *neo-barroco* o momento contemporâneo, e rejeitando a expressão *pós-moderno*, inscreve de forma contundente suas impressões sobre poesia, crítica literária e política cultural, alertando para as tendências mais significativas da atualidade: o paradoxo, o apagamento das ideologias, a pluralidade e a relativização dos conceitos absolutos e universais.

– Nós gostaríamos de saber por que motivo você veio agora ao Brasil, precisamente à Faculdade de Letras da UFMG.

– Eu vim ao Brasil porque gosto do Brasil e de fato está no meu programa de vida vir ao Brasil tantas vezes quantas aquelas que puder. Para formar amizades, encontrar amigos velhos e formar amigos novos. Acho que essa é a melhor maneira das pessoas se entenderem e realmente aprenderem umas com as outras que não estamos sozinhos no mundo. Ultimamente tenho viajado bastante e minha intervenção literária tem sido muito mais através da viagem, do contacto pessoal, de palestras, colóquios, cursos ou pseudo-cursos, do que propriamente pela intervenção escrita ou publicação de livros. O meu último livro é de 82, portanto há 7 anos que não publico poesia, o que não quer dizer que não mais a escreva. Tenho publicado alguns ensaios em revista, participado de colóquios, seminários, congressos, etc.; parece-me que nesta época da comunicação mediatizada e cibernética, o mais importante é manter viva a chama do contacto humano, sem que isto implique uma crítica aos demais meios de comunicação, que são extremamente importantes, mas que não são tudo. Minha vinda ao Brasil insere-se nesse projeto de trabalho. Espero que não seja a última.

– A partir desta intenção de se comunicar mais oralmente através de conferências ou de cursos, como você colocaria a questão do livro, segundo a sua poética da *High Tech*?

– O livro sempre foi uma edificação do texto e, com Gutemberg passou a ser um meio de comunicação. Mas antes de Gutemberg o livro já existia como uma edificação do texto e isso parece extremamente importante. Numa época de tecnologia avançada nós ainda continuarmos a usar o livro, o papel, a impressão, continuarmos a usar a galáxia Gutemberg para comunicar, é muito mais profundo do que se pensa. O fato de haver cada vez mais computadores no mundo não impede que haja também mais livros, antes pelo contrário. Há hoje toda uma literatura informática, o que resulta em uma espantosa produção de livros, talvez como nunca houve em nenhuma época do mundo. Os

novos meios de comunicação não eliminam os mais antigos, antes os transformam, já que os meios de comunicação, de expressão e de criação não se anulam, mas somam-se. O cinema não matou o teatro, transformou-o; a televisão não matou o cinema, transformou-o. Hoje se faz cinema de outra maneira da que se fazia há 20 anos atrás. Por outro, lado a fotografia não matou a pintura, assim como os computadores não mataram a escrita a mão. Eu, por exemplo, escrevo a mão. E não abduco desse hábito. Acho que a oralidade, ou a sua reconquista, é um problema importante. Reparem: temos hoje formas de oralidade de uma potência extraordinária. O rádio é uma forma de oralidade. A música popular é uma reconquista da oralidade. A própria televisão, com os debates ao vivo, com os programas ao vivo, os inquéritos de rua, os noticiários, é a reconquista de uma oralidade. Evidentemente transformada em uma oralidade que já não é a mesma dos contos que se contavam de pais para filhos, ao longo de gerações. Não é a mesma, mas é uma oralidade dinâmica. Tenho andado por vários países, inclusive já estive aqui no Brasil a mostrar os meus vídeo-poemas. Normalmente, mostro 25 a 30 minutos de vídeo-poemas, discute-se depois 1 :30 h. O vídeo funciona como uma provocação à oralidade, ao contacto humano. Não é uma substituição, de forma nenhuma, mas se não houvesse esses vídeos talvez as pessoas não conversassem sobre aqueles temas, não falassem sobre aquelas coisas e fossem cada um para sua casa, curtir as suas mágoas.

– Nesse sentido parece importante o papel da ironia na sua obra, já que a sua poesia é ambigüidade, reversibilidade, impossibilidade de fixação de significado a significado, jogo... Mas ao mesmo tempo você reconhece que há uma parte da sua obra que não é irônica. Você pode estabelecer a diferença?

– Posso. De fato a minha poesia eu costumo dividi-la em três partes. Os críticos que me têm estudado não aceitam essa minha divisão, mas para mim, para meu uso interno, ela serve. A primeira fase é de iniciação, em que eu procuro a expressão. É uma fase incipiente, que passa por uma crise mística de caráter judaico-cristã, rapidamente ultrapassada. Essa fase não tem ironia absolutamente nenhuma, na medida em que eu procuro a expressão realmente imediata daquilo que eu sinto. Procuro através da poesia dizer-me e encontrar-me, sinceramente, ingenuamente, sem qualquer espécie de ironia, buscando um sentido mesmo, sentido esse que se pode resumir como sendo uma posição existencial perante a vida e o universo.

A segunda fase se inicia mais ou menos em 1960 e ficou conhecida como "ciclo queda-livre". É uma fase em que eu procuro uma linguagem substantiva, não já uma linguagem que exprime algo, mas que é por si própria geradora do movimento poético. É a f que eu me coloco em consonância com a poesia 61, consonância até cronológica. Nessa fase eu me preocupo principalmente com os valores textuais da poesia e com as forças cósmicas.

António Ramos Rosa, num ensaio que há pouco tempo escreveu sobre a minha poesia, sublinha realmente está minha fase como de contacto intenso com a natureza, mas com a natureza cósmica, com o espaço, o dinamismo, a luz, a distância, o sol, as estrelas. Não há ar ironia. A ironia começa em mim com a assunção plena do experimentalismo em poesia, em que eu tenho que distanciar um pouco do eu que tenta exprimir-se ou mesmo do eu que escreve, para realizar uma poesia com regras combinatórias, matemáticas, com regras sintáticas novas, por exemplo, a sintaxe de justaposição, a sintaxe combinatória. Como já disse, a própria sintaxe espacial na página da poesia concreta contém muito de distanciamento em relação àquilo que, convencionalmente, se chama a posição do poeta. Isto não quer dizer que o poeta não se jogue, não se inclua no próprio jogo, mas inclui-se e exclui-se ao mesmo tempo. E ar começa o movimento da ironia, logicamente, e por ar vai uma questão extremamente importante que é a desconstrução dos discursos oficiais, do discurso sentimental, familiar, tradicional, do discurso religioso, católico e imposto: desconstrução de um discurso político, de uma ditadura ao tempo vigente sobre nós, desconstrução inclusive de uma tradição lírica portuguesa. Eu costumava dizer nesta altura que eu não sabia o que era a poesia lírica portuguesa. Evidentemente que eu sabia. Mas ao dizer que não sabia estava a criar uma situação extremamente irônica, de uma crítica destrutiva. Entra ar um pouco o ator cultural também, o que é importante nas fases posteriores da minha poesia. Devo dizer que depois de passar por uma fase dentro desse projeto de desconstrução, percorri várias áreas. Primeiro trabalhei com a sintaxe combinatória, portanto desconstruindo toda a sintaxe lírica tradicional e até a sintaxe com que se escreve o português. Depois passei para a desconstrução do discurso moralista e tive uma fase de poesia escatológica, de poesia erótica, pornográfica, etc. Depois fui aplicar esta mesma metodologia

à política e produzi um livro chamado *As palavras só-lidas ou As palavras sólidas*. Depois, passei para a invenção vocabular, descabelada, completamente louca, destruição completa de todos os vocábulos, mas cuidado, aí apoiei-me na prosódia Lírica tradicional portuguesa, de forma que os poemas têm um som familiar, mas as palavras são todas massacradas; não dizem nada, a maior parte delas são inventadas. Sugerem apenas. Vocês não conhecem essa fase que é do meu último livro, um livro chamado *Corpos Radiantes*. Em seguida, passei a uma fase de metapoesia, que ainda não está reunida em livro, está dispersa em jornais, revistas, cerca de cinquenta poemas.

– Esta seria uma quarta fase?

– Seria uma quarta fase de meta poesia, quer dizer, de poesia-ensaio, mas como sempre há ar uma dose de ironia, talvez até muito mais evidente do que em qualquer dos meus outros livros. São poemas que estão dispersos. Só agora vão ser reunidos e portanto é um pouco difícil falar deles em conjunto. Eu é que sinto a unidade; chama-se o livro *O fogo frio do texto*.

– Esta evolução coincidiria com uma valorização maior do receptor?

– Esta última parte sim, é dirigida realmente ao leitor. E há aí uma novidade na minha poesia, que anteriormente ignorava o destinatário.

– Até na terceira parte?

– Sim, essa junção entre o ensaio e a poesia é uma das características de muitos escritores e de muitos poetas atuais, que realmente refletem sobre a sua poesia, sobre a sua arte, sobre a sua maneira de escrever.

– Como é que você explicitaria essa sua relação com o receptor?

– Bem, eu tenho a impressão que há um momento de vida em que toda gente tem que refletir sobre o que fez ou sobre o que faz, ou sobre o que vai fazer. Como vou continuar a minha pesquisa poética? Esta foi realmente a minha pergunta fundamental depois de publicar *Corpos radiantes*. Como vou continuar a escrever? Podem dizer: mas ninguém o obriga a continuar a escrever. É que obrigo-me eu próprio. Eu sou uma pessoa que gosta de fazer coisas. Em criança gostava de construir meus próprios brinquedos, que valorizava muito mais do que os brinquedos que me davam; usava todos os materiais possíveis e imagináveis que tinha a mão, e tenho levado a minha vida a construir situações reais.

A minha poesia é uma fabricação. Meu pai dizia que eu era engenheiro das palavras, o que evidentemente, tinha uma conotação um pouco pejorativa. Queria dizer que talvez eu não fosse um poeta. Bem, meu pai, que era músico, foi sempre muito reticente em relação à minha produção, na medida em que vinha de uma geração expressionista, marcada primeiro pelo impressionismo francês no campo musical (Debussy e Ravel) e depois profundamente marcado no campo da escritura, por expressionistas românticos. Estava portanto no pólo oposto da minha demanda e não podia compreendê-la de forma nenhuma. Por isso me chamava engenheiro das palavras. O João Cabral de Meio Neto também começou por chamar-se "o engenheiro", sem o ser. Acontece que eu sou mesmo, e nunca abdiquei de o ser, como, por exemplo, o Jorge de Se na que, sendo engenheiro civil, abdicou da profissão para se transformar em humorista, professor universitário e literato. Eu não, mantenho a minha dualidade de engenheiro porque gosto. A minha engenharia é muito especial: dediquei-me durante muitos anos, ao laboratório têxtil, onde trabalhava com física e química aplicada no mais alto grau e rigor científico...

– É um outro tecido, não é?

– É um outro tecido, ou melhor, tudo é tecido. Um se faz de fibras e fios, o outro se faz de fonemas, palavras, imagens, conceitos, emoções, etc. Mas tudo é tecer. Hoje estou convencido de que não há uma diferença no campo do genotexto, não há uma diferença entre tecer e escrever. É tudo a mesma coisa. De modo que, de fato, eu obriguei-me, para voltar à sua pergunta, a continuar a escrever e portanto tinha que passar por uma fase em que, evidentemente, eu me auto-ironizasse. Esses metapoemas são desconstrutivos em relação à minha própria poesia. Não é por acaso que eles se chamam *O fogo frio do texto*. É o fogo frio irônico, distanciado, que olha, mas que queima.

– Gostaríamos que você nos falasse de sua formação, e também de seu relacionamento com os poetas concretistas de São Paulo - Haroldo e Augusto de Campos.

– Bem, a minha formação começa muito antes do meu encontro com os concretos. Minha formação é uma formação normal de um moço português dos anos 40. Passei pelo Liceu, onde tive uma formação matemática, física e química bastante profunda. A certa altura pensei em estudar

medicina e, de fato, cheguei a freqüentar a faculdade de medicina durante dois anos e meio, mas verifiquei que não tinha condições psicológicas para agüentar o impacto da incapacidade do curar. Perante isso retirei-me. Achei que a medicina, de fato, pelo menos naquela altura, em Portugal, não podia ser exercida dignamente. Fui então para a Inglaterra estudar engenharia têxtil, visto que não existia esse curso em Portugal. E, por que engenharia têxtil? Porque minha família tinha uma fábrica têxtil. E eu me sentia naturalmente em casa, criado neste ramo, dentro de uma fábrica têxtil. Eu sempre fui extremamente criativo em termos de texto. Desde muito miúdo escrevi poemas e há pouco tempo revelei publicamente, e posso fazê-lo aqui, o meu primeiro poema: data dos meus cinco anos. Tive um pesadelo colorido do qual ainda hoje me lembro. Acordei e estava a minha mãe debruçada sobre a minha cama. Olhei para ela e disse: "Era tanta a ternura, era tanto o amor, que um dia o amor se fez em terror". Eu, evidentemente, não me lembro do poema. Lembro-me do pesadelo, de dizer qualquer coisa, mas não do poema. Minha mãe é que o recolheu, escreveu e mais tarde mo comunicou. Depois, evidentemente, passei por todas as fases da escrita infantil, mas sempre ligado a versinhos, até que aos dezessete anos me assumi inteiramente como escritor e comecei a escrever sistematicamente. Criei sempre esta dualidade, que me é estrutural, da escrita e da engenharia. São essas as bases da minha formação, que não tem nada de especial, apenas a originalidade de eu não abdicar de nenhuma delas. E mais: não sobrepor uma à outra. Defendo sempre a teoria da moeda, que para existir precisa das duas faces. Se tirarmos uma face, destruímos a moeda, nem é possível fazer isso. Em consequência tive alguns problemas ao longo de minha vida: meus colegas engenheiros consideram-me poeta depreciativamente e os meus colegas poetas consideram-me engenheiro depreciativamente. Essa situação ambígua foi para mim sempre clara, porque é minha maneira de ser.

Quanto à pergunta: como é que eu me fiz ensaísta? Respondo que me fiz ensaísta e critico tardiamente, nos anos 60, por força das circunstâncias. E aqui vai o encontro com a poesia concreta brasileira, principalmente com Haroldo de Campos. No final dos anos 50, em Portugal, recebemos informação dessa poesia, principalmente do "Plano Piloto da Poesia Concreta", que veio parar às minhas mãos por um mero acaso. Nessa altura eu já conhecia T. S. Elliot, Cummings e Pound. Conhecia também toda a poesia anglo-saxônica moderna do séc. XX, mas pude vê-los melhor durante minha permanência de quatro anos na Inglaterra. Entrei então em contacto com os irmãos Campos e com Décio Pignatari e começamos a trocar correspondência, principalmente com o Haroldo. Temos uma intensa correspondência dos anos 59, 60, 61...

Nessa altura, no Suplemento Literário do *Times*, saiu um artigo muito importante em que se colocava a problemática do signo visual, da comunicação na sociedade de visualismo, da semiótica, da importância da escrita não alfabética, da possibilidade de realizar poesia com signos não verbais: o problema do espaço, da página em branco, de Mallarmé, etc. Eu achei muito estranho que um artigo que tão bem informava não dissesse uma palavra sequer acerca do concretismo. Escrevi então para o Suplemento Literário do *Times*, uma carta curta, que dizia - gostei muito de seu artigo, mas cuidado, há uma poesia que realiza tudo que aí dizem teoricamente e que os senhores nem sequer mencionam. Será que não conhecem? É a poesia concreta, realizada no Brasil pelo grupo Noigrandes. Nós aqui em Portugal também estamos a começar, na Itália também. Esta carta teve um efeito fulminante. Começaram a cair em minha casa materiais de toda parte do mundo, a que ia respondendo. A minha casa, que era nessa altura na Covilhã, na estrada da Floresta nº 18, transformou-se num centro mundial de comunicação de poesia concreta experimental, fato que, aliás, é reconhecido por Haroldo de Campos e por Augusto, e também pelos ingleses, como Don Sylvester Houedard, principalmente, porque eu servia de intermediário àquela gente toda. Criamos uma rede do que hoje se chamaria comunicação interativa. Chegamos à conclusão de que havia muito mais gente a trabalhar na mesma zona do que nós próprios julgávamos. E assim se criou espaço para a segunda fase do movimento concretista, que é a fase da expansão, da explosão mundial. Uma vez ultrapassada a fase ortodoxa do grupo Noigrandes, que é a fase ortodoxa inicial, vem uma segunda fase, que vai se transformar mais tarde não já em poesia concreta, mas em poesia visual, em que realmente todo uso da visualidade verbal e não verbal está incluído na produção poética. Passou-se por uma fase de poesia semiótica, poesia panfleto, poesia cartaz, poesia colagem, etc. Coloco-me dentro desse grande movimento de expansão de comunicação, porque eu acho que a comunicação interativa é a única coisa que pode salvar o homem, principalmente nestas últimas

décadas do século XX, com a falência dos sistemas econômicos, dos sistemas ideológicos, com a epistemologia deslizante em que ninguém mais sabe onde estão os princípios e os objetivos.

A única coisa que realmente pode dar sentido à vida é o sonho materializado em formas de comunicação, e comunicação interativa entre as pessoas. Essa fase da poesia visual foi um balão de ensaios, realizado na década de 60. Um balão de ensaios daquilo que deveria ser comunicação no final deste século.

– Quais seriam outros nomes, ligados a esse movimento, em Portugal?

– Ana Hatherly, António Aragão, José Alberto Marques, Alberto Pimenta (um pouco mais tarde mas ligado, indiscutivelmente), António Barros, Silvestre Pestana. O próprio Herberto Helder teve a sua fase de poesia experimental. Ele foi um dos organizadores do 10 número da revista *Poesia Experimental*, depois afastou-se. Houve depois outras revistas, como o Suplemento Especial do *Jornal do Fundão*, que difundiu para fora das fronteiras portuguesas a poesia experimental. Aqui no Brasil havia muitíssima gente que recebia o Suplemento do *Jornal do Fundão*, embora fosse um jornal regional.

Minhas relações com o grupo Noigrandes continuam sendo as melhores. Há muitos anos somos companheiros de viagem textual, embora eles tenham as suas posições, e eu as minhas. A Ana Hatherly hoje é uma pesquisadora acadêmica e conceituadíssima do barroco, mas não se distanciou tanto quanto se pode julgar, visto que essa pesquisa do barroco deriva de uma necessidade, de uma conceituação crítica para enquadrar grande parte da poesia experimental. Há ainda um outro nome, de que eu me esqueci antes, que é o de Salete Tavares, cujo trabalho é extremamente importante. E há mais. Há jovens. Hoje a poesia experimental pode dizer-se que penetrou o tecido poético português e já não se pode falar da poesia experimental. Mas existem as conseqüências, quer dizer, hoje os miúdos na escola fazem poemas na página, poemas escritos, cripto-poemas, criptogramas, ideogramas e, evidentemente, toda a teorização do ícone, da palavra como ícone. é uma teorização que está sendo praticada todos os dias pelos gráficos da televisão e da publicidade.

– Eu gostaria que você falasse dessa relação entre o barroco e o experimentalismo, e também elucidasse sua afirmação de que atualmente não se está mais fazendo poesia concreta. O que é que você está fazendo hoje?

– Eu nunca me radicalizei ao ponto de fazer só poesia visual. Escrevi sempre, embora as minhas regras da escrita, como já frisei, não sejam as mesmas da escrita comum. Procurei sintaxes combinatórias, matemáticas, e o uso dos computadores. Pedro Barbosa e eu fomos ~s primeiras pessoas a fazer poemas realmente produzidos com o auxílio do computador em Portugal, assim como Silvestre Pestana. E continuo a fazer poesia visual, só que faço poesia visual usando vídeo, faço poesia-vídeo. E os vídeo-poemas podem entender-se de um determinado modo, como uma tradução intersemiótica entre um código escritural verbal e um código visual, sintético e eletromagnético. Não renego de forma nenhuma minha fase de poesia concreta, antes a assumo com muito gosto, mas hoje os meus meios de criação são outros. Uso alta tecnologia, imagens produzidas em computador e como elementos aglutinadores e animadores dessas imagens os instrumentos do vídeo. Portanto, uso uma tecnologia sofisticada, avançada, que põe problemas muito diferentes dos problemas da poesia concreta. Por exemplo, um dos problemas mais importantes é que nós não estamos a trabalhar mais com metáforas, mas com metonímias. O vídeo é um elemento produtor de metonímias e é na metonímia que se desenvolve o vídeo. Isto repõe o problema do tempo e até dos tempos. Desenvolvi um conceito a que chamo tempo visual, que é o tempo necessário que uma imagem tem que persistir sem se transformar noutra. Não sei se me fiz claro. É um tempo visual porque é imagem, e a leitura do vídeo entra-nos exclusivamente pela vista, pela cor. A cor é um elemento visual, importantíssimo. É um elemento gramatical, sintático, extremamente importante e principalmente é uma cor vibrante, não é uma cor estável. É uma cor que se transforma sempre noutra. É uma cor tremeluzente e por isso uma das figuras retóricas da gramática-vídeo é a transformação ou a metamorfose. As imagens juntas são aquilo que são. Estão sempre a transformar-se em outras. Mas para isso precisam de permanecer um certo tempo, mesmo que seja um tempo evanescente, instantâneo, o tempo de nos apercebermos delas e delas gerarem qualquer coisa em nós. Esse problema do tempo visual e da metonímia são conceitos completamente ausentes da poesia concreta. A poesia concreta joga-se na página, mas a página

continua a ser estática. A página continua a ser branca. O Augusto de Campos tentou fazer poemas com cores mas de fato não funcionou muito bem. São poemas muito bonitos e que se prestam a últimos ensaios sobre o uso da cor, mas de fato a cor é estática, porque é uma cor pintada, como a pintura é sempre estática. A pintura só se anima pela nossa imaginação, pela nossa fantasia. A gente vê, pode ver mil e uma coisas no mesmo quadro e nunca cansar de olhar para ele. Mas o quadro em si próprio não muda. Ora, a grande novidade no vídeo é que é o próprio poema que está mudando sempre. E onde é que há isso, uma coisa que está mudando sempre? Na natureza: o mar nunca é igual, as folhas das árvores nunca são iguais por causa do vento, nas cidades o fluxo das pessoas de um lado para outro está sempre mudando. Portanto o vídeo acaba por ser um ato realista e naturalista do novo naturalismo. Esta é realmente a grande fascinação do uso das tecnologias. Elas nos reconduzem aos elementos naturais da vida. As águas correntes. Por exemplo: registrar em vídeo o ribeiro ou o riacho que corre e salta de pedra em pedra é quase uma atitude metalingüística. Porque se põe o movimento do próprio vídeo em cima do movimento da imagem real. Então há dois movimentos: o movimento do vídeo e o movimento real que o próprio vídeo registra.

– E aquele aparelho que tem quinhentas e tantas cores?

– Uma simples câmara de vídeo e o respectivo equipamento de estúdio tem possibilidade de transformar as cores da realidade. Nós podemos, assim, começar a usar a cor expressivamente. Por exemplo, se há uma cena de ódio podemos tingir tudo de amarelo ou de verde ou coisa que valha. Se é uma cena lúgubre, podemos por tons mais carregados rapidamente sem ter necessidade de fazer trabalho de laboratório, basta "carregar" num botãozinho e as máquinas transformam tudo. Se quisermos imagens múltiplas, sobrepostas, sombras, multiplicar a imagem dentro da imagem simples, reduzi-la, fragmentá-la, andar com ela para trás, podemos fazer isto.

Se quisermos dar um tom dramático podemos sobrecarregar determinadas cores em detrimento de outras. Isso é uma linguagem-vídeo, que o cinema não pode fazer. Ou faz com grande custo, morosidade e pouco controle. Isto é, podemos pré-ver todos os efeitos e registrá-los quando os consideramos satisfatórios. Tudo isto atinge a sua forma superlativa se usarmos imagens sintéticas produzidas em computador, como eu faço na videopoesia.

– E como entra o barroco nessa história toda?

– Ora bem, isto que eu estou a dizer também tem muito que ver com o barroco, ou melhor, com o neo-barroco. Mas o interesse pelo barroco em Portugal e também em Espanha e noutros países, por exemplo os da América Central e do Sul é muito antigo, a reinterpretação do barroco data do final dos anos 50 e começo dos anos 60. De que forma é ele importante para a poesia experimental? Não há dúvida que muitos dos métodos usados pelos poetas barrocos para construir os seus poemas, são métodos de natureza experimental e textual e mais, matemáticos até. A construção do labirinto cúbico, a construção de poemas combinatórios, que dão milhares de possibilidade de leitura, tudo hoje feito com computadores, os barrocos faziam isto a mão. Ana Hatherly descobriu nas suas investigações as regras para fazer isto. Regras de carácter literário para fazer combinatórias matemáticas, coisas realmente espantosas que ela descobriu numa zona onde até os melhores estudiosos do barroco diziam que não existia nada. Por exemplo, uma coisa que está em todos os manuais é que não existe poesia barroca portuguesa, o que é um verdadeiro disparate. Dizem que a poesia barroca portuguesa é toda de influência espanhola. Não é. Existe poesia barroca em português e em castelhano mas neste tempo existia uma penetrabilidade entre os dois idiomas, que durante dois séculos não houve e hoje está a voltar a haver. Neste momento estamos começando a viver um momento de confraternização cultural e de comunicação interativa entre Portugal e Espanha. Eu vou à Espanha, falo Português e eles me entendem, uma coisa que há dez anos era impensável. Tudo isso é um fenómeno barroco, que não é assimilável a qualquer nacionalidade, é uma forma de olhar o mundo, uma forma de dizer e de estar, e de se apropriar e até de construir a própria realidade que é universal. Que de fato não é característica de uma época, nem é característica de um povo. Evidentemente, existe um barroco germânico, um barroco italiano, um barroco francês que é muito diferente do barroco ibérico. Existe também o barroco espanhol, um barroco hispano-americano, diferentes do barroco de Minas. No entanto, deve ser notado que o barroco tem funções diferentes na Península Ibérica, no resto da Europa e nas Américas. Na Ibéria (Portugal e Espanha), ele é um epistemo; nos outros países europeus é um estilo de uma época cultural; nas Américas é uma importação sobre a qual se funda uma nova e original cultura. Mas

tudo são nuances conjunturais do mesmo fenômeno, por que o que define o barroco são os famosos cinco parâmetros de Heinrich Wölfflin, um teórico alemão dos anos 20: oposição entre o unívoco e o polissêmico, o estático e o dinâmico, o ambíguo e o não ambíguo, a profundidade e a superfície, a luz e a sombra...

O barroco se situa justamente neste jogo de contrários, e a sua conceituação é atualmente descontextualizada em relação ao século XVII e até da contra-reforma, que se serviu dele.

Os jesuítas se serviram do barroco como arma extremamente poderosa de comunicação e de sedução, porque o barroco contém essa característica de sedução, que é extremamente importante. Pode-se querer seduzir um senhor, pode-se querer seduzir um Deus, mas também pode-se querer seduzir o povo. É uma arma de comunicação muito importante que joga também no plano emocional e com a vaidade das pessoas. Todo esse clima é muito o que nós atualmente estamos a viver. Pensemos por exemplo na importância da moda, das artes de representação exterior e na necessidade de mudança, na atração do efêmero, contrários, por exemplo, aos aspectos da psicologia da profundidade. Sei que aqui no Brasil continua a estar na moda o Freud, mas devo dizer que vai passar rapidamente. E vai passar rapidamente, porque os jovens que hoje têm 7 ou 10 anos, daqui a 10 anos o que vão querer é a moda, o espetáculo, a comunicação exterior, a informação e não a profundidade. Isso aconteceu na Europa, nos EEUU, na Inglaterra, em toda parte. É uma fase de insegurança em que os valores de relação exterior aparecem como sublimação da impossibilidade de mergulhar mais fundo na alma humana. Eu estou convencido disto. Não sei se estou certo ou se estou errado. Veremos...

– Vou aproveitar e fazer uma pergunta que reúne mais ou menos algumas falas suas desde o início. Você disse que não quis fazer medicina porque você sentiu que ela era incapaz de curar. Ao falar de sua poesia você disse que tinha um grande amor por ela, que teve um caráter cosmológico, ligado à natureza, e numa outra fase já seria mais irônica. Interpreta a poesia também como uma forma de salvar o homem. Discorrendo sobre o vídeo, aponta aí a relação natural da imagem, do retorno a este aspecto natural. Gostaria então que você dissesse como é que essas afirmativas todas se ligam à questão da pós-modernidade, ou seja, da superfície, do efêmero, do artifício, que esbarram na visão do simulacro. Que tipo de profundidade deverá ser resgatada?

– Acho que a resposta é muito simples: Eu não sou um pós-moderno. Com estes postulados todos que você colocou eu não posso estar ao lado da pós-modernidade. Tenho uma grande relutância em admitir um conceito que não pertence a minha cultura, mas à cultura anglo-saxônica e que nada me diz. Me foi imposto de fora para dentro e, pior ainda, pelo *marketing* cultural; apresenta-se como insuficientemente fundamentada, restritiva e particularmente antiquada para o meu projeto. Eu costumo dizer que eu sou um escritor com um projeto e o meu projeto não passa por aí. Passa pela recuperação dos valores barrocos, porque eu acho que quando procuro a redefinição ou dignificação do homem ou quando proponho um reencontro com os valores da natureza, cuidado! Eu não estou a dizer: voltemos ao bom selvagem! Vamos todos mudar para a selva! O que é bom é ser lavrador, agricultor, ou ser rural. Não estou a por os problemas de *A cidade e as Serras*, da civilização, da agricultura e do ruralismo. Os neo-realistas portugueses só há pouco tempo conseguiram sair desse problema e se saíram mal. Esse problema é central na ficção portuguesa, desde *As Cidades e as Serras*, do Eça e até ao Carlos de Oliveira. Simplesmente, o meu problema é que eu sou um homem urbano, mas isto não me tira a condição humana. Eu sou um engenheiro, mas isto não me tira a condição humana. Ou tira? Acho que não. Eu não sou máquina. Lido com as máquinas, sirvo-me delas, mas não me transformo em máquina, por isso não me deixo instrumentalizar. Bem, eu posso lidar com o efêmero sabendo que este efêmero recobre qualquer coisa que está para além dele. Eu posso deslocar-me na superfície pensando que a superfície só existe se houver uma profundidade que ela recubra.

–Indiretamente você está trabalhando com a profundidade?

– Estou.

–E seria essa profundidade ligada também à profundidade barroca?

–Ora, justamente. Profundidade barroca é a profundidade combinatória do infinito, que é circular, mas não tem um ponto central: por isso é paradoxal. É aí que o neo-barroco se encaixa neste fim de século, quando realmente se dá, primeiro a falência e o apagamento das ideologias, depois a falência e o apagamento dos sistemas econômicos, porque se o sistema econômico-

socialista falhou, isto não quer dizer que o sistema capitalista tenha resultado. A Polônia e os outros países ex-socialistas vão ter muitas dificuldades, muitos amargos de boca, como dizemos em Portugal, porque o capitalismo não lhes vai resolver os problemas. Eles vão entrar para o inferno: Os poloneses que estão mais próximos de uma economia capitalista estão cheios de esperança de resolver os problemas, mas vão ter um outro inferno, que é o inferno do neo-liberalismo consumista. Mas como é um inferno que eles desconhecem, enfim, talvez essa esperança os ajude a criar um tempo de respiração...

– Nós queríamos que você falasse também sobre sua publicação ensaística.

– Quanto ao ensaísmo eu devo dizer que sou um ensaísta por recurso na medida em que nos anos 60 eu olhei à minha volta e vi que o equipamento teórico dos críticos em Portugal não estava compatível com o tipo de poesia que estávamos a produzir. Então tivemos não só que encontrar justificações teóricas para o que estávamos a fazer, mas produzir a nossa própria teoria do texto experimental. Tivemos que transformar-nos em ensaístas e em críticos. A função mediadora do crítico é importante e nós sentimos necessidade de dizer, de explicar às pessoas, de informá-las, até mais do que propriamente explicar. Informar as pessoas acerca dos nossos pressupostos, das nossas bases, daquilo que nós estávamos a fazer. O Antônio Ramos Rosa também foi ensaísta pela mesma circunstância, assim como a Ana Hatherly e o Alberto Pimenta. Havia a necessidade de cobrir uma falta, uma lacuna, dentro da informação e da teorização literária portuguesa. O meu primeiro livro de ensaios chama-se justamente *A proposição 2.01: Poesia Experimental*. Eu numerei as proposições de um determinado ensaio e a proposição 2.01 era a que falava de poesia experimental. Foi o meu primeiro livro de ensaios, de 65, um pouco tardio em relação à produção poética. E depois dei-me bem e continuei e vou continuando com a minha produção ensaística de que este curso que estou aqui a dar é talvez o meu trabalho mais recente. Um trabalho como vocês viram que ainda está por concluir, há muitos conceitos que não estão devidamente desenvolvidos nem é possível desenvolvê-los com a pressa que nós temos, porque precisaríamos de ter pelo menos o dobro do tempo. Estou convencido de que este curso é uma boa contribuição para um livro sobre as funções da crítica na Literatura Portuguesa do século XX.

Para este curso organizei o material sobre a crítica literária em Portugal, consoante as funções que ela foi desempenhando desde o final do século XIX até hoje. Assim tratei sucessivamente da crítica como representação da história, como biografia, como gestão do gosto, como produtora de teorias, como motor ideológico, como atenção ao texto e à leitura, como ciência do literário, como ofício do crítico e como impossibilidade hermenêutica.

– O que eu acho interessante é essa recuperação da literatura como produção de teorias e a relação da literatura com o ensaio e vice-versa. Acho que você podia falar um pouquinho sobre isso. - Bem, não há dúvida que se nós percorrermos a literatura portuguesa moderna ela tem sempre uma componente de teorização. Há sempre uma teorização para cada escola, para cada movimento, para cada momento, até para um autor só. O autor produz a sua própria teorização. E essa necessidade de produzir a teorização é que de fato diferencia os poetas especificamente modernos do século XX e dos finais do século XIX, ou dos poetas medievais. Não há conhecimento de que nos cancioneiros medievais os trovadores fossem também teóricos. O mesmo no cancionero de Garcia de Rezende do século XIII e XIV. A teoria literária parece que é uma coisa que começa mais tardiamente na época moderna pós-renascentista. O próprio Camões nunca necessitou teorizar a sua produção poética, embora alguns poemas sejam meta poesia. Só mais tarde é que a crítica literária em Portugal começa com os comentários aos Lusíadas, um dos começos da crítica literária em Portugal. Um Bernardim Ribeiro, ao contrário, um poeta tido como Lírico, é hoje considerado um metapoeta. Um homem que reflete constantemente sobre a sua própria situação poética e sobre a sua vida. Mas não há dúvida que a produção de teoria em Portugal tem um aspecto autónomo e não segue muito o padrão da produção de teoria literária internacional, embora seja por essa produção de teoria inseminada e injetada. Cito como exemplo relações que existiram entre *Orpheu* e o futurismo ou entre as leituras românticas e vitória nas do Fernando Pessoa e as próprias incidências de suas teorias literárias. Com o formalismo russo, Portugal não teve nenhuma relação. Só se falou em formalismo russo nos anos 60.

A cultura portuguesa é na época moderna uma cultura marginal da Europa, marginal no sentido de estar "ao lado de", e portanto tivemos que suprir essa dificuldade produzindo as nossas

próprias teorias. Realmente esse isolamento só começa a ser quebrado na década de 60, quando se verifica uma invasão teórica imensa, principalmente de tipo estruturalista, mas que não apaga as marcas da teorização portuguesa...

– Isso parece ter começado com a geração de 70. Essa invasão, essa receptividade...

– Bem, eu referia-me à década de 1960, a um tempo recente... Mas não há dúvida que a abertura e a receptividade às idéias modernas européias começou há um século atrás, com a chamada Geração de 70, de 1870. Homens como Antero de Quental, Teófilo Braga e Eça de Queirós são os primeiros responsáveis por essa abertura e receptividade crítica e ao mesmo tempo transformadora das idéias em voga na Europa, introduzindo uma crítica que procura na filosofia e na história uma grelha de valores rigorosos. Mas se Teófilo Braga foi um discípulo de Augusto Comte nas suas últimas obras, ele foi-o à sua maneira, eu diria mesmo, à "nossa" maneira, tingindo o rigor positivista com elementos mitogenéticos, que antecipam muito do que mais tarde se virá a fazer em França quanto ao tratamento dos mitos na origem dos impulsos literários; e algo de semelhante se passa no campo das idéias com Antero e Oliveira Martins, em relação, por exemplo, a Proudhon, cujas doutrinas socialistas frutificam em Portugal dum modo diferente. Parece haver uma necessidade profunda de transformar a teorização e nunca aceitá-la nas versões originais. O mesmo com os poetas Guilherme de Azevedo e Cesário Verde, em relação a Baudelaire. É que a vivência atlântica é diferente da centro-européia.

Essa tendência foi exacerbada com Teixeira de Pascoas e com o filósofo do "creacionismo", Leonardo Coimbra, chegando a formulações de puro idealismo nacionalista, na realidade, insustentáveis à luz duma cultura que procura o universal.

É assim que um grande produtor de teoria como Fernando Pessoa, preocupado até à angústia com a questão de Portugal, segue por outros caminhos mais complexos e originais, e o Futurismo Português de Álvaro de Campos, pouco ou nada tem a ver com Marinetti. É muito mais interiorizado, menos estridente e mais psicologista. Quando Fernando Pessoa se tenta medir com Shakespeare e com Goethe, o resultado, esse, é o de uma "diferença" em que se pode medir toda a especificidade do poeta português. Pode também assinalar-se uma relação entre os poetas da *Presença* e a "Nouvelle Revue Française" com André Gide ou Charles du Bos, quanto à teorização de "para que serve a literatura". Literatura que é, para os franceses, Arte pela Arte. Também há muitas semelhanças entre a teorização de Croce e de José Régio, mas Croce é muito mais radicalmente idealista no seu esteticismo e o poeta da *Presença* tem um pendor "humano" que o distingue e que tinge as suas produções líricas, mesmo apesar do verbalismo... E o neo-realismo português é muito mais lírico que o realismo socialista soviético, e por isso menos ortodoxo..

A este propósito creio que há um trabalho ainda por fazer, que é a comparação crítica entre o concretismo brasileiro e a poesia experimental portuguesa. Parece-me que algumas surpresas poderiam sair desse trabalho comparatista!

– É interessante você falar isso porque com relação à literatura comparada é o que o Goethe tentou fazer, no princípio do século passado, para tentar reunir um pouco a literatura européia, quando as várias literaturas estavam totalmente desvinculadas umas das outras, e agora você está dizendo isso do século XX, com relação à Literatura Portuguesa e às demais.

– É, estamos tentando fazer isso, embora ainda muito no começo...

– O que você nos diz do atual movimento de unificação européia e dos efeitos que poderão dela surgir?

– O apagamento das fronteiras econômicas e territoriais entre os países da Europa vai reforçar as diferenças culturais. Os povos não vão querer perder sua identidade. Já está a haver na Europa um reforço dos nacionalismos. Não do nacionalismo entendido como na primeira metade do século XX ou ainda no século XIX. Não o nacionalismo imperial e idealista ou nacionalismo agressivo, mas o nacionalismo de identificação. De auto-identificação, que eu espero venha a ser de diálogo, também.

– Preservação de cultura, não é?

– Justamente. Preservação da cultura, preservação da língua, preservação das pequenas literaturas, das línguas minoritárias, dos idiomas. Na Espanha, por exemplo: quando atinge a vida democrática, fragmenta-se imediatamente numa série de culturas. A cata lã, a basca, a galega, etc... Os bascos são mais agressivos, querem ser independentes e por isso não se sentem integrados

dentro do ambiente peninsular, porque dizem que são outra raça, têm outra cultura, etc. Na França do Norte, na França do Sul, a Bretanha não é a mesma coisa que Paris, quer dizer, está a se dar uma divisão muito grande. Na Inglaterra há evidentemente o separatismo escocês, e há a cultura gaulesa, etc. Mas não há dúvida que sob o ponto de vista da literatura comparada, os próximos anos vão ser extremamente ricos, porque vamos assistir a um reforço das literaturas nacionais e até escritas em línguas minoritárias. Por outro lado nota-se, a par de um desejo de comunicação, um desejo de marcar diferenças, que não podem ser tomadas como valores absolutos, mas sim, repito, como motivadores de diálogos, de trocas e de enriquecimento recíproco. E esse, creio que é o papel da Literatura Comparada, evitar a uniformidade de uma cultura superficialmente universal e promover as diversidades dialogantes, porque essas é que constituem o universo. Esse universo plural, em mosaico (como lhe chama Abraham Moles) e o neo-barroco, que é o universo em que vivemos.

Homenagem a Naief Sáfady

João Carlos de Melo Mota

Prezado Mestre,

Ainda que sem peias para dizer que, ao aceitar a incumbência, inigualável para este ex-aluno, de lhe render uma homenagem em crônica, é forte o receio de ter pela frente uma tarefa "crônica" quase intransponível, vou assim mesmo tentar o que em nosso contato tão breve de mestre/discípulo, colega/colega, me faltou conseguir: ter!ser ponte justamente para a solidificação desse contato, passando a estendê-lo aos outros. Reconheço, aliás, até que ponto era difícil ter tal contato estabelecido, normalmente, quando ele se oferecia normalmente. Mais que reconhecer isso hoje, sinto como se fosse hoje a primeira ligação formal - mas quase não havia jeito de ela não ser apenas formal - entre nós dois, ou entre um badalado e temido Professor lá-nas-alturas e um assustadigo bando de futuros pretendentes à vida universitária. Lembro-me do pânico da primeira prova - *Os Sertões* pareciam um cipoal, de repente, para quem devia recordar um pequeno trecho comprovador de uma idéia proposta e valendo metade dos pontos, sob a arritmia sufocante de uma obrigação moral (e de uma nota a ser conquistada). Recordo as emoções comprimidas quando alguém, fazendo uma qualquer pergunta, fosse ela a mais correta e, às vezes, necessária, já se encolhia interior e fisicamente ante a tempestade armada de uma resposta/investida, ao fim da qual, ao menos com alguma coisa de bom ficava o aluninho: estaria caminhando na direção da sabedoria porque ganhava de presente a chance aberta de ver que nada sabia.

E seria de se esquecer o ritual de entrega dos resultados de um exame, e que ao mesmo tempo desmentia um ritual verdadeiro, tal a sua rapidez? Da cátedra vinha o teatro: o Professor, "mostrando" que iria tomar conhecimento, naquele exato momento, de todo o conteúdo de cada prova, percorria supersonicamente as duas ou três páginas com um olhar Mc Intosh e exarava o rótulo ou o decreto inapelável de um dois, de um, um e meio, de um três, quando muito, na escala de dez, e relaxava o ambiente com uma perguntinha retórica "amena": tal nota... está bom? Finalmente, na segunda metade do ano letivo, a debandada para outros colégios marcava o descompasso entre professor e aluno.

Curioso, aqui terminam minhas lembranças, e a partir daí os ares, já rarefeitos, me enchem o espírito de uma sensação misteriosa. Não sei bem definir o que gostaria de relatar. Como o poeta músico, um rio passou em minha vida, e não importa a sua cor. Estou até hoje banhado de um clarão fortíssimo, e neste agora mesmo em que me transfiro para o papel, recebo, de chofre, um golpe na boca do coração. Não há como negar, o negócio é ver a latitude e a longitude desse raio avassalador. E devo confessar, Professor, nunca, em toda a minha vida, alcancei um aprimoramento de minha capacidade de captar a realidade tão intenso e em espaço de tempo tão curto; jamais alguém me sacudiu forte assim, como, desculpe, você; o "Senhor" de ontem é filtrado hoje - e o era, aliás, desde aquele 2º semestre singular do 3º clássico - para uma simbiose perfeita entre o que se poderia chamar de eterna e natural disposição ao-saber-que-leva à-sabedoria e o se dispor a favorecer essa disposição; nunca aprendi tanto sobre o homem, sobre no nossa condição ímpar, como sobre mim mesmo.

E agora chego a me perguntar se não estaria em dita simbiose o princípio básico da verdadeira pedagogia. Naief Sáfady, a par de seu imenso talento geral, e não obstante seu gigantismo exagerado e distorcido em tantos casos, não seria precisamente um colosso pedagógico não apreciado devidamente? Passou, e não soubemos aproveitar o seu maior potencial.

Mas, felizmente, não passou completamente o que você foi e nos legou. De outra forma, nem que fosse eu caso único e isolado, como estaria, *hic at nunc*, rendendo o que ainda acho pouco que lhe seja rendido, esse preito circunstancial de papel. Bobagem nossa, não lhe rendo nada, porque render é devolver, devolver é próprio de religião, religião é coisa de deuses, e você, grande Sáfady, é para mim um sinal concreto de se ser homem e humano num universo que é o Homem que constrói, pois você é percurso sobre percursos, caminho para caminhos, pura continuidade que combate a continuidade pura. E desculpe se não falei, com todo o esforço, coisas "muit' importantes" para alguém de fato importante.

Agora, sim, sinto-me ponte. Talvez fosse isso o mais importante.

