BERNARDO GUIMARÃES, CRÍTICO DE GONÇALVES DIAS

José Américo Miranda

No campo da crítica literária, Bernardo Guimarães exercitou-se nas páginas de *A Atualidade*, jornal carioca de que foi o editor literário nos anos de 1859 e 1860. Uma de suas críticas aí publicadas foi dedicada ao poema *Os timbiras*, de Gonçalves Dias. O artigo, longo, apareceu em quatro partes, nos números 55, 56, 57 e 58 do jornal, publicados, respectivamente, nos dias 08, 15, 26 e 31 de outubro de 1859. Em sua avaliação, Bernardo Guimarães foi impiedoso para com o criticado. Àquele tempo, é bom que se diga em favor do crítico, ainda vivia Gonçalves Dias; como sabemos, morreu o autor de *Os timbiras* no naufrágio do *Ville de Boulogne*, em 1864, nas costas do Maranhão. A Bernardo Guimarães interessava, certamente, a instauração um debate vivo e incandescente: daí a severidade, em que não devemos ver sinal de rabugice, mas interesse legítimo pela arte da poesia.

O crítico começa sua análise do poema, do qual só se conhecem os primeiros quatro cantos – publicados pelo livreiro e editor Brockhaus, em Leipzig (ou Lípsia, como era freqüente dizerem os nossos românticos, na sua ânsia de tudo aportuguesar), em 1857 –, pelo anúncio de que tratará sobretudo do estilo e da versificação. E antes mesmo de entrar em detalhes, avisa: "Nem o estilo, nem a versificação, nem o pensamento e as imagens estão na altura do assunto e do poeta que o escolheu para cantar." Diante da máquina épica, de feição classicizante, Bernardo Guimarães reage, afirmando que tal linguagem lhe parece "imprópria, mal cabida e anacrônica no meio das florestas virgens da América."

Quanto à análise do estilo, é ela bastante subjetiva, envolve opiniões e gostos, e não propriamente a funcionalidade ou não de determinados aspectos do que o crítico chama de "estilo". A seu favor, isto é, a favor do crítico, fala o seu desejo de comunicação fácil com o público – o que ele deixa claro logo no início da segunda parte de seu artigo, publicada uma semana depois da primeira:

> Quando nos propusemos a fazer esta análise crítica das obras de nossos autores nacionais contemporâneos, não tivemos em vista por forma alguma fazer dissertações, nem nos submetemos a um plano regular e premeditado. Vai ao correr da pena, e conforme a associação de idéias mais ou menos caprichosa, que no momento se nos oferece ao espírito. Não queremos propriamente *escrever*, mas conversar com os nossos leitores, porque julgamos que esta forma que adotamos em nossos escritos, facilitando-nos a enunciação de nossos sentimentos e idéias, inspirará mais interesse ao leitor. Por isso ninguém repare, se nestes entretenimentos reina toda a franqueza, desleixo e abandono de uma conversação familiar; ninguém estranhe também se não os sobrecarregamos de todo o ouropel da erudição, se não fazemos contínuas alusões aos vultos proeminentes da moderna literatura européia, se a cada passo não falamos em Goethe, Schiller, Klopstock, Heine, Byron, etc., se não invocamos em nosso auxílio a cada momento a autoridade de Schlegel, Villemain, Planche, e outros.

Apesar disso, ou talvez justamente por causa dessa informalidade, não podemos deixar de assinalar uma certa implicância do crítico com o poema de Gonçalves Dias. Senão, vejamos alguns versos do primeiro canto de *Os timbiras*, severamente criticados por Bernardo Guimarães:

> Vem primeiro Jucá de fero aspecto.
> Duma onça bicolor cai-lhe na fronte
> A pel' vistosa; sob as hirtas cerdas,
> Como sorrindo, alvejam brancos dentes,
> E nas vazias órbitas lampejam
> Dois olhos, fulvos, maus.

Nesses versos, o crítico do poeta assinala o pleonasmo "alvejam brancos dentes", que considera, sem dó nem piedade, "indesculpável". Ele não reconhece, no caso, que o poeta como que reinventa o adjetivo, dando-lhe um matiz de reforço na significação – o que dá mais brilho à idéia transmitida. Parece-nos esse um daqueles casos em que a redundância de termos tem emprego legítimo, pois confere, se não mais clareza, pelo menos mais vigor à expressão. O crítico assinala, ainda, nesse mesmo trecho:

> ...mas o que de maneira alguma se pode compreender, e nem se atribuir a descuido, é como possam nas órbitas vazias de uma pele de onça lampejarem dois olhos fulvos, maus; e é o próprio poeta que o diz por essas formais palavras! As órbitas estão vazias, e entretanto nelas lampejam olhos!

Não há outro nome, senão o de má vontade, esse não querer entender que as órbitas estão vazias daquilo que lhes é próprio, os olhos da onça; mas que nelas lampejam outros dois olhos, os do guerreiro que lhe veste a pele...

O aspecto grosseiro dessa passagem do texto crítico mereceu um reparo do próprio Bernardo Guimarães, no número do jornal que trouxe a parte seguinte de seu artigo. Ao final dessa parte, acrescentou ele um pós-escrito, em que diz o seguinte:

> P. S. Apressamo-nos em retificar um descuido em que caímos, quando analisávamos a passagem em que o poeta descreve o índio Jucá com sua pele de onça. Lendo com mais atenção esse trecho, pareceu-nos que o autor quer dizer que o índio trazia essa pele em forma de máscara, e que por conseguinte são dele esses olhos que lampejam nas órbitas vazias.
> A culpa de termos caído neste engano é o próprio poeta com seu estilo tão desmaiado, tão pouco pitoresco. As palavras: – Cai-lhe na fronte a pele vistosa – não exprimem senão de um modo muito vago o pensamento do autor. A clareza e nitidez da expressão é uma das principais condições da boa poesia. Muitas vezes o estilo por fraco e descorado, torna-se obscuro.

Essa mesma explicação tampouco é convincente. Bernardo Guimarães, ao citar o verso, recorta-o de maneira inadequada, para justificar seu julgamento precipitado; o verso do poeta é claro – "Duma onça bicolor cai-lhe na fronte / A pel' vistosa; etc." Portanto, o pós-escrito só reforça a nossa convicção a respeito de sua manifesta má vontade com relação ao poeta Gonçalves Dias.

Na última parte de sua crítica, Bernardo Guimarães analisa, com não menor parcialidade, a versificação de *Os timbiras*. Um dos pontos interessantes dessa parte é a referência a princípios e conceitos tomados a Antônio Feliciano de Castilho. Como o livro de Castilho, *Tratado de metrificação portuguesa*, é de 1851, podemos supor, com verossimilhança, que Bernardo Guimarães foi dos primeiros críticos brasileiros a adotar, pelo menos em parte, a doutrina castilhiana. Nas gerações subseqüentes, as prescrições de Castilho tornaram-se o padrão pelo qual toda a crítica brasileira do tempo avaliou e julgou a poesia que se fazia no Brasil.

Logo de início, diz ele:

> Como mui judiciosamente observa o Sr. A. F. de Castilho, o metro tem duas propriedades mui distintas entre si – a harmonia, e a melodia. – A harmonia é a consonância imitativa da frase, é a analogia do som com a idéia, é a onomatopéia. A melodia é essa cadência bem marcada e musical do verso, essa bem compassada e fluente construção, que caracteriza principalmente os versos de Bocage.

Como se vê, Bernardo Guimarães toma a Castilho dois conceitos fundamentais, o mais claro e importante dos quais é o de que a forma do verso deve ajustar-se à idéia nele expressa, casar-se com ela. Nos manuais didáticos e de metrificação, em regra, o verso é definido mecanicamente como "a sucessão de sílabas ou fonemas formando unidade rítmica ou melódica";[1] ou seja, o verso é definido apenas por seus aspectos sensíveis, por sua forma exterior. Mas um verso não é apenas isso. Como

[1] MOISÉS, s.d., p.508.

disse Manuel Bandeira, "é necessário que cada verso seja uma como que entidade, ou, como disse Valéry, 'uma palavra total, vasta, nativa, perfeita, nova e estranha à língua.'"[2] Dizendo de outro modo: o verso, para além de sua unidade rítmica e melódica, há de ter, também, unidade de sentido, há de conter uma idéia completa, que possa ser tomada em separado, analisada, glosada, etc. Em palavras de Antonio Candido, "o verso não é apenas uma unidade sonora e musical, mas também uma unidade significativa".[3]

Um dos problemas com que nos deparamos no estudo das técnicas de versificação, e que parece contrariar o que acabamos de expor, é o recurso do *enjambement*, em que um verso transborda sintaticamente em outro, ou seja, em que a idéia de um verso só se completa no seguinte. No caso de Gonçalves Dias, em *Os timbiras*, e no de sua avaliação por Bernardo Guimarães, vejamos, a esse respeito, as restrições que lhe faz o crítico:

> Além de não possuírem os versos dos Timbiras harmonia nem melodia, são quebrados a todo o momento e fora de todo o propósito. Não é assim que procedem os grandes mestres da arte.
> Devemos ser mais parcos no uso dessa liberdade de concluir um pensamento no meio do verso em qualquer sílaba indistintamente. De outra sorte os versos correrão como que coxeando ou tropeçando, e afetam o ouvido de um modo sumamente desagradável, como se pode notar nos versos [...] seguintes:
>
> Enquanto Jurucei com pé ligeiro
> Caminha, as aves docemente atitam,
> De ramo em ramo, – docemente o bosque
> A medo rumoreja; – um borborinho
> Confuso se propaga; – um raio incerto
> Dilata-se do sol doirando o ocaso.
>
> Esse desapiedado furor em cortar ao meio o verso pelo sentido destrói aqui todo o efeito da descrição, matando completamente a melodia, sem dar-lhe nenhuma harmonia imitativa. O quebramento do verso não deve ser feito assim a todo o transe, e a esmo, mas sim inspirado por um bem determinado motivo de gosto.

Ora, o crítico não leva em consideração o fato de que todo o poema *Os timbiras* é composto em versos decassílabos brancos ou soltos. O próprio Antônio Feliciano de Castilho observava que a perfeição de uma composição em versos brancos deveria supor algumas quebras, que realçassem os versos mais perfeitos. Diz ele:

> Outra cláusula apontaremos ainda para a perfeição dos versos brancos: convém dar aos seus períodos a maior variedade de cortes; ora o sentido apareça redondo e absoluto num só verso; ora se atire ao princípio, ao meio, ou ao fim do segundo; ora ao terceiro; algumas vezes mesmo até ao quarto, e ao quinto, mas na pluralidade dos casos quanto menos versos se fecharem entre dois pontos finais, tanto maior será cœteris paribus a elegância; a sentença ou conceito num só verso, brilha como um diamante grande engastado entre pérolas.4

E não é isso o que faz o poeta Gonçalves Dias, e, para descrédito de seu crítico, justamente no trecho por ele escolhido para citar? Antônio Feliciano de Castilho, reconhecendo o caráter de exceção das chamadas "figuras" e licenças poéticas, dizia delas o seguinte: "o nome de *figura*, como desculpa ou atenuação de culpa, só é nestes casos máscara lustrosa, com que se pretende encobrir um defeito."[5]

---

[2] BANDEIRA, 1954, p.115.
[3] CANDIDO, [1987], p.62.
[4] CASTILHO, 1874, p.114. Na passagem citada, Antônio Feliciano de Castilho se refere apenas a algumas figuras, mas o raciocínio se aplica a todas elas.
[5] CASTILHO, 1874, p.20.

Outro detalhe importante, no tocante ao emprego de figuras (ou licenças poéticas), é o de sua funcionalidade. Nenhuma figura, ou recurso poético, qualquer que seja, é bom ou mau em si: o que o valoriza é sua eficácia no poema. No caso da passagem do poema *Os timbiras* citada por Bernardo Guimarães, é preciso que reparemos na eficácia do recurso empregado. Para isso, é necessário reexaminar o trecho, acrescentando-lhe o verso inicial da estrofe (a passagem constitui aproximadamente a metade inicial da última estrofe do primeiro canto):

> Altercam eles nas ruidosas tabas,
> Enquanto Jurucei com pé ligeiro
> Caminha: as aves docemente atitam,
> De ramo em ramo – docemente o bosque
> A medo rumoreja, – a medo o rio
> Escoa-se e murmura: um borborinho,
> Confuso se propaga, – um raio incerto
> Dilata-se do sol dourando o ocaso.

O primeiro verso do fragmento, também primeiro da última estrofe do primeiro canto, refere-se ao concílio dos chefes indígenas, que vinham discutindo entre si. O verso é completo em si mesmo ("eles" são os chefes das tribos), tem acentos na quarta, oitava e décima sílabas. Segue-se-lhe o segundo, com acentos na sexta e na décima sílabas, mas cuja idéia não está completa; ela só se completa na terceira sílaba do verso seguinte. Há funcionalidade nisso? Há, sim. Enquanto os guerreiros da tribo ficam na sua ocara, território fechado, altercando uns com os outros – e repare-se que essa idéia encontra expressão num só verso, também ele unidade fechada –, Jurucei, enviado por seu chefe a uma tribo vizinha, corre pela mata – e repare-se que suas passadas ligeiras, engolindo rapidamente o espaço que o separa de seu destino, encontram expressão nos *enjambements*, com o corte sintático das unidades de sentido avançando cada vez mais verso adentro. Segundo essa idéia, a da correspondência entre forma e sentido, a que Castilho chamou de "harmonia", a idéia do segundo verso só se completa na terceira sílaba do terceiro; a nova idéia, iniciada na quarta sílaba do terceiro verso, completa-se na quinta do quarto verso; a seguinte idéia, iniciada na sexta sílaba do quarto verso, fecha-se na sétima do quinto verso; e assim por diante, até que a seqüência se complete com uma idéia que se encerra justamente na última sílaba do oitavo verso. Convenhamos: é perfeita a correlação entre som e sentido. E mais, o crítico fala em "descrição" – mas descrição, acrescentamos, funcional; descrição que serve à narração; descrição que, por sua forma, nos dá a ver a marcha veloz do guerreiro pela floresta adentro.

Parece-nos – e esse é um outro julgamento, diverso do de Bernardo Guimarães – parece-nos que o poeta Gonçalves Dias, ainda que só tivesse escrito *Os timbiras*, tem mais valor como artista da palavra do que lhe quis atribuir o seu contemporâneo. Por outro lado, cabe a Bernardo Guimarães a tentativa histórica, ainda que isolada, de criar, em nosso meio intelectual, uma crítica literária viva e polêmica.

Referências bibliográficas

BANDEIRA, Manuel. Poesia e verso. In: *De poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954. p.107-124.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, [1987].

CASTILHO, Visconde de. *Tratado de metrificação portuguesa*. Porto: Moré, 1874.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, s.d.

RESUMO

O texto apresenta uma análise breve de alguns aspectos do artigo de crítica literária dedicado por Bernardo Guimarães aos quatro primeiros cantos de *Os timbiras*, de Gonçalves Dias. Esse artigo constitui uma das incursões críticas que o romancista e poeta Bernardo Guimarães publicou no jornal *A*

Atualidade, do qual foi editor literário nos anos de 1859 e 1860. Enfocam-se especialmente alguns detalhes do texto crítico, nas restrições que faz ao estilo e à metrificação do poema *Os timbiras*. No caso da metrificação, estuda-se com mais detalhe a funcionalidade do recurso poético do *enjambement* em certa passagem do poema.

RESUME

Ce texte présente une brève analyse sur quelques aspects de l'article de critique littéraire dédié par Bernardo Guimarães aux quatre premiers chants de *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias. Cet article à été publié dans le journal *A Atualidade*, duquel Bernardo à été l'éditeur littéraire pendant les années 1859-1860. Nous abordons quelques détails du texte de Bernardo, surtout les restrictions qu'il fait au style e `a la métrification du poème de Gonçalves Dias. Quant' à la métrification du poème, on étudie surtout l'enjambement dans um passage du texte.

TÍTULO: Bernardo Guimarães, crítico de Gonçalves Dias
Autor: José Américo Miranda
Instituição: Faculdade de Letras da UFMG

CRÍTICA EM DIÁLOGO: BERNARDO GUIMARÃES E JOSÉ DE ALENCAR

Maria Cecília Bruzzi Böechat

Mais conhecido hoje como romancista, Bernardo Guimarães, como tantos outros intelectuais do século XIX, exercitou-se em diversos campos da atividade literária. Tendo estreado aos 27 anos, com o volume de poemas *Cantos da solidão*, publicado em 1852, a sua fase de romancista só seria inaugurada aos 44 anos, em 1869, com *O ermitão do muquém*. É nesse período que Bernardo Guimarães incursiona tanto pelo teatro – o drama *A voz do pajé* foi levado à cena em Ouro Preto em 1860 – quanto pelo jornalismo e pela crítica literária.

Nos anos de 1859 e 1860, Bernardo de Guimarães atua no jornal *A Atualidade*, fundado no Rio de Janeiro por seu amigo, também mineiro, Flávio Farnese. Dos artigos aí publicados, marcados pela severidade de julgamentos, ficaram duas imagens de Bernardo Guimarães crítico.

A primeira foi retomada por Ubiratan Machado, no ainda recente e fundamental *A vida literária no Brasil durante o romantismo* (2001), segundo o qual Bernardo teria levado a agressividade "ao extremo, e de maneira quase inconseqüente". A linhagem da leitura é logo explicitada, quando, fundamentando o comentário, relembra que

> "Para seu biógrafo Basílio de Magalhães, ao exercer a crítica o escritor mineiro se demonstrava um provinciano talentoso e audaz que, conseguindo um posto em um grande órgão da Corte, deixava-se dominar pela mania de meter o pau nos grandes escritores nacionais."[6]

Waltensir Dutra e Fausto Cunha, porém, atestam a importância e qualidade da série de artigos. Considerando que, no caso de Bernardo Guimarães, "estamos diante de um escritor que trazia na mão um catecismo estético, pelo qual estudara impiedosamente alguns de seus coevos" [7], insistem:

> É preciso que se acentue, para os que não as conhecem, que não se trata dos costumeiros artigos laudatórios da época, de divagações mais ou menos frívolas, e sim de crítica literária no sentido mais rigoroso da expressão. Não uma crítica circunstancial, mas uma crítica objetiva, de importância fundamental para o exame da obra de Bernardo Guimarães e indispensável a um estudo do Romantismo no Brasil."8

O comentário é importante por pelo menos dois motivos.

Por um lado, fica realçado o interesse da análise da relação entre o crítico e o romancista, sendo importante ressaltar que o conhecimento e estudo da atividade crítico-literária de Bernardo Guimarães poderão ajudar a reconsiderar a própria obra literária do romancista e poeta, elogiado, sintomaticamente, como "contador de casos" ou pela "musicalidade fácil" de sua poesia (Cf., por exemplo, CANDIDO, 1981). Talvez possamos, então, abrir, por meio do crítico, a possibilidade de redescobrir uma literatura mais consciente e consistente do que podemos, hoje, suspeitar, desenvolvendo a idéia de um "programa literário-crítico", sugerida por Waltensir Dutra e Fausto Cunha.

Por outro lado, o comentário sugere ainda a necessidade de compreender a contribuição de Bernardo de Guimarães em relação à produção de toda uma época, ou seja, a atividade crítica romântica. E é desta última perspectiva que gostaria de comentar um de seus artigos.

Ao publicar, em 1859, um artigo sobre *Os Timbiras*[9], de Gonçalves Dias, Bernardo de Guimarães dava prosseguimento, necessariamente, a uma discussão iniciada por José de Alencar,

---

[6] MACHADO, Jubiratan. Nascimento da crítica. In: *A vida literária no Brasil durante o romantismo*, p. 231.
[7] DUTRA, Waltensir e CUNHA, Fausto. *Biografia crítica das letras mineiras*, p. 55.

[8] DUTRA, Waltensir e CUNHA, Fausto. *Biografia crítica das letras mineiras*, p. 50-1. Grifo dos autores.
[9] O artigo foi publicado em partes, em três números da revista, durante o mês de outubro de 1859 (n.º 55, p.3, 08 out. 1859; n.º 56, p.2, 15 out. 1859; n.º 57, p.2-3, 26 out.1859).

três anos antes, nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*. A relação é clara: no Romantismo brasileiro, dois poetas deixaram seus nomes gravados no gênero épico: Gonçalves de Magalhães, com o poema *A Confederação dos Tamoios*, publicado em 1856, que provocou a polêmica iniciada por José de Alencar, e Gonçalves Dias, com *Os Timbiras*, de que ficaram conhecidos apenas os quatro primeiros cantos, publicados em 1857. Alencar e Bernardo de Guimarães indicam os limites dessas duas tentativas de elaboração do poema épico nacional, opondo-lhes um outro projeto.

E que Bernardo Guimarães tenha sido um leitor atento das *Cartas à Confederação dos Tamoios* de Alencar é o que fica ao menos sugerido por uma, ainda que superficial, leitura comparativa dos textos.

Essa comparação pode começar até mesmo pelo "tom" dos dois artigos, que, alegadamente despretensiosos, adequados à publicação em jornal, não deixam de ser agressivos - mas de uma agressividade "domada" ou ponderada, uma vez que contrabalanceada pela análise minuciosa e pela preocupação de fundamentação dos julgamentos pelo comentário direto dos textos, com exemplificação farta. E é essa preocupação, antes de tudo, que revela um aspecto importante dos dois artigos, mostrando que não estamos diante de tentativas mais ou menos justas ou injustas de "demolição", dirigidas a nomes já então consagrados de nossa literatura romântica. São críticas que, vindas de dentro de mesma tradição, por autores que terão toda a sua obra elaborada nesta mesma tradição, visam a considerar opções, investigar limites e propor caminhos.

O estudo comparativo entre os dois artigos poderia se refinar, ainda, com o levantamento de passagens em que Bernardo Guimarães retoma alguns argumentos usados por Alencar. Assim, ambos partem de um mesmo argumento: o de que os poemas não estariam à altura dos temas tratados.

Para Bernardo,

> "Posto que aqui e acolá se encontrem raras algumas belezas, dignas do cantor da terra das palmeiras, contudo não se pode desconhecer que, em geral, esses quatro cantos do poema do Sr. Gonçalves Dias ficam muito aquém das esperanças que se depositavam em seu autor. Nem o estilo, nem a versificação, nem o pensamento e as imagens estão na altura do assunto e do poeta que o escolheu para cantar."

Em Alencar, lemos, logo na primeira carta:

> "O pensamento do poema, tirado dos primeiros tempos coloniais do Brasil [...] era um belo assunto que, realçado pela grandeza de uma raça infeliz, e pelas cenas da natureza esplêndida de nossa terra, dava tema para uma divina epopéia, se fosse fosse escrito por Dante. [...] mas a poesia, tenho medo de dizê-lo, não está na altura do assunto."10

E os reparos vão sendo feitos canto a canto, partindo da introdução. Comentando o primeiro canto de *A confederação dos Tamoios*, Alencar afirma:

> "Um poema épico, como eu o compreendo, e como tenho visto realizado, deve abrir-se por um quadro majestoso, por uma cena digna do elevado assunto que se vai tratar. Não se entra em um palácio real por uma portinha travessa, mas por um pórtico grandioso, por um peristilo magnífico, onde a arte delineou algumas dessas belas imagens que infundem admiração." 11

Uma imagem muito próxima é usada por Bernardo na análise de *Os timbiras*:

> "O Sr. Gonçalves Dias abre o seu poema com uma pequena introdução, que contém a exposição da matéria e a invocação. Essa peça contém algumas belezas; porém infelizmente começa por três ou quatro versos sumamente defeituosos, o que no começo logo de um poema constitui um grave senão. Ao entrar-se no alpendre de um alcácer, onde se espera encontrar maravilhas e esplendores, logo dar-se uma topada, causa uma impressão desagradável, que muito influi no efeito que sobre nós podem exercer as belezas que porventura existem no interior desse alcácer."

---

[10] ALENCAR, José de. Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. In: *Obra completa*, p. 864

[11] ALENCAR, José de. Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. In: *Obra completa,* p. 866.

Daí seguem-se os reparos críticos quanto à escolha de certas imagens, quanto à metrificação, quanto à linguagem dos poemas. No desenvolvimento das argumentações, outras confluências ficam evidentes; porém, deixemos que esses poucos exemplos falem por elas. Pois mais interessante do que indicar qualquer espécie de "filiação", interessa refletir sobre o que o texto de Bernardo avança, para além de Alencar, como que, para além de Bernardo, indo iluminar o próprio Alencar.

Em suas *Cartas*, Alencar parece querer deixar claro que, por meio da crítica ao poema épico de Gonçalves de Magalhães, ele indicava a necessidade de se achar, para a expressão de uma nova nacionalidade literária, a brasileira, uma nova forma artística. Assim, ainda que sua análise do poema e seus reparos se pautem pela indicação das falhas em relação ao modelo épico - modelo, afinal, buscado por Magalhães -, por duas vezes Alencar chama a atenção para o problema. Um desses trechos é bem conhecido e vem logo na primeira carta:

> "[...] se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra [...] se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus me fizesse esquecer por um momento as minhas idéias de homem civilizado [...] embrenhar-me-ia por essas matas [...] ouviria o eco profundo e solene das matas [...] e se tudo isso não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros vôos que não os adejos de uma musa clássica [...], quebraria a minha pena com desespero."12

Mais à frente, volta a tocar no assunto, quando se despede na segunda carta:

> "Aperto-lhe a mão de longe, meu amigo, já que não me quer dar o prazer de vê-lo por aqui [...], à sombra de minhas mangueiras e de minhas latadas de jasmineiros.
> Escreveríamos um poema, mas não um poema épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso." 13

O interessante, porém, é que, se assim Alencar indica a inexistência, até então, do tão desejado "poema nacional", não nega a existência, já, de um "poeta nacional" – outro senão que Gonçalves Dias. Relendo os elogios ao poeta, difícil é compreender por que as poesias americanas de Gonçalves Dias, referido como "metrificador perfeito, alma entusiasta e inspirada, que soube compreender os tesouros que a nossa pátria guarda no seu seio fecundo", não respondessem aos anseios de Alencar. A razão, alegada por Alencar, é no mínimo curiosa:

> "[o] Sr. Gonçalves Dias [...] apesar de não ter escrito uma epopéia, tem enriquecido a nossa literatura com algumas dessas flores que desabrocham aos raios da inspiração, e cujos perfumes não são levados pela aura de uma popularidade passageira.
> O autor dos Últimos cantos, de "I-Juca Pirama" e dos "Cantos Guerreiros" dos índios está criando os elementos de uma nova escola de poesia nacional, de que ele se tornará o fundador quando der à luz alguma obra de mais vasta composição."14(p. 905, carta 7)

Ora, feita a crítica à epopéia como modelo formal para o poema nacional, Alencar parece ainda guardar ressaibos clássicos, mantendo o anseio pela "grande obra", pelas chamadas formas altas da literatura. Reclama, assim, de Gonçalves Dias, a obra de "maior fôlego". O interessante é que ele mesmo, Alencar, não deixará de tentar seus versos heróicos, no inacabado *Filhos de Tupã*, antes de buscar a solução para o problema da nacionalização literária brasileira na forma do romance.

Já Bernardo Guimarães desenvolve um argumento muito mais orgânico para sua insatisfação com a poesia gonçalviana. A despeito de várias questionáveis censuras feitas ao poeta, uma delas ganharia permanência na recepção crítica posterior - a que diz respeito ao lusitanismo de sua linguagem:

> "Dir-se-ia que o Sr. Gonçalves Dias em sua linguagem só visa à pureza clássica; entretanto é esse mesmo cuidado que ele toma de pautar o seu estilo pelas formas de Filinto, Garrett e

---

[12] ALENCAR, José de. Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. In: *Obra completa*, p. 865
[13] ALENCAR, José de. Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. In: *Obra completa*, p. 875.
[14] ALENCAR, José de. Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. In: *Obra completa*, p. 905.

> Alexandre Herculano, que mais prejudica a sua obra, e lhe tira todo o tom de uma verdadeira e espontânea inspiração. Essa linguagem, que tanto folgamos de ver nos fastos e nos contos de Filinto Elísio, ou nas páginas brilhantes do Eurico, parece-nos imprópria, mal cabida e anacrônica no meio das florestas virgens da América. [...] Decerto esse estilo, todo à portuguesa, todo eriçado de arcaísmos, todo repassado de [classicismo], não quadra bem nem à terra de Tupã, nem à índole e costume do povo americano, e nem tão pouco à quadra em que vivemos, em que a língua portuguesa tem sofrido profundas modificações; e posto que vulgarmente ande toda envasada de vícios e galicismos, e muito tenha perdido de sua primitiva pureza e valentia, contudo muito tem ganho em riqueza, elegância e flexibilidade.
>
> Tratar de um assunto americano com a genuína linguagem dos quinhentistas é quase o mesmo que apresentar os guerreiros selvagens da América envergando as armaduras de ferro dos antigos cavaleiros portugueses. Essa linguagem gótica não quadra e nem se presta de modo vantajoso à descrição dos costumes e narração dos feitos dos primitivos habitantes da terra de Santa Cruz."

Um indício da repercussão – e alcance - do artigo de Bernardo Guimarães seria fornecido pelo próprio Alencar, que não apenas leu o texto, como acabou por incorporar essa argumentação. É no posfácio a *Iracema* (1865) que encontraremos uma anotação interessante. É novamente uma referência a Gonçalves Dias: permanece a convicção de tratar-se de um poeta nacional; permanece, também, a convicção de que este poeta, ainda que nacional, não tenha chegado a elaborar o modelo do poema nacional. Muda, entretanto, a explicação. Acompanhemos:

> "Gonçalves Dias é o poeta nacional por excelência; ninguém lhe disputa na opulência da imaginação, no lavor do verso, no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes dos selvagens. Em suas poesias americanas, aproveitou muitas das mais lindas tradições dos indígenas; e em seu poema não concluído d'Os Timbiras, propôs-se a descrever a epopéia brasileira.
>
> Entretanto, os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica, o que lhe foi censurado por outro poeta de grande estro, o Dr. Bernardo Guimarães; eles exprimem idéias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivessem no estado da natureza." 15

> E essa é a opinião do romancista maduro, que tenta explicitar um projeto também mais refletido. Na verdade, quando escreveu suas *Cartas à Confederação dos Tamoios*, Alencar apenas estreava na crítica literária e, como romancista, era ainda um nome desconhecido. Somente em dezembro de 1856 (mesmo ano da publicação das *Cartas*) lançaria seu primeiro "romancete", *Cinco minutos*, enquanto que *O guarani*, seu primeiro romance indianista, ou seja, sua primeira incursão de maior fôlego no tema americano, data de 1857. *Iracema*, por sua vez, só seria publicado em 1864, e no posfácio incluído na segunda edição, deixará claro que, ao lado da preocupação com a forma adequada à expressão literária da brasilidade, avulta a preocupação com a linguagem adequada à expressão do tema indianista. E é ela que justificará o abandono dos versos heróicos pela prosa poética de *Iracema*: ."[16]

A essa altura, a pretensão à grande obra, comprometida com valores clássicos, também vai sendo posta de lado, com a definitiva opção do escritor pelo romance – uma forma de prosa moderna e ainda então desprestigiada -, que exercitará em uma expansão temática surpreendente e admirável que fez de sua obra faz referência para várias vertentes, que continuariam a ser exploradas e desenvolvidas em nossa tradição literária: não apenas o o romance indianista, como também o romance histórico, o romance urbano e, finalmente, o romance regionalista, vertente explorada, antes mesmo de Alencar, pelo Bernardo Guimarães romancista. E, se em todas essas vertentes, a preocupação com a expressão adequada ao tema esteve presente, tendo sido defendida e explicada nos muitos prefácios e posfácios que Alencar ajuntou a suas obras, sem dúvida Bernardo Guimarães contribuiu, com argumentação lúcida, para a compreensão de seu próprio caminho.

---

[15] ALENCAR, José de. Carta sobre Iracema ao Dr. Jaguaribe. In: COUTINHO, A. *Caminhos do pensamento crítico*, p. 104-105.

[16] ALENCAR, José de. Carta sobre Iracema ao Dr. Jaguaribe. In: COUTINHO, A. *Caminhos do pensamento crítico*, p. 106.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. vol. II

COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1972. vol. I

DUTRA, Waltensir, CUNHA, Fausto. *Biografia crítica das letras mineiras*: esboço de uma história da literatura em Minas Gerais. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

RESUMO

Publicado em 1859, o ensaio de Bernardo Guimarães sobre o poema *Os timbiras*, de Gonçalves Dias, revela um interessante diálogo com as *Cartas sobre a Confederação dos tamoios*, série de ensaios publicada por José de Alencar, em 1856, sobre o poema de Gonçalves de Magalhães. Esse diálogo se estende, então em sentido inverso, no posfácio a *Iracema* (1865), em que Alencar revela-se leitor do ensaio de Bernardo Guimarães. É essa confluência, realizada em torno da poética de Gonçalves Dias, que este texto intenta apreender e analisar.

RESUME

Publié em 1868, l'article de Bernardo Guimarães sur le poème *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, revèle um dialogue intéréssant avec les *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, une série d'essays publiée par José de Alencar em 1856, sur le poéme de Gonçalves de Magalhães. Ce dialogue continue, alors dans um sens inverse, em posface à *Iracema*, dans lequel Alencar se montre lecteur de l'article de Bernardo Guimarães. C'est cette confluence, crée autour de la poétique de Gonçalves Dias, que ce texte-ci veut analiser.

Bernardo Guimarães e o Prólogo às Folhas do Outono[17]

Sergio Alves Peixoto (UFMG)

Bernardo Guimarães deveria estar bastante irritado, quando resolveu escrever o *Prólogo* a seu último livro de poemas, *Folhas do Outono,* publicado em 1883.[18] Em meio às tradicionais tiradas de modéstia afetada, seu prólogo é bastante ferrenho, dispondo-se o autor a mostrar como um certo tipo de poesia feita no Brasil à sua época andava mal das pernas, tanto no que diz respeito ao conteúdo, quanto à forma. A partir de uma comparação de seu modesto texto com o famosíssimo prólogo ao *Cromwel,* de Victor Hugo, com os prefácios de Castilho e com os pós-escritos que José de Alencar escreveu para determinados de seus romances, Bernardo confessa o motivo principal que o levou a escrever seu texto introdutório:

> Não tenho por costume escrever prólogos ou preâmbulos, precedendo as poucas e fracas produções literárias que até aqui tenho entregado à luz da publicidade. Entendo que as explicações, que aí se podem dar, as reflexões, que aí se expendem, não lhes podem atenuar os defeitos, nem realçar o mérito, que porventura tenham.
>
> É verdade que um bom prólogo constitui às vezes por si só uma obra magistral, como são, por exemplo, o prólogo do *Cromwel* de Victor Hugo, alguns prefácios do visconde de Castilho, e os poscritos de José de Alencar, que são incontestavelmente de grande valor literário e filológico. Eu porém não pretendo e nem posso fazer outro tanto ao entregar ao público esta pequena coleção de poesias; mas veio-me a vontade, e me é talvez necessário por esta vez conversar um pouco com o leitor, se ele estiver por isso. (p.327)

Conversar com o leitor, sim, mas não só e exclusivamente isso: conversar e convencer esse leitor que se confunde com românticos desavisados e com poetas e críticos que estavam se deixando influenciar por uma poesia e uma crítica que vinham de fora, e às quais deveriam se submeter sem qualquer questionamento, no intuito de ficarem, segundo Bernardo, dentro da moda e não, pelo contrário, atentos às reais necessidades de um país que se queria independente política e culturalmente.

Assim é que se dirige, com certeza bastante ironicamente, ao "amabilíssimo e paciente leitor" para falar da importação de modas poéticas a que assistia cotidianamente:

Em primeiro lugar, cumpre-me pedir desculpa ao amabilíssimo e pacientíssimo leitor por não poder eu acompanhar em tudo a moderna escola poética, hoje em voga no Brasil por importação. Creio, que é uma importação que em vez de melhorar, estraga e desvaira a índole da inspira;cão nacional. Não posso compreendê-la, e por isso não posso acompanhá-la.

> Não posso compreender o que seja uma escola literária que se subjuga a um sistema crítico-filosófico, histórico-filológico-etnográfico-sociológico, etc., etc.
>
> É querer amarrar o leviano, gracioso e independente batel da inspiração ao reboque da pesada charrua da crítica moderna, tão cheia de teorias sibilinas, e ainda mais carregada de erudição que a antiga. (p.327)

Não há dúvida alguma de que seu alvo principal, no que diz respeito à crítica, é Sílvio Romero, o mais influente crítico de sua época, defensor ardente de uma filosofia, de uma crítica e de uma poesia positivistas, que grassavam na França, frutos do pensamento de um importante filósofo da época: Augusto Comte. Segundo Comte, no seu *Catecismo Positivista*[19], o objetivo da crítica e da nova literatura que surgia devia-se basear primordialmente na razão. No também famoso prefácio a este livro, o filósofo francês expõe suas teses revolucionárias para a época, principalmente a de que a derrocada do mundo romântico estava instalada, e que o dado subjetivo

---

[17] Uma versão deste artigo foi publicada anteriormente, em forma de CD Rom, na Revista Acervos Literários, v.2, n.1, da UFOP.

[18] GUIMARÃES, 1959.

[19] COMTE, 1973.

deveria, daquele momento em diante, ser subordinado ao objetivo. Para ele a submissão do mundo interior ao exterior é verdade essencial e, a partir dela, instaura-se uma hierarquia na qual o elemento subjetivo jamais é anulado, mas – e isto sim - devidamente colocado em seu 'positivo' lugar:

> A principal força de nossa razão consiste[...]em subordinar suficientemente o subjetivo ao objetivo, para que nossas operações interiores possam representar o mundo exterior com o predomínio imutável que a este pertence.
> [...]sempre havemos de precisar de uma certa disciplina para conter no grau conveniente nossa disposição espontânea a substituir exageradamente o interior ao exterior.[...] (p.144)

Já em 1878, Sílvio Romero, havia passado o atestado de óbito ao Romantismo, resumindo-o, meramente, a um "cadáver, e pouco conhecido".[20] Bernardo de forma alguma concorda com essa opinião e ataca veementemente toda aquela importação que via chegar da França: no Brasil, ela não poderia medrar vigorosamente, pois o solo brasileiro e o momento nacional eram outros, nossa índole tinha particularidades próprias e exclusivas. Foi Sílvio Romero, melhor do que ninguém, quem conseguiu traçar um panorama sucinto da poesia e da literatura em geral que se fazia na Europa e em nosso país. Tanto o Parnasianismo quanto a poesia científica, ambos exemplos da aliança da objetividade com a razão, e devedores, portanto, do que o Positivismo de Comte e de Sílvio Romero pregavam, não conseguiram, entretanto, encobrir a complexidade do momento. Paralelamente a esse tipo de poesia, surgiam os baudelairianos, os decadentes, os simbolistas e muitos outros. É no prefácio intitulado "A poesia de hoje", de seu livro pretensamente revolucionário em matéria de poesia, os *Cantos do fim do século*[21], que Sílvio delineia sua época, não sabendo muito bem o que fazer com tantos "ismos" que invadiam o panorama da literatura brasileira e perturbavam a sua razão tão pretensamente condutora de si mesma e de tudo. Na realidade Sílvio Romero não sabia o que fazer com ela em face de textos e de propostas tão diferentes do que ele almejava para uma poesia brasileira racional que se gabava de ter posto por terra o, para ele, ultrapassado Romantismo. A luta de Comte, na Europa, e de Sílvio Romero, no Brasil, parecia uma luta inglória. A razão não tinha conseguido superar as diversas subjetividades e a literatura se fazia, entre outras coisas, de imaginação e de fantasias:

> Satanistas, cientificistas, socialistas, pessimistas, parnasianos, impressionistas, simbolistas, decadentes, realistas, naturalistas, cerrados batalhões de toda essa gente tem talado os campos onde alardeou grandezas o velho romantismo.[22]

Deixemos, porém, Sílvio Romero e seus seguidores de lado e dediquemo-nos, mais especificamente ao prólogo de Bernardo Guimarães. Pouco a pouco, o poeta põe em xeque as novidades que ele vê chegarem da Europa, principalmente, é claro, da França comtiana. Os jovens e talentosos escritores do Brasil começam a se deixar envolver por todo um aparato crítico-filosófico que acaba, malfadadamente, retirando deles toda a capacidade imaginativa e mesmo uma certa dose de nacionalismo, sempre defendido por Bernardo em seu prólogo. Entre uma arte inspirada, eivada de nacionalismo, e uma poesia fria e raquítica que, segundo ele, só pode brotar de um solo influenciado pelas teorias positivistas, Bernardo fica, naturalmente com a primeira.

> A moderna crítica literária – principalmente no Brasil, onde ela, em meu entender é inteiramente descabida, - atrelada ao carro da filosofia positivista, que hoje predomina, e identificando-se com ela, pretende cortar as asas à inspiração, vedar-lhe o espaço livre, e obrigá-la a arrastar-se fatalmente por uma senda por ela cientificamente demarcada.
> Está no gosto deste século do vapor, das vias férreas, e da febre do progresso material, e constitui uma espécie de engenharia literária, marcando rumos e nivelamentos, e

[20] ROMERO, *1878., p.XI.*
[21] ROMERO, 1878. p.XI.
[22] ROMERO, 1980. p.1632.

> assentando trilhos, pelos quais têm de rodar irremissivelmente as musas de todos os poetas, à maneira de vagões arrastados pela locomotiva.
>
> Parece-me, contudo, que esse sistema crítico-filosófico-positivista o mais que pode conseguir é abafar, ou amesquinhar a inspira;cão, suprimir mesmo a poesia, mas nunca criar, nem mesmo dirigir a nascente literatura de uma nacionalidade nova. Se alguma coisa dela pode resultar, será uma literatura fria e raquítica, factícia e convencional, que poderá constituir um oficio, mas nunca uma arte verdadeiramente inspirada e criadora.
>
> Creio que os poetas brasileiros, nascidos no seio de uma pátria nova e cheia de seiva juvenil, não devem ter os olhos incessantemente fixos nas freqüentes evoluções das literaturas cansadas das nações do velho mundo. (p.328)

Mais adiante, Bernardo confessa que sua bandeira é a liberdade, palavra chave para o período romântico. Assim como Gonçalves Dias, em seu prefácio aos *Primeiros cantos* disse que tinha adotado "todos os ritmos da metrificação portuguesa e [usado] deles como [lhe] pareceram quadrar melhor com o que [ele] pretendia exprimir"[23], Bernardo Guimarães tem também como pressuposto primordial a liberdade para o artista romântico. Assim é que acaba confessando:

> No meu entender, o que se chama escola realista, com mais propriedade se deve chamar um gênero a que qualquer pode se entregar, uma vez que se sinta com pendor e aptidão para ele. Porém é o maior dos absurdos querer inculcá-lo como a última, a única, a mais perfeita manifestação do belo em literatura.
>
> Mas não devo ocupar por mais tempo a atenção do leitor com uma questão que exige longos desenvolvimentos e não cabe portanto nos limites de um prólogo a um limitado número de poesias de bem pouco valor. Aventurando estas reflexões, é meu único propósito exibir minha profissão de fé em literatura, declarando que sou eclético, isto é, que sigo todas as escolas, ou por outra, que não sigo escola alguma.
>
> Por isso não se me vá atribuir a ambiciosa pretensão de querer passar por um gênio criador, por chefe de escola, abrindo novos horizontes, explorando minas desconhecidas e fazendo o batel da inspiração vogar
>
> "Por mares nunca dantes navegados".
>
> Pelo contrário, procuro moldar minhas fracas produções pelos melhores tipos da arte quer antiga, quer moderna. Somente procuro não ser imitador servil de nenhum deles. (p.329-330)

Aqui terminam as palavras de Bernardo Guimarães, no que diz respeito ao primeiro momento de seu prólogo. Agora, é sobre a forma que ele vai falar, mais especificamente sobre o emprego desabusado do verso alexandrino pela maioria de nossos poetas de então, verso que ele se recusou veementemente a usar. Para Bernardo, o alexandrino é sem melodia, monótono, cansativo para os ouvidos brasileiros:

> Quero falar do verso alexandrino, hoje tão em voga, de preferência a outro qualquer metro. [...] Já não se diz – fazer versos – mas sim – fazer alexandrinos. [...] Aos antigos e variadíssimos metros tão vantajosamente usados na poesia portuguesa, vai-se substituindo o predomínio quase exclusivo do verso alexandrino [...] o metro das palavras balofas e retumbantes; dos plurais enfáticos – como eternidades – imensidades; das sinonímias intermináveis, metro que reclama, não por necessidade ou elegância, mas para encher medida, o emprego da conjunção *e* a cada passo; metro enfim de incontestável monotonia. [...]
>
> O alexandrino não dispensa a rima. Sem ela e às vezes mesmo com ela quase se confunde com a prosa. [...] Se o consoante no alexandrino é atrelado dois a dois, é de uma monotonia abominável; se distancia-se um pouco, a rima torna-se quase insensível e, portanto de muito fraco efeito.
>
> O alexandrino [...] com sua pesada monotonia e inflexibilidade, torna-se quase absolutamente refratário à onomatopéia, sem a qual não há verso nem harmonia nem melodia. [...] O verso pode estar construído com irrepreensível correção; mas se não contém ao menos uma daquelas qualidades, é verso sem poesia, ou por outra, é prosa em verso. (p.330-331)

---

[23] DIAS, 1959. p.101.

Bernardo não chega a dizer que o alexandrino deva ser expurgado da poesia brasileira. Acha mesmo que ele deve, quando realmente necessário, ser usado, mas sempre "com muita parcimônia, ou intercalado com outros ritmos, [pois] manejado por mãos habilíssimas pode produzir bom efeito".[24] Exemplos de bons alexandrinos, principalmente em latim e em francês, línguas às quais ele se adequaria perfeitamente são, então, dados ao leitor, e Bernardo dá por encerrado este assunto.

Tendo já comentado sobre o fundo e a forma dessa poesia que tanto critica, parecia-nos que o prólogo tinha-se esgotado. Entretanto, Bernardo começa a falar de um outro motivo que gostaria de ver discutido em seu texto, um motivo bastante pessoal. Em um jornal da Corte, Valentim Magalhães, falando sobre outro poeta das Minas Gerais – Augusto de Lima – diz o seguinte:

> Deve orgulhar-se nele (Augusto de Lima) a província de Minas, cujo maior poeta, outrora tão ardido e fecundo, hoje se esteriliza numa apatia mórbida, donde só rebentam monótonas cantilenas em honra de César." (p.334)

Valentim Magalhães estava se referindo a dois poemas dedicados a D. Pedro II, quando de sua visita a Ouro Preto e, como Bernardo desconhecia outro poeta que tivesse escrito, para aquele momento, alguma coisa em homenagem ao Imperador, toma para si as palavras de Valentim Magalhães, desculpando-se pela monotonia de seus textos. Afinal de contas, segundo ele, os poemas tinham sido produzidos às pressas, em meio às comemorações da visita de tão nobre personagem à sua cidade. Confessa, então, tê-las modificado e melhorado. Assim, o Império ficou melhor servido e Valentim Magalhães, a quem ele diz prezar muito, mudaria, necessariamente de opinião:

> Que essas cantilenas – apenas duas – são monótonas, eu o reconheço, e até mesmo mal feitas, porque foram quase improvisadas no meio do tumulto e ruído das festas. Mas agora ao editá-las de novo na presente coleção, tomei o cuidado de corrigi-las e melhorá-las, - não sei se o consegui, - a fim de torná-las mais dignas dos altos personagens, a quem são dirigidas, e mais merecedoras da indulgência do Sr. Valentim Magalhães, cujo alto critério e ilustração muito respeito. (p.334)

Com isso, o prólogo se encerra. Sua importância principal, acreditamos, é ter ele demonstrado como Bernardo Guimarães foi um poeta romântico, no bom sentido do termo, isto é, um poeta preocupado com seu trabalho e com os problemas que a poesia da época lhe apresentava. Um romântico bem consciente de seu lugar dentro da poesia brasileira que tanto defendeu, como nos mostra muito bem o prólogo que agora acabamos de comentar.

BIBLIOGRAFIA

1. COMTE, Augusto. *Curso de filosofia positivista; O espírito positivo; Catecismo positivista.* São Paulo:Abril, 1973. (Coleção Os pensadores, XXXIII)
2. DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro:Aguilar, 1959.
3. GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias completas de Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro: INL, 1959.
4. ROMERO, Sílvio. *Cantos do fim do século*. Rio de Janeiro: Tipografia Fluminense, 1878.
5. _____. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro:José Olímpio, 1980.

Resumo

Este artigo mostra como o poeta romântico Bernardo Guimarães via a poesia de sua época e as novidades que chegavam da França, buscando realçar sua posição acirrada no que diz respeito à influência do Positivismo de Comte na poesia romântica que ainda se praticava no Brasil.

[24] GUIMARÃES, 1959. p.330.

Résumé

Cet article montre la position du poète romantique Bernardo Guimarães sur la poésie de son époque e les nouveautés françaises, en cherchant souligner sa position critique face à l'influence du Positivisme de Comte sur la poésie romantique brésilienne.

A VERTIGEM DO TEMPO NA *HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA*, DE JOSÉ SARAMAGO[25]

Marcílio França Castro

Da varanda da casa do revisor Raimundo Silva, na Rua do Milagre de Santo Antônio, tem-se uma visão privilegiada — e duplicada — da cidade de Lisboa. Sob nevoeiros constantes, que dividem a paisagem em sombra e luz, pode-se, num primeiro olhar, que pinta aproximadamente o final do século XX, observar da janela o Tejo, a igreja da Sé e suas torres, os telhados das casas descendo em degraus até o leito do rio. Pode-se ainda perceber o murmúrio de turistas que vem das ruas da Baixa, um cineasta que arrasta uma cena qualquer ou um bonde elétrico deixando seu ruído na curva da Madalena.

Em outra perspectiva, quando o olhar vindo da janela mergulha no passado, a paisagem que se vê, tão presente e sensível quanto a primeira, às vezes retransformando-se nela, é a da Lisboa do século XII. Nesse quadro, o prédio do revisor é uma torre moura e tem a função de proteger a Alfofa, uma das cinco portas que dão acesso ao interior da cidade cercada por uma muralha. Para quem observa de cima, no lugar das casas, surgem arrabaldes e soldados e, no lugar da Sé, cresce a almádena de uma mesquita, de onde um almuadem lança o seu grito — *Allahu akbar* — chamando os fiéis para a oração.

Esse duplo cenário, no qual se tece a *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago, pode ser tomado como a face mais visível de um fibroso labirinto temporal que o romance configura. Entre imagens e palavras desdobradas — os séculos, a cidade, os amores, o texto — a narrativa desenha e confunde o tempo em múltiplas dimensões, paralelas, atravessadas, difusas, cujas formas muitas vezes não se deixam reconciliar.

O romance de Saramago merece ser lido, conforme pretende este ensaio, como um campo de expressão estética de temporalidades variadas. Em tal perspectiva, importam menos a revisitação ou a possível reconstrução do passado histórico português a que a narrativa remete; interessam antes as formas de expansão e percepção do presente que a ficção sugere, a abertura do tempo a novas fruições, o esboço de uma improvável subjetividade.

Entre o discurso e o imaginário ficcional, é possível recortar no romance figurações temporais em perspectivas variadas. No plano da escrita, por exemplo, tomada em sua materialidade, corre um tempo à flor do texto, como efeito do próprio fluxo discursivo, do arranjo peculiar das frases — a pontuação, o ritmo — na narrativa. No campo da representação ficcional, abrem-se janelas para tempos históricos, que mostram o século XX e o século XII, mas também evocam, na paisagem multifacetada de Lisboa, signos esparsos de várias outras épocas. Nesse trânsito, o narrador plasticamente captura, para si e para o leitor, um tempo-lugar específico, a um só tempo memorial (porque tem o domínio de vários tempos) e presente (onde todos os tempos se enunciam). Em outra vertente, arrastando os acontecimentos, flui um tempo do devir, que move e consome as personagens, pelo acaso e pela experimentação. Por um território difuso (uma teia), salta um tempo vertiginoso, no qual um instante perturbador é capaz de comunicar universos, abrir o sujeito de um deles à sensação do de outro. E, por fim, enredando a todo instante a ficção e a história, há um tempo do sonho, que reata Saramago a uma possível tradição da cultura portuguesa, na qual essas duas dimensões convergem para compor um gênero singular — o onírico —, de certo modo prefigurado pelo argentino Jorge Luis Borges[26].

A letra sagrada: um prólogo quase teatral

Algumas questões fundamentais sobre o tempo na *História do Cerco* são anunciadas já no capítulo de abertura do romance. De inspiração filosófica e dramática, o texto consiste em um diálogo entre um historiador e um revisor e se apresenta como um prólogo quase teatral, sem marcação cronológica, em contraste com os tempos históricos e com a narratividade dos capítulos

[25] Este ensaio apresenta, em linhas gerais, o estudo desenvolvido pelo autor em sua dissertação de Mestrado (2001).

[26] Veja-se o ensaio de Borges sobre o pesadelo em *Sete Noites* (1999, p.242-255).

seguintes. Os dois interlocutores expõem suas impressões sobre a criação, o tempo e a escrita; sobre a importância de emendar e corrigir; sobre a precariedade da verdade; sobre os vínculos entre a vida, a história, as artes e a literatura. Nesse debate, um jogo de temporalidades em tensão se revela, opondo o eterno e o transitório, o divino e o humano, o predeterminado e o casual, o único e o plural.

Em tom bíblico, quase profético, o colóquio, de modo irônico, instala o revisor e o historiador no conforto de um tempo em suspensão. Esse lugar, em que as vozes dos anjos estão livres das correntes da história (não há duração), deve contrastar com o tempo humano, marcado pela transitoriedade e pela finitude.

O discurso irônico — estrategicamente encenado — desestabiliza os conceitos de dogma e verdade, de autoridade e hierarquia, de causalidade e determinismo, de prefiguração e linearidade. Parece ser a própria concepção cristã de tempo, genericamente considerada, que está aqui subliminarmente em discussão: a visão neotestamentária de um tempo linear, progressivo e contínuo, uno e irrevogável, submetido aos planos de Deus, do qual trata Germano Pattaro em texto recolhido por Paul Ricoeur.[27] As linhas desse tempo, enraizado nas tradições cristãs, podem ser tomadas como uma espécie de contraponto para o tempo ficcional que a *História do Cerco de Lisboa* reverbera.

As concepções de tempo e história erigidas em torno de uma verdade monolítica qualquer tendem a inibir as criações singulares da temporalidade, as que exploram as fendas, as partes secretas, as exceções, os resíduos — e os erros. É em função disso que o revisor, no debate com o historiador, aponta a rasura como uma fórmula dicisiva para a *criação*. Afirmando ironicamente que "o trabalho de emendar é o único que nunca se acabará no mundo", sugere que é preciso refazer e desmembrar, a cada passo, o percurso da vida como se aditam e transformam os textos, infinitamente. Cada movimento desse jogo imprevisível — cuja finalidade é o próprio jogo — inventa um universo novo, em um tempo que surpreende, sem apagar o anterior.

Raimundo Silva, como um Lúcifer que trai a obra de seu criador, irá assim modificar uma história supostamente fechada. No século XX, ao revisar um livro que narra o episódio do cerco e da tomada de Lisboa aos mouros por tropas cristãs no ano de 1147, adultera-lhe uma passagem: os cruzados europeus, em trânsito pela cidade a caminho da Terra Santa, passam a dizer *não*, ao invés de *sim*, à convocação feita por D. Afonso Henriques, rei de Portugal, para que auxiliem as suas tropas na batalha contra os mouros. A intervenção desafia a dogmática divina por meio da *escrita*. É na escrita que vai eclodir o tempo sempre imperfeito, emendável, casual, multíplice e aberto da criação: "Porque os tempos deixaram de ser noite de si mesmos quando as pessoas começaram a escrever, ou a emendar, torno a dizer, que é obra doutro requinte e outra transfiguração". (p. 13)

Deve-se perceber como a ironia produzida na abertura do romance dá uma volta sobre si mesma, tal qual a serpente que iria engolir a própria cauda e desiste no momento final (o traço do deleatur). Se os signos proféticos que inervam esse prólogo servem ao mecanismo de desconstrução do cânone, é também a partir deles que se projeta um gesto filosófico tendente a escapar à própria ironia: o de devolver à literatura, porém às avessas, a sacralidade subtraída da tradição: "em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura", diz o revisor. (p. 15).

E é exatamente o *tempo ficcional*, com sua potência inventiva e transformadora, que vai assomar à condição de tempo sagrado. Se a escrita inaugura o tempo, a literatura é anterior a ela, ou mais, "a literatura já existia antes de ter nascido" (p.15). Saramago, ao pôr a ficção no lugar da escritura divina (onde tudo se prefigura), cria uma relação invertida: a literatura imprime um caráter casual ao sagrado. O tempo profético (dogmático) é substituído por uma outra promessa (profana): a dos tempos múltiplos e imprevisíveis.

---

[27] Segundo Pattaro, "encontramos na consciência do Cristianismo a certeza de que tanto o homem como a humanidade vivem a intervenção ativa de Deus a seu respeito. Essa intervenção deve ser comprendida não no sentido cosmológico, como uma intervenção sobre as coisas, mas no sentido antropólógico, como uma intervenção na história do homem." (1980, p.201).

Os tempos que se bifurcam

Um tempo imaginário, como duplo do real, agrega signos das mais diferentes categorias. É flexível, imprevisto, sujeito à variedade de formas e à invenção. Pode moldar-se por referências cronológicas, por acontecimentos da natureza, por símbolos e marcas culturais; pode também, como nos contos de fada, estar fora do calendário, pode ser embaçado ou vazio. Pode associar-se a épocas históricas ou a processos psicológicos, pode constituir a experiência de uma personagem. Pode associar-se a um rito, uma repetição, uma mitologia. Pode ainda alongar-se ou contrair-se, avançar e retroceder, suspender-se, multiplicar-se; pode ser reto ou circular, uno ou múltiplo, realista ou fantástico. Pode, também, dobrar-se sobre a narrativa e representar o tempo da escrita.

Em todos esses casos, o tempo imaginário, com sua "infinita docilidade" (Benedito Nunes), mesmo que fragmentado, obscuro ou auto-referencial, instaura-se na esfera da representação e remete às infinitas imagens que uma forma de memória qualquer (individual, coletiva ou difusa) é capaz de transformar em narrativa. Mesmo esse tempo da história, mimético por definição, pode reter certos flancos, certos paradoxos interiores, que, nas dobras do discurso, respiram formas de temporalidade para além da representação. Assim como a vida se recobre de impressões selvagens, ou de absurdos que uma lógica submetida à estabilidade não consegue perceber, também o mundo aparentemente costurado da mimese pode em certos casos avançar para a não-compreensão, para o campo de puras intensidades.

Na *História do Cerco*, o ato transgressor de Raimundo Silva bifurca no tempo não apenas a história de Portugal, mas também a sua própria, e a de outros personagens, como Maria Sara, e suas narrativas parciais se entrelaçam e confundem. Duas séries temporais principais assim se desenvolvem, confrontando a época contemporânea com a medieval — dois blocos de espaço-tempo. Na primeira delas, os acontecimentos impõem uma temporalidade cronológica (ao mesmo tempo vivida e destruída) a Raimundo Silva: o encaminhamento da cópia modificada à editora, a expectativa, em "treze longos e arrastados dias", da descoberta da alteração, a conversa com o diretor literário e o primeiro contato com Maria Sara; a proposta dela de reescrita da *História do Cerco*, o jogo de aproximação entre os dois, os movimentos da criação literária e o enlace amoroso. A série medieval, por sua vez, costura uma versão para a conquista de Lisboa alternativa à dos documentos oficiais, como a da carta de Osberno[28]: a recusa dos cruzados, a permanência de alguns deles no Tejo, os debates sobre a possível batalha, as investidas contra a cidade, o ataque final.

Tais séries, correndo paralelas, ora se alternam, ora se cruzam, ora se dividem ou se fundem. Podem vincular-se ao movimento de uma personagem ou escapar dela, podem tornar-se uma sombra. Podem corresponder a um processo subjetivo (um pensamento, um sonho), uma cronologia, uma seqüência de gestos. Cada uma das séries pode ramificar-se em subséries, pode agregar-se a uma outra e dilatar-se, pode manter-se isolada. E se constroem numa fronteira sempre embaçada entre o vivido e o sonhado, o eu e o outro, a escrita e a vida.

Seria importante chamar a atenção, neste ponto, para um traço marcante das personagens da *História do Cerco*, bem como de personagens centrais de outros romances de Saramago: a carência de espessura psicológica, a sua leveza móvel, que não as deixa constituírem-se como personalidades acabadas e as faz reagir à unidade, à estagnação, ao limite. Não é atributo de Raimundo Silva, por exemplo, a formação psicológica ou a carnadura moral. Apesar de incorporar, pelo trabalho, uma identidade social, esta não lhe garante uma natureza, não o supõe um ser dado. Ao contrário, uma subjetividade flui nele a partir dos movimentos que executa, de suas dúvidas, afetos, decisões. Os acontecimentos que o consomem são os mesmos que, no presente, o constituem; por isso é preciso abri-los, multiplicá-los, buscar neles as brechas de uma evasão. O sujeito aí se constrói no percurso da narrativa, no ato do discurso, pela descoberta, pela

---

[28] Carta, de autoria discutível, escrita por um certo cruzado inglês, que teria sido testemunha do evento histórico. A esse respeito, convém conferir o texto da *Conquista de Lisboa aos mouros em 1147 - Carta de um cruzado inglês*.

experimentação. Figura-se nesse processo uma quase-impessoalidade, sem nostalgia, sem remorso, de alguém que se move em direção ao desconhecido (tal como o sr. José, de *Todos os nomes*).

Essa forma de subjetivação, que proclama um presente incessante e aberto, parece aproximar-se daquilo que Alain Badiou descreveu como um processo de "ruptura continuada"[29]:

> O sujeito não preexiste de forma alguma ao processo. Ele é absolutamente inexistente na situação antes do evento. Dir-se-á que o processo de verdade *induz* um sujeito. [....] O "sujeito", assim concebido, é diferente do sujeito psicológico, do sujeito reflexivo (no sentido de Descartes) ou do sujeito transcendental (no sentido de Kant). Por exemplo, o sujeito induzido pela fidelidade a um encontro amoroso, o sujeito do amor, *não* é o sujeito amante descrito pelos moralistas clássicos. Porque tal "sujeito" psicológico concerne à natureza humana, à lógica das paixões. Ao passo que aquilo de falamos não tem nenhuma preexistência "natural".

É nesse sentido que a narrativa de Saramago não se ocupa da representação de um passado pessoal. De Raimundo Silva, "o que mais nos interessa é o presente, e, se do passado uma lembrança, muito menos o seu do que, do passado geral, a parte modificada pela palavra impertinente". (p. 65) O tempo que atravessa as personagens do romance jamais será proustiano, porque o passado que emerge nelas já não é mais passado — nem individual, nem psicológico —, é um presente invisível; e a possível recordação já nem existe, porque não se trata mais de lembrar-se de si próprio, mas sim do outro. Resvala, no sujeito dessa ficção, a sensação do outro, a transubjetividade.

O sonho português

É recorrente na *História do Cerco* o embaçamento das margens internas da narrativa, de suas instâncias, de suas dicções. É o que ocorre com os relatos fragmentados entretecidos na narrativa geral — a história paralela que Raimundo Silva escreve, a crônica de D. Afonso Henriques, a carta de Frei Rogeiro a Osberno ou o livro dos milagres de Santo Antônio —, com as *vozes* da narrativa — como a do narrador e a de Raimundo Silva, a do Costa e a de Maria Sara —, com os *planos temporais*, os *focos* narrativos — a onisciência, a intrusão, o diálogo, o comentário, a digressão — e, ainda, com as *dimensões* do narrado, do sonhado e do vivido, da história e da ficção.

Para além dessas interseções, a ficção de Saramago apropria-se ainda de certos registros de sonhos, lendários na história de Portugal, que aparecem em documentos de época e que eventualmente já foram objeto de abordagens ficcionais. É o caso do festejado sonho de Dom Afonso Henriques com Cristo antes da batalha de Ourique (o milagre versejado por Camões), do sonho de Ega Moniz com Santa Maria, que lhe ordena a edificação de uma igreja, e ainda dos sonhos de um cruzado com o cavaleiro Henrique, morto em batalha. Todos esses sonhos aparecem descritos, como episódios históricos, na *Crónica de El-Rei D. Afonso Henriques*, de Duarte Galvão, para citar, como exemplo, um documento fonte da historiografia de Portugal.

Eduardo Lourenço, ao escrever sobre o tempo português, associou-o à saudade e ao sonho, levando em conta a sensibilidade particular dos portugueses para a fusão de paisagens[30]:

> Contrariamente à lenda, o povo português, ferido como tantos outros por tragédias reais na sua vida coletiva, não é um povo trágico. Está aquém ou além da tragédia. A sua maneira espontânea de se voltar para o passado em geral, e para o seu em particular, não é nostálgica e ainda menos melancólica. É simplesmente saudosa, enraizada com uma tal intensidade no que ama, quer dizer, no que é, que um olhar para o passado no que isso supõe de verdadeiro afastamento de si, um adesão efetiva ao presente como sua condição, é mais da ordem do sonho que do real. É esse lugar de sonho, esse lugar ao abrigo do sonho, esse passado-presente, que a "alma portuguesa" não quer abandonar.

---

[29] BADIOU, 1994, p. 110-111.
[30] LOURENÇO, 1982, p. 14.

Ultrapassando a dicotomia entre a escrita histórica e a ficcional, a narrativa do sonho cria, na *História do Cerco*, o seu *tempo próprio*, que se comunica, em versão fantástica, ainda que irônica, com o labirinto mítico, por que não dizer sebastianista, da literatura portuguesa.

O tempo da vertigem: diálogos com Borges

A brincadeira de desdobrar o tempo em várias dimensões nos permite enxergar a ficção de Saramago à luz do universo temporal que, no *Jardim dos caminhos que se bifurcam*, Borges concebeu. Nesse conto, o jardim apresenta-se como um enigma sobre o tempo, proposto pelo sábio chinês Ts'ui Pen, cuja decifração estaria em um romance caótico, de enredo paradoxal, feito de histórias e tempos alternativos ou excludentes, mas simultaneamente realizados.

Não é difícil conceber, assim, que o romance de Saramago, pela sua arquitetura, de certo modo abriga o projeto de Ts'ui Pen. Ambos remetem à idéia de um labirinto temporal, que, no conhecido preceito borgeano, compreenderia "infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos."[31] Talvez fosse apropriado, no contexto contemporâneo, usar o termo *hipertempo* para conceituar essa máquina cósmica de "tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram"[32].

A comparação entre os textos dos dois autores, que evidentemente não tem caráter especular, pode levar-nos a uma formulação instigante, apesar de artificiosa: o tempo que em Borges comparece como uma insinuação ou um projeto ficcional, em Saramago constitui, mesmo que diferenciadamente, um modo de narrar e de representar, uma trama cheia, um processo discursivo. Nesse sentido, importa dizer que o texto de Saramago (como em *Kafka e seus precursores*) não apenas interpreta o de Borges, mas também o amplia, dando nova abertura às leituras que dele se possam fazer. A ficção de um se reconhece na do outro, e Saramago, ao traduzir Borges (e, inevitavelmente, traí-lo), elege-o como ensaísta virtual de seu romance.

Mas é preciso avançar um pouco mais na visão desse tempo multíplice, para percebê-lo na sua incômoda microscopia. Quero com isto assinalar os traços que se insinuam, tanto no *Jardim* quanto na *História do Cerco*, de um outro tempo mais sutil, que subjaz ao desenho dos tempos simultâneos e os transfigura. Trata-se de um tempo difuso e quase invisível, cuja imagem, apenas intuída, provém do encontro de séries temporais ou blocos de espaço-tempo presumidamente inconciliavéis entre si: os tempos incompossíveis, nos termos de Gilles Deleuze, ou os que, numa perspectiva linear, por se sucederem, não podem coexistir.

Se a interseção de duas séries compossíveis produz um acontecimento, a de duas séries incompossíveis produz uma vertigem: o resultado de uma ligeira e perturbadora sincronicidade. Vislumbrar esse tempo absurdo pode ser o mesmo que capturar um raio no exato instante em que sua luz revela as linhas ocultas que formam uma constelação.

Assim é que, na história de Borges, o universo de mundos bifurcados atravessa o narrador, insistentemente, sob a forma de uma *intangível pululação,* "não a pululação dos divergentes, paralelos e finalmente coalescentes exércitos, mas uma agitação mais inacessível, mais íntima e que eles, de certo modo, prefiguravam"[33]. Este parece ser o sinal de um tempo múltiplo em que todas as combinações de histórias são possíveis: mesmo as que se negam ou, por contradição, se aniquilam.

Na *História do Cerco*, o passado coexiste com o presente e o presente se distende; o falso concorre com o verdadeiro, mas não o abole. Uma seqüência imprevista de cintilações deslocam a personagem (ou o seu outro), transitoriamente, para um tempo vertiginoso: "o mundo, então reemendado, terá vivido diferentemente só um curto instante" (p. 51). Raimundo Silva é acometido por impressões que ele não sabe exatamente de onde vêm (de que tempo, de quem?) e que não têm explicação. Um súbito silêncio, a dor de um soco na boca do estômago, o ladrar de um cão, um recorrente mal-estar são sensações que lembram as pululações no jardim de Ts'ui Pen.

---

[31] BORGES, 1998, p. 532-3.
[32] BORGES, 1998, p. 532.
[33] BORGES, 1998, p. 531

Se, na potência da multiplicidade, as histórias de Borges e de Saramago criam um sujeito dividido em tempos simultâneos, nelas também se vê, paradoxalmente, o instante em que sujeitos diferentes parecem compartilhar um momento absoluto.

Tome-se uma imagem preciosa para a narrativa da *História do Cerco*: a do grito do almuadem, chamando os fiéis para a oração. Se ela parece surgir, no romance de Saramago, como um signo colado ao espaço-tempo medieval e muçulmano, na verdade nesse cenário não se contém, nem a ele pertence exclusivamente. Vigoroso, foge aos muros da cidade moura até alcançar o acampamento cristão e ecoar nos ouvidos do soldado que (tal como nas crônicas da época) se chama Mogueime, este que sonha, antes da batalha, com a galega cujo nome (tal qual a amante de *Amadis de Gaula*) é Ouroana.

Como a lança que fere dois homens num só instante, o mesmo grito, oito séculos depois, ressoa sincronicamente na cabeça de Raimundo Silva, que a um só tempo narra e pressente, em si e no outro, o amor e a morte. Dividido entre a ficção que ele constrói e a invenção na qual, como personagem, é construído, o revisor reparte com Mogueime a quase-mesma dor e a quase-mesma mulher, no momento em que o grito do almuadem os atravessa: "uma voz ouvida nas trevas, a sua, ou, porventura, a daquele Outro que não sabe mais que repetir as palavras que vamos inventando, estas com que tentamos dizer tudo, bendição e maldição, ate o que nome não terá nunca, inominável" (p. 29).

Esse grito também está em Borges: sua repetição difusa lembra, num jogo de simetrias simples, as variações do patético gemido de César no instante em que o punhal de Bruto o atinge de modo fatal, descritas num breve conto do escritor argentino chamado *A trama*[34]. O mesmo efeito se nota em *Martin Fierro*, história que põe em cena o *retorno* de um duelo de facas entre gaúchos de gerações distintas, como reafirmação das "vicissitudes comuns e de certo modo eternas que são a matéria da arte"[35].

O grito de morte, a sombra incessante de um objeto, a face solitária de um cão, uma rosa — imagens recorrentes em várias narrativas de Saramago — compõem um universo de formas e figuras cuja existência vale por si mesma e não se prende à sua circunstância nem ao sujeito que a dimensiona. São geometrias que se repetem *sem jamais se mostrarem de todo*, como o traço condensado de um presságio ou uma brevíssima ilusão. Jorge Luis Borges traduziu magistralmente esse recorte ficcional da realidade como a *iminência de uma revelação*. Segundo ele, "essa iminência de uma revelação, que não se produz, é talvez o fato estético.[36]

De modo análogo, o próprio Borges evoca, em vários outros textos, a descoberta da repetição como meio assombroso de romper com a linearidade do tempo e fundir num só espasmo, próximo da eternidade, duas situações coincidentes ocorridas em épocas e lugares distintos. A existência de certos momentos impessoais e autônomos prevaleceria sobre os processos temporais subjetivos, fazendo desmoronar os próprios conceitos de tempo e sujeito.

À infinidade de séries temporais, ao hipertempo, as ficções de Borges e Saramago opõem, concomitantemente, o instante elementar, a própria *negação* das séries do tempo. Afinal, "não basta um único termo repetido para desbaratar e confundir a série do tempo?"[37], diz Borges. Ou, ainda: "todos os homens, no vertiginoso instante do coito, são o mesmo homem. Todos os homens que repetem uma linha de Shakespeare são William Shakespeare."[38].

Entre o múltiplo e o uno, o tempo mostra uma dupla face: a da faísca de séries que se cruzam; a da coalescência de instantes que se aglutinam. Entretanto, no jogo casual das relações *do tempo com o outro* surge uma terceira temporalidade: o tempo transubjetivo. Prolongar-se no tempo é, nessa perspectiva, prolongar-se no outro, e a experiência ficcional da *História do Cerco* abre à luz essa delicada possibilidade. Nesse mundo, o sujeito não é soberano (como o dos românticos), não está fragmentado (como o dos modernistas), não está vazio: está refeito em

---

[34] BORGES, 1999. v. 2, p. 191.
[35] BORGES, 1999. v. 2, p. 195.
[36] BORGES, 1999, v. 2, p. 11.
[37] BORGES, 1999, v.2, p. 157.
[38] BORGES, 1999, v. 2, p. 483.

flutuações, sem no entanto, ainda que como sombra, deixar de existir — individualidade e transubjetividade.

Na visão duplicada de Lisboa, como o olhar que se refrata para além de um espesso bloco de vidro, a hierarquia entre os tempos se dissolve, e o presente perde o seu privilégio sobre o passado. Assim, o ato de alguém narrar — no campo real ou imaginário, não importa — a história de outro num suposto passado significa mover, no presente, a peça de sua própria história. Por outro lado, efetuar, a cada instante, um movimento no presente significa mudar ou criar, simultaneamente, algo no passado. É através desses movimentos que se torna importante, não, recuperar o passado, mas, sim, através dele, e até mesmo de seus simulacros, revelar certos aspectos invisíveis do próprio presente.

Referências Bibliográficas

BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito***.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
BORGES, Jorge Luis. Ficções. In:_____ *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1998. v.1.
BORGES, Jorge Luis. Outras inquisições. In:_____ *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999. v.2.
BORGES, Jorge Luis. O fazedor. In:_____ *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999. v.2.
BORGES, Jorge Luis. Sete Noites. In:_____ *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999. v.3
CASTRO, Marcílio França. *O tempo da vertigem na ficção de José Saramago.* Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte, 2001.
*Conquista de Lisboa aos mouros em 1147***.** Carta de um cruzado inglês. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.
DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido.* São Paulo: Perspectiva, 1994.
LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
PATTARO. Germano. A concepção cristã do tempo. In: Ricoeur, Paul. (org.). As culturas e o tempo*. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Ed. da USP, 1975.*
RICOEUR, Paul. (org.). As culturas e o tempo*. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Ed. da USP, 1975.*
SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

RESUMO

Este trabalho procura investigar as formas de expressão do tempo na narrativa da *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago. Elegendo Jorge Luis Borges como interlocutor privilegiado de Saramago, o estudo tenta mostrar como a ficção da *História do Cerco* pode traduzir, nas teias da sua multiplicidade, a experiência de um hipertempo e ainda evocar, nas imagens da sincronicidade, o tempo da vertigem.

ABSTRACT

This is an investigating work on the ways of expressing time in *História do cerco de Lisboa* narrative, by José Saramago. Choosing Jorge Luis Borges as a privileged interlocutor of Saramago, this work tries to show how the fiction in *História do Cerco* is able to translate, in the nets of multiplicity, the experience of *hypertime* and also to evoke, through images of sincronicity, the vertiginous time.

INSTANTÂNEOS POÉTICOS NA FICÇÃO DE ANTÔNIO LOBO ANTUNES

Márcia Michelin Laboissière

> That corpse you planted last year in your garden,
> Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
> Or has the sudden frost disturbed its bed?
>
> T. S. Eliot, "The waste land"

No livro *Não entres tão depressa nessa noite escura,* de António Lobo Antunes, um fato deflagra a narrativa: a doença cardíaca do pai de Maria Clara. O mal que o levou a uma cirurgia, a expor sua debilidade a olhares médicos e familiares, "sem poder mandar em ninguém", é o mesmo acontecimento que instaura Maria Clara na cadeira de balanço do sótão, no lugar e tempo privilegiado de um narrador ávido de reinar sobre as trevas ao som do estribilho: "Maria Clara é o homem da casa". Ela é a narradora-protagonista que, de súbito, ascendeu ao aposento superior da casa e tem pressa em saber do desejo dos outros – daí talvez a advertência firmada como sobreaviso na capa do livro.

Quanto ao poder de mando da casa, talvez não fosse preciso dizer que Maria Clara tende ao fracasso. Em uma consideração rápida sobre os ganhos econômicos que mantêm casa e família, conclui-se que os negócios do pai envolvem a complexidade de um comércio ilícito, de negociatas com "iugoslavos, pretos e árabes", de relações escusas com olheiros, de administração de depósitos clandestinos de armas, enfim, de transações que talvez tenham sobrevivido como herança portuguesa das guerras de África, que tanto se infundiram no plano da narrativa romanesca de Lobo Antunes. Exceto pela obstinação num desejo de ver resguardada uma família de sua decadência e uma casa da ameaça do desgaste operado pelo tempo, leitor e narradora sabem ser impossível requerer de uma adolescente a continuidade de uma atividade mafiosa.

Sentindo-se perdida de início como gestora dos negócios dessa casa que é também sede de uma empresa suspeita, Maria Clara queira, talvez, mais do que evitar uma falência, suprir as falhas de sentido das outras existências que entram na composição de sua própria vida. E essa é a atividade que irá exercer presumindo-se dotada do poder de ocupante de uma cadeira ruidosa que, colocada em frente ao postigo do sótão, dá a ver não só aquilo que transcorre como acontecimento no dia-a-dia dos moradores da casa quanto o que se passa como fantasia na existência mental de cada um.

Assim como a doença e a morte anunciada do pai fazem irromper a narrativa, e, na seqüência, comparecem nela como o lado escuro que concerne à vida e que faz padecer o homem pela consciência do fim que nele aflora, tudo aquilo que é índice de morte ou dos fatos da vida da família, presentes ou passados, que se querem mortos, são convocados a tomarem parte de uma história, ou seja, são requeridos como testemunhos de acordo com a intenção de Maria Clara de fazer algo parecer como verdade, mesmo ao custo de uma insondável submersão na noite escura. É também no sótão que Maria Clara encontra ruínas às quais aplicará seu olhar para fazê-las falar do sentido da vida que, supostamente, nelas ainda soluça. Desses restos fazem parte um cavalo de pau, um armário com caixas contendo cartas, fotografias, postais, medalhões, bibelots de pobre, andorinhas de gesso e uma esfinge cromada, formando uma coleção que - ao que parece ser o julgamento dessa narradora - seria considerada "obnóxia" pela mãe de Maria Clara e jamais aceita no meio de sua prataria[39]. Vale lembrar que, na seqüência narrativa, a apresentação dessa coleção de restos é acompanhada de uma lembrança do pai em camisola cor-de-rosa de hospital exigindo sua dentadura postiça. E, assim como a dentadura salva o pai da sua decrepitude, os restos encontrados no sótão, os pedaços banidos de sua vida, comunicar-lhe-iam um sentido.

A história indicial da origem familiar do pai, Luís Filipe, é montagem de dados como legendas de fotos escritas com letras sumidas, pequenos detalhes fisionômicos, uma certidão de nascimento onde Maria Clara enxerga uma rasura no campo do nome da mãe. Informações esparsas que dão lugar a uma efabulação sem limites em cujo resultado final aparece uma casa que não se sabe onde – se em Birre, Alcabideche ou Alcoitão -, habitada por um professor que é o pai do pai, uma inválida, esposa do professor, uma neta órfã, a Leopoldina, e uma criança de nome Luís Filipe,

[39] Ver ANTUNES, 2000. p.32.

que, de tempos em tempos, quando sai do internato, ali aparece para uma visita. O papel de mãe do pai Maria Clara preenche com a figura da Adelaide. A mesma Adelaide que viria a ser uma empregada da família com a única função de cuidar da mãe da mãe de Maria Clara. Ao fim, desse elenco imaginário da bastardia paterna, destaca-se Leopoldina, uma espécie de alter ego de Maria Clara que tem com ela um avô em comum.

Se, nessa síntese, a história parece confusa, na sucessão de enunciados do livro de Lobo Antunes, também não há garantia de um sentido da ordem para o leitor. E, quanto mais a narradora insiste na coerência narrativa, procurando confirmar com as pessoas de seu entorno suas próprias conclusões – que, aliás, nunca são corroboradas - ou dando prosseguimento à narrativa com suprimento de lacunas por elementos imaginados, mais as possibilidades de significação vão se proliferando, mais difícil ainda se torna para o leitor decidir-se sobre a verdade ou a falsidade dessa história. A certa altura a narradora opta por construir outra história em que o segredo revelado é, do mesmo modo, uma origem humilde que, contudo, não cabe mais ao pai, e sim à mãe. Ainda mais inverossímil, esse outro enredo é também abandonado; e, em dado momento, é a própria narradora que confessa seu poder de inventividade em relação aos desdobramentos narrativos de suas histórias ou mesmo aos personagens que nelas têm um papel. Assumindo a voz analisanda no decorrer de uma sessão, Maria Clara teoriza sobre o fingimento sincero que envolve o ato psicanalítico – e, por extensão, o próprio pacto ficcional no qual está também envolvida:

> invento sem parar esperando que imagine que invento e desde que imagine que invento e não acredite em mim torno-me capaz de ser sincera consigo, é certo que de tempos a tempos, para o caso de me supor honesta, lhe ofereço uma nuvem amarela ou uma nuvem castanha e uma mão-cheia de pardais em lugar da verdade[40].

A começar pela consideração dessa indecidibilidade sobre a verdade, a obra de Lobo Antunes, ou, se assim pode-se dizer, a narrativa de Maria Clara, atende aos parâmetros de estabelecimento da prosa ficcional moderna. Os enunciados sucedendo-se em liberdade vão de encontro à expectativa do leitor, que ao fim desconfia do suceder dos próprios acontecimentos. A indecisão atinge também a mudança de pontos de vista narrativos. Inicialmente indicada por uma apresentação gráfica diferenciada, pela demarcação do uso do itálico ou do parêntese, a voz do outro, que não a da narradora, vai, ao longo da obra, tornando-se indistinta; o que faz desacreditado aquilo que teria sido a princípio um protocolo de leitura. Pode-se considerar que essa "irrealização narrativa", que ativa no leitor um estado de suspeita e que confirma a desarticulação básica da prosa moderna, é posta em curso pela chamada poética da negatividade. Maria Alzira Seixo aplica o conceito de reatualização narrativa na avaliação do que na atualidade apresenta-se como impossibilidade de dar continuidade seqüencial a um relato, impossibilidade essa decorrente da "irrupção constante de vozes, reveses, tempos, incidentes, perspectivas e símbolos"[41]. A poética da negatividade orienta também a narrativa no sentido de uma incompletude, assim como propõe que a ficção venha a se negar como ficção. Essa negação reside tanto no insucesso de Maria Clara como narradora, que falha em contar histórias que sejam um seguro desenrolar de suas experiências no tempo, quanto na sua estratégia discursiva de um relato que se apresenta a certa altura como um diário.

Ao referir-se à sua escrita como um diário, Maria Clara parece querer fugir a uma provável desorientação que lhe causou a tentativa obcecada de apreensão do sentido da realidade que a cerca. Aparentemente seu mundo teria se esvaecido, e o movimento que poderia ter sido um simples devir expulsou dele o desenrolar dos dias, e misturou aos acontecimentos outros acontecimentos, pensamentos espúrios e reflexões que lhes eram estranhas. A luz que almejava trazer àquilo que de início pareceu-lhe uma casualidade à espera de uma investigação dissipou-se em meio à noite escura que é a ruína das condições do real. Buscando escapar ao fracasso, Maria Clara esforça-se por fazer acreditar que sua escrita seria a escrita de um diário. Ela faz parecer que as interferências de vozes estranhas ao texto vêem de fato de outras fontes elocutivas; em certos momentos confessa

---

[40] ANTUNES, 2000. p.365.
[41] SEIXO, 2002. p.399.

que ofereceu o diário para que a irmã fizesse nele seus apontamentos. Se o diário quer ser, por definição, uma coleção de insignificâncias e a ausência da obra[42], é certo então que o fracasso estaria evitado. Mas talvez Maria Clara tenha buscado esquecer de que não há salvação possível do dia pela escrita, mesmo que esta se autodenomine diário.

Uma análise da narradora requereria por certo uma conclusão sobre a impossibilidade do luto. Maria Clara sente próxima a morte do pai, busca reconstituir sua memória, e prossegue persistindo na perda pelo ato narrativo repetitivo de retorno a um mesmo lugar. Tal veredicto da escrita melancólica acrescenta-se à percepção dos procedimentos da poética da negatividade.

Suponha-se, contudo, que não se queira de fato entrar tão depressa nessa noite escura. À injunção "não entres tão depressa", poder-se-ia acrescentar o sentido latente de seu imperativo hipotético: "para que te acostumes à escuridão". Evitar-se-ia assim o tropeço nos restos deixados no sótão? É certo que, ao menos, seria mais garantida a adaptação do olho à escuridão. Antes o mover-se na escuridão do que a fixidez pelo fascínio da sombra.

Assim, mais do que uma advertência, o "*Não entres tão depressa nessa noite escura*", pode ser tido como um convite à percepção através da escuridão. Não uma superação da cegueira, mas um tratado sobre a visão dos cegos. Nesse sentido, a imagem do avô jogando xadrez seria emblemática. O avó cego, jogando xadrez, não pode ser enganado; enxerga as peças com as mãos, contornando-as sem as derrubar. Mas, para além do tabuleiro com seu jogo armado, o avó perdeu o desejo da visão, tropeça com freqüência, submete-se à zombaria das netas, expõe-se ao ridículo, sujando-se na hora das refeições. Quando a narradora, em seu fingimento, sugere a voz do avô, é assim que ele manifesta sua inabilidade em lidar com a cegueira:

> os sapos numa espécie de baile investigando perigos, a bengala a picar o sobrado, uma gota de aflição na testa, quantas vezes pensei que vivia cercado de ravinas, de abismos, do soalho que faltava a menos de um passo, de degraus que tinha de haver e não havia[43].

Um pequeno poema, "as patas da gata dos penhores"[44], pretende revelar o segredo. Encastoado na narrativa, inscrito entre fragmentos que servem à apresentação da avó de Maria Clara – viciada em jogos e com mania de penhorar jóias como forma de alimentar o vício – o poema descreve um passeio feito às cegas, mas de uma eficiência mágica e surpreendente:

> havia imensos relógios na loja garantindo horas mais felizes, alianças baratas e prateleiras com objectos a que faltava tinta, doirados ou de cobre como as criadas gostam, através dos quais uma gata clandestina passeava com desdém a meticulosidade das patas[45].

No desdém meticuloso de um caminhar, evitam-se e levam-se à conta os objetos. Consideração e superação do mundo sensível; não para operar através dele uma síntese que indique os caminhos não obstruídos, não para mapeamento do caminhar possível numa desatenção aos objetos, mas para informar que não é possível desconsiderar o que toca aos sentidos.

O trecho citado é também abertura para a consideração de uma poética em paralelo que orienta a narrativa para além da negatividade posta pela indecidibilidade, pela coleção de fragmentos, pela inconclusão, pela linguagem das elipses e paradoxos sob orientação da descrença, da confusão dos tempos e a desarticulação do enredo. Sustentado por uma poética da consideração da dimensão episódica dos acontecimentos, o poema indica também uma inscrição pontual no transcurso de um tempo cronológico em que os relógios não só têm êxito na orientação em relação a uma demarcação precisa de um tempo como garantem uma existência mais feliz.

---

[42] A possível definição é apresentada por Blanchot ao sugerir que o autor de um diário tem a pretensão de resguardar-se do perigo da escrita. Mas é o próprio Blanchot que também indica os motivos pelos quais essa pretensão é ilusória. BLANCHOT, 1989. p.193-198.

[43] ANTUNES, 2000. p.383.

[44] Essa sentença, atribuída neste ensaio a um "poema" como se fosse seu título, na verdade não acompanha o trecho citado a seguir. Ela encontra-se em meio a uma reflexão sobre a atitude do avô no jogo de xadrez. Ver ANTUNES, 2000. p.20.

[45] ANTUNES, 2000. p.17.

A felicidade pode residir ainda na suspensão do tempo que torna sublime até mesmo a desmedida da morte. Uma das supostas formas da morte do pai apresentada por Maria Clara figura como a descrição de um quadro que absolutiza o instante da morte fixando o corpo morto num gesto de despedida perpétua:

> e o adeus a concordar connosco, não existe o tempo nem dor nem inquietação de qualquer espécie, somente o facto do corpo haver deixado de lhe pertencer assistindo a si mesmo e à gente naquele adeus que se tornou perpétuo, o cabelo deixou de ser cabelo, madeixas pegadas à testa por um óleo de cansaço os ossos que o pijama impede de se espalharem no lençol, um joelho que se contrai sozinho e na extremidade do joelho o pé inchado e agudo[46].

Na suspensão momentânea do tempo, um assassinato pode se dar à apreciação estética, e ser transposto para o poema que dá visibilidade panorâmica à suposta cena da morte de Leopoldina:

> de bruços no chão, qualquer coisa na blusa como um canivete ou uma faca, um brilhozito de sangue em que ninguém repara e a nuvem bordejada de sol na vertical dos pinheiros, mirando-te da janela não uma hora, uns minutos, prometo-te que uns minutos de cacaracá até que a morte a dissolva.[47]

E, noutro dos quadros instantâneos, a morte pode ser despossuída da morbidez adquirindo o cheiro da pura ausência:

> saúde da agonia e depois este cheiro que pela primeira vez não é um cheiro de pobre e não se tornou por enquanto o cheiro da morte, apenas o que principia a constituir o cheiro da ausência, o seu correio sem que ninguém o abra, o fato a chegar da limpeza a seco no invólucro com o nome e o endereço da loja e abandonado nas costas do sofá[48].

A ironia pode também estar presente na descrição momentânea dos fatos da morte. Assim o quadro do sepultamento, em geral limpo e de mau gosto, passa a ser composto de um detalhe da representação infantil que se acrescenta à redução ritualística da morte.

> os homens já à espera, as coroas alinhadas com as suas fitas de pêsames, uma nuvenzinha redonda
> porque não uma nuvenzinha redonda?
> e de bordos prateados do sol viajando para leste, os guardas prosseguindo a vigia no arco da capela, tudo de facto simples, asseado, rápido a partir do momento em que soldaram a tampa não perdendo um pingo sequer[49] .

Revalorização das dimensões mínimas do tempo e dos acontecimentos o poema é também abertura para o conhecimento do mundo. No corpo da obra, o poema é um óculo da narrativa. É o que permite a passagem do som e da luz iluminando as coisas do mundo e é, outrossim, o lugar que dá a ver e a ouvir o mundo – assim como o postigo do sótão é abertura que permite ver e ouvir sem que se abra a porta. O poema é um incidente, um "subgênero", mencionado em caixa baixa como protocolo de leitura na folha de rosto do livro. E é também a *mímesis* de um episódio de temporalidade particular e espacializada a partir do qual a narradora experimenta sua existência no mundo.

Do malogro de uma laboriosa busca de sentido, da frustração da tentativa de reencontrar o encadeamento dos fatos de uma história, narradora e leitor logram a felicidade do encontro com o poético a cada momento em que, de um mundo imóvel feito de pedaços de retratos empalidecidos e de plantas domesticadas de um jardim bem cuidado, eclode uma imagem diferente do que deveria ser. Instantâneos da realidade da vida poética das coisas do mundo dão-se a conhecer pela positividade de uma imaginação criadora e consciente de que nem mesmo os vermes, mensageiros da morte que metem o nariz na vida, poderiam conhecer o sentido daquilo que arruinaram. Na narrativa é a voz de Leopoldina, pedindo para que a deixem permanecer como um resto do passado, que informa sobre a determinação de Maria Clara em extrair das trevas uma realidade das coisas desapercebidas, desaparecidas, ou transfiguradas pela ação do tempo:

---

[46] ANTUNES, 2000. p.200.
[47] ANTUNES, 2000. p.349.
[48] ANTUNES, 2000. p.201.
[49] ANTUNES, 2000. p.203.

> dúzias de focinhos nos vão roendo ao roerem o tempo, não se incomode comigo, largue-me, esqueça-me
> eu disse nos vão roendo ao roerem o tempo, roendo a que não desiste de procurar, de ler[50].

A extensa prosa, que é também caderno de poemas, sustenta-se por essa competência da imaginação criadora de uma narradora que, não sendo feliz em imaginar sentidos, mostra-se hábil em dar corpo a leves sinais de sons, cheiros e imagens. Com o ardor lírico das brincadeiras de uma criança que não se deixa imobilizar pelo temor infantil, Maria Clara não cessa de querer criar até os últimos instantes de sua narrativa, e recorre às lembranças que remetem inclusive aos jogos de invenção de si própria:

> não podia parar, sou uma fada com uma varinha de cana e uma estrela de papel de seda com um dos ângulos dobrado, pintei os olhos e a boca no toucador da minha mãe e mais fada ainda, a brilhar, embora uma criança que não era eu nos limos do lago, uma estranha que não vira nunca, o tal homem da casa de que a minha mãe falava com centopeias e joaninhas e escaravelhos no bolso a caminhar no escuro apavorada com o escuro, a adormecer de luz acesa [51].

Assim, tal como as fadas ou os gatos quase cegos dessa narrativa, Maria Clara prossegue, numa crença fenomenológica nas virtudes daquilo que lhe alcança os sentidos, construindo o seu mundo. O que não significa que o texto segue operando, ao modo kantiano clássico, sínteses dos elementos do mundo sensível que preparam o conhecimento desse mesmo mundo. Os resultados dessa reconstrução das coisas do mundo mais se assemelham aos frutos do conhecimento alegórico benjaminiano, que se apropria dos elementos do mundo atribuindo constantemente novos valores aos detalhes. Some-se a isso o exercício estético da imaginação criadora e tem-se constituída a poética, seguida pela narradora, da revelação das coisas em seu instante de personalidade. Criam-se assim, como no seguimento abaixo, instantes poéticos de uma vida essencial que fazem calar a prosa:

> *quantas vezes, à noite, me acontece escutar alguém que se aproxima e afasta*
> nem nos sorrir da estrada, ainda cuidei que o meu pai e vi os objetos à espera na ansiedade das coisas, suspendi-me junto à cama na esperança de encontrá-lo porém em vez dos passos e do metal da fechadura o batente ou pode ser que os ramos quando a lestada abranda[52].

Outros tantos poemas instantâneos revelam igualmente a ansiedade das coisas por meio de imagens que, antes de serem representações sensíveis daquilo que se vê, são verdadeiros acontecimentos objetivos que revelam às personagens a mobilidade dos objetos do mundo que normalmente não se dá a perceber. Assim, à mesa de um jantar em família, era possível observar "um guardanapo invisível que ia tombar na toalha, uma cadeira direita que ia arredar-se sozinha e um isqueiro que iluminava entre portas a indiferença de um morto"[53].

Por mais que a mobilidade desse mundo indique a fluidez do imaginário onírico, Maria Clara sabe que é preciso estar acordada para poder sonhá-lo. Ondas e palmeiras encarregam-se de despertá-la à noite para fazê-la ouvir em segredo o ruído das coisas que não são ou que o foram há tempos:

> não pedia auxílio, não chamava ninguém, limitava-me a escutar o Tejo e os ramos em torno do Casino inventando uma brisa que não existe em julho e uma desordem de morcegos que o rio despedira há séculos para as faldas da serra[54].

Tordos, goivos e freixos encarregavam-se também de alimentar o sonhar acordado de Maria Clara. Mas, se sua consciência se fixasse em seu próprio ser por algum sofrimento do corpo, o tempo retomaria seu transcurso normal e os ramos quedariam na sua imobilidade vegetal. Neste caso, o menino de barro – uma estatueta que habita o lago dos jardins da casa do Estoril

---

[50] ANTUNES, 2000. p.124.
[51] ANTUNES, 2000. p.546.
[52] ANTUNES, 2000. p.128.
[53] ANTUNES, 2000. p.184.
[54] ANTUNES, 2000. p.196.

freqüentando a narrativa com liberdade de uma personagem real -, valendo-se de sua humanidade inconteste, deveria encarregar-se de recuperar os sentidos de Maria Clara para a apreciação do mistério do mundo. O poema abaixo registra o movimento dos sentidos entre a vigília e o sonhar acordado:

> entre a febre dos dentes e o lodo das insónias, permanecer durante horas à superfície do cansaço a ver os números a mudarem no despertador eléctrico sem nenhum freixo, nenhum sopro de canteiros, nenhum desses ímpetos do menino de barro que de súbito, no escuro, se inclinava para a frente[55].

O escuro é um outro fator que provoca a vida instantânea do que foi dado como morto. Assim, na penumbra da atmosfera noturna, *flashs* de atos cotidianos confirmam a possibilidade de extrair das trevas a vida desaparecida dos mortos. Porém, tudo se põe a perder no ramerrão do despertar diário da casa bem provida de empregados que colocam em evidência o decurso do dia. Veja-se nesse encontro com os seres desaparecidos, ou quase, o temor pela sua proximidade seguido do lamento pela perda do contato com o elemento sobre-humano:

> Quantas vezes, à noite, me acontece escutar alguém que se aproxima e afasta nos goivos e não me atrevo a chegar à janela por receio dos mortos
>
> qualquer coisa me diz ao acordar que são os mortos lá fora
>
> o senhor general e o presidente Krüger a falarem de Moçambique julgando-se numa varanda em África, o meu avô que arruma as peças de xadrez no caramanchão do lago, a minha avó de regresso do Casino e a Adelaide à sua espera com tisanas e xailes, quem sabe se meu pai acabado de falecer na clínica e daqui a nada o telefone, de início uma pausa na vivenda com a campainha a tocar-se, depois a mesma pausa na sala do rés-do-chão enquanto no quarto das criadas e no primeiro andar protestos, tropeçar de chinelas, compartimentos que se acendem de golpe, se tornam conhecidos e vão perdendo mistério[56].

Para que as coisas do mundo em seu mistério provoquem a imaginação criadora de Maria Clara é necessário que esta conte com o alerta de suas faculdades sensitivas. Sua narrativa está repleta de sensações de calor, de cheiros e sons do mundo externo e do interior da sua casa que é quase todo o seu universo. Eis aqui alguns fenômenos do mundo sensível que produzem a atmosfera do entressonhar:

> as persianas descidas a impedirem o calor e no entanto riscos paralelos de sol interrompidos pela passagem dos pombos, o cheiro da febre a somar-se ao cheiro de açúcar queimado, um som de bronquite humilde e o ferver de solas numa cafeteira ao lume[57].

Também pode ocorrer que uma sinestesia às avessas, em que as lembranças concorrem para provocar sensações, venha a reinstaurar Maria Clara no passado do seu lar de criança: "quando penso no Estoril os ciprestes do cemitério crescem negros ao sol sinto-os sobre o telhado a roçarem-me os braços, a mexerem-me no corpo, a levarem-me consigo para os meus pais para casa"[58].

A experiência fenomenológica do mundo pode instaurar ainda cenas de um cosmodrama que traz Maria Clara numa fusão erótica com os elementos do ambiente circundante. Nos fragmentos líricos abaixo há representações dessa fusão sob o influxo da vida vegetal, tantas vezes sugerido ao longo da obra:

> o lago a escorrer para os canteiros dos goivos, para os degraus de tijoleira, para o alpendre da casa, ouvia soluçar fora de mim, não me ralava em que sítio, as criadas, a modista, o chofer até compreender que era eu que soluçava sem compreender o motivo das lágrimas, ou então não lágrimas, raminhos e cachos e folhas que tombavam de mim no mármore do vestíbulo, contei doze rectângulos de dois palmos de lado[59];
>
> como se tivesse saudades de haver sido árvore, cerrava a mão naquele relevo de pau e sentia a vida opaca e lenta da madeira, um sangue parecido com o meu sangue a ferver no interior de arteriazinhas secretas, se um rapaz tentava tocar-me no cinema ou no café crescia-me um freixo dentro e o vento de outubro estremecia e fazia dele árvore também[60].

---

[55] ANTUNES, 2000. p.449.
[56] ANTUNES, 2000. p.127.
[57] ANTUNES, 2000. p.94.
[58] ANTUNES, 2000. p.455.
[59] ANTUNES, 2000. p.389.
[60] ANTUNES, 2000. p.437.

Nesse movimento dos sentidos, a visão desempenha grande função no perceber das coisas. Uma visão sob a luz dirigida pode conceder às imagens liberdade para que se componham numa profundidade de campo em que o tempo passe a ser a medida da distância entre as posições do objeto. Assim Maria Clara pode representar o pai na sobreposição de momentos distintos de sua vida: "pensei nesse instante que um rapazinho de balão me olhava através dos anos, aproximei-me da almofada mas o rapazinho deu lugar a rugas, dentes postiços, um gesto parecido com o gesto que emudecia o advogado" [61]. Mas vale lembrar que é a penumbra que melhor garante a reapresentação do passado indomado que pode inclusive não ter sido. Desse modo, é no sótão, às escuras, que Maria Clara pode ver mais claramente o desfile de mortos que talvez nem tenham tido existência nessa vida:

> eu no sótão do Estoril com os baús e os medalhões, nem um candeeiro aceso, nem uma luz nas
> não sei se me está a ouvir, nem uma luz nas glicínias, a moradia em silêncio até à chegada do rei a Lisboa, o velhote com giz na lapela, o marido da inválida, o avô da Leopoldina, o pai do meu pai a assistir às carruagens que se alinhavam no cais, o senhor general na varanda a pedir um copo de água não pedindo água nenhuma, só o indicador no colarinho, uma barbatana em súplica, uma guelra no bigode[62].

Trata-se, como se disse, de uma visão de cegos. Visão para a qual concorriam todos os sentidos, e que fora talvez, no caso de Maria Clara, treinada desde cedo através da observação do avô, cuja sensibilidade poderia até mesmo indicar "se as raízes dos freixos aumentavam na terra"[63]. Porém, enquanto o avô permanece muitas vezes acorrentado na "mina onde os cegos habitam quando não estão com a gente"[64], Maria Clara penetra na profundidade do escuro para desfazer a imobilidade das coisas. E não lhe basta desenterrar crânios, é preciso interrogá-los, assim como é preciso encontrar marcas que ajudem a decifrar o mundo na imprecisão do tempo. E, uma vez aceita a provocação da matéria do mundo, é possível fazer eclodir e reverberar na noite a imagem do grito no lugar da realidade opaca do crânio. A seguir, os passos desse exercício de criação da imaginação produtiva de Maria Clara praticado muito antes da descoberta dos restos no sótão que aparentemente deflagrara sua narrativa:

> as feições reduzidas a buracos num clarão de calcário, os buracos dos olhos, os buracos do nariz, o buraco da boca a aumentar um grito e em lugar do grito uma escuridão repentina, na escuridão a janela isto é os troncos dos freixos e o arrepio das palmeiras, o regresso da vassoura e o morcego a sumir-se em piruetas de jornal ao vento na lanterna do alpendre, o jardineiro com um escadote e uma lâmpada nova, as palmeiras cessaram de existir e o escuro empoleirou-se no armário outra vez, girava-se o comutador e continuava lá consoante os sorrisos dos mortos o verão inteiro na sala enquanto a gente em Tomar, a Ana e eu na certeza que não dando por nós os mortos aborrecidos e graves, espiávamos e os sorrisos nas molduras uma vez que era impossível não escutarem o automóvel no saibro[65]

Já nos últimos momentos da narrativa, Maria Clara dirige imaginariamente uma injunção à sua mãe: *Não se esqueça das magnólias mãe, da árvore sobre o poço, das flores brancas na água*[66]. Mas o que se segue, como possível atitude da mãe em atendimento à determinação da filha, indica a inaptidão sensorial daquela para perceber algo além de um círculo de trevas a sorver flores. Há na observação da mãe a demonstração de uma incapacidade de formular, nos moldes em que opera a visão de Maria Clara, a dialética do reflexo e da profundeza[67], de encontrar no reflexo e nas flores sob a superfície da água a segurança das forças contrárias ao abismo do lago.

---

[61] ANTUNES, 2000. p.159.
[62] ANTUNES, 2000. p.306.
[63] ANTUNES, 2000. p.253.
[64] ANTUNES, 2000. p.257.
[65] ANTUNES, 2000. p.289-290.
[66] ANTUNES, 2000. p.548.
[67] O conceito de "dialética do reflexo e da profundeza" foi apropriado das reflexões de Bachelard sobre a habilidade plástica de Claude Monet em recuperar a calma da água parada na série das ninféias. Sobre isso ver BACHELARD, 1986. p.3-7.

A obra de Lobo Antunes finaliza-se com Maria Clara em frente à televisão em busca de uma manifestação qualquer de afeto. Mas ela não entende bem o que se passa na tela. Talvez sua capacidade de percepção dos sinais externos não seja apropriada à recepção dos raios emitidos por um terminal de vídeo. Assim sendo, imagens em profusão transmitidas pelo aparelho não lhe serviriam como princípio de criação, tampouco lhe forneceriam elementos com o que suprir aquilo que lhe falta. Não podendo ser a narradora do espetáculo a que assiste, mas também recusando-se à observação exclusiva da experiência alheia[68], resta-lhe recuperar o valor da sua experiência no mundo - numa analogia com o gesto de submeter a tela ao toque - e reconstruí-lo numa revalorização de seus elementos sob a forma sublime de sua grandeza poética.

Referências Bibliográficas

ANTUNES, António Lobo. *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar.* São Paulo: Difel, 1986.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p.192-198.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.38-52.

SEIXO, Maria Alzira. Noite transfigurada. In: Os romances de António Lobo Antunes. Lisboa: Dom Quixote, 2002. p.385-425.

[68] Essas duas alternativas são na verdade apresentadas como duas hipóteses sobre o narrador pós-moderno nas reflexões de Silviano Santiago sobre o tema. Seguindo a conceituação de Santiago no julgamento da narrativa de Maria Clara, pode-se dizer que seu esforço narrativo ultrapassa a passividade prazerosa em que o narrador pós-moderno se apresenta.