NÁDIA BATELLA GOTLIB

Clarice — Uma Vida que se Conta

S. Paulo, Edª. Ática, 1995

Em *Clarice — Uma Vida que se Conta* Nádia Battella Gotlib responde de forma cuidada e atenta ao apelo que a própria autora de *A Maçã no Escuro* fez a um amigo cerca de dois anos antes da sua morte: "Pelo amor de Deus, não me considere «uma escritora» e sim uma pessoa." A obra que aqui se apresenta, resultado de mais de dez anos de investigação, surge de facto como essencial a quem deseje penetrar no mistério Clarice Lispector e desvendar não tanto o enigma da inquietante escritora como da suposta «mulher boa, simples e sem mistérios» (p. 52). A desmi(s)tificação de Clarice tem no entanto o seu reverso, a que aliás não é alheia a reiteração constante da palavra mistério em relação àquela que Nádia Battella Gotlib refere logo no início como a feiticeira Clarice (p. 15). Definida no plural num dos capítulos iniciais desta biografia, Clarice estilhaça-se em *Perfis*, cercada de uma "aura de mistério" porque vista como "estrangeira na terra" (António Callado), ela própria assumindo-se como "um quase tudo". O breve capítulo que introduz *Clarice — Uma Vida que se Conta* apresenta desde logo o início de um percurso que se faz de dentro para fora (biografia interior?) numa mulher-dispersão cuja unidade ou percepção escapam aos que a tentam definir. "Quero reunir-me, e todo me dissipo", poderia ter dito Clarice com Sá-Carneiro...

Os *Itinerários* que Nádia Battella Gotlib percorre em busca da identidade (ou identidades) da autora de *A Paixão Segundo G.H.* partem de uma constatação de base, a que no entanto aquela não será sempre fiel: "Clarice (...) começa aqui a se delinear, a cada item de identificação, no espaço reservado entre parênteses, por aquilo que dela não sabemos" (p. 61). A "vida que se conta" é contudo apenas a do espaço que Clarice Lispector reservou fora dos parênteses da sua intimidade: "Há coisas que nunca escrevi, e morrerei sem tê-las escrito" (p. 377), dirá a autora numa das suas crónicas, acrescentando numa das últimas (e raras) entrevistas que deu: "Eu tenho uma vida íntima que não revelo a ninguém. Nem a Deus" (p. 480). E no entanto a necessidade de clarificar a sua imagem como mulher e como escritora vai-se acentuando a ponto de se tomar urgência nos últimos anos de vida: "Lamento muito mas sou um pouco mais saudável do que inventam. Meu mistério é não ter mistério"; e ainda: "As entrevistas que eu dou são para explicar que não sou um mito. Sou uma pessoa como outra qualquer". (p. 448).

O percurso que opera Nádia Battella Gotlib é simultaneamente uma afirmação e uma negação destas palavras de Clarice Lispector. À clarificação (feita pela própria Clarice) de "mistérios" como o da sua "língua presa" (que N.B.G. comenta: "Curiosamente, o defeito de dicção, proveniente de defeito físico, abre perspectivas para filiar a escritora a línguas e nacionalidades diversas", p. 65) corresponde, porque inevitável, a manutenção de determinadas obscuridades na vida da escritora: a impossibilidade de datar com precisão o seu nascimento (dificultada ainda pelo facto de a própria Clarice adoptar, sobretudo nas duas últimas décadas de vida, diferentes datas), o tempo de escrita de algumas obras, etc. As afirmações da autora de *Perto do Coração Selvagem* acerca do tempo que levou a escrever este romance ("uns cinco anos", "doze meses", "dez *sofridos* meses", "de Março a Novembro de 1942", "nove meses") apontam a desconfiança absoluta como único caminho possível no encarar da sua biografia. Com Nádia Battella Gotlib partilham-se as ansiedades, as alegrias, os embates e avanços de Clarice Lispector ao longo de 57? anos de vida(s), sem no entanto se poder deixar de ter presente a

interrogação da autora desta "tentativa" biográfica: "Enfim, o que é real e o que é imaginário, nesta história de Clarice?" (p.15).
«Actriz de si mesma» (p. 228), ou "personagem de si mesma" (p. 479), «Clarice converteu-se na sua própria ficção» (Paulo Francis, p. 53) — esta constatação leva Nádia Battella Gotlib a apresentar a sua obra com uma proposta que se afigura desde logo perigosa: "Neste livro entrelaçam-se vida e obra de Clarice Lispector". (p. 15). E apesar de a própria autora ressalvar que "dados de informação de ordem biográfica e dados de leitura crítica de seus textos alternam-se e complementam-se, sem que, equivocadamente, se estabeleçam mútuas relações de dependência" (p. 15), casos há em que tal entrelaçamento é forçado ao ponto de se tomar numa simples justa posição de situações (biográfica vs. literária) algo duvidosa (cf., a título de exemplo, p. 74/75). Decorrentes ainda desta arriscada auto-proposta de Nádia Battella Gotlib são afirmações como as que faz a propósito de *A Mulher que Matou os Peixes* (p. 73): "Nem se pode confiar em tudo o que a narradora-Clarice afirma, já que ela por vezes dissimula e inventa", ou ainda: "Além disso, há sempre interferências criadoras, ainda que mínimas, de quem conta." À confusão (deliberada ou não) operada a respeito de instâncias como autor / narrador acresce um entendimento algo redundante do acto de criação literária — um acto que por definição inventa, cria, e cuja reflexão não pode ser de modo algum (a menos que se pretenda regressar às considerações platónicas d'*A República)* regida por critérios de verdade ou de "dissimulação". É no livro Clarice Lispector que vida e obra se entrelaçam, como conclui Nádia Battella Gotlib: "Ficção e autobiografia fundem-se no imponderável. Uma imita a outra". (p. 330). Esta fusão é tanto mais complexa e inquietante quanto é assumida pela própria escritora e por aqueles que a rodearam em vida. O revelar gradual do "fértil desassossego da literatura (e da vida) de Clarice" (p. 190) é um dos méritos desta obra, cuja consulta directa das fontes (cartas, depoimentos, obra de Clarice) permite por si só a constatação de que em Clarice Lispector autobiografia e ficção se fundiram numa máquina de criação literária intencional e cuidadosamente construída. Nádia Battella Gotlib comenta, a propósito desta construção aparentemente espontânea: "o que parece facilidade de escrever, «isenção» ou «não-participação» e «delicadeza» é «técnica interna, modo de abordar». O que parece «distração» é «distração fingida». A ficção de Clarice monta-se a partir de um consciente fingimento ficcional, regulado por um aparato de construção calculada, ainda que cercando — e para bem cercar — o mistério" (p. 271). Numa atitude que marca a condição do escritor moderno, Clarice assume claramente a postura de um "Escrevo, logo existo" absoluto (à semelhança de Joana, personagem de *Perto do Coração Selvagem:* "um dia virá em que todo meu movimento será criação"), como aponta a autora desta "vida que se conta": «(...) que, aliás, parece haver se ocupado ao longo da sua vida com o trabalho da escrita como processo de busca da sua identidade» (p. 98). Compreende-se deste modo a necessidade de Nádia Bat-tella Gotlib de entrelaçar vida e obra de Clarice, a quem Lêdo Ivo escreveu: "Escreva mais romances, talvez você seja mais real nos livros" (p. 179), e a quem o próprio marido se dirigiu em termos ficcionais: "Talvez eu devesse me dirigir a Joana e não a Clarice". E no entanto é a própria Clarice quem destrói esta (con)fusão, afirmando numa entrevista transcrita pela autora deste ensaio: "a vida me é mais importante que a literatura. (...) A vida antes; a literatura, concomitante ou depois" (p. 387).
Para Nádia Battella Gotlib o que marca a literatura (ou "antilite-ratura") de Clarice é "uma atitude de resistência ao sistema" (p. 451), a que não é alheia uma determinada "desficcionalização" (p. 421) presente essencialmente nas suas últimas obras que, como *Um Sopro de Vida*, têm um "carácter de texto impermeável a qualquer classificação tradicional" (p. 474). No entanto, e apesar de a própria Clarice sublinhar, directa ou indirectamente, esta feição de algum modo "marginal" da sua literatura, Nádia Battella Gotlib peca ao longo desta obra por uma análise textual não raro marcada por uma superficialidade resultante da frequente "heresia da paráfrase", perdendo-se desta forma a essência mesma da ficção de Clarice, para que a própria chamou a atenção: "(...) não fiz ao longo da minha vida senão perseverar na mesma trilha, suprimir os fatos e privilegiar as sensações." (p. 88). A propósito do conto "O Búfalo", Clarice acentua mesmo o seu carácter não para-fraseável: "Mas estou vendo que estou matando a história, contando-a desse jeito. Um dia vocês lerão" (p. 301). O perigo do simplismo das pará-frases é bem evidente em dois passos deste *Clarice — Uma Vida que se Conta*. A propósito de *A Paixão Segundo G.H.* afirma Nádia Battella Gotlib (p. 359): "Lá, entre tantas experiências desmitificatórias, passa por uma que é crucial: ao abrir a porta do guarda-roupa, vê-se diante de uma barata, que ela, com muito custo, mata e come." O romance perde-se nestas linhas, como se perde o conto "A Quinta História" (p. 281 e ss.), uma narrativa que vive da sua construção e do evidenciar dos artifícios dessa construção, metáfora da própria criação literária. Poderia dizer-se de Clarice o que a escritora disse de Carlos Drummond de Andrade: "Por não analisá-lo é que fico com todo ele.".
Clarice — Uma Vida que se Conta contém um projecto extremamente interessante mas igualmente perigoso, dificultado à partida pelo próprio objecto de que se ocupa, uma mulher-escritora cujo compor-

tamento exemplar se define por "um estar ali e não estar ali, simultaneamente, num encontro desencontrado, ou num desencontro com marcas de efectivo encontro, em relação às pessoas que dela se aproximam" (p. 382). Numa leitura dificultada aqui e ali pela ausência de notas e por algumas extrapolações algo fantasiosas (no âmbito de um trabalho de investigação científica) por parte de Nádia Battella Gotlib, *Clarice — Uma Vida que se Conta* constitui-se como um documento de vida (mais do que de literatura) de Clarice Lispector de facto importante. No final, a confiança nas palavras da escritora para quem "viver leva à morte": "Mas de algum modo as pessoas são eternas. Quem me lê também".

Joana Matos Frias

F. CRISTÓVÃO, M. DE LOURDES FERRAZ E A. CARVALHO (coord.)

Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas

Lisboa, Cosmos, 1997

Este volume reúne os trabalhos apresentados ao II Simpósio Luso-afro-brasileiro de Literatura, realizado em Lisboa, entre 4 e 8 de Abril de 1994, por iniciativa dos Institutos de Literatura Portuguesa, de Estudos Africanos e de Cultura Brasileira da Faculdade de Letras local. Como afirma Fernando Cristóvão no texto de abertura, o tema que orientou o colóquio é da maior actualidade: «um dos mais poderosos vectores culturais do nosso tempo é este do regresso aos valores da identidade, depois de tanto se terem acentuado os da alteridade e do internacionalismo» (p. 17). Se é verdade que os 93 textos aqui reunidos não esgotam o tema, é igualmente certo que esses dois vectores do nacionalismo e do regionalismo nas diversas literturas do espaço da lusofonia ficam a partir de agora mais iluminados.

Ao texto de apresentação seguem-se três conferências, representando cada uma delas um lado do triângulo luso-afro-brasileiro. Na primeira, Luís de Sousa Rebelo aborda as retóricas do discurso da identidade nacional, detectando «dois tipos de discurso que coexistem e alternam no imaginário colectivo sempre que se coloca a questão de Portugal e da Portugalidade: o discurso épico e o discurso da perdição» (p. 23-24). Acabando por deter a sua atenção em narrativas recentes, designadamente de Alexandre Pinheiro Torres, Lobo Antunes, Manuel Alegre e Helder Macedo, conclui que «é este discurso épico, ou, todos aqueles que dele se reclamam ou aproximam, o discurso dos descobrimentos e das conquistas, (...) que é submetido a um processo de desconstrução, a uma premeditada rotura com todos os laços de uma determinada identidade histórica» (p.32).

Na conferência seguinte, Tânia Franco Carvalhal discute «O próprio e o alheio no percurso cultural brasileiro». Partindo da consideração do romance *Quarup* de António Callado, publicado em 1967, chama a atenção para o dualismo de concepções que a tradição literária brasileira revela: de um lado, uma postura nacionalista, de outro, um pensamento ocidentalista e universalizante. Conforme demonstra, uma das melhores ilustrações do confronto entre as duas visões é a polémica que Alencar e Joaquim Nabuco travaram em 1875. Um dos aspectos que é possível descortinar nesse debate tem a ver com a questão do regional em sua articulação com o nacional. De acordo com a leitura da ensaísta, José de Alencar teria intuído «que a identidade nacional não existiria na sua totalidade sem a inserção das suas partes» (p. 42). Alargando o âmbito da reflexão, Tânia Carvalhal propõe que «a noção de região, considerada em seu processo de constituição e de acentuação de peculiaridades locais, aproxima-se à de nação, pois que adopta idênticos procedimentos de construção e de afirmação. O regionalismo aparece na ficção, sublinhando as particularidades locais e mostrando as várias maneiras possíveis de ser Brasileiro» (p. 42). O passo seguinte seria dado pelo Modernismo e, em par-ticular, por Mário de Andrade, que teria buscado a "desgeografização", «entendida como um processo pelo qual seria possível descobrir, para além das diferenças regionais, uma unidade subjacente relativa a sua identidade» (p. 42).

Na última conferência, Arnaldo França apresenta uma bem documentada abordagem d' «A literatura cabo-verdiana no contexto das literaturas africanas de língua portuguesa».

Seguem-se 90 comunicações, de temática e de orientação muito diversas. O espaço da literatura portuguesa é o que surge convocado com mais frequência. No âmbito do tema do nacionalismo, podemos destacar o trabalho de Maria de Lourdes Cidraes, que aborda o mito português do herói fundador, ou as comunicações de Maria Teresa Araújo e Helena Carvalhão Buescu, que, de perspectivas diferentes, reflectem sobre o nacionalismo de Garrett. Outro autor em foco é Eça de Queirós. Henriqueta Maria Gonçalves discute o «Nacionalismo e intencionalidade programática da *Revista de Portugal*», procurando mostrar, por intermédio da análise dos textos de Eça aí publicados, como este periódico foi «uma tentativa de contribuir para a regeneração da nação, para que Portugal pudesse ter uma voz activa e genuína na Europa civilizada» (p. 213). Françoise

Massa, por seu turno, numa trabalho intitulado «Gonçalo Ramires e Jacinto: construtores de um Portugal queirosiano?», detecta uma série de paralelismos entre *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras* ao nível das estruturas, dos recursos e da técnica.

O eixo do regionalismo representa com frequência a oportunidade de convocar textos e autores menos consagrados. É o que acontece na comunicação de Fernando Cristóvão, dedicada ao tema «Da grandiloquência lusa ao ufanismo brasileiro». Procurando mostrar que «A atitude ufanista de descrever a terra, sobretudo a do mundo brasílico, em termos superlativos (...) vai buscar a sua dinâmica a duas áreas culturais que, cruzando-se, posibilitam uma forma original de olhar a realidade: a da temática da viagem na sua vertente de viagem de expansão, e a da literatura portuguesa renascentista» (p. 165), o autor chama a atenção para três obras pouco conhecidas que podem ser consideradas modelos directos dos textos mais significativos do ufanismo brasileiro. Noutros trabalhos, o tema é aproveitado para o estudo de expressões literárias regionais. É o que faz Graça Correia de Castro, que aborda um romance madeirense publicado em 1877: *A Justiça de Deus*, de João Augusto d'Ornellas. De certa forma, mas agora em relação aos Açores, é também o caso de Hans-Peter Heilmair, autor de «Estratégias de delimitação das áreas nacionalista e regionalista: os exemplos de Cabo Verde e dos Açores». Outro espaço regional presente é Trás-os-Montes, graças à comunicação de Laura Bulger, centrada sobre Bento da Cruz, A. M. Pires Cabral e João de Araújo Correia.

Ainda no domínio da literatura portuguesa, há uma série de trabalhos sobre aspectos específicos de manifestações regionais que ocorrem em autores mais consagrados. Izabel Margato analisa o universo imagístico com que Cesário Verde representou a cena urbana de Lisboa, enquanto Serafina Martins se detém sobre o tema da cidade e do campo, articulado com a dicotomia futuro / tradição em duas obras de Aquilino: *A Via Sinuosa* (de 1918) e *Lápides Partidas* (de 1945). Presença forte é a de Jorge de Sena, a cuja obra poética, e em particular a uma certa ideia de exílio que a atravessa, são dedicadas três comunicações: de Margarida Braga Neves, Gilda Santos e Jorge Valentim. Saramago também não é esquecido: Luzia Helena Wittman procura demonstrar como o autor, em *Levantado do Chão*, «responde, através do modelo teórico da narrativa, aos objectivos ideológicos do neo-realismo português, nomeadamente no que diz respeito à descrição da natureza e ao próprio conceito de regionalismo, e como (...) problematiza essa questão num nível metadiegético» (p. 507).

A literatura brasileira está também bem representada no volume em apreço. Um bom número de participantes no Sim-pósio centra a sua atenção em textos e autores representativos do processo de afirmação de uma literatura nacional. A *Prosopopeia* (1601) de Bento Teixeira surge convocada no trabalho de Maria de Santa Cruz, juntamente com um poemeto épico de temática moçambicana composto pelo P.e João Nogueira em 1635. Melânia Silva de Aguiar estuda a representação da paisagem em alguns dos principais poetas do chamado Arcadismo mineiro, sublinhando que em autores como Cláudio Manuel da Costa ou Silva Alvarenga a paisagem, «além de paisagem, é afirmação de identidade cultural» (p. 60). No mesmo âmbito cronológico se situa a comunicação de Carlos d'Alge, que aborda «A natureza brasileira segundo Fr. José de Santa Rita Durão e Garrett», discutindo a leitura que o poeta romântico fez do *Caramuru* (1781) e as origens do seu indianismo. Elemento fundamental desse processo de constituição de uma literatura nacional é a crítica, objecto do trabalho de Christiane Séris, que dedica particular atenção a Sílvio Romero, José Veríssimo, Araripe Júnior e Nestor Vítor.

O tema do regionalismo na literatura brasileira tem também uma presença forte no volume. A par de abordagens mais globais, como a de José Aderaldo Castello, que o encara como uma derivada do nacionalismo romântico, encontramos visões centradas sobre um espaço específico, como o Rio Grande do Sul, objecto das comunicações do Irmão Evo Clemente e de Maria Eunice Moreira. Numa linha diferente, Horácio Costa procura estabelecer um paralelismo entre as representações literárias do Sul dos Estados Unidos e o Nordeste do Brasil, sublinhando a aproximação entre dois dos seus principais representantes: Faulkner e Lins do Rego, ambos marcados pela relativização da perscrutação mitificadora do passado regional, afirmando desse modo «a independência da produção literária do Sul norte-americano e do Nordeste brasileiro em relação aos ideologemas do ensaio regionalista que em ambas regiões se escrevia» (p. 153). Outra aproximação interessante é aquela que Selma Calasans Rodrigues faz entre Mário de Andrade e Jorge Luis Borges, a propósito dos temas do nacionalismo, regionalismo e universalismo. Pelas leituras novas neles propostas talvez valha ainda a pena chamar a atenção para estudos como o de John Gledson e de Angélica Soares, intitulados respectivamente «"O espelho" de Machado de Assis e a identidade brasileira» e «Adélia Prado: uma *Bagagem* erótica carregada de regionalismo».

O triângulo completa-se com a literatura dos países africanos de expressão portuguesa. Relativamente a Cabo Verde, entre temas mais previsíveis — como a poética de *Claridade*, Manuel Lopes ou Corsino Fortes —, talvez mereça destaque especial a comunicação de Maria Elsa Rodrigues dos Santos, dedicada a «"O Escravo", romance do século XIX de José Evaristo de Almeida, e as pri-

meiras marcas da nacionalidade literária caboverdiana». No âmbito da literatura angolana, pode referir-se o estudo de Carlos Pacheco sobre «O nativismo na poesia de José da Silva Maia Ferreira» e a comunicação de Francisco Soares sobre «Ernesto Lara Filho e os "poetas do Sul"». Quanto a Moçambique, citem-se o estudo de Carmen Ribeiro Secco sobre Luís Carlos Patraquim e os de Piero Cecucci e Gilberto Matusse sobre Ungulani Ba Ka Khosa. Para terminar, sublinhe-se ainda a presença de cinco áreas da literatura oral. O conto popular é abordado por Isabel Cardigos, que reflecte sobre a dicotomia regional / universal. Maria Aliete Galhoz propõe uma abordagem comparativa de dois "Romaces de Reis", um da tradição oral e outro de um folheto setecentista. Ao folheto de cordel se dedica Sônia Maria Van Dijck Lima, comparando o popular «Romance do Pavão Misterioso» com a narrativa de Hermilo Borba Filho «Auto-de-fé do Pavão Misterioso». O motivo da carta no cancioneiro popular português é estudado por Ana Paula Guimarães e Manuela Parreira da Silva, numa comunicação encenada como troca de correspondência entre as suas autoras. Referência ainda ao estudo de Rosa Marina de Brito Meyer, consagrado aos «Blocos de Carnaval no Rio de Janeiro: o perfil do Carioca nas letras dos seus sambas».

Em suma, e como se pode depreender destas breves referências, estamos perante um volume que, na sua diversidade, responde de forma muito satisfatória ao desafio da abordagem do tema do nacionalismo e do regionalismo nas literaturas lusófonas.

Francisco Topa

ALBERTO DA COSTA E SILVA

Ao Lado de Vera

Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997

Ler *Ao Lado de Vera* é assumir um compromisso de verdade com um biógrafo ou uma biografia (ou autobiografia), entrar numa rede de analogias que confluem na busca de uma unidade essencial.

"O que passa persiste no que tenho: a roupa no estendal, o muro, as pombas, tudo é eterno quando nós o vemos". Mas, muitas vezes, "as flores parecem musgo, limo, ferrugem, as feridas que os pássaros abrem na casca lisa e perfeita de um fruto." É assim que o "ser" sonhado se converte no "parecer" efémero, sob a forma de símbolos vários. Variada é também a voz que perpassa os textos. Murmúrio de filho, conselho de pai, dúvida de avô, conclusão de amante. Mas o amor com que se pede, aconselha, duvida ou conclui é sempre "sem pressa da ausência", verdadeiro, a "força" que permite "resistir à fadiga de tanto céu e abismo". É a força erótica que permite ultrapassar "a viagem ao céu do chão".

A morte atravessa os poemas (os diferentes ritmos e formas) figurada de diversos modos — metaforizada, personificada, através da metonímia ou tomada literalmente — é morte sempre, por vezes "cheia de infância e de medo". "Cuidado! Que vem vestida de infância e de vida." É um "aviso, em voz baixa", já não é murmúrio, o último apelo desta grande alegoria.

Para o poeta, pela escrita, é possível fundar aquilo que permanece — e matizar o vermelho (de sangue) em amarelo e azul. Impõe-se que o leitor continue este exercício de imitação demiúrgica. Só há um caminho — é aceitar o desafio: é ler, de verdade.

Ângela Sarmento

ANTÓNIO TORRES

O Cachorro e o Lobo

Rio de Janeiro, Editorial Record, 1997

Figura proeminente do actual romance brasileiro, o autor de *Essa Terra* (1976) empreende neste novo romance uma viagem em retrospectiva pela sua Bahia natal, sua memória. É ela que impõe o ritmo narrativo e discursivo, num deambular entre o "então" e o "agora", ao sabor do bolero, do samba e da poesia.

Totonhim regressa a Junco, pequena cidade do interior da Bahia, após vinte anos de esquecimento. A ocasião é de festa, comemora-se o aniversário do pai, *o velho* (80 anos). O narrador partira para São Paulo "onde tudo é verde como o céu (sim, o céu é verde; lá chove sempre)", abandonando o seu passado.

O regresso, qual filho pródigo, implica o acordar de fantasmas, tais como seu irmão Nelo que se enforcara vinte anos antes após igual regresso de São Paulo; sua mãe que endoidece. O narrador dá conta da desertificação de sua aldeia que se operava havia vinte anos, mas que se mantém vinte passados: de facto, man-têm-se a seca, a pobreza. A sua Junco é agora terra de velhos, doidos e acomodados, de gente que à noite se fecha em casa vendo televisão (" — A esta hora, meu filho? Logo na

hora que todo o mundo tá vendo televisão. Até caírem das cadeiras, mortos de sono"). A notação de esperança é transmitida através do pai octogenário, como que contendo em si quase um século de experiência que lhe confere tranquilidade e autonomia.

Totonhim reencontra igualmente o seu primeiro amor: "— Pois não, dona Inês. Inesinha, Inesita, ou simplesmente I. A dos cabelos de boneca de milho. E quem te chamava de Miss Bahia? Hein, princesa? (...) Boleros e guarânias. Tangos e sambas-canções. Valsas. E o forró rasgado. O primeiro amor, sem camisinha, antes da era da Aids." O ritmo entranha-se e acompanha o narrador na descoberta do seu passado que é a sua identidade profunda — de um Brasil profundo — pejada de contradições, mutilações, mas bela e apaixonante no seu conjunto.

Seguindo este percurso da memória, a escrita de António Torres evolui igualmente — ela que é absolutamente poderosa no diálogo, encontra na segunda metade do romance (que corresponde exactamente à confrontação directa do narrador com o seu passado) toda a expressividade de uma fala original: «Um galo canta: "lá vem chegando a madrugada..." Outro responde: "Acorda, que lindo!" E outro: "É madrugada, é de manhã." E outro: "Vou ver minha flor..." A terra dorme. Com o que este lugar estará sonhando?». O ritmo discursivo alterna entre o longo discorrer onírico e o período curto acutilante, entre o bolero e o samba-canção, entre a prosa e a poesia, fluxo de imaginação.

Com o fim da curta viagem completa-se a exorcização. Em paz com a sua memória, o que equivale a dizer consigo mesmo, o narrador-protagonista restabelece e perpetua o laço que o unia a um tempo esquecido no espaço, ou perdido nos meandros de uma imensa cidade aglutinadora de memórias:

"— Não quer vir comigo? Venha comigo, papai.

— Eu, não. Não sou doido, não. Daqui não saio nem amarrado. O que era que eu ia fazer fora daqui, Totonhim? nesse mundo aí não tem mais lugar pra velho.

— Nem pra novo, mas deixa pra lá."

O caminho fica livre para o início do fim do esquecimento, ao sabor de uma *modinha:*

Vai, boiadeiro, que a noite já vem.
Pega o teu gado e vai pra junto do teu bem.

Sílvia Oliveira

ADOLFO BOOS JÚNIOR

Um Largo, Sete Memórias

Florianópolis, Editora da UFSC, 1997

Em epígrafe a este romance, Adolfo Boos Júnior coloca Gabriel Garcia Márquez discorrendo acerca do amor ("o amor era o amor em qualquer tempo e em qualquer parte"), e Cruz e Sousa acerca da "flagelada África".

Em epígrafe a este comentário coloco a última memória do livro, pertencente à jovem escrava Cida:

"Em que tempo, há quantas gerações atrás fomos felizes, tão felizes para, como compensação, ser necessário este sofrimento".

Poderosa narrativa que apresenta em cena sete memórias mais uma, como vem referido em subtítulo: *(e mais uma, coletiva, inquisitorial, contraditória e, muitas vezes, perturbadora).* A cada memória corresponde uma personagem identificada e situada no espaço e no tempo: Miguel Ferreira dos Santos, Dona Gaudência e Miguel Gaudêncio são a típica família possuidora de escravos; Pedro é o mulato capataz; Cida e Bartolomeu, dois escravos valiosos; Manoel Joaquim da Silveira Bitencourt, o Abolicionista. Trata-se do século XIX escravocrata em Santa Catarina, vivendo a transição.

Neste romance, ficção e História encontram-se lado a lado enquanto componentes da *memória* — de cada personagem — facto que permite a várias personagens expor a sua versão do mesmo acontecimento. Matéria da História é o *Largo,* palco das transações de "mercadorias humanas"; é também a fuga a que se aventura o escravo Bartolomeu; é igualmente matéria histórica a sua consequente captura e assassinato por espancamento; e ainda, a figura do *Abolicionista* que compra escravos para de seguida os alforriar. Matéria ficcional é certamente o enredo sentimental que une as diversas personagens: o casamento une o fraco Miguel Ferreira dos Santos à cruel Dona Gaudência; o desejo de afirmação máscula une (o violador) Miguel Gaudêncio a Cida; o desejo de definição une o mulato capataz Pedro a seus donos ("o pardo, nem branco nem preto, nem feitor nem escravo, mestre em passar correntes e cordas tanto no gado como nas pessoas"); o amor une Bartolomeu a Cida, por ela dando a vida; por fim, igual amor une Bitencourt, o Abolicionista, a Cida, "da raça Mina; Uma negra Mina!"

Ficção é aqui o *universal humano* – neste sentido, o histórico – enquanto *História* é incrível ficção – no sentido de *anti-humano.* Nesta desconstrução tipológica a ficção (/Humanidade) assimila a História (/facto) numa narrativa-síntese: a crónica fornece a matéria factual, o romance fornece a matéria ficcional: dos dois gera-se a *memória.* Que tanto tem de "confession"

quanto de "rêverie"...
A acompanhar a desconstrução tipológica vem a genérica, e o autor apresenta um romance/drama. Assim podem as *memórias* assumir em plenitude o seu carácter de personagens, pode o discurso-memória autonomizar-se da pura ficção e da pura História; a *memória* liberta-se "ficcionalmente" da instância do narrador condutor e apresenta-se autónoma face a um leitor necessariamente activo no processo de leitura: acompanha sete memórias apresentadas numericamente "e mais uma, colectiva", a oitava, *coro* da tragédia que foi a escravatura e simultaneamente ponte com o presente: "... todas as misérias políticas e particulares da família brasileira provêm da acção combinada, durante três séculos, desses dois grandes corruptores, que se denominam escravagismo e monopólio territorial".
Memória é, por fim, capacidade humana de ultrapassar oposições. A última memória é de Cida, finalmente rendida ao amor de Bitencourt: "Então, no renascido silêncio, numa quietude sem limites, sem mais nada para ocultar, entregue ao inevitável, deito-me ao seu lado e, assustados, repelentes, iniciamos nossa viagem".

Silvia Oliveira

MÁRIO SOUTO MAIOR

Como Nasce um Cabra da Peste

3.ª ed., Recife, 20-20 Comunicação e Editora

Fortaleza, O Curumim sem Nome, 1997

Como Nasce um Cabra da Peste é a um tempo crónica e ensaio, inventário e documentário, memória e descrição, que habilmente se inscreve no espaço da história, da sociologia, da psicologia, da linguística, da etnografia, do folclore — e da literatura.
Propondo-se falar do acontecimento que é o nascimento de um "cabra da peste" — designação comum do comum nordestino —, Mário Souto Maior, também nordestino, começa por se autobiografar, como que a dizer-nos que se identifica gostosa ou gozozamente com um "cabra da peste", e passa a dar-nos conta dos vários fenómenos que, desde o período da gravidez, envolvem a mãe e o filho. Longe de se limitar à descrição objectiva das mudanças biofisiológicas e sociais por que uma e outro passam, Mário Souto Maior procura enquadrá-las numa atmosfera em que comparecem outras figuras — o pai, os irmãos, os parentes, os compadres, os vizinhos, os amigos, o médico, a parteira, o padre, etc —, e, em linguagem elaborada, incomum em cientistas ou etnógrafos, dá conta das mudanças psicológicas e das interacções entre elas, descrevendo ritos, referindo a indumentária e a culinária, revelando crenças ou crendices, transcrevendo ditos, fórmulas, rezas, canções, e apontando os cuidados e receios com a mãe e o nascituro até à explosão de alegria final.
O último parágrafo do livro pode exemplificar bem o método e o estilo de Mário Souto Maior: "Escapando de nascer *laçado*, da dentição difícil, do sarampo certo, da caxumba, da desidratação inevitável, da catapora, da coqueluche, da maleita e do amarelão, de tudo mais que atormenta a vida de um cristão nascido no Nordeste, ganha o Brasil mais um filho, mais um *cabra da peste* para pegar, desde menino, no cabo de uma enxada, cortar cana para a usina moer e fazer açúcar, plantar e apanhar algodão, laçar bois em disparada pelas campinas, ser poeta repentista para cantar as nossas belezas e os nosso heróis esquecidos, sofrer as estiagens mais prolongadas, tirar xilita do seio da terra árida, ser seringueiro na Amazónia, comer traíras e curimatãs quando aparecem, dançar o frevo, pegar sururu, tomar cachaça, engrandecer S. Paulo, fazer Brasília, brigar na Europa com os *gringos* e ficar em Pistóia, votar nos homens para deputado, servir de fantoche para os demagogos, comer farofa de jerimum com carne de sol, fazer Paulo Afonso dar energia eléctrica, ser jangadeiro nos verdes mares bravios, ser cangaceiro de António Silvino e Lampião, amar lindas caboclas e repetir, mais uma vez e sempre, o milagre da criação."
Justifica-se, pois, que se saúde esta obra, publicada pela primeira vez em 1969 e agora em terceira edição, tanto mais que ela marca praticamente a entrada tardia do seu autor no mundo do folclore e da antropologia, em que hoje se distingue. E digo tardia porque, nascido em 1920, Mário Souto Maior teve de fazer pela vida como um cabra da peste, pai de sete cabras da peste, começando por volta dos 50 anos a trabalhar no que gosta como se quisesse recuperar o tempo perdido.
Lúcia Gaspar, em *Mário Souto Maior — Cronologia e Bibliografia* (Recife, 20-20 Comunicação e Editora, 1995), inventariou 66 livros e opúsculos e cerca de 450 artigos publicados pelo autor de *Brasil Portugal — Aquele Abraço*(1995). Nessas publicações há informações minuciosas e preciosas sobre mundos (nordestinos) tão diversos como o da cachaça, o dos nomes próprios, o dos palavrões, o da culinária, o da medicina e o da religião popular, o do erotismo, o do Carnaval, o da vivência do tempo, o dos folhetos de cordel, etc. Nem sempre essas publicações escapam a alguma imperfeição ou incompletude. Mas não há dúvida de que Mário Souto é hoje o Maior folclorista e etnógrafo nordestino, de algum modo o sucessor do grande, do inolvidável Luís da Câmara Cascudo.

Arnaldo Saraiva

ARMANDO FREITAS FILHO

Duplo Cego

Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997

Os primeiros livros de Armando Freitas Filho, *Palavra* (1963) e *Dual* (1966), afirmavam uma relação forte com a exterioridade, até mesmo com a do corpo, surpreendido bem mais nos seus movimentos externos do que nos internos, e um evidente pendor plasticizante, até denunciado em homenagens a pintores, arquitectos e escultores ou em poemas intitulados "Gravura", "Vinheta", "Água-forte", etc. E afirmavam, noutro plano, alguma dependência do modelo de construção cabralino ou das práticas, às vezes escolares, da "poesia-práxis".

Sobretudo a partir de *À Mão Livre* (1979) — título sintomático —, a poesia de Armando Freitas Filho tornou-se não só mais intimista mas também mais complexa, mais nuançada, mais substantiva, mais elíptica e mais solta, evidenciando um dinamismo que faz esquecer alguma mecânica antiga, e uma energia prosódica que já não precisa de se apoiar tanto na paronomásia, embora ainda possa apreciar a aliteração: "ânimo anónimo, não numerado"; "lua inútil / anulada nesta praia / pela luz que a ilumina"; "Abrir as velas e as gavetas; / ávidas, vazias / viradas pelo avesso". *Duplo Cego*, como já *Números Anónimos* (1994), revela, em fase de grande maturidade, uma das mais sólidas e importantes vozes da poesia brasileira actual. E não será por acaso que nele deparamos com metapoéticas como esta: "O poema não se separa / das nuances dessa imagem: / tem o mesmo clima de contrastes / de vento inesperado e sol / contraditório".

O título *Duplo Cego*, que remete para um teste farmacêutico em que médico e doente ignoram o efeito de uma droga, não implica apenas a ideia da cegueira do poeta (e do seu leitor) em face de um real sempre encoberto ou fugitivo; implica antes de mais (até porque "duplo" vem antes de "cego"...) a ideia de duplicidade. Só que estamos longe da duplicidade ou da dualidade de *Dual*. Agora os pólos não só perderam nitidez como até podem flutuar ou permutar: poeta / mundo, dentro/fora, corpo próprio/ corpo outro, sólido / líquido, sentido / não sentido justificam ou exigem o "duplo movimento" que só a morte dispensa ("ida sem volta da vida"); mesmo quando "fixo e travado" o poeta tem de se confrontar com "o dia lá fora", "defronte".

Desse duplo movimento há em *Duplo Cego* muitas e impressivas imagens, a começar pelas duas partes do livro, sugestivamente intituladas "Ensaio" e "Representação", o que levou Maria Betânia Amoroso a dizer com razão que "na vida como na poesia ensaia-se quando se representa e representa-se enquanto se ensaia" (*Folha de S. Paulo*, 9/11/97). Mas a mais forte é a que se revela logo no *incipit*: "Escrevo contra, e incompreensível / em pé, directo na parede". E a ideia de contrariedade, ou de contradição, na escrita como na vida, é reiterada de diversos modos em poemas sucessivos: "contra a indiferença do céu", "contra a parede", "contra o sol", "contra o perfil", "contra sua vida", "contra-amor", "contra-ataque", "contra-luz", "contramão"; ou ainda: "e contraria o que passa", "sol contraditório", "coração contrário", "sentido contrário"; ou ainda: "sombra que a luz seca, vice-versa", "do desmaio que volta a si / ou o inverso", "ou o contrário".

A escrita contra, a vida contra, o corpo contra inscrevem-se numa ideologia mais do que de resistência, de ataque. Mas as expressões bélicas ou agressivas ("estocada", "massacre", "choque", "estilhaço", "franco-atirador", predador", " para o ataque", "os sentidos no ataque", "fura a parede") podem servir a comunicação sentimental ou amorosa, de que se ocupa mais a segunda parte do livro. O que em ambas as partes mais se exprime é a recusa do corpo a aceitar o limite, ou "a arriar / na cadeira cotidiana", e o propósito de manter "o rio irritado / o instante de touro e natureza". E o ritmo fluido ou sincopado, mas sempre tenso, que às vezes conduz a uma surpresa ou explosão final, vale como "transporte" semântico ou simbólico. Pedra e água, montanha e ilha rasa, sala ou praia, o lugar do poeta tem uma "porta de saída / de entrada", e só por instantes, só em instantâneos, às vezes de fotos que "nunca serão batidas", parece fixo, porque é essencialmente instável, sujeito às flutuações incontroláveis do vento, das nuvens e da luz.

Nessas circunstâncias, a escrita "contra", "em pé", arrisca-se a ser apenas "decorativa", além de que é sempre "lavável e ilegível", ou arrisca-se a equivaler a um "duplo cego", até porque o sentido pode chocar com o "sentido contrário": "com luz alta, frontal e cego / olho por olho desde a origem / em sentido contrário / do destino — quem? qual ?"

Esta poética da incerteza, tão típica do nosso tempo, dá-nos a certeza de um poeta.

Arnaldo Saraiva