

***Um quarto
muito amplo***
Memorial Acadêmico

MIRELLA MÁRCIA LONGO VIEIRA LIMA



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do Reitor

Paulo Costa Lima

Um quarto muito amplo Memorial Acadêmico

MIRELLA MÁRCIA LONGO VIEIRA LIMA



2017, Mirella Márcia Longo Vieira Lima.
Direitos dessa edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

Capa e projeto gráfico
Gabriel Cayres

Revisão
A autora

Sistema de Bibliotecas – UFBA

Lima, Mirella Márcia Longo Vieira.

Um quarto muito amplo: memorial acadêmico / Mirella Márcia Longo Vieira Lima.
- Salvador: UFBA, 2017.

107 p.

“Texto apresentado como requisito parcial para a promoção funcional: Professor titular.”

ISBN 978-85-8292-132-6

1. Lima, Mirella Márcia Longo Vieira. 2. Professores - Brasil - Biografia. 3. Literatura brasileira. I. Título.

CDD - 923.7

**Texto apresentado como requisito parcial
para a promoção funcional: Professor Titular.**

Upanishades: designando os livros sapienciais dos Vedas, o termo evoca a atitude do aprendiz que, “aos pés do mestre”, busca absorver sabedoria. Revivendo a minha trajetória acadêmica aos pés de uma lembrança, escrevi a palavra sânscrita. Desejei ser guiada pelo tempo de convívio com um mestre. Este texto é dedicado a João Luiz Machado Lafetá.

“Que a obra de arte deite raízes profundas no que se convencionou chamar realidade (natural, psíquica, histórica), constitui uma dessas evidências fulgurantes que deveriam dispensar qualquer discurso demonstrativo, bastando-lhe a constatação a olho nu.

No entanto, como em todas as coisas mais evidentes deste mundo, o problema existe, tanto que vem sendo objeto de especulação desde os gregos até hoje, e não se pode afirmar que o consenso já tenha sido alcançado...”

Alfredo Bosi

“Acho muito razoável a crença céltica de que as almas daqueles a quem perdemos se encontram cativas nalgum ser inferior, num animal, um vegetal, uma coisa inanimada, efetivamente perdidas para nós até o dia, que para muitos nunca chega, em que nos sucede passar por perto da árvore, entrar na posse do objeto que lhes serve de prisão. Então elas palpitam, nos chamam e, logo que as reconhecemos, está quebrado o encanto. Libertadas por nós, venceram a morte e voltam a viver conosco.

É assim com o nosso passado.”

Marcel Proust

(Tradução de Mário Quintana)

Sumário

Sumário

- 13 O leitor infantil (No quarto pequeno)
- 17 Educação sentimental
- 25 Graduação. Mestrado em Letras. Primeiros anos de docência e pesquisa
- 41 Doutorado na USP
- 53 Depois do doutorado: primeiros tempos
- 63 Primeiro estágio pós-doutoral: Biblioteca Nacional de Lisboa
- 65 Cenas de amor em romances portugueses e brasileiros
- 79 Aves tardias: personificações da arte na literatura contemporânea
- 85 Pais, filhos e sentimento de orfandade na cultura brasileira
- 99 Viagem ao encontro da bem-amada
- 105 Finalizando

O leitor infantil (No quarto pequeno)

Talvez não haja na nossa infância dias que tenhamos vivido tão plenamente como aqueles que pensamos ter deixado passar sem vivê-los, aqueles que passamos na companhia de um livro preferido. Era como se tudo aquilo que para os outros os transformava em dias cheios, nós desprezásemos como um obstáculo vulgar a um prazer divino: o convite de um amigo para um jogo exatamente na passagem mais interessante, a abelha ou o raio de sol que nos forçava a erguer os olhos da página ou a mudar de lugar, ..., o jantar que nos fazia voltar para casa e em cujo fim não deixávamos de pensar para, logo em seguida, poder terminar o capítulo interrompido, tudo isso que a leitura nos fazia perceber apenas como inconveniências, ela gravava em nós como uma lembrança doce (muito mais preciosa, vendo agora à distância, do que o que líamos então com tanto amor)...¹ (Marcel Proust)

O texto acima foi extraído de *Sobre a leitura*. Escrito por Proust em 1905, como prefácio à sua tradução do livro de Ruskin, *Sésame et lês Lys*, o ensaio foi depois considerado uma preparação para *Em busca do tempo perdido*. Trata-se, em essência, de um elogio à leitura. Sirvo-me dele, para declarar imediatamente que, sendo professora e pesquisadora da área de Letras, escritora de ensaios, poemas, contos e crônicas, reconheço que, ao longo de toda a minha vida, tenho sido primordialmente leitora. Sendo o ponto de convergência entre as atividades que realizo, a leitura é uma

1 PROUST, M. *Sobre a leitura*; tradução de Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 1991. p. 9-10.

prática que, envolvendo o exercício de uma profissão, também constitui construção de morada íntima. Uso a leitura para atuar, em vigília e, também a partir dela, faço e refaço aquilo que Bachelard chama de casa onírica, espaço seguro na intimidade.² Como leitora, “ganho a vida”, no sentido mais pleno e mais forte da expressão. Leio para compor as minhas aulas, leio para escrever meus próprios textos, leio para alimentar o mundo interior e também leio para conseguir transportar esse mundo à compreensão e ao afeto dos outros. Escolho, portanto, como eixo das minhas múltiplas lembranças, um momento de leitura.

Como vou falar de cena ocorrida na infância, preciso antes voltar a Proust e salientar uma peculiaridade que ele atribui às recordações envolvendo pequenos leitores. A passagem citada destaca elementos próprios ao ambiente que abrigava o leitor infantil. Interrompendo o seu prazer, eles ficaram em sua memória para sempre. Segundo Proust, ao redor de cada livro lido na infância, gravita um específico universo. E tende mesmo a ser assim. A lembrança de um menino entre mangueiras evoca o dia branco de luz, uma voz que aprendeu a cantar nos longes da senzala, um cheiro bom de café, a imagem de um pai a cavalo, a magia do olhar materno. Em *Infância*, conhecido poema de Carlos Drummond de Andrade, a história de Robinson Crusoe cede espaço a outra mais bela, encarnada na moldura que envolve o leitor. De modo similar, ao lembrar seu contato com Monteiro Lobato, Clarice Lispector prioriza as condições em que o ato de ler se processou, sem chegar a referir-se ao conteúdo do texto absorvido pela *rainha delicada*. Escrevendo com quase 90 anos, Dóris Lessing recorda-se de um “livro maravilhoso de contos de fada” vindo do Brasil. Continha “ilustrações fantásticamente românticas”, ela nos informa. E só diz isso. Não chegamos a saber que livro brasileiro criou asas na década de 20 e alcançou Lessing na África.³ A ênfase recai nos caixotes de querosene laqueados de preto e usados como estantes, imagem que sintetiza a precariedade material enfrentada pela menina lendo na Rodésia do Sul, atual Zimbábue. Drummond, Clarice Lispector, Dóris Lessing apenas confirmam a conclusão de Proust, quando, em salto na direção do conceito,

14

2 Cf. “Assim, uma casa onírica é uma imagem que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção.” BACHELARD, G. *A casa natal e a casa onírica*. In: ___ *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 92.

3 Cito *Infância*, poema de Drummond ; *Felicidade clandestina*, conto de Clarice Lispector e *Alfred e Emily*, romance em que Dóris Lessing imagina, na primeira parte, como teria sido a vida de seus pais sem a primeira grande guerra. Na segunda parte, a escritora conta a vida de seus pais em meio às dificuldades impostas pela guerra, inserindo aí lembranças da própria infância.

afirma: “o que as leituras da infância deixam em nós é a imagem dos lugares e dos dias em que as fizemos.”⁴

Cedendo ao sortilégio das cenas centradas em pequenos leitores, chego ao meu ponto de orientação. Parcialmente, contrario Proust porque, em minha recordação, as imagens do espaço e do tempo que conformaram o processo de leitura, sendo indeléveis, surgem definitivamente entrelaçadas àquilo que me chegava através das letras.

Vejo-me menina, sentada no chão de um quarto que, de tão exíguo, costumávamos chamar “o quarto pequeno.” Estou lendo. Ao meu lado, minha mãe chora, rasga montes e montes de papéis. Pede ajuda, parece ter pressa. Em certos momentos, hesita; volta a agir. Está determinada a queimar tudo, mas isso lhe causa um sofrimento enorme. Sem entender, vou lendo páginas que ela deixa cair, rasgando, antes de queimar tudo no quintal. E aí vem o que dói, ainda. Minha mãe pedia que eu lesse algumas passagens, que as memorizasse. Afinal, eu já me mostrara capaz de reter as histórias que ouvia nos discos. No palco, já dissera o “monólogo da caipira”, inteirinho. Por que não poderia gravar o que pedia que eu gravasse? Acontece que, para reter o texto, era imprescindível um sentido. E, para mim, naquela tarde, nada fazia sentido. Uma mulher que tanta amava livros agora os queimava. Por que fazia isso, se o gesto gerava seu pranto? Foi preciso passar algum tempo, para que eu tomasse ciência de que existira um aviso. Era possível que o braço do governo militar alcançasse a nossa casa. Os amigos que ali deixaram livros e papéis preferiram que tudo fosse destruído. Em desespero, minha mãe confiou na minha memória, para salvar algumas coisas. Lamento declarar que fracassei. Ou quase, porque algo ficou. Em meio ao abismo da confusão, cartas escritas por uma bailarina aqueceram os meus olhos com o fogo do sentido. Enviadas a um advogado baiano, expressavam amor nascido contra as normas. Bailando diante dos meus olhos, as letras cantavam e gritavam paixão por meu tio materno. A força confessional era fascinante, mas seu poder era um vento forte, ameaçando as paredes estáveis que abrigavam minha ideia infantil de ordem familiar. Permaneço até hoje arrebatada pelas declarações que li, embora tenha sido eu mesma a rasgar os manuscritos feitos pela mulher cujo rosto era exposto em fotos que também rasguei. Consigo fechar os olhos e ainda enxergar algumas letras, no verso de uma fotografia. Minha mãe louvava a inteligência da artista, assinalava a beleza das suas frases, mas suas palavras não foram poupadas.

Eu podia parar aqui. A cena remota condensa minha trajetória. Ao olhar para a menina com medo do absurdo que tomava vulto no “quarto pequeno”, vejo a prefiguração do que passei a ser: uma intérprete em busca de sentido; pessoa dedicada às

4 PROUST, M. Op. cit., p. 24.

palavras, ansiosa para compensar a falta daquelas que ajudou a destruir; mulher para sempre fascinada por textos que falam de amor. Embora possa parecer amplo, e às vezes perigosamente amplo, meu campo de interesses permanece em torno do tema único. O amor é meu objeto de reflexão. Se reflito sobre a arte, permaneço vinculada à menina fulminada pela poesia da bailarina. Se escrevo e oriento trabalhos tendo em mira a família, estou sempre focalizando casas ameaçadas pelos ventos das pulsões e das paixões. Cumpro destino dado pela pequena leitora das cartas.

Resta ainda esclarecer que, mesmo entendendo pouco, conheci, naquela tarde, rebeldia e dor. Assimilei a paixão da minha mãe, em luta; assimilei a paixão da bailarina, que também lutava. E tudo confundi, num só amálgama. Em consequência, passei a buscar, nas expressões dos afetos, a expressão da História. Na letra, penso, intimidade e História permanecem abraçadas para sempre. Sem o abraço que remotamente surpreendi, a leitora do passado chora e ameaça deixar-me. E eu preciso do laço com aquela criança, para “ganhar a vida.” Sem ela, eu nada teria sido. Sem ela, nada sou, nada serei.

Educação sentimental

*“What’s Hecuba to him or he to Hecuba
That he should weep for her?”*

Eu pergunto e passo: constato apenas o prestígio dos fantasmas e um dos extremos de aberração a que pode chegar o leitor, espécie de ator potencial, sob a influência do espírito romanesco.”¹ (Augusto Meyer)

O texto acima focaliza a postura de alguém que, capturado pelo processo de leitura, entra em estado de transe quase completo. Recorrendo ao momento em que Hamlet observa, com fascínio, um ator possuído pelo *pathos* da personagem, Augusto Meyer associa à juventude, essa forma de extrema identificação. Em sua óptica, se o gosto da leitura persiste, entra em cena, com o passar do tempo, uma *sensualidade* que constitui o reverso da *ingenuidade* marcante no leitor jovem. Segundo Meyer, *o leitor sensual cultiva a pausa consciente e lúcida, desperta pelo prazer de análise, interrompe o autor em pleno vôo para apalpar-se cautelosamente, esclarecendo as origens da sua emoção e medindo a parte de intérprete que lhe cabe.*²

Mais uma vez, como anteriormente ocorreu em relação à visão de Proust, a minha concordância é parcial. A passagem do tempo determinou mudanças em minha

1 MEYER, Augusto. *Do leitor*. In: ___ *Textos Críticos*. São Paulo: Perspectiva/ Brasília, INL, 1986. p. 7.

2 *Ibid.*, p. 7-8.

atitude diante dos livros, mas o que Meyer chama de *leitura sensual* – o processo de ler com âncora na apreciação da forma, do estilo e da autovigilância – jamais sustou a sensação de arrebatamento que determinados textos exercem sobre mim. Há pouco tempo, reli *Os Irmãos Karamázov*, na preciosa tradução de Paulo Bezerra, diretamente do russo. Ainda muito jovem, lera tradução feita com base na edição inglesa. Durante a leitura recente, olhei com cuidado as origens das minhas emoções. Perguntei-me todo o tempo quem era Ivan para mim, quem eu era para Ivan. Mesmo quando encontrei respostas possíveis para a inesgotável questão lançada na peça teatral de Shakespeare, continuei chorando. Como apreciasse a soberba polifonia de Dostoiévski, fiz diversas pausas analíticas; nenhuma delas evitou que eu fosse Ivan, uma vez mais.³

Tudo isso serve para esclarecer que me tornei professora e pesquisadora na área de Letras, a partir de algumas leituras realizadas nos anos de *educação sentimental*. Para caracterizar o caráter difuso e assistemático dessas experiências, vou lembrar apenas alguns, dentre os discursos que me arrastaram ao transe referido por Meyer, quando invoca as palavras de Hamlet.

Antes que encontrasse, no Colégio Maristas, o Professor Jaime Barros, li muito, mas de forma desordenada. Li o que caía em minhas mãos. Ficaram em minha alma os contos de Hans Christian Andersen, que até hoje leio, e dos Irmãos Grimm. Quis muito conquistar a amizade de *Pluft*, o fantasma criado por Maria Clara Machado, que conheci primeiro no teatro. Apaixonei-me por Cadichon, protagonista de *Memórias de um burro*, livro da Condessa de Ségur, a mesma que inspirou Clarice Lispector a compor *Os desastres de Sofia*. Era guiada por minha mãe, leitora voraz, e pelo *Tesouro da juventude*, coleção que ela adquiriu antes que eu tivesse nascido. Em casa, meu pai, menos afeito aos livros do que ao mar, elegia, de vez em quando, trechos contidos em livros de História Antiga. Minha mãe lia sempre; muitas vezes, ela lia a Bíblia. As duas vozes revezavam-se, nos relatos dos mitos gregos. Eu adorava heróis como Teseu, mas só formei uma ideia de heroísmo, a partir das telas do cinema. Com as mãos cheias de doces – que meu pai comprava em diversas confeitarias então existentes na Baixa do Sapateiro – vi Ben-Hur, cuja coragem associei à força física de Maciste e à agilidade de Tarzan. As outras meninas da minha escola iam apenas aos cinemas que ficavam nas cercanias das Ruas Chile e Carlos Gomes. Eu frequentava todos, porque, conforme assinalava a minha mãe, meu pai julgava

3 Terry Eagleton refere-se a Ivan como maldito, um ateu em íntima relação com a divindade. EAGLETON, T. *Doce violência: a ideia do trágico*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: UNESP, 2013. p. 83. Olho-o por outro ângulo. Destinado a constatar que, circulando através das palavras, seu pensamento degenera-se, gerando o mal, ele sofre; sua dor mais extrema reside, todavia, na compreensão de que todo o mal já pulsava, latente e vivo, dentro de si mesmo.

cinema tão imprescindível quanto o pão. Guardo até hoje o susto que senti, quando El Cid foi atingido mortalmente. Já tivera contato com a morte, mas, talvez por isso mesmo, forjara a ideia de que, ao menos os heróis, no tempo da narrativa, permaneceriam a salvo. Por razões talvez diversas, gritamos juntos. Meu pai trazia os olhos aguados e eu estava completamente assustada, diante da queda de um herói. Saí atônica. Não senti conforto, ao perceber que o meu pai emergira feliz, da sala escura. Eu não encontrava consolo, ao constatar que El Cid vencera a batalha, estando morto.⁴

Tenho nítida impressão de que a seleção de textos que frequentei marcou mais a geração que me antecedeu do que a minha própria. Meus pais casaram tarde, de modo que as suas referências lançavam-me um pouco para trás. Quando encontrei, na casa de uma tia, a *Biblioteca das Moças*, passei a escrever em acordo com uma ortografia que já entrara em desuso. Tive problemas na escola. No entanto, fui compensada. Sonhei fartamente os sonhos de Orietta, sorvendo febrilmente uma trilogia de M. Delly: *Corações inimigos, Orietta, Lady Shesbury*. Não gostava dos livros recomendados pelos professores. Constituíam exceções, alguns romances de Érico Veríssimo, destacadamente *Olhai os lírios dos campos*, as crônicas de Rubem Braga, que sempre amei, e os poemas de Vinicius, que copiava nos cadernos para mais facilmente conseguir decorar. Quanto a Bilac e Raimundo Correia, li bem mais tarde; ouvi seus versos, por vezes reiteradas, antes de ler. Minha mãe costumava dizê-los de cor, de modo que, em sua voz melodiosa, Bilac passou a habitar meu coração. O mesmo pode ser dito das imagens contidas no poema *Dulce*, escrito por Castro Alves: *Se houvesse ainda talismã bendito| que desse ao pântano – a corrente pura| musgo- ao rochedo| festa – à sepultura| das águas negras- harmonia ao grito| ...* Contudo, entre os poetas, havia uma voz que me fazia revisitar o estado de embriaguês produzido pelas cartas que li, no *quarto pequeno*. Algumas revistas da época traziam, traduzidos para o português, versos de Rabindranath Tagore, escritor indiano. Expostas em fragmentos, as declarações de amor feitas por Tagore adquiriam, diante dos meus olhos, natureza próxima àquela que me conquistara nas cartas da bailarina. Passei então a procurar seus livros. Somente quando encontrei uma edição portuguesa de *Gitanjali*, percebi que Tagore dirigia-se a Deus. Mais tarde, li *O jardineiro*, *Citra* e o romance *A casa e o mundo*. Posso dizer que o indiano levou-me a amar Cecília Meireles, Gabriela Mistral

4 Escravo com extrema força física, Maciste apareceu num filme mudo dirigido por Pastrone, em 1914, com roteiro de Gabriele D'Annunzio. Seu sucesso gerou a interminável série que me alcançou na década de 60. Dirigido por William Wyler, *Ben-Hur*, filme de 1959, voltava sempre aos cinemas. *El Cid* foi feito em 1961, com direção de Anthony Mann. A música magistral de Miklós Rózsa o torna inesquecível.

e Pablo Neruda. Em todos, vi algo da devoção amorosa que um dia se interpusera entre mim e o desespero.

Fascinada pelo cinema, fui caminhando, sem jamais me desviar dos livros. Foi assim que me defrontei com John Glasworthy. O prêmio Nobel de 1932 arrebatou-me do contexto heroico exposto nas telas do cinema, conquistando-me, definitivamente, para a escrita realista. Novamente mergulhei em uma trilogia: *A Saga Forsyte*. Ainda não consegui ver a minissérie de TV, feita entre 2002 e 2003. Também não tive acesso ao seriado da BBC, de 1967, e nem ao filme americano, de 1949. A saga familiar que li em livros esburacados por traças centra-se em Soames – homem que corrói a própria vida, no anseio de afirmar-se diante dela como proprietário – e em sua esposa Irene, portadora de uma beleza que não se deixa possuir. Publicados entre 1906 e 1921, os livros contêm interlúdios. Fui fortemente comovida por um deles: *Verão indiano*. Na edição que li,⁵ o texto integra o primeiro volume, constituindo apêndice a *O proprietário*. Com pungente lirismo, é narrada a paixão que Irene desperta no Velho Jolyon. Jamais vou esquecer a morte do idoso à sombra de uma árvore. Iluminando-lhe a velhice, o amor exaure as suas forças. A escrita de Glasworthy preparou-me para ler muitas obras que me chegariam às mãos tempos depois. Mesmo Eça e Machado, que escreveram antes, li, comparando ao autor inglês. Algo similar ocorreu com Graciliano Ramos, Carlos de Oliveira e José Cardoso Pires.

Vendo como eu fora absorvida pelo mundo dos Forsyte, minha mãe tentou apresentar-me outra família, sugerindo que eu lesse *Os Thibault*, romance em cinco volumes, de Roger Martin du Gard. Não consegui vencer o desafio e logo abandonei a leitura do primeiro volume, desistindo de conhecer melhor Jacques Thibault, personagem cuja criação minha mãe não cessava de louvar. No entanto, ela não desistiu de tornar-me admiradora do escritor francês, de modo que, um pouco mais tarde, li, com entrega absoluta, *Jean Barois*, mergulhando na atmosfera criada pelo caso Dreyfus; e li também a inesquecível novela *Confidência africana*. Centrado num incesto, o comovente relato deixa visível a sombra densa do romantismo a permear a letra de Martin du Gard.

Referindo-se às leituras de sua juventude, Augusto Meyer observa ainda: *E daquela primeira fase de educação sentimental, ..., passava o jovem monstro para uma crise de hipercrítica. Devido à necessidade de equilíbrio, o excesso engendrava o excesso contrário*.⁶ Foi numa dessas guinadas juvenis, que passei dos realistas para a escrita introspectiva de Hermann Hesse. Àquela altura, meu irmão andava apaixonado por

5 Acho que li uma edição portuguesa, mas não tenho certeza.

6 MEYER, A. Op. cit. p. 7.

A *mulher obscura*, romance de Jorge de Lima. Tínhamos em casa a obra completa, publicada pela Aguilar. Lendo a poesia, conheci nessa fase *Mira Celi*. Mas a paixão do meu irmão fazia com que levasse o volume da prosa sempre consigo. Terminou perdendo aquela obra rara, que não cheguei a terminar de ler. Para que as discussões cessassem, entregou-me as *Histórias extraordinárias*, de Edgar Poe, que li, tremendo de medo; em seguida, emprestou-me livros de Hermann Hesse. Li o autor alemão sofregamente, embora deva dizer que a memória não o abraçou com muita força. As revelações psicológicas de Hesse foram importantes durante algum tempo, mas saí do mergulho em seus escritos bastante esgotada.⁷ Ciente de que precisava mudar, ainda me sentia, nas primeiras tentativas de mudança, cativa dos abismos psicológicos que achara em *Demian*, em *O Lobo da Estepe* e até mesmo em *Sidarta*. Conversei com minha mãe, que resolveu tirar-me do impasse, com a oferta de dois romances de Dostoiévski. Enfrentei dificuldades, muitas delas oriundas das traduções. No entanto, estava munida do que Meyer considera uma *boa-vontade* necessária aos primeiros contatos com certos autores. Intuí, antes de entender, que o autor russo era movido por compreensão e simpatia humana. Essa mesma simpatia arrastava-me ao esforço de ultrapassar os obstáculos situados entre nós. Aos seus textos mais curtos, cheguei depois, conduzida por outro guia. Foi com deslumbramento, que li *Noites Brancas*, depois de ver um caso especial na TV, com roteiro de Oduvaldo Vianna Filho e direção de Ziembinski.

Lamento que esteja injustamente esquecido, o polonês cujo trabalho no Brasil foi determinante para a escolha do meu caminho profissional. Refiro-me a Ziembinski. Não tenho em mente a sua persistente atuação no teatro, a que não tive acesso, infelizmente. Falo, com saudade, de tudo que conseguiu realizar na televisão. Devo dizer, aliás, que sinto falta daquela teledramaturgia que, iniciada em 1971, prosseguiu, ainda que com alguma irregularidade, até 1995⁸. Seguindo os casos especiais, eu buscava a literatura que a muitos servira como base e, assim, li muito. Cito apenas os casos fulminantes: *A pérola*, de Steinbeck; *Medeia*, de Eurípedes, e mais tarde *Gota D'água*;

7 Esse esgotamento repetiu-se, quando, anos mais tarde, fiquei obcecada pelos filmes de Ingmar Bergman.

8 Os episódios duravam mais ou menos 60 minutos. Em 1979, compunham a série *Aplauso*, que constituía mais nitidamente um “teleteatro”. Entre 1980 e 81, foram exibidos apenas dois casos especiais. Houve maior regularidade em 1983, mas entre 84 e 87, novamente ocorreram apenas dois. Entre 88 e 95, os casos especiais integravam a *Quarta Nobre*. Bastante envolvido com essa teledramaturgia, Ziembinski assumiu a direção do departamento de casos especiais da Rede Globo, em 1977, permanecendo no cargo até morrer.

A dama das camélias, de Dumas Filho; *Sétimo céu*, de Austin Strong⁹; *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. Em vão, procurei o texto de Scholem Aleichem que deu lastro ao caso especial *Dibuk, o demônio*, com roteiro de Domingos de Oliveira.¹⁰

Sem cessar completamente, o caráter assistemático das minhas leituras arrefeceu bastante, quando, em meu segundo ano no Colégio Maristas, passei a ser aluna do Professor Jaime Barros. Sob a sua orientação, concentrei a minha atenção em escritores de língua portuguesa. Li Ferreira de Castro e Miguel Torga. Jamais esqueci Alberto, personagem de *Vindima*. Na poesia, fiquei detida mais tempo em Fernando Pessoa e em Drummond, com alguma ênfase nos textos que o poeta brasileiro publicou nos anos quarenta. Como eu manifestasse anseio de ler livros sem ligação direta com as aulas, fui conduzida por Jaime a autores brasileiros que desconhecia. Lembro do encantamento provocado tanto pelo lirismo contido em *Um ramo para Luísa*, de José Condé, como pela escrita poética de Moacir Costa Lopes, em *A ostra e o vento*.

Quando viu que, depois de ler *Perto do coração selvagem* e *O livro dos prazeres*, eu continuava resistindo a Clarice Lispector, meu professor indicou Otávio de Faria. Depois de ter mergulhado nos dois primeiros volumes, passei a caçar os restantes que compunham *Tragédia burguesa*; li todos que encontrei. Gostava das tramas e gostava de ver, no texto, meu mundo urbano, ali mostrado em contínua ebulição. No mesmo ano em que tomei contato com *Tragédia burguesa*, um orientando de Antonio Candido defendeu seu trabalho de mestrado contendo pesadas censuras a essa obra literária e ao seu escritor. Ironicamente, o autor dessa crítica contundente viria a tornar-se o orientador de meu doutorado e a figura mais importante da minha trajetória acadêmica. Em seu livro, *1930: a crítica e o modernismo*, João Lafetá confronta habilmente o crítico Otávio de Faria, ao romancista. Com destreza, argumenta no sentido de evidenciar que *Tragédia burguesa*, principal obra do escritor, potencializa a falha que o crítico identificara nos romances políticos da década de 30: abandono da linguagem e do estilo, por conta da primazia dada a um projeto ideológico.¹¹ Voltarei a esse ponto, quando recuperar o primeiro encontro que tivemos. Por enquanto, devo

9 Creio ter encontrado *Sétimo Céu* também na Biblioteca das Moças. No entanto, lembro que o texto era, com equívoco, atribuído a outro autor.

10 *A pérola*, com roteiro de Dias Gomes, foi caso especial exibido em 1971; *Dibuk, o demônio*, e *O sétimo céu*, ambos com roteiro de Domingos de Oliveira, e *A dama das camélias*, com roteiro de Gilberto Braga, foram ao ar em 1972; *Medeia*, com roteiro de Oduvaldo Vianna Filho, foi caso especial de 1973, mesmo ano de *Noites brancas*. Com roteiro assinado por Domingos de Oliveira, *Vestido de noiva* integrou a série *Aplauso*, em 1979.

11 LAFETÁ, João Luiz. *A volta do velho*. In: ___. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974. p. 173-190.

dizer que dois fatores diminuíram a ânsia que sentia a leitora juvenil, interessada em conhecer os destinos das personagens criadas por Otávio de Faria. Acompanhando minhas leituras, minha mãe considerou os enredos anacrônicos e passou a lançar muita ironia sobre eles. Ainda fascinada pelas tramas, mas já com a consciência crítica desperta por suas observações, comecei a cansar no volume intitulado *O cavaleiro da virgem*. Nesse livro, o impulso moralizador interfere mais nitidamente na composição da trama, de modo a torná-la artificial. O relato ficava, aos meus olhos, inverossímil, como jamais me pareceram – e ainda não os julgo assim – aqueles que me absorveram em *Os caminhos da vida e O lodo das ruas*. Um segundo fator foi determinante. Veio a lista dos 10 livros que eu deveria ler ou reler, para fazer o vestibular da UFBA. Entre eles, gostaria de destacar a impressão forte que me causou um conto que integra coletânea de Aníbal Machado: *Viagem aos seios de Duília*. A narrativa centra-se na experiência de um senhor idoso que retorna à terra natal, com o intuito de recuperar uma experiência epifânica. No passado remoto, vira os seios de uma jovem e sentira deslumbramento. Essa relação com o tempo iria sempre frequentar a minha reflexão, alimentando o pensamento sobre a epifania, destacadamente sobre a epifania erótica. Naquela altura eu ainda não sabia disso. No entanto, ainda no meu primeiro ano na faculdade, publiquei, no *Jornal do Diretório Acadêmico*, um conto com nítida influência de Aníbal Machado. Em meu texto – *Um instante na galeria X* – trato de um homem que, entrando em êxtase contemplativo diante de uma tela, pretende reter o momento. Indo à procura do pintor e, em seguida, em busca da mulher retratada no quadro, fracassa em seu projeto. Vê-se que surgia aí, em forma de ficção, um discurso reflexivo que embarça êxtase promovido pela arte, epifania erótica e fluxo temporal.

Incentivada por Jaime Barros, frequentei, ainda no segundo ano colegial, um grupo de estudos sobre cinema; o que comprometia um pouco o meu tempo de leitura livre. Ministradas por seu irmão, José Carlos Barros, as sessões noturnas davam noções da arte realizada por diretores italianos: Visconti, Pasolini, Antonioni. No Brasil, passamos por Nelson Pereira dos Santos e principalmente por Glauber Rocha, que me comoveu então e para sempre. Durante essas aulas de cinema, fortaleci os laços de amizade que já criara com dois colegas de Maristas. A eles, voltarei depois. Agora, já que falo de minha *educação sentimental*, devo mencionar o teatro.

A amizade de minha mãe com a atriz Jurema Penna sempre me garantiu ingressos no teatro infantil. Nasceu ali um caso de amor que o encerramento da adolescência só viria a tornar mais agudo. Ia sempre a teatros de Salvador e do Rio. Como existisse a tia Cecy, morando no mesmo prédio em que havia o Teatro de Ipanema, frequentei bastante aquela casa e outros teatros do Rio. Ali entrava em contato com pessoas que me recomendavam as peças. Por conta desse histórico, quando houve,

em São Paulo, uma tumultuada apresentação da peça *Ponto de partida*, eu fazia parte do público. Correria o boato de que a censura finalmente impediria a montagem alusiva ao assassinato do jornalista Vladimir Herzog. Houve demora. Com ansiedade, ficamos aguardando, sem saber se o espetáculo fora censurado. Éramos ostensivamente vigiados, pois, com o boato da censura, veio outro, que contemplava possíveis manifestações. Contudo, aparentemente, os censores continuaram aceitando que o texto de Gianfrancesco Guarnieri ficava circunscrito ao contexto medieval que evocava. É possível que não tenham querido aumentar a polêmica em torno da morte de Herzog, que já ultrapassara as fronteiras do país. A sessão ocorreu, felizmente para mim e para a amiga que comigo viajara com o intuito de ver a peça. Mais tarde, em atuação inesquecível, o ator baiano Waldemar Nobre deu nova vida ao Dôdo, representado pelo próprio Guarnieri, na montagem original. Lembro ainda a emoção que senti ao ver Dôdo pisando o palco do Teatro *Vila Velha*, lugar de significação cultural enorme, para mais de uma geração.

24

Por último, faço dois acréscimos. O primeiro diz respeito ao pensamento de Vivekananda, autor do famoso *Karma Yoga*, a quem fui conduzida por minha mãe. Pensador espiritualista, ele surpreende pelo intenso vitalismo, que o leva a admirar Walt Whitman e a impressionar Henry Miller. Foi marcante, desde a primeira leitura, a sua ideia de um amor cósmico; deve ter sido marcante também para Guimarães Rosa que o leu, expondo, em sua obra, rastros desse contato. O segundo e último acréscimo concerne à música. Estudei piano entre cinco e dezessete anos de idade; fiz cursos de teoria musical e obtive diploma em nível médio. Tinha sensibilidade de intérprete e habilidade com o instrumento. Todavia, enfrentei, na infância, problemas no ouvido esquerdo. Lia bem as partituras, mas não tinha domínio da linguagem. Além disso, compreendi muito cedo que a palavra era o campo mais adequado para a minha atuação.

3

Graduação. Mestrado em Letras. Primeiros anos de docência e pesquisa

Graduação

Resta considerar as concepções da função da literatura aglomeradas ao redor da palavra “catarse”. A palavra – grega, de Aristóteles, na Poética – tem uma longa história... Mas a literatura nos alivia de emoções ou, ao contrário, incita-as? A tragédia e a comédia, pensava Platão, “dão alimento e bebida às nossas emoções quando devíamos secá-las.” Ou, se a literatura nos alivia das nossas emoções, elas não são erroneamente descarregadas, quando gastas em ficções? Santo Agostinho confessa que, quando jovem, viveu em pecado moral; contudo, “por tudo isso não chorei, eu que chorei por Dido morta...” Certa literatura é incitadora e outra é catártica, ou devemos distinguir entre grupos de leitores e a natureza da sua reação? Novamente: toda a arte deve ser catártica? Esses são problemas a ser tratados em “A literatura e a psicologia” e “A literatura e a sociedade”, mas, preliminarmente, têm de ser levados em conta agora.¹ (Wellek, R e Warren, A)

1 WELLEK, R. e WARREN, A. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de Luis C. Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 34.

Foi uma árdua batalha que não consegui vencer. Meu pai não aceitava que a filha estudiosa perdesse a oportunidade de cursar Medicina para sanar dores físicas ou mentais, seguindo a trilha do avô paterno, morto aos 33 anos. Considerando a sua habilidade com os números, meu pai até concordaria com um curso de Engenharia. Demonstrou-se decepcionado com a minha decisão de cursar Letras, não escondeu isso e não se convenceu do contrário, durante anos. Paciência, muito tempo depois, rimos juntos das intensas discussões travadas no período. Como o seu pai, além de clínico e psiquiatra, era professor universitário, creio que, de algum modo, terminei seguindo o caminho desse avô que, involuntariamente, deixara meu pai, com apenas dois anos. Certo é que passei muito tempo, tentando responder internamente os questionamentos que meu pai fazia, contrariado com a minha escolha. Talvez por isso, tenha dedicado grande parte da graduação e do mestrado a meditações em torno da função da literatura e também em torno dos efeitos que ela pode exercer num *mundo coberto de penas*.

Disposta a mergulhar em estudos de literatura, ingressei no Curso de Licenciatura em Letras Vernáculas com Língua Estrangeira (Inglês), em 1975. Logo que entrei na Universidade Federal da Bahia, defrontei-me com a *Teoria da comunicação literária*, de Eduardo Portella. Permeadas por conceitos filosóficos, as reflexões ali contidas apresentavam obstáculos que não consegui vencer, de modo pleno. No entanto, a segunda disciplina de Teoria da Literatura era alicerçada em René Wellek, livro que despertou o meu interesse. Wellek e Warren distinguiam aspectos intrínsecos e extrínsecos nas obras literárias. Em seu compêndio, encontrávamos um grupo de ensaios dedicados a questões da forma – vistas em acordo com a perspectiva de Chklovski – seguidos de outros que discutiam os vínculos entre a literatura e o mundo. Como se vê no texto extraído do livro de Wellek, nem sempre era possível isolar os dois grupos, de modo que, em seus momentos mais ricos, a reflexão os embarçava. Como esse livro constituía referência quase constante, cada professor, a partir do seu pendore e da sua vocação, acentuava elementos do primeiro ou do segundo grupo, sem tirar do estudante a oportunidade de ir aos poucos construindo um espaço para si e definindo a sua própria posição. Assim, a despeito da predominância que o estruturalismo encontrava no Brasil, pude ter contato, em meus anos de graduação, com variadas tendências.

Além de questões teóricas, estudei, nessas duas disciplinas iniciais, poemas escolhidos em *Livro de sonetos* e *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima. O poeta já me era familiar, a abordagem, não. A Professora Judith Grossmann grifou, nos dois cursos, a poética implícita nos versos do escritor alagoano.

Era imprescindível que o estudante definisse uma área de concentração; as opções eram estudos linguísticos e estudos literários. Pode parecer espantoso, mas optei por

estudos linguísticos, considerando três circunstâncias. Quando me vi obrigada a optar, os professores das literaturas em língua portuguesa estavam, em grande maioria, realizando o seu mestrado, o que limitava a oferta de disciplinas. Foram, contudo, particularmente importantes para a minha formação, as aulas de Maria Eugênia Boaventura sobre Mário de Andrade, assim como o treinamento que ela proporcionou, no que tange ao exercício da pesquisa. A segunda circunstância é afetiva. Tão logo ingressei na UFBA, senti forte admiração por professores que ensinavam língua portuguesa. Cito, como representante de todos, Nelson Rossi, cujas aulas jamais vou esquecer. E aproveito para mencionar a saudade que sinto do meu professor de Filologia Românica, Nilton Vasco da Gama, colega cujo senso de justiça foi de vital importância, em certos momentos da minha vida acadêmica. A terceira circunstância: não me seria possível compor a área de concentração com disciplinas de Teoria literária, como, de fato, eu queria. Havia, entretanto, possibilidade de cursá-las como eletivas e optativas fora da área de concentração; foi o que decidi fazer. Cursei então mais duas teorias com a Professora Judith Grossmann, que já conhecia das disciplinas iniciais, e uma Literatura Dramática, com a Professora Evelina Hoisel. Para essas disciplinas, produzi três trabalhos, todos mais ou menos em torno da função da literatura. Tal como expõe Welck, o tratamento da questão conduzia às relações entre literatura e sociedade, literatura e psicologia, literatura e biografia; tópicos que me interessavam. Assim, quando instada a escrever sobre poemas extraídos dos cinco primeiros livros de Drummond, escolhi o sentimento de culpa, grifando o desconforto do intelectual que, supostamente se furtando a um envolvimento mais imediato com os problemas do mundo, sente que suja as próprias mãos. Dando prosseguimento à anterior, a Teoria V voltou-se aos poemas que Drummond escreveu nos anos 50 e 60. Com o título *Lírica concepção*, meu trabalho refletia sobre a imagem de uma vida futura, utopia centrada na figura de um filho não feito e projetado em poemas. O meu terceiro trabalho focalizava algumas ideias desenvolvidas em *O teatro e a peste*, de Antonin Artaud. Ministrada por Evelina Hoisel, a Literatura dramática III centrou-se sobretudo na catarse, discutindo visões de Stanislavski, Brecht e Artaud. Na ocasião, pude aprofundar a questão do efeito causado pela literatura, assunto que, como já vimos, sempre me atraiu.

Conforme registrei antes, no curso de cinema, fortaleci laços de amizade com dois rapazes, Javier Alfaya e Armando Almeida. Entramos juntos na UFBA em 1975, ano em que eclodiu a primeira greve de estudantes, depois do AI5, promulgado no fim de 1968. O ambiente era tenso. Embora seguindo tendências contrárias entre si, meus dois amigos tinham intensa participação no movimento estudantil; arriscavam-se, enquanto eu estava mergulhada em *Grande sertão: veredas*. Ambos me instavam a exercer uma militância que não exerci. Natural que, olhando ao redor, confessasse

a mim mesma, como quem se surpreende em pecado: *por tudo isso não choro, eu que choro por Diadorim...!* Creio que a questão da culpa – que me abriu a porta para a leitura do texto literário com apoio nas teorias freudianas- e a preocupação com a função da literatura obcecaram-me também pela atmosfera opressiva da ditadura militar; tendo marcado minha infância, ela invadiu minha adolescência e projetou suas sombras sobre a minha juventude.

Em abril de 1976, tornei-me monitora da matéria Teoria da Literatura, situação que se prolongaria até dezembro de 1977, quando concluí a graduação. A monitoria deu densidade ao meu curso e criou oportunidades para as minhas primeiras atuações em sala de aula. Naquela época, os monitores podiam não apenas auxiliar os professores, mas também dar aulas em sua ausência. Minha atuação ficava restrita a conduzir comentários de textos, que eram definidos em acordo com os professores, ou mesmo escolhidos por eles. Como monitora, fui docemente e firmemente orientada pela Professora Lígia Telles, sob cuja supervisão fiz dois trabalhos, focalizando a dimensão social da lírica. Tendo como lastro principal o *Discurso sobre lírica e sociedade*, escrito por Adorno, os textos comentavam poemas de Cecília Meireles, o primeiro, e de Carlos Drummond de Andrade, o segundo. Devo dizer ainda que, durante o ano de 1977, trabalhei na monitoria, sempre em contato com as Professoras Vera Novis e Evelina Hoisel. Como ambas realizassem seus mestrados no Rio de Janeiro, traziam conteúdos que muito ampliaram meu horizonte de reflexão. Em diálogo com Vera Novis, até hoje minha interlocutora, tomei contato com as teorias da poesia concreta e com os poemas de Pedro Kilkerry. Demonstrando paciência ilimitada para vencer minhas resistências com autores que me ensinou a amar, entre eles Guimarães Rosa, Evelina Hoisel não se limitou a me introduzir no material da sua eleição, mas teve grande generosidade, dando-me acesso quase diuturno à sua biblioteca. Para minha grande sorte, a professora de cabelos longos e brilhantes – que encontrei, pela primeira vez, durante uma aula ministrada por Michel Foucault em uma das varandas da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA – morava quase em frente à minha casa.

As leituras prazerosas continuavam. Descobri nomes da literatura brasileira mais recente, lendo assiduamente *Ficção*, revista de contos editada no Rio de Janeiro. Ao lado dos textos escritos por autores novos, essa revista trazia, em cada exemplar, um conto de escritor consagrado. Juntas no apreço pela publicação carioca, minha mãe e eu travamos conhecimento com a portuguesa Maria Judith de Carvalho, com Sérgio Sant’Anna, Roberto Drummond, Ricardo Ramos. Ao mesmo tempo, a *Revista Ficção* nos deslumbrava com narrativas de Pirandello, Katherine Mansfield e tantos outros.

Conforme era possível, então, realizei a graduação em três anos. Tal brevidade seria talvez compensada pelo mestrado, que eu iniciaria em 1978 e só terminaria em meados de 1981, demorando, portanto, três anos e meio; o que também era comum, na época.

Mestrado

Cursos

Most of the time now we settle for half and I like it better. But the truth is holy, and even as I know how wrong he was, and his death useless, I tremble, for I confess that something perversely pure calls to me from his memory – not purely good, but himself purely, for he allowed himself to be wholly known and for that I think I will love him more than all my sensible clients. And yet, it is better to settle for half, it must be! And so I mourn him – I admit – with a certain...alarm.² (Fala final do advogado Alfieri, personagem de Arthur Miller)

Além do projeto de pesquisa e da dissertação final, escrevi, durante o mestrado, seis trabalhos. Um deles insistia em refletir sobre a função da literatura. Outro se voltava ao processo de criação, discutindo a sua possível intencionalidade. Comentando um conto de Borges – *O jardim das veredas que se bifurcam* – um terceiro focalizava a dimensão histórica da arte literária. Um quarto comentava texto de Heidegger sobre Hölderlin. Todos esses foram apresentados como resultados das disciplinas de Teoria da Literatura. Os outros dois nasceram de aulas ministradas pelo Professor Luis Angélico da Costa cujas opções teóricas diferiam bastante das vertentes que orientavam as disciplinas de Teoria Literária. Enquanto essas últimas oscilavam entre Heidegger, teoria psicanalítica e o pensamento desconstrutivista, os cursos de Literatura Norte-Americana motivaram-me a escrever um texto sobre a corrente crítica dos Neo-aristotélicos, com alguma ênfase no pensamento de Nothrop Frye, que viria a ser importante, durante o desenvolvimento da minha tese de doutorado. Escrevi também análise de uma peça de Arthur Miller, com apoio em Aristóteles e em Frye.

Jamais esquecerei as aulas de Literatura Norte-Americana XXIII. Elas exigiram esforço talvez demasiado, mas Jussara e eu – pois éramos apenas duas alunas no curso – exercitamos bastante o “close-reading” em peças teatrais, sempre fazendo seguir, a essa leitura rente ao texto, exame dos contextos históricos que abrigaram as escritas

2 MILLER, Arthur. *A View from the Bridge*. London, Bloomsbury, 2015. [Agora, quase sempre nos contentamos com pouco e acho melhor assim. Mas a verdade é sagrada, e mesmo sabendo o quanto ele foi errado e o quanto a sua morte foi inútil, eu tremo, pois confesso que alguma coisa perversamente pura vinda da sua lembrança chama por mim – alguma coisa não puramente boa, mas puramente ele mesmo, que se deu a conhecer inteiramente, e por isso penso que o amarei mais do que amo os meus clientes sensatos. No entanto, é melhor contentar-se com pouco, assim deve ser! E então choro por ele- admito – com um certo...alarme.] A tradução é minha.

das peças. Assim, adquirimos familiaridade com dramaturgos importantes.³ Lemos, ao todo, quinze peças, embora as aulas privilegiassem apenas uma ou duas de cada autor. Como as opções que fui aos poucos realizando depois do mestrado entraram em acordo com os caminhos adotados pelo Professor Luis Angélico da Costa, considero que as suas disciplinas repercutiram de modo especial em minha formação; o que tentarei evidenciar na síntese de um trabalho que lhe apresentei.

Em texto intitulado *A glance at Eddie Carbone*, desenvolvi um comentário da peça *A View from the Bridge*, escrita por Arthur Miller. Se, em 1953, *The Crucible* tinha como principal assunto o julgamento infundado e a suspensão do direito de defesa, o texto escrito três anos depois tratava de delação. Focalizei o protagonista, um estivador ítalo – americano perdidamente apaixonado pela sobrinha da esposa. A ação encaminha-se para um desfecho trágico, a partir da chegada de dois sicilianos que vêm para os EEUU com o intuito de trabalhar ilegalmente. Diante do envolvimento amoroso que um desses primos passa a manter com a garota de 17 anos, Carbone desespera-se e termina denunciando os jovens ao serviço de imigração. Os rapazes são presos, junto com dois outros imigrantes que, também em situação ilegal, deram abrigo aos sicilianos, depois que haviam sido expulsos da casa do ciumento. Ao sair da prisão, o namorado da garota é informado de que poderia permanecer no país, se cassasse com ela. Marco – o irmão do enamorado – será forçado a deixar a América. Embora o código de honra da Sicília exija que ele vingue-se do delator, Marco renuncia à vingança, a fim de conseguir trabalhar durante as poucas semanas que lhe restam, antes da expulsão. Dessa forma, levaria mais dinheiro para atenuar a miséria da família deixada no lugar de origem.

No momento em que fora preso, Marco cuspira no rosto de Carbone e proclamara a sua delação, desmoralizando o estivador perante os vizinhos de Red Hook, quase todos de origem italiana. Por conta disso, Eddie Carbone exige um pedido de desculpas. Como o gesto, que lhe possibilitaria livrar-se do opróbrio, não se efetivava, ele ataca Marco e, ferido com a própria faca durante a luta, termina morrendo. O enredo encerra-se com as palavras que citei. Elas são ditas por Alfieri que, tendo testemunhado o caso, pôde apresentá-lo ao público.

3 Lembro de ter lido durante o curso: “The Hairy Ape” e “Long Day’s Journey into Night”, de Eugene O’Neill; “Our Town”, de Thornton Wilder; “The Little Foxes”, de Lillian Hellman; “The Glass Menagerie”, “A Streetcar Named Desire”, “Cat on a Hot Tin Roof”, “Suddenly, Last Summer”, “Sweet Bird of Youth”, de Tennessee Williams; “Death of a Salesman”, “The Crucible”, “A View from the Bridge”, de Arthur Miller; “The Zoo Story”, “Who’s Afraid of Virginia Woolf?”, de Edward Albee e “The Homecoming”, de Harold Pinter.

Alfieri intervém como um narrador, de modo que a sua presença implica um componente épico. Todavia, ele também participa da trama. Vivendo nos EEUU há pelo menos um quarto de século, o advogado funciona como um contraponto ao protagonista. Afinal, Alfieri conseguiu adaptar-se, contentando-se com pouco. Assim como Marco, no final, mostra-se capaz de renunciar à vingança determinada pelo código que norteia a sua comunidade de origem, o advogado demonstra consciência de que a sua condição de imigrante exige uma série de renúncias. Mas as suas derradeiras palavras o situam também como um espectador que, diante da tragédia, é tomado por *amor* e *alarme*, sentimentos análogos à piedade e ao terror a que se refere Aristóteles, em sua *Poética*. Com base nisso, desenvolvi um comentário sobre os elementos trágicos do texto de Miller. Todavia, centrada em análise de personagem, considere que o destino de Carbone atava-se à sua natureza, também determinante dos seus atos. Incapaz de viver parcialmente a paixão, ele delata. Sendo igualmente inapto a absorver o espírito comunitário, com parcialidade, Carbone exige reparação, em acordo com um código de honra que, no meio para o qual fora transplantado, só podia vigorar com fissuras. Vivendo numa sociedade que oficializa, pelo mecanismo da delação, a quebra do laço comunitário, isto é, a traição, o estivador sucumbe. Seus atos aderem-se ora radicalmente à paixão – o que o leva a cair na armadilha montada no cenário americano de pós-guerra, chegando à delação – ora, suas ações ficam aderidas às raízes da sua comunidade. Com lastro em Aristóteles e em Frye, argumentei, no sentido de evidenciar o deslocamento operado por Miller, desde a tragédia clássica até o contexto realista, levando em conta que a peça tinha como pano de fundo histórico as práticas da Comissão sobre Atividades Antiamericanas que, durante o macarthismo, sustentaram-se em atos de delação. Hoje, olhando para o texto de Miller, sinto ânsia de novamente comentar. Não apenas pela atualidade das suas questões, mas também para redimensionar a personalidade de Carbone, depois de ter melhor compreendido o sentimento de estar *fora do lugar*, tal como é exposto nas memórias de Edward Said.⁴ Esclareço que sou neta de um imigrante italiano que minha mãe dizia ter sido um camponês; o que era verdade. Porém, tendo entrado no Brasil comercializando vinho, meu avô declarou às autoridades locais a sua condição de artista, atuante em teatro e em circo. Aqui se dedicou ao comércio. Creio que a minha mãe tomou conhecimento da sua declaração, no mesmo momento em que dela tive ciência.

4 SAID, Edward. *Fora do lugar: memórias*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Quero ainda registrar que contei com Bolsa da Capes, durante o mestrado. No entanto, para garantir uma melhor situação, dei prosseguimento às aulas particulares que já ministrava no período de graduação. Isso me conduziu a um esgotamento físico que também se ligava à continuidade dos meus processos de leitura. Enquanto lia, em 1979, *A montanha mágica*, de Thomas Mann, apresentei uma febre intermitente que só foi vencida, quando, em cumprimento a uma ordem médica, minha mãe retirou o livro das minhas mãos. Embora refletisse criticamente acerca da trajetória de Hans Castorp, nada me impediu de entrar no quadro das pessoas febris que povoavam o sanatório suíço em busca de cura e de respostas às questões colocadas entre as duas maiores guerras do século passado. Vencida a febre, consegui chegar à última página da trama que envolve Hans Castorp e o seu infeliz primo Joachim; mas prossegui lendo Thomas Mann, amigo que me ampara em todos os momentos da vida. E aproveito para antecipar agradecimento a Maria Aurinívea Sousa de Assis. Sabendo que eu integraria a sua banca examinadora, a então doutoranda orientada por Evelina Hoisel ofertou-me *O Eleito*, livro que eu ainda não lera. Na ocasião, eu vivia um sentimento terrível que o livro de Thomas Mann auxiliou-me a vencer.

A dissertação de mestrado

“A obra de Picasso me irrita e é neste sentido que ela me concerne. Pois ela traz um testemunho entre outros – também encontrável, sem dúvida, na literatura e na música – do caráter profundamente retórico da arte contemporânea.”

Em “A propósito de uma retrospectiva”, Claude Lévi-Strauss toma a obra de Picasso como ponto de partida para desenvolver veementes condenações às discussões das estruturas artísticas feitas pela própria arte, numa atitude que, segundo o antropólogo, revela esterilidade, decadência, afastamento da natureza, perda da função significativa e conseqüente redução da arte à função decorativa. A pintura abstrata, do cubismo e pós-cubismo, é criticada, vista não mais como uma forma de conhecimento, mas como uma estéril discussão sobre a própria pintura.

“Em outras palavras, será que ela é para nós um meio de saber? É uma obra que traz menos uma mensagem original do que se entrega a uma espécie de trituração do código da pintura. Uma interpretação de segundo grau; um discurso admirável sobre o discurso pictórico muito mais do que um discurso sobre o mundo.”

O caráter retórico que Claude Lévi-Strauss localiza na arte contemporânea está presente na literatura, tanto no questionamento do código, no qual se flagram os procedimentos de desagregação da forma verbal – e este é o caso de algumas tendências de vanguarda – como em nível temático, quando a arte teoriza sobre o fazer poético e sobre a natureza da linguagem, tomando como objeto, a própria literatura.... Isso acarreta, como quer Lévi-Strauss, a perda de ligação mais imediata da arte com o mundo natural; a condenação dirigida pelo antropólogo ao caráter profundamente retórico da arte contemporânea liga-se a essa constatação de uma maior distância em relação à natureza.

“O problema do cubismo é que sua natureza é uma natureza de segundo grau, uma natureza tal como ressalta de interpretações ou manipulações anteriores. O futuro da arte, se ela o tem, exigiria antes uma retomada de contato com a natureza em estado bruto, impossível em sentido estrito; enfim, digamos, um esforço neste sentido.”

O esforço no sentido de uma retomada de contato com a natureza em estado bruto é feito, na arte contemporânea, a partir da desarticulação da diacronia presente no código,; pois tal presença não pode ser ignorada. Para toda a arte do século XX e para a literatura contemporânea, muito especialmente, a memória é a mais onerosa das posses. Através dessa tendência retórica que questiona e desarticula o peso histórico que a linguagem traz consigo, o primitivo pode vir a manifestar-se em um máximo brilho... É justamente no século XX que a linguagem, dando-se conta dos artificios que nela foram acumulados no percurso histórico, recupera Dionísio em uma forma nascente.⁵ (Mirella Márcia Longo Vieira Lima)

O texto acima transcrito integra a minha dissertação de mestrado, elaborada sob a orientação da Professora Judith Grossmann. Com base nas categorias do “apolíneo” e do “dionisíaco” discutidas por Nietzsche, em *A origem da tragédia*, desenvolvi uma longa reflexão sobre a literatura, tentando contribuir também para uma melhor compreensão de dimensões filosóficas presentes em textos de alguns autores. Lendo

5 VIEIRA LIMA, Mirella Márcia Longo. *O legado de Apolo e Dionísio. Dissertação apresentada à Ufba, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras*. Orientação de Judith Grossmann. Salvador, agosto de 1981. p. 120-122. As citações de Claude Lévi-Strauss foram extraídas de: LÉVI-STRAUSS, C. *A propósito de uma retrospectiva*. In: _____. *Antropologia estrutural dois*. Tradução de Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976. p. 283-285.

A origem da tragédia, a primeira parte do trabalho salienta o fato de que as duas categorias foram situadas por Nietzsche como polaridades em tensão, contra o recalque da dimensão dionisíaca promovido por Sócrates, ao considerar, no exercício da filosofia, um caráter exclusivamente apolíneo. Assim, fica indicada, no pensamento de Nietzsche sobre a tragédia grega, intenção de mergulhar no mundo pré-socrático, para desrecalcar Dionísio. Evidentemente, essa leitura de Nietzsche tem forte débito com Deleuze. Considerando que, motivados pela tarefa de “desconstruir” a metafísica ocidental vinda de Sócrates, Foucault e o próprio Deleuze davam prosseguimento àquilo que Nietzsche iniciara em sua leitura da tragédia, recorri a esses pensadores, em muitas passagens da dissertação.

O trabalho apresenta três partes. Na primeira, como já assinalai, é discutida a proposta de Nietzsche. Considerando, a partir dela, que apolíneo e dionisíaco não são categorias excludentes e nem complementares, a reflexão busca evidenciar que a presença de uma pressupõe a presença da outra. O objetivo axial era estender a tensão flagrada por Nietzsche, na tragédia grega, ao cerne da literatura, apresentada então como um jogo tenso entre forma apolínea e força dionisíaca. A afirmação amplia-se e busca solidez na segunda parte da dissertação, quando são evocados aspectos que, no texto literário, convivem tensamente: razão e loucura, ascese e prazer, ordenação e caos. As ambiguidades geradas pela convivência problemática entre essas polaridades são tratadas como desdobramentos da tensão discutida na primeira parte. Finalmente, uma terceira e última parte concentra-se na relação que cada texto estabelece com seus antecessores, levando em conta a necessidade de cada forma afirmar, em sua atualidade, força inerente aos inícios e poder de alcançar um futuro. Essa etapa exigiu algum diálogo com teorias psicanalíticas.

Ao escolher citar o trecho acima, privilegiei, na dissertação de mestrado, a discussão travada em torno do estágio histórico da arte no século XX. Com base na hipótese de que poderosa vertente dessa arte – tanto por seus diálogos intertextuais, como por sua dimensão autorreflexiva – constitui linguagem sobre linguagem e não linguagem sobre o mundo, a reflexão considera, no cerne da cultura do século XX, uma tendência retórica demasiadamente acentuada implicando hipertrofia de Apolo e recalque de Dionísio.

O pensamento de Lévi-Strauss chama a atenção para o desgaste promovido pelo distanciamento excessivo em relação à vitalidade da natureza. Partindo de comentário sobre a obra de Pablo Picasso, Lévi-Strauss desenvolve seus argumentos, recorrendo à trama do romance *O colecionador*, publicado por John Fowles em 1963, e base do filme de mesmo nome dirigido por William Wyler, em 1965. O enredo gira em torno de Frederick Clegg, homem pouco culto, solitário, com intelecto limitado e apaixonado por Miranda, uma estudante de arte. Visando a conquistar o amor

da jovem, ele promove um sequestro. Mas, enquanto a moça ama intensamente as obras de Picasso e toda a cultura que ele encarna, o sequestrador só consegue amar as borboletas, que mata, para colecionar. Como a comunicação entre os dois revela-se impossível, Miranda termina sucumbindo às condições precárias do seu cativeiro.

Salientando o fato de que deixa de considerar o ponto de vista do direito, Lévi-Strauss afirma que há maior sanidade no sequestrador, Frederick Clegg, do que na sequestrada, Miranda, representante de uma sociedade que se satisfaz com “reinterpretações da natureza em segundo ou terceiro grau.” Argumentando em sentido contrário ao de Lévi-Strauss, defendi Miranda. Considerei que a dimensão retórica presente na arte do século XX constituía única via para uma retomada não ingênua de contato com o mundo. Vê-se, entretanto, que, embora tomando distância da visão do antropólogo, terminei abraçando o cansaço que a sua atitude evidencia e absorvi a sua advertência acerca da necessária aproximação com a natureza bruta.

Dialogando com *A tempestade*, de Shakespeare, o enredo do romance publicado em 1965 e mais o filme estrelado por Terence Stamp, no papel de Frederick Clegg, dariam – quase nove anos depois do meu mestrado – lastro ao filme espanhol: *Ata-me*. Na trama apresentada por Almodóvar em 1990, o lugar da jovem estudante de artes é ocupado por Marina, ex-atriz pornô que também é ex-viciada em heroína. O cotidiano da mulher é permeado por artifícios. Egresso de um manicômio, seu sequestrador tem êxito no projeto de conquista, de modo que, ao final, os dois amantes não deixam de encarnar a promessa de um mundo mais aceitável, contemplando visão de uma cultura que absorva intenção de proximidade com a natureza.

Escolhi destacar essa passagem da minha dissertação de mestrado por considerar que, ao evocar tão veementemente o cansaço assinalado por Lévi-Strauss, assinalei meu próprio cansaço, o mesmo que me levaria a fazer novas escolhas no campo dos estudos literários. Sem abrir mão da coerência em relação à bibliografia que abracei, não deixei de manifestar certo anseio de retorno às discussões das relações entre a literatura e o mundo; o que demandava, no meu caso pessoal, reintegração ao pacto realizado em torno da chamada “ilusão mimética”, isto é, visão da literatura como representação da vida, em suas diversas dimensões.

Primeiros anos de docência e pesquisa

Delinham-se, assim, os grandes núcleos da narrativa que pouco a pouco começam a convergir para o trabalho de construção da máquina voadora a ser realizado pela “trindade terrestre” – Bartolomeu, Baltasar e Blimunda; e a construção de um enorme convento em Mafra envolvendo centenas de operários ... Enquanto

o convento é erigido com o esforço de milhares de operários que chegam oprimidos pelas circunstâncias, como Baltasar, ou arrematados à força para o trabalho, ..., a máquina de voar é fabricada em segredo, pela eleição e pelo zelo de Baltasar e Blimunda que, na comunhão do prazer, dão corpo ao projeto concebido pelo Padre Bartolomeu de Gusmão... Desta forma, o horizonte da narrativa dimensiona-se entre as duas construções como espaço de confronto entre repressão e libertação...

A aproximação criada entre a máquina de fazer voar e a obra de arte faz emergir, no texto de Saramago, um nível metapoético, conferindo ao discurso um índice acentuado de autorreferência. Assim sendo, é possível inferir a partir da descrição da máquina e de seu funcionamento uma teorização acerca do próprio processo de criação artística.⁶ (Mirella Márcia Longo Vieira Lima)

Entreguei a dissertação de mestrado em agosto de 1981. Em abril de 1982, fiz concurso para ocupar uma vaga de Professor Auxiliar. Obtendo primeiro lugar, fiquei com a única vaga existente para a matéria de Teoria da Literatura. No entanto, como havia suspensão dos contratos em âmbito federal, só pude ingressar efetivamente em 27 de julho daquele mesmo ano. Sendo portadora do título de Mestre, fui logo conduzida ao primeiro nível da classe de Professor Assistente.

Os primeiros tempos foram mais desafiantes nas classes de Literatura Dramática II, nas quais discuti algumas tragédias de Shakespeare. Foi muito bom conviver com os alunos de Teatro, quase todos apaixonados pelo Curso, assim como foi importante a participação no Colegiado da Escola de Teatro da UFBA. Nas aulas de Teoria da Literatura, eu contava com a experiência didática que obtive no exercício da Monitoria e também no Tirocínio Docente realizado durante o mestrado. Em meu tirocínio, trabalhei principalmente com Adélia Prado e Marly de Oliveira, de modo que essas aulas foram importantes para um ensaio que publiquei em 1984: *O homem como objeto de inspiração poética*. Foi também decisivo, para a elaboração do texto, o envolvimento que tive com a poesia escrita por mulheres, a partir de participação em *Palavra de Mulher*, antologia de poesia brasileira contemporânea organizada por Maria de Lourdes Hortas e editada no Rio de Janeiro, pela Fontana, em 1979. Publicado originalmente na Revista do Núcleo de Estudos Interdisciplinares

6 VIEIRA LIMA, Mirella Márcia Longo. *Notas sobre José Saramago e sua máquina de fazer voar*. In: *Estudos Portugueses e Africanos*, 16. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem/ UNICAMP, julho/dezembro de 1990. p. 39-56. Em versão ligeiramente alterada, o mesmo texto foi publicado na *Revista Estudos Lingüísticos e Literários*, Salvador, n. 2, 1990. p. 3-25.

sobre a Mulher (NEIM) vinculado ao Mestrado em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, o ensaio traz reflexão sobre um grupo de poemas que, escritos por mulheres, fala sobre os homens. Concebendo que essa escrita poética integra-se num movimento político com vistas a uma libertação do feminino, o estudo comenta Adélia Prado, Myriam Fraga, Renata Pallotini, Marly de Oliveira e a portuguesa Maria Tereza Horta. Pouco depois de publicado na Bahia, ele foi reproduzido pelo Jornal Mulherio, de São Paulo. Em seguida, o Ministério da Cultura entrou em contato comigo, manifestando intenção de publicar o texto uma terceira vez; não tenho notícia de que a publicação tenha ocorrido.

Visando a obter dedicação exclusiva, regime mais favorável à pesquisa, apresentei, ao Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras, no qual até hoje estou inserida, uma proposta de pesquisa envolvendo as relações entre Literatura e Biografia, que não cheguei a desenvolver. Desde que li José Saramago, decidi que escreveria um ensaio sobre a metapoética contida em alguns dos seus textos. Assim, no fim de 87, concluí *Notas sobre José Saramago e a sua máquina de fazer voar*. Embora centrado em *Memorial do Convento*, livro publicado em 1982, o estudo circulava pela obra já publicada àquela altura, contemplando *Objecto Quase*, coletânea de contos de 1978, além dos romances *Manual de Pintura e Caligrafia*, de 1977, e *O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1984. Em versão resumida, o trabalho foi apresentado no Congresso de Professores de Literatura Portuguesa, realizado na USP, em abril de 1988. Saramago estava na sala, mais exatamente na primeira fila. No mesmo mês em que o Nobel de Literatura lhe foi concedido, publiquei, no Jornal *A Tarde*, um artigo sobre as marcas que singularizam a sua ficção. Ao lado desse texto destinado a elucidar elementos que conferem coesão à obra multifacetada do escritor português, foram expostos fac-símiles de algumas dedicatórias que dele recebi; inclusive aquela que, desde 88, consta no meu exemplar de *Memorial do Convento*, gentilmente agradecendo a minha leitura do romance. Quando o escritor Florisvaldo Matos, então editor do Suplemento Literário do Jornal *A Tarde*, propôs a publicação das dedicatórias, oscilei entre o pudor e a alegria. Optei pela segunda e não me arrependo da escolha.

O trecho citado deixa clara a persistência de uma preocupação com a autorreferência nas obras de arte. Isso implica que, a despeito do cansaço que se manifestava sutilmente na dissertação de mestrado, quando absorvi parcialmente as considerações de Lévi-Strauss, não me afastei completamente dos temas abordados em minha primeira pós-graduação. A novidade residia no fato de que a visão que a literatura de Saramago exhibe de si mesma integra-se a uma contundente crítica da História. Por isso destaquei, na citação, o confronto axial em *Memorial do Convento* entre a edificação do convento e a construção da máquina voadora. À medida que qualifica a máquina de voar – imagem da própria arte – como forma libertária e conduzida pelo

triunfo de Eros, Saramago denuncia, na construção do convento, a face de Thanatos, mal disfarçada sob a máscara do trabalho opressivo que domina a História e nela se exhibe sem qualquer pejo. Os argumentos alicerçam-se sobretudo na consideração do mal estar na civilização, feita por Freud, e no pensamento de Marcuse, que situa, na criação artística, contraponto ao trabalho opressivo inerente ao sistema capitalista. Vê-se que, gradativamente, eu deslocava-me na direção de reforçar os vínculos entre literatura e História.

Entre agosto de 1982 e agosto de 1988, quando enfim me afastei para realizar doutoramento na Universidade de São Paulo, ensinei diversas disciplinas do setor de Teoria da Literatura, tendo em minhas classes alunos dos Cursos de História, Teatro e majoritariamente Letras. Durante esse período, mantive intenso envolvimento com o movimento docente, cumprindo dois mandatos de três anos cada, como representante de Letras no Conselho da Associação dos Professores Universitários da Bahia. No segundo mandato, dividi a tarefa com Tereza Borges e com a saudosa Doralice Alcoforado. O movimento docente desempenhava um importante papel na reorganização dos movimentos sociais brasileiros. Assim, sendo onerosa, a ocupação do cargo por tão longo tempo constituiu vivência bastante enriquecedora. Ali convivi com pessoas extraordinárias. Não podendo citar todos os nomes, cito Sofia Olszewski e Ana Alice Costa, saudosas amigas e valiosas militantes que, pacientes com a minha inexperiência, souberam transmitir-me, com generosidade, a riqueza de suas vivências políticas e a firmeza de seus valores. Estive também em Colegiados do Instituto de Letras e ocupei um cargo que seria extinto anos depois, assessorando, como representante da área de Letras, o Pro-reitor de Pesquisa e Pós-graduação.

Durante todo esse período, estudei psicanálise. Fiz cursos sobre Freud, um curso de extensão sobre Lacan, que também era objeto de um grupo de estudos a que me integrei. Daniel Sibony, filósofo, escritor e psicanalista que, tendo publicado vários livros, vinha a Salvador com certa constância, apresentava abordagem psicanalítica de alguns textos de Marguerite Duras e peculiar leitura das tragédias de Shakespeare. Logo que me mudei para São Paulo, dei continuidade a esses estudos, frequentando grupos que se debruçavam sobre textos lacanianos. A aproximação com a psicanálise fez com que eu buscasse estudiosos de literatura que adotavam esse viés de leitura, a exemplo de Dante Moreira Leite. Fui então conduzida a autores prestigiados pela crítica psicanalítica. Nos meus primeiros anos de docência, levei para a sala de aula com muita frequência Cortázar, Ítalo Svevo e Alberto Moravia, lendo esse último com muito entusiasmo. Usava bastante o comentário de Barthes a respeito de Racine e a visão da literatura contida em *Aula*, cujo desenvolvimento deve bastante a Lacan.

Meus cursos sobre lírica tinham base sobretudo em Octávio Paz, que até hoje me acompanha. Como os meus alunos tivessem dificuldade de compreensão dos textos, antes mesmo de arriscarem-se em saltos interpretativos, decidi submetê-los reiteradamente aos poemas de amor escritos por Drummond nos anos 50. Com períodos longos e sintaxe tortuosa, os versos demandavam esforço que os estudantes precisavam exercitar, em busca de compreensão. Mas, ao preparar as aulas e desenvolvê-las, fui associando os torneios verbais contidos nos poemas aos problemas concernentes à experiência amorosa, tal como os apresentava Drummond. Pensei nisso reiteradas vezes e deixei que o meu futuro projeto de doutorado germinasse suavemente.

Enfrentei algum dilema, mas, depois, resolvi deixar que predominasse o que julgava mais sensato. Considerando a familiaridade que vinha obtendo com textos de Freud, resolvi confrontar a leitura crítica dos poetas românticos feita por Mário de Andrade em *Amor e medo*, aos textos reunidos em *Contos Novos*. Como já vimos, a empreitada semelhava-se à de Lafetá, ao confrontar crítica e criação em Otávio de Faria. No entanto, enquanto Lafetá aponta incoerência, eu tencionava mostrar, em *Contos Novos*, a evidência de um jogo projetivo que interferia na leitura crítica.

Ciente do meu campo de interesses, Silviano Santiago, que examinara a minha dissertação de mestrado, entrou em contato com João Lafetá, avisando que, por sua recomendação, eu demandaria orientação na USP. Por circunstâncias várias, posterguei a demanda para mais tarde; o que se repetiria, quando Walnice Nogueira Galvão procedeu com generosidade idêntica à de Silviano Santiago, também me encaminhando a Lafetá. Finalmente, ao visitar nosso mestrado como representante da Capes, Davi Arrigucci Junior fez um terceiro contato com Lafetá, recomendando o projeto que lhe expus, durante a sua permanência na UFBA. Instada por Arrigucci a não mais adiar o doutorado, escrevi para o meu futuro orientador.

Doutorado na USP



Orientação

João Lafetá foi meu orientador no Doutorado em Letras na Universidade de São Paulo E foi muito mais! Foi mestre, conselheiro, leitor, ouvinte, amigo; uma das personalidades mais fascinantes que conheci. Nem mesmo resisto a plagiar Mário de Andrade e dizer que João permanece em minha vida como um sentimento de grave condensação interior. Convivemos durante oito anos...¹
(Mirella Márcia Longo Vieira Lima)

Em uma crônica de 2007, Umberto Eco conta que, desejando provocar o seu professor, um estudante ter-lhe-ia perguntado: *Desculpe, mas na época da internet, o senhor para que serve?* Considerando a questão apresentada pelo estudante uma significativa impertinência, o ensaísta italiano observa que as informações postas ao alcance de todos pela tecnologia são mais amplas e, não raro, mais aprofundadas do

1 LONGO, Mirella Márcia. *Meu orientador*. In __ et al. *Homenagem a João Luiz Lafetá*. São Paulo: Nova Alexandria/ Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, 1999. p. 87. Escrita em 1996, logo após a morte prematura de João, ocorrida em 19 de janeiro daquele ano, a passagem faz referência ao parágrafo final de “Vestida de Preto”, conto escrito por Mário de Andrade. Foi o texto que discutimos durante a primeira entrevista realizada em janeiro de 1988.

que aquelas transmitidas pelos professores. Não obstante, Eco termina por afirmar a sua convicção de que o professor continua imprescindível para guiar o aprendiz, conduzindo-o a estabelecer visões sistemáticas entre os dados captados a partir dos recursos tecnológicos, bem como a *filtrar, selecionar, comparar, julgar as informações, de modo a aceitá-las ou recusá-las*.² Pressupondo a reorganização de dados, Umberto Eco sinaliza para o surgimento de uma linguagem própria. Ao falar de aceitação e de recusa desses mesmos dados, ele contempla o exercício da crítica

A resposta do ensaísta italiano é sintomática de que, embora tenha sido colocada sob suspeita ao longo das convulsões modernas, a ideia do processo formativo hoje volta a aderir-se à imagem do professor. Provavelmente, somente essa ideia pode resgatar o papel de um professor- orientador. Ao tempo em que imprensa e internet podem ser instâncias informativas, o professor permanece fundamental para a conquista de uma formação, entendendo-se que formar alguém é, nos dias atuais, conduzir essa pessoa durante um processo de mudanças internas, em que as suas capacidades latentes devem ser expandidas. Hoje, orientar alguém não é mais guiar um percurso realizado em direção a uma Verdade externa, como faziam os mestres iluminados do passado; nem é guiar a busca de inserção na engrenagem social, conforme propôs Goethe. A orientação só pode efetivar-se, atualmente, dentro de uma dinâmica expansiva que, se dando internamente, é exposta ao mundo, à medida que o aprendiz torna-se capaz de construir uma linguagem. Podendo ser mutante – e fatalmente o será – essa linguagem há de ser sua, uma linguagem própria. Em síntese, penso que, no campo de qualquer Ciência, e primordialmente no Campo das Ciências Humanas, a expansão resultante de processo que envolve orientador e orientando coincide à conquista de duas capacidades: linguagem própria e consciência crítica.

O preâmbulo tornou-se imprescindível. Somente depois de qualificar o papel de um orientador no período que, iniciado nas últimas décadas do século XX, prossegue nos dias atuais, eu conseguiria deixar mais clara a importância da orientação no processo de formação do estudioso da literatura e da cultura e, em última instância, alcançaria descrever, com alguma fidelidade, a atuação do meu orientador.

Ao longo de um percurso acadêmico realizado na Área das Ciências Humanas, espalham-se inúmeros perigos, particularmente se esse caminho é trilhado sobre a areia hoje movediça em que se erguem os Estudos Literários. Talvez o mais terrível desses perigos seja a debilidade ou a ausência de um estilo pessoal, uma linguagem própria. Afinal, haverá maior traição do que a má tradução de si mesmo? No caso particular da crítica literária, essa grande traição coincide também à má transmissão

2 ECO, Umberto. *O professor na era da internet*. Revista *Entrelivros*, São Paulo, n. 28, p. 82, 2007.

do sentimento e da intuição que nos provoca a leitura de um texto. Necessário acrescentar que, no caso do crítico, essa intuição é, também e sobretudo, a intuição de uma forma que é sua; trata-se de intuir a própria escrita. Lembro que, ao discernir, em *Crítica e Verdade*, leitores e críticos, Roland Barthes já indicava que o crítico busca primordialmente o seu próprio discurso: *Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é desejar não mais a obra, mas sua própria linguagem.*³

Quando iniciei o meu doutoramento na USP, em agosto de 1988, passava por uma crise. Era o meu tempo de palavras imprecisas. Rondava-me a tirania exercida pelas tendências hegemônicas, cercava-me a sedução dos jargões acadêmicos. Com sua extrema sensibilidade, meu orientador captou a minha angústia, percebendo também que havia um léxico invasor interpondo-se entre mim e aquilo que eu *queria dizer*. Em *A Interpretação da Obra Literária*, Alfredo Bosi grifa essa expressão – *querer dizer*, chamando a nossa atenção para o fato de que ela consagra a hipótese de uma *potência simbolizante, uma vontade imersa e difusa na zona pré-consciente dos seres que, apesar de sua força incoercível, não dispõe de forma automática, capaz de transmiti-la aos homens e à sociedade.*⁴ Lafetá mostrou-me a urgência de buscar formas que plasmassem essa vontade profunda, força volitiva que, parecendo anteceder o comentário crítico, nele se afirma, ao tempo em que lhe insufla vida. E mais: meu orientador expressou-me a sua convicção de que era essencial uma transformação interna. Não hesito, ao afirmar que João Lafetá guiou firmemente essa transformação, ao longo de vários textos, acompanhando pacientemente cada frase, discutindo comigo cada item lexical. Talvez, no início, eu não soubesse, mas foi principalmente para me salvar da ameaça de adotar uma escrita sem a vitalidade dada pelo meu próprio sopro, que eu busquei orientação. Não pode existir leitor mais frustrado do que o leitor que se percebe ausente do seu próprio texto.

Além disso, uma vez despersonalizada, a linguagem tende a perder potência. Extremamente arguto, João Lafetá estava sempre alerta contra os jogos verbais que, em vez de enriquecer, fragilizam o comentário. Aconselhando o recorte da matéria a ser tratada, a clareza do foco, meu orientador deixava que eu mesma encontrasse o fio condutor que me garantiria estar comigo e com o sentido composto a partir do meu contato com um autor.

3 BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 230.

4 BOSI, Alfredo. *Céu/Inferno; ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. p. 275.

Encontrei Lafetá, pela primeira vez, numa sala pequenina da USP, em 28 de janeiro de 1988. Oficialmente, eu seria examinada em julho, mas ele solicitara ao telefone uma conversa prévia, em caráter informal. Mesmo achando a exigência excessiva, fui defrontar-me com a pessoa que seria fundamental na minha vida. Claramente, nessa primeira entrevista, ele pesquisou meus interesses gerais, as minhas visões de mundo. Indagada sobre o autor brasileiro que lera com mais assiduidade, respondi com sinceridade e receio: *Otávio de Faria*. *Que livros?* – perguntou olhando diretamente para os meus olhos. Em voz baixa, comecei a recitar: *Mundos mortos, Os caminhos da vida, O lodo das ruas, O anjo de pedra, Os loucos, O retrato da morte, Ângela ou as areias do mundo, O cavaleiro da virgem*. Levantando a mão direita, ele exclamou: *Basta! É incrível que a mais fiel leitora de Otávio de Faria me escolha como orientador*. Notando que sorria, ousei responder: *O Senhor também leu Otávio de Faria, numa época que poucos leram. Tivemos um mesmo objeto de atenção*. Tremi por dentro, enquanto ele olhava para longe, refletindo por alguns instantes. Depois, me encarando, taxativo e sorridente, disse: *Volte em julho e nunca mais me chame de Senhor*. Começou ali a forte aliança construída em torno de algumas diferenças.

Logo que ingressei na USP, em agosto de 88, Lafetá já lera o meu primeiro livro de poemas. No nosso primeiro colóquio, comentou longamente versos que eu julgava imaturos e gostaria de esquecer. Quis buscar a escritora, para fazê-la colaborar no aprimoramento da leitora crítica.⁵ Atesto que essa via foi decisiva para que eu me desviasse do projeto que apresentara inicialmente – *Amor e Medo em Contos Novos, de Mário de Andrade* – e resolvesse estudar um poeta. Lafetá já orientava o mestrado de Ivone Daré Rabello sobre *Contos Novos*, pesquisa depois transformada no belo livro *A caminho do encontro: uma leitura de Contos Novos*. Acordando um desejo adormecido, resolvi falar sobre os poemas de amor escritos por Carlos Drummond de Andrade.

Além dos colóquios que mantinha com cada orientando, Lafetá costumava fazer discussões com todo o grupo. Juntos, lemos a *Teoria da Literatura*, de Terry Eagleton. Ocorreram também “qualificações simuladas”, quando nos debruçávamos sobre um trabalho e arguíamos o autor. Como o leque era muito amplo, o processo era trabalhoso, mas trazia riqueza enorme. Li e discuti, em estágio avançado, a tese de Alcir Pécora – *O teatro do sacramento*. O mesmo ocorreu com as futuras teses de Eduardo Duarte e Ivete Walty. Fizemos debates em torno das dissertações de Muri-lo Marcondes de Moura, Yudith Rosenbaum e Ivone Rabello. O primeiro escreveu

5 Até aqui, a passagem referente ao meu orientador de doutorado coincide parcialmente com o texto “Uma orientação exemplar”, apresentado em março de 2013, na Universidade de Montes Claros. Realizado em convênio com a FFLCH, da USP, o evento foi homenagem a João Luiz Lafetá, na cidade onde ele nasceu.

sobre Murilo Mendes, a segunda elaborava, sob a orientação de João Lafeté, o seu consagrado estudo sobre Manuel Bandeira. Todos os trabalhos estão publicados em forma de livro.

Publicado pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, o texto que transcrevi integra uma série apresentada em 10 de abril de 1996, durante o evento *Um Chamado João: Tributo à Memória do Prof. Dr João Luiz Machado Lafeté*. Enviei meu depoimento, mas não tive condições de comparecer. Foi um ano de terríveis perdas.

Cursos

Instalei-me em São Paulo e fiz matrícula em duas disciplinas. Uma delas seria conduzida por Jacques Leenhardt, professor visitante; a outra, que seria ministrada pelo meu saudoso amigo João Alexandre Barbosa, constituía um confronto entre as poéticas de Paul Valéry e T. S. Eliot. Contudo, houve uma greve bastante prolongada, de modo que a disciplina de João Alexandre foi transferida para o semestre seguinte. Frequentei então, no semestre 88.2, apenas o curso do professor visitante, autorizado a prosseguir em sala de aula. Leenhardt abriu a porta, para que eu ingressasse num campo onde permaneci durante anos e creio que jamais deixei completamente. Ministradas em francês pausado e com pronúncia muito clara, as aulas focalizavam processos de leitura. Em larga medida, ele relativizava a visão que Adorno emitira sobre a cultura de massa, sediando o seu efeito na atitude de cada leitor. Uma parte considerável do seu percurso consistiu em acompanhar os processos de leitura descritos por Rousseau, extraíndo de *Confissões* a noção de que sentimento e emoção constituem a base da construção de sentido. Após Rousseau, vinha Adorno, alertando contra a possibilidade de determinados textos sufocarem a consciência crítica. Depois de passar por Iser, Leenhardt apresentava a sua sociologia da leitura. Lastreava-se na noção de que, demandando participação criativa do leitor, todo processo de leitura mobiliza emoção e consciência conformadas em contato com a sociedade. Como resultado final, escrevi um trabalho em que apresentava três leitores: a “rainha delicada” descrita por Clarice Lispector, principalmente no final de *Felicidade Clandestina*; o leitor inconsciente do mundo, que aparece em *Da continuidade dos parques*, conto de Cortázar; e finalmente, recorri ao texto *A moça tecelã*, de Marina Colassanti. Ali identifiquei imagem de leitor que, concluindo um texto aberto, forma a sua ideia do autor.

Durante esse primeiro semestre de doutorado, discuti bastante com Lafeté o abandono do projeto original. Um fator facilitou minha decisão. Finalizada a greve, a graduação foi retomada. Em disciplina destinada a formandos, Davi Arrigucci Jr

comentava poemas de *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas*, os dois primeiros livros de Drummond. Bastante envolvida com os poemas, optei pelo poeta mineiro.

Ao ingressar, no segundo semestre de 89, em disciplinas conduzidas por João Alexandre Barbosa e José Miguel Wisnik, eu já tinha um projeto formulado. No centro da primeira disciplina, estava a *poésie pure*, tal como a concebeu Valéry: poesia que se volta unicamente para a construção do próprio poema. Expressa principalmente em *From Poe to Valéry*, ficava a leitura que Eliot fazia de poéticas autorreferentes. Esboçada em Poe, essa vertente que se agiganta no Simbolismo teria alcançado nitidez em Baudelaire e Mallarmé, atingindo, em Valéry, apogeu e esgotamento. A partir disso, o curso voltava-se ao comentário de Eliot, com centro em *The Waste Land*, lido como visão da agonia histórica, ritual de passagem entre morte e renascimento. Com o mesmo título que daria depois à minha tese – *Confidência Mineira* – desenvolvi, como resultado do curso de João Alexandre, uma leitura de *Claro Enigma*. O ponto central do meu texto era a epígrafe vinda de Valéry. Num primeiro movimento, em que partia da epígrafe para os textos, eu indicava o quanto a proposta de Valéry era absorvida por Drummond, como matéria de cogitação. Montada sobre a hipótese de que os poemas forçavam uma nova leitura da epígrafe, procurei evidenciar, num segundo movimento, profundos lamentos emitidos pela desolação inerente ao cenário histórico.

Visando a comentar o debate cultural dos anos 60, Wisnik debruçou-se minuciosamente sobre os discursos críticos que, no período, focalizaram o Tropicalismo. Solicitou, portanto, uma resenha dessa crítica. Mas, como o seu curso debruçava-se também sobre o método de leitura de canções proposto por Luis Tati, o trabalho principal deveria conter análise de canção brasileira. Terminei optando por analisar “Menino do Rio”, canção de Caetano Veloso, mostrando, no esquema passional da melodia, alusão aos movimentos do desejo. Em consonância, no nível literário era mostrado um contraponto à concepção psicanalítica do desejo em seu caráter atópico. Meu texto recorria a Édipo e a Paixão, ensaio de Hélio Pellegrino, que Wisnik discutira em sala de aula. Desobedeci, entretanto, a recomendação do professor, dando maior desenvolvimento ao estudo da crítica e menor desenvolvimento à análise da canção. Assim, terminei publicando, na Revista do Gabinete Português de Leitura, em Salvador, *Os olhos grandes sobre mim*, reflexão sobre as posturas dos diversos críticos frente à alegoria tropicalista.

No primeiro semestre de 1989, eu já concluíra meus créditos. No entanto, com apoio de Lafetá, dei prosseguimento às disciplinas; o que foi muito bom, pois fiz dois cursos importantes, para o desenvolvimento da tese. Matriculei-me regularmente numa disciplina em que Flávio Aguiar apresentava o seu projeto: *Visões do inferno: uma perspectiva de leitura para a literatura brasileira*. Com base no pensamento de

Northrop Frye, de quem tinha sido discípulo no Canadá, Flávio Aguiar destacava marcas irônicas em ficções brasileiras; em acordo com a sua hipótese, esses textos representam o país como uma comarca infernal. A primeira parte do curso exigia um mergulho nas teorias de Frye, com destaque para *The Great Code: the Bible and literature*; a tradução do próprio Aguiar seria pulicada anos depois, com o título: *O código dos códigos*. No final do curso, apresentei um trabalho intitulado “Estranho sinal”, que, com acréscimos e outras alterações, incorporei à tese de doutoramento. Sustentada na associação recorrente entre a experiência erótico e imagens que indicam ascensão e queda, analisei o poema *Escada*, que integra *Fazendeiro do ar*. O objetivo era evidenciar que, para traduzir poeticamente os efeitos da experiência amorosa, o poeta valia-se de imagens indicativas de sofrimento, malogro e absurdo, marcas contidas nos contextos que Frye qualifica como infernais. As aulas de Flávio Aguiar e o comentário escrito que ele fez do meu trabalho foram imensamente produtivos; de modo que decidimos, eu e Lafetá, que ele integraria minha banca de qualificação. O outro examinador, na qualificação, foi João Alexandre Barbosa; não tanto pelo curso sobre Valéry e Eliot, que fiz com matrícula regular, mas por conta do semestre em que fui sua ouvinte. A disciplina ministrada por João Alexandre agrupava textos literários e seus críticos, em torno de traços importantes para a inteligibilidade da cultura moderna. Lemos *O homem do subterrâneo* e em seguida o discurso de Berman sobre o modernismo do subdesenvolvimento; lemos *Os pequenos poemas em prosa*, de Baudelaire, e em seguida *Paris do segundo Império*, de Walter Benjamin; e assim por diante. O saldo positivo foi uma visão bastante mais ampla da cultura moderna, com sua vasta rede de contradições. Dessa maneira, pude ver que o poeta mineiro – mesmo quando recorre a formas fixas e dialoga com perspectivas idealistas que, recorrentes ao longo da tradição lírica, se consolidaram na tradição romântica – termina por afirmar a sua inserção numa cultura marcada pelo esvaziamento dos ideais e pela dificuldade de fixá-los em formas dotadas de sentido.

Fiz ainda outros cursos, sempre como ouvinte. Dentre eles, destaco o que Alcides Villaça dedicou a Drummond, ampliando a minha visão do poeta. A Villaça, devo a noção de que a consciência lírica do poeta mineiro jamais conseguiu aderir completamente às grandes construções ideológicas do século XX. Em suas análises, o professor evidenciava como, às soluções propostas pelas arquiteturas políticas e instituições religiosas, Drummond respondia com gestos de negação e suspeita, permanecendo com a perspectiva dada por seu contato com o mundo. Desenvolvendo a tese, percebi que, embora essa onerosa lucidez encontrasse seu maior estremecimento nos poemas de amor, neles também era mantida.

Frequentei ainda curso em que Davi Arrigucci comentou *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Vi algumas aulas do meu orientador sobre Psicanálise e Literatura.

No mesmo curso, ouvi Cleusa Rios comentando Cortazar. Finalmente, tive a alegria de acompanhar, como ouvinte, Alfredo Bosi discorrendo sobre a matéria contida em *Dialética da Colonização*.

Tese de doutorado

A possibilidade de ascensão pelos degraus do amor está registrada na fala de Diotima em O Banquete, de Platão. ...

Ao menos em princípio, vemos o eu dos poemas amorosos drummondianos como alguém que procura no amor uma plenitude “celestial”, tentando obter na expressão deste amor a palavra mais perfeita. Nesta hipótese, delineiam-se dois dos nossos pressupostos básicos. O primeiro está firmado na visão da poesia lírica como busca de formas ideais, tradutoras de essências e recuperadoras de transcendência. O segundo estabelece que esta busca do ideal evidencia-se muito especialmente na lírica amorosa, concebendo-se o encontro amoroso como modelo de conjunção e harmonia. A fusão entre sujeito e objeto, que Hegel atribui ao gênero lírico, estaria então representada na união entre dois amantes.

Em seus poemas de amor, Carlos Drummond de Andrade apresenta este primeiro movimento: demanda de harmonia lírica refletida na imagem do enlace amoroso. Paradoxalmente, entretanto, o mesmo eu drummondiano que procura o “céu” demonstra-se solidamente preso à “terra”. Ansiando pela perfeição, ele se vê participante do mundo limitado, caminhante na existência, na imanência e na história. Assim, sua busca de harmonia amorosa é interceptada pela visão das diferenças entre os indivíduos, pela ciência das descontinuidades que entre eles se mostram intransponíveis, impondo aos que amam a fronteira da própria carne. Também para o poeta, a demanda da palavra essencial, restauradora de uma transcendência perdida, é impossibilitada por sua consciência da materialidade da língua e pela adesão que ele próprio manifesta em relação à sua história. O deslocamento vertical do eu drummondiano está, desta maneira, continuamente tensionado por forças contrárias que o atraem ao plano da existência e introduzem, em seu impulso ascensional, ameaças de queda. Trata-se, portanto, de um caminho sinuoso e espiralado, no qual o caminhante vislumbra a perfeição no amor, mas ressitua o amor como experiência vivida em um mundo imperfeito e o reconhece entre as falhas da história...

Estando no amor como no meio de uma escada espiralada, o eu drummondiano posiciona-se de maneiras diferentes, de acordo com as diversas etapas da trajetória. Ao longo deste ensaio, nós o acompanhamos durante cinco capítulos, no percurso de Alguma Poesia (1930) até Corpo (1984)...⁶ (Mirella Márcia Longo Vieira Lima)

Depois de algumas hesitações, tornou-se claro que eu acompanharia Drummond em duas faces primordiais: a face do amante em busca da satisfação amorosa e a face do poeta, demandando linguagem adequada para falar de amor, vivenciado como carência e plenitude, ação e êxtase, ameaça de destruição e promessa de revelação. Indissociáveis, os dois percursos são sintomáticos de um sujeito que se expande, lutando contra uma série de tensões. Tenho certeza de que o meu orientador sabia que, a essa caminhada atribuída a Drummond, correspondia a trajetória que a leitora realizava na direção da sua linguagem e da sua consciência crítica.

Tive dificuldade com a seleção dos poemas. Para resolvê-la, Lafetá sugeriu que eu buscasse uma imagem capaz de funcionar como eixo organizador dos comentários. Recorri então ao trabalho que apresentara a Flávio Aguiar. Dialogando tensamente com Platão, que confere ao amor, numa das falas de *O Banquete*, a imagem da escada, Drummond cogitava sobre a possibilidade de a experiência erótica conduzir ao céu ou ao inferno. Afirmando uma epifania que se esgota nos sentidos – *o céu da boca, / sempre azul e oco* – o poeta termina por atestar que, derrotada pela passagem do tempo, a experiência amorosa reconduz à prisão aos limites da própria individualidade e a uma imanência que não oferece porta de saída. Concluí que tal recondução à matéria transitória e perecível é, aos olhos de Drummond, infernal em si mesma. Sem realizar ainda a ampliação da análise do poema de *Fazendeiro do Ar*, que só efetuei depois, decidi que tomaria, como eixo das análises, a imagem da escada, simultaneamente expressiva das promessas de ascensão e dos temores da queda.

Acima, citei um trecho que, na introdução, resume a hipótese condutora das diversas análises. Via de regra, expectativas inerentes a uma mitologia amorosa centrada na visão do amor como via de acesso à revelação entram em choque com as experiências amorosas realizadas no seio da existência e em meio às irregularidades do cotidiano. Nos cinco primeiros livros, assinalei o predomínio das descrições do amor mundano: “hoje beija, amanhã não beija”. Instável, essa experiência é, no conjunto inicial, confrontada ao idealismo amoroso ali evocado com ironia e nostalgia mal disfarçada. Integrante desse contexto ironizado, a paixão amorosa, concebida

6 VIEIRA LIMA, Mirella. *Confidência Mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Campinas/São Paulo, Pontes/EDUSP, 1995. p. 14,15,21.

como ilimitada, aparece em incompatibilidade com os limites do mundo. Recorri principalmente ao célebre ensaio de Denis de Rougemont, *O amor e o Ocidente*, dedicado à identificação de um tratamento literário específico: “o amor recíproco infeliz”, expressivo de uma paixão avessa ao tempo e ávida de eternidade; paixão avessa ao dia, com sua luz reveladora dos limites humanos, e afinada à noite. Ao comentar os livros escritos nos anos 50, considere que o centro dos poemas de amor era ocupado por uma intensa cogitação realizada em torno desse amor eterno e portador de epifania. No entanto, também observei que, ali confrontado às sombras da experiência, esse mito termina esvaziando-se.

Como as “inquietações” concernentes ao amante gauche envolvem o binômio tempo e eternidade, pude relacioná-las ao quadro mais amplo da poesia moderna. Recorri a Octávio Paz. Vendo toda poesia fatalmente marcada pela expectativa de mundos analógicos prometidos nas recorrências que compõem a sua forma, o ensaísta mexicano aponta, na poesia moderna, um paradoxo. Marcada por expectativa de consonância, a poesia moderna traz consigo também ironia, ciência da História que, se manifestando como dissonância, exala a consciência da morte.

Nas análises de poemas extraídos de *Alguns Poemas* (1930) e *Brejo das Almas* (1934), procurei mostrar o amor focalizado como questão concernente ao indivíduo. Ao falar de *Sentimento do Mundo*, salientei o fato de que a subjetividade qualificada por Antonio Candido como “tirânica” cede espaço a uma poética do coletivo. Nesse livro publicado em 1940, a possibilidade de correspondência amorosa soa como nota absurda, face aos desconcertos do contexto histórico. O livro seguinte traz uma mudança, pois o amante desassossegado cede lugar à persona José, homem comum e solitário que suplica afeto, no deserto da grande cidade. Finalmente, em *A Rosa do Povo*, a questão amorosa ganha dimensão coletiva. Ao analisar o poema *Caso do Vestido*, procurei demonstrar que a paixão amorosa é ali tratada como uma potência capaz de desfazer os acordos sociais, constituindo fascinante ameaça para todo o grupo.

O terceiro e o quarto capítulos da tese contêm análises de poemas que integram *Novos Poemas*, *Claro Enigma*, *Fazendeiro do Ar* e *A Vida Passada a Limpo*. Como já disse, nos livros dos anos 50, o poeta centra a sua cogitação numa visão do amor que, legada pelas tradições idealistas, encontrou o seu apogeu no Romantismo. Trazendo uma poesia marcadamente reflexiva, a persona lírica fala de um amor supostamente capaz de promover o êxtase, saída do plano da existência que então se envolve em penumbra. Palavra e consciência aderem ao campo onde há penumbra.

Implícito nas diversas modulações da obra poética, um paradoxo foi sempre destacado nas análises. Se, por um lado, os encontros são casuais, a urgência do encontro soa, nos versos do poeta mineiro, como fatalidade inerente à vida; por isso todos dançam na Quadrilha, ainda que nela não se formem pares. Destinado à busca

amorosa, o ser humano seria igualmente destinado a uma ânsia de perfeição que a vida não comporta. Há, todavia, a perfeição contida no prazer físico, revelação feita exclusivamente aos sentidos. Cantando o gozo erótico, Drummond inegavelmente consegue vencer a timidez que Mário de Andrade detectou em crítica de 1930. Contudo, o louvor ao corpo é permeado pela constatação da sua precibilidade.

Ao examinar *Lição de Coisas* (1962), vi que, afirmando um aprendizado no mundo objetivo, Drummond passa a questionar o anseio de decifração que tanto o fatigara. Esboça-se uma aceitação dos enigmas que, anteriormente, constituíam fonte de angústia. Entre eles, situam-se os enigmas do ser amado e a fatalidade da experiência amorosa. Tal distensão parece ter sido longamente construída na poesia erótica e na poesia dos livros de memória, reunidos pelo poeta sob o título *Boitempo*. Os dois conjuntos são abordados no quinto capítulo do meu estudo.

Expondo um passado dominado por repressão e carência, os livros de memória constituem largo enfrentamento da culpa e do medo. Recorrendo um pouco à psicanálise, menos do que gostaria o meu orientador, aponte, nas recordações do menino antigo, um espaço rico em estímulos materiais, cuja emersão deve ter incentivado a celebração dos sentidos.

Um único exemplar do livro *O Amor Natural* foi autorizado durante a vida do poeta. Devo ao saudoso José Mindlin, a gentileza de ter-me recebido, algumas vezes, em sua biblioteca, para conhecer e consultar esse exemplar. Uma nova versão seria publicada em 1992. Analisei as descrições poéticas de cenas eróticas, grifando o elogio ao sexo e, simultaneamente, a constatação de que, despertando sede de perfeição, o amor físico não promove saciedade. Certo é que, apesar de persistir o caráter dúbio atribuído ao amor, a tensão anterior atenua-se. Assim, quando, no livro *Corpo* (1984), é introduzida uma reflexão que reitera a carência presente nos amantes, o que fica registrado não é mais o completo vazio inerente à revelação erótica – o céu oco do poema *Escada* – mas a sua insuficiência.

O estudo intitulado *Confidência Mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade* apresenta-se dividido em cinco capítulos. Em todos eles, foi mantida uma mesma estratégia de escrita. O conjunto das análises de cada capítulo é sempre antecedido por um texto breve, expondo o eixo que as unifica. Esse mesmo conjunto é seguido por um item de natureza conclusiva que, localizando os poemas analisados no contexto da cultura brasileira de cada período, explora os vínculos entre o poema de amor e a História.

Defendida em 30 de agosto de 1993, a minha tese de doutorado ganhou forma de livro editado em convênio firmado entre a Editora Pontes, de Campinas, e a EDUSP. A publicação ocorreu em 1995, de modo que tenho o conforto de recordar a alegria do meu orientador, ao receber o seu exemplar. Por sua insistência, assinei

o livro como Mirella Vieira Lima, nome que ele considerou mais sonoro. Como não consegui acostumar-me, voltei a assinar meus trabalhos como Mirella Márcia Longo; o que gera uma tremenda confusão. Paciência!

Realizei o doutorado com apoio da Capes.

Depois do doutorado primeiros tempos

Ainda Drummond

Era noite, fazia frio em São Paulo. Dentro de mim, no entanto, tudo era luz. Acabara de ouvir Tônia Carrera e Paulo Autran declamarem Carlos Drummond de Andrade. E mais – supremo arco-íris – eu trazia em minha bolsa cópias de poemas inéditos. Pedro Augusto, neto do poeta, entregara ao ator amostras de um conjunto de textos encontrados numa pasta etiquetada com o título “Farewell”. Paulo Autran me passara esses textos e, com eles, doses de felicidade. Entretanto, meu coração palpitante não me impediu de pensar naquela palavra inglesa, nomeando esse livro provavelmente escrito nos últimos tempos do seu autor.

Passaram-se semanas. Era uma tarde quente, embora ventasse na cidade de Campinas. Num arquivo da UNICAMP, pude ler algumas entrevistas do poeta. Na última, ele fala desse título- Adeus, em inglês – como de uma brincadeira íntima feita com a velhice... A referência que ele faz ao livro parece coisa de viajante que, mesmo ignorando a hora exata da partida, já sente a iminência do embarque e trata de concluir a arrumação da bagagem. No caso de Drummond, não a que levaria consigo, mas a que nos deixava. Em tom de sincero fingidor, afirmou na entrevista intenção de não publicar seu livro com título em língua estrangeira.

Novamente me vejo em São Paulo. A garoa umedecendo os campos verdes da USP. Em conversa com João Lafetá, falei sobre a entrevista do poeta. Meu mestre e amigo aconselhou-me a escrever a Pedro Augusto. Convinha, pensava João, alertá-lo para o desejo expresso do avô. Quem sabe até, dizia ele, convinha sugerir a tradução do título do livro, antes da sua publicação. O conselho de João Lafetá passeou longamente em meus ouvidos. Depois, o tempo é que foi passeando e eu posterguei o envio dessa carta... Será que, na ocasião, intuí o que depois, com a ajuda involuntária do meu mestre, pude tão plenamente compreender?

De todos os rituais, nenhum é mais pungente do que a despedida. Se a mais simples, feita no cotidiano, já quebra nossa ilusão de continuidade, imagine-se então esse tipo de aceno que Drummond fez ao seu público, esse mesmo aceno que, no último janeiro, Lafetá foi obrigado a me fazer. Na hora de etiquetar a pasta, Drummond preferiu fazê-lo em inglês. O fato é desconcertante, se pensarmos que, durante toda a vida, sua pátria foi a língua portuguesa. A entrevista fortalece esse ângulo da questão. Mas, afinal de contas, a quem dar ouvidos? Ao escritor que se estranhou, ao se ver espelhado em estrangeiro idioma, ou ao poeta que recorreu a outra língua para expressar seu estranhamento ante a ideia de morrer?

... Resta ao apaixonado – venha sua paixão do amor, ou da suprema perda – falar sem falar, trazer à tona sentidos que não se restringem ao conhecido, ao doméstico, ao controlável. Só a vivência do amor pode ser mesmo tão extrema, quanto a sensação da morte iminente. Sendo ambas as experiências de difícil simbolização, elas só podem ser expressas por alguma coisa que, em si mesma, já solicita tradução. Por ser alheia, a palavra estrangeira representa talvez melhor o que têm de esquivas essas duas instâncias, que vêm a ser temas privilegiados em Farewell, livro que fala de amor, assim como da morte.

Mas amor e morte são sombras que se projetam sobre o tema central desse último livro do poeta mineiro: a existência.¹ (Mirella Márcia Longo Vieira Lima)

1 LONGO, Mirella Márcia. *Dizer Adeus: notas sobre o último livro de Carlos Drummond de Andrade. Leitura: teoria e prática*. Revista semestral da Associação de Leitura do Brasil. Campinas, p. 79-80, jul. 1997.

O meu estudo da poesia amorosa de Carlos Drummond de Andrade teve vasta repercussão em minha vida de professora e pesquisadora. Como o poeta escolhido e o tema do amor atraem muita atenção, fiz numerosas palestras, dei vários cursos. Em 1996, publiquei, no *Suplemento Literário do Jornal A Tarde*, um comentário ao livro póstumo: *Farewell*. Com acréscimos, o texto voltou a ser publicado em Campinas. Certa vez, convidada a falar do meu estilo na crítica, usei esse texto. Na ocasião, quis demonstrar uma específica forma de lidar com os conceitos, de modo a atingir o grande público do jornal, sem abrir mão da leitura dos meus pares. Qualifiquei como sutil, a presença de outros discursos dentro do meu próprio discurso. Logo de início, mostrei a referência velada ao texto que Drummond dedicara ao estudante Antonio Candido. “Fazia frio em São Paulo” é um verso de *O Medo*, mais tarde usado como título do texto em que Cândido relata as circunstâncias que envolveram a criação do poema de Drummond. Sem sobrecarregar o leitor do jornal, sinalizava, para os meus pares, a que linhagem estava filiada, dentro da vasta fortuna crítica do poeta mineiro.² Como o prosseguimento do comentário recorre aos conceitos de real, imaginário e simbólico, vindos de Lacan, bem como às noções de luto e melancolia, tal como apresentadas por Freud, fui mostrando a absorção dessas teorias ali não explicitadas. De fato, em *Dizer Adeus*, tudo é sutil, inclusive o meu esforço para prosseguir, depois das perdas que enfrentara no período.

Como se vê, prosseguí escrevendo sobre Drummond e creio que, para ele, ainda voltarei. Tão logo regresssei a Salvador, comecei a focalizar *História de amor em cartas*, prosa que integra *Os dias lindos*. Em 1975, o poeta ocupara várias vezes a sua coluna de crônicas, com uma escrita epistolar. Desenvolvido ao longo de 20 cartas, o enredo alcança, quase abruptamente, desfecho trágico. Mostrando a aproximação com Laclos, que o poeta mineiro traduziu, situei, no desfecho, evocação nostálgica e irônica de Werther. Apresentado durante o IV Congresso da Abralic, em São Paulo, o texto foi publicado, na íntegra, em seus anais. Em 2002, quando Drummond completaria 100 anos, preparei nova versão que, depois de apresentada na Universidade Federal de Juiz de Fora, sofreu novas alterações, dando origem a *Uma narrativa*

2 Quando Antonio Candido completou 90 anos, publiquei, no Suplemento Cultural do Jornal A Tarde, *Notas sobre o Mestre: Antonio Candido*. Início comentando o episódio que envolve o poeta e o mais importante estudioso da literatura e da cultura, no Brasil do século XX. Terminei da seguinte forma: *Dentre os seus numerosos prêmios, menciono aqui apenas o mais recente – o Prêmio Juca Pato, que lhe foi concedido pela União Brasileira de Escritores em 20 de agosto de 2008 – e o mais permanente: o reconhecimento dos seus discípulos, dos seus seguidores, e dos pesquisadores formados por seus discípulos. Entre esses últimos, prazerosamente me incluo.*

epistolar escrita por Carlos Drummond de Andrade, leitura crítica publicada na *Revista Ipótesis*, em janeiro de 2003.

Das minhas experiências de aulas teatralizadas, falarei mais tarde. Antecipo, entretanto que, em 1998, escrevi um desses roteiros, em homenagem a Drummond. Era aniversário do poeta. Entrecortando poemas e reflexões de uma leitora, o texto voltava-se a imagens de nascimento e renascimento, recorrentes na obra poética. O ator Waldemar Nobre representou Drummond, dizendo os poemas. Eu era a leitora que refletia em voz alta. O violão de Nanny Assis acompanhava as falas e grifava modulações do ânimo, a partir de melodias de canções brasileiras. Lembro de que *Campo de Flores* era anunciado pela melodia de *A noite de meu bem*, canção de Dolores Duran. Falando de amores que tardam a chegar, os dois textos expõem sujeitos que põem em dúvida a sua capacidade de receber a dádiva amorosa. Era a época áurea de palestras e eventos na saudosa *Livraria da Torre*, situada no bairro do Rio Vermelho...!

56

Em 1997, a Professora Maria Teresa de Freitas convidou-me para falar sobre Drummond em evento organizado em homenagem a Blaise Cendrars. Os organizadores brasileiros e franceses tinham expectativa de que fossem estabelecidas relações entre o homenageado e o mais importante poeta brasileiro do século XX. Aceitei o desafio, sabendo que era enorme. Impossível apontar semelhanças entre duas poéticas visivelmente distintas. Fiz, portanto, outro caminho. Depois de atestar a imensa distância existente entre o brasileiro agnóstico e o francês atraído pela imaginação mística, abri espaço para mostrar que o “espírito oceânico” identificado por Henry Miller em Cendrars invadia a poesia do mundo grande, abraçada por Drummond na década de 40. Há, portanto, um cosmopolitismo que marca as duas poéticas no plano formal. Os ritmos e as quebras de ritmos coincidem porque as duas poéticas deixam-se atravessar pelas convulsões do século XX: “*Esta viagem é terrível.../ Eis aí meu berço*, diz Cendrars; *Esta viagem é mortal.../ Eis aí meu canto*, profere Drummond.³ Preparado o terreno, confrontei passagens existentes em *Prosa da Transiberiana* a momentos de *Madrigal Lúgubre*, poema de *Sentimento do Mundo*. Vertido para o francês, o texto foi publicado pela Harmattan, em 1998.⁴ Em 2004, convidada a redigir um dos capítulos da obra *Livros e Ideias*, organizado por Deneval de Azevedo Filho e Rita de Abreu Maia, decidi falar sobre a imagem do homem a caminho como um

3 Cito, em primeiro lugar, dois versos de “Prose du Transsbérien et de la Petite Jeanne de France” – *Ce voyage est terrible.../ Et voici mon berceau*; em segundo lugar, cito dois versos de “Consideração do poema”.

4 LONGO, Mirella Márcia. *Du vaste monde entier: Blaise Cendrars et Carlos Drummond de Andrade*. In: LEROY, Claude; FREITAS, Maria Teresa de (Org.) *Brésil: L’Utopialand de Blaise Cendrars*. Paris: Harmattan, 1998. p. 145-156.

dos emblemas do século XX. Nessa publicação, voltei a Cendrars, que teve Chaplin como companheiro de quarto, e a Drummond, que viu, em Carlito, um emblema dos homens de seu tempo, quase todos a caminho, numa estrada de pó e de esperança.⁵

Orientei o doutorado de Márcio Roberto Dias, professor da UESB, centrado nos espaços poéticos de Drummond. Também tive a satisfação de escrever a orelha do seu livro, *Da cidade ao mundo: notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade*, publicado em 2006.

Em 2012, publiquei *O estranho sinal: notas sobre o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*, integrando *Caderno de leituras* lançado pela Companhia das Letras. Direcionada a professores, a coletânea de textos críticos foi organizada por Murilo Marcondes de Moura. Como elemento novo, esse texto mais recente articula a questão amorosa ao quadro da *gaucherie*, que passa a ser lida de vários ângulos.

Formação de professores (Extensão)

*Falando de paixões e do poder criativo, os mitos nos ajudam a entender melhor nossos desejos e nossas relações com a natureza. Talvez a história de Aracne pareça triste, mas ela nos auxilia a criar um elo afetivo com a natureza, ao dotá-la de emoção e de sentido.*⁶ (Mirella Márcia Longo Vieira Lima)

No texto acima transcrito, dirijo-me a professores das quatro primeiras séries do nível fundamental. No início, falo sobre a origem das aranhas, discorrendo sobre o duelo em que Aracne, jovem excepcionalmente talentosa na arte de fazer bordados, vence a Deusa Atena e é por ela transformada em aranha. Em seguida, discorro sobre o mito. Por último, recorro a *Fio por fio*, conto de Marina Colassanti, mostrando o reaproveitamento do mito grego em um texto moderno. Caminhos similares foram adotados, a fim de indicar formas de leituras possíveis para a narrativa historiográfica, a canção popular e a poesia lírica. Acompanhados por orientação metodológica, sugestões bibliográficas e propostas de atividades de classe, esses textos foram publicados junto com aulas que escrevi e que foram teatralizadas e filmadas.

5 LONGO, Mirella Márcia. *Lembranças do século passado*. In: AZEVEDO FILHO, Deneval; MAIA, Rita Maria de Abreu. *Livros e ideias: ensaios sem fronteiras*. São Paulo: Arte & Ciência, 2004. p. 145-158.

6 LONGO, Mirella Márcia. *O Mito*. In: *Regularização do fluxo escolar – quatro primeiras série do primeiro grau.: manual de orientação para o professor*. Salvador: Fundação Luis Eduardo Magalhães, 2000. p. 8

A Secretaria de Educação do Estado da Bahia encarregou-se de distribuir o material por todas as regiões baianas.

A menção visa a ilustrar minha atuação na formação de professores. Com frequência, fiz palestras no Instituto Anísio Teixeira, para onde se deslocavam profissionais em busca de aprimoramento e melhor qualificação. Por último, devo mencionar os sábados que conversei com professores da rede pública em São Sebastião do Passé, como assessora da Fundação Clemente Mariani, em programa de qualificação dos docentes.

Dando-me familiaridade com os problemas enfrentados por nossos professores, essas atividades conduziram-me a defender a participação da UFBA no programa de Licenciaturas Especiais, destinado a professores do ensino médio estadual. Estando em um dos Conselhos Superiores, dei parecer favorável ao projeto e depois nele atuei como docente.

58

Proler, Proleitura, Rede de Leitura (Extensão)

Devo acrescentar que nesses passeios pelas várias linguagens, confiro atenção especial às palavras e considero a expressão verbal como aquela mais capacitada a concentrar sentido... Minha experiência literária coordena e promove a integração dos vários exercícios de leitura que a cultura me oferece, garantindo a especificidade da minha atuação.⁷ (Mirella Márcia Longo Vieira Lima)

Logo que concluí o meu doutorado, entrei em contato com Affonso Romano de Sant'Anna, então Presidente da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Sabendo que tinha feito curso com Jacques Leenhardt, ele apresentou-me a Eliana Yunes, criadora e coordenadora do Proler, projeto de incentivo à leitura da Biblioteca Nacional. Durante os anos de 1995 e 1996, tive intenso envolvimento com o Proler, dando palestras e conduzindo oficinas em Feira de Santana, Vitória (E.S.), Curitiba, Belo Horizonte, Passo Fundo e Encantado (RS). As alegres equipes eram formadas por escritores, como Adriana Lisboa e Flávio Carneiro, ilustradores, diretores de teatro e atores, como Amir Haddad e Fernando Lebens, contadores de histórias e principalmente professores de literatura.

Sustentado numa noção que preconizava uma leitura de mundo, o Proler trabalhava com diversas linguagens. Em aula inaugural dos Cursos de Letras, em 1999,

7 LONGO, Mirella Márcia. *Dois leituras*. In: *Quinto Império*, 12: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa. Salvador, p. 65, 2000.

sintetizei, no trecho citado acima, a postura que sempre adotei, durante as minhas diversas participações em programas de incentivo à leitura. Publicado pelo Gabinete Português de Leitura, em 2000, o texto comenta uma entrevista de Paulo Autran e o filme *Central do Brasil*, de Walter Salles.

Quando Yunes foi afastada e o Proler alterou sua configuração e o perfil dos seus assessores, ainda atuei em Salvador, cujo congresso organizei, ao lado da Professora Dra Verbena Rocha. Depois, passei a integrar a Rede de Leitura da Bahia. Gratuitamente, fazíamos palestras, contando sempre com a generosa acolhida da *Livraria da Torre*. Seguindo os moldes que aprendera com Francisco Gregório Filho -diretor de teatro que trabalhava no Proler – fazíamos palestras com dinâmicas teatrais. Para isso, eram imprescindíveis roteiros que, contando com música de fundo, alternavam leitura dramatizada de textos literários e comentários críticos. Assim escrevi, em parceria com Verbena Rocha, professora da Uneb que conheci no Proler, *Ensaio de Amor*. Marcada para a noite de 12/06/1997, dedicada aos namorados, a apresentação comemorou 20 anos de publicação do livro *Fragments do discurso amoroso*, de Roland Barthes. Seguindo os motivos que Barthes seleciona, ilustramos cada um deles com textos poéticos e fragmentos de romances. Eu atuava, fazendo os comentários críticos. No ano seguinte, em 31/10, apresentei com o ator Waldemar Nobre e o músico Nanny Assis, palestra nos mesmos moldes, dessa vez em homenagem a Drummond. Waldemar Nobre representava Drummond. Como noticiei antes, eu era a leitora reflexiva e crítica.

Tive atuação também no Pro-leitura, projeto de que participavam Brasil e França. Integrei o Comitê Assessor Nacional, que se reunia em Brasília. Por isso, durante o ano de 1999, viajei a cada dois meses para a capital do país.

Memórias do Cais: Caymmi, canções e fontes

Finalizo, salientando que busquei, em Caymmi, traços que me ajudassem a dimensionar uma relação entre a sua obra e a imagem de Salvador, tal como esta cidade inscreveu-se no manancial de símbolos que compõem a cultura do país. Em “É doce morrer no mar”, creio ter surpreendido a presença de dor, prazer e revolta silenciada. A partir de “Milagre” e de outras letras, destaquei primordialmente o princípio seletivo inerente a uma poética que, comentando seu contexto histórico, evidencia tendência a ofuscar todos os males e assimetrias, com as luzes de uma festa que supostamente inocenta. Salientei também, nesse mesmo contexto, uma resistência direcionada contra qualquer fator que represente alteração de reflexo narcísico, resistência que se comporta

*ambigualmente, colocando-se contra a transformação, mas terminando por aceitar a deformação como única forma de modernidade possível.*⁸ (Mirella Márcia Longo Vieira Lima)

Ao regressar de São Paulo, em 1993, fui imediatamente credenciada na Pós-graduação do Instituto de Letras. Era um tempo agitado. A UFBA tinha intensa adesão aos Estudos Culturais. Crítica sociológica e História das mentalidades reativavam-se, adquirindo novas roupagens. Eu conservava forte impressão de palestras sobre a Micro-história, que ouvira Carlo Ginzburg proferir, na USP. Logo que cheguei, apresentei, em evento local, um pequeno texto sobre a imagem do Rio, em alguns escritos de Mário de Andrade. Discuti bastante a proposta com Lafetá, ao telefone. Terminei integrando mesa redonda com Renato Cordeiro Gomes (PUC-RJ) e Ana Rosa Ramos (UFBA). Prossegui trabalhando com imagens de cidades, por algum tempo. Cheguei a elaborar um projeto sobre amor e experiência urbana, envolvendo autores portugueses e brasileiros; os eixos eram Machado de Assis e José Saramago. Seguindo essa trilha, cheguei a integrar, como vice-coordenadora, um grupo da ANPOLL, dedicado ao estudo de cidades. A Professora Célia Telles coordenava um projeto muito amplo, envolvendo a Memória Cultural de Salvador. Sabendo do meu interesse em estudar representações de cidades, ela convidou-me a integrar o grupo. Buscando envolver Salvador, fiz alterações substanciais no meu projeto, dirigindo seus focos para Caymmi e para a sua cidade praieira.

Publicado na *Revista Literatura e Sociedade* da USP, o ensaio acima citado constitui reflexão sobre canções de Caymmi. Focalizando também as melodias, mas, sobretudo, as letras, estabeleço relações entre algumas imagens poéticas e o lugar ocupado por Salvador, no imaginário nacional. Com escrita talvez excessivamente densa, o trabalho apresenta três partes. A primeira – *Um processo criativo* – recom põe as circunstâncias que cercaram a criação da canção *É doce morrer no mar*; o que demandou leitura crítica do romance *Mar Morto*, de Jorge Amado. A letra que Amado pôs sobre a melodia de Caymmi constitui amálgama posteriormente produzido, a partir de dois conjuntos espalhados em seu romance; sendo o refrão concernente ao homem que morre e os outros versos expressivos da dor sediada nas mulheres que perdem esses homens. A segunda parte – *Uma imagem* – concentra-se na ideia da morte doce. O terceiro momento – *A educação pela pesca* – comenta a canção *Milagre*, traçando paralelo entre a atividade dos pescadores e a poética de Caymmi.

8 LONGO, Mirella Márcia. *Memórias do cais: Caymmi, canções e fontes*. *Literatura e Sociedade*, (Revista do Departamento de Teoria e Literatura Comparada da USP), São Paulo, n. 4, p. 68-77, 1999.

A pressuposição de que a pesca funciona como uma espécie de correlato objetivo para a poética de Caymmi demandou algum estudo da vida das comunidades pesqueiras. Nisso, contei com um bolsista: Marielson Carvalho. Todo o ensaio encaminha-se para a noção de que a imagem de Salvador passou a ser, durante muito tempo, uma espécie de extensão das vidas litorâneas, tal como Caymmi as representou. Gosto bastante desse ensaio que se chama *Memórias do Cais, Caymmi, canções e fontes*. Eu o dediquei a meu pai que me fez conviver, durante toda a infância, com os pescadores de Salvador.

Sinto, no texto sobre Caymmi, a presença fortíssima de Antonio Candido a quem muito me afeiçoei. Compartilhamos uma dor. Jamais aceitei a perda do meu mestre; ele jamais aceitou a partida prematura do discípulo.

No período em que me ocupava desse trabalho, orientei um mestrado sobre os contos de Vasconcelos Maia, com ênfase na representação de Salvador. Arquiteto, Sérgio Rivero confrontou duas versões que o autor baiano apresentou para um mesmo conto. Flagrantes na representação do espaço, as diferenças expunham alterações que a cidade sofreu, num intervalo de 20 anos. Orientei também uma tese de doutorado sobre a representação da cidade em poemas de Cesário Verde e ainda outra sobre a representação de Salvador, em alguns romances de Jorge Amado. Quero registrar, todavia, que meu ex-bolsista de graduação, atualmente doutorando na UFBA, abraçou completamente Caymmi como objeto de estudo, já tendo uma obra considerável sobre o artista baiano. Contemplando a trajetória de Marielson Carvalho, fico imensamente feliz com o resultado. Como professora, apenas lancei uma semente. Tive sorte, porque o terreno vem-se demonstrando cada vez mais fértil.

Primeiro estágio pós-doutoral Biblioteca Nacional de Lisboa

Passados os dois anos de reflexão sobre as cidades, decidi voltar a enfatizar a questão amorosa. De fato, nunca a abandonei, já que o espaço das canções praijeiras de Caymmi é habitado por amantes receosas de perderem seus amados para uma morte doce.

Em 1996, apresentara no Congresso que a Abralic realizou no Rio de Janeiro uma leitura da paixão amorosa em contos escritos nos primeiros tempos de Machado de Assis. Busquei mostrar, nesses contos, uma maior evidência da paixão, em relação à obra madura. Como a análise mais desenvolvida recaía sobre o conto *Frei Simão*, recebi de Paulo Motta, que me ouviu na UFRJ, sugestão de realizar comparação com Camilo Castelo Branco. Voltei a pensar em trabalhar com Saramago e, assim, decidi estudar um conjunto de autores portugueses. Terminei projetando uma antologia comentada de cenas amorosas em romances portugueses do século XX. Como o intuito era incentivar o estudo da literatura portuguesa no Brasil, principalmente no Nordeste, considerei que a antologia deveria conter textos críticos referentes a cada autor; preferencialmente a crítica feita no momento de publicação. Diante da dificuldade de selecionar essa crítica, muitas conservadas em periódicos, apresentei o projeto à *Biblioteca Nacional de Lisboa*, concorrendo a bolsa de pesquisa com apoio da *Fundação para o desenvolvimento do mundo em língua portuguesa*. Obtendo a bolsa, que era de 60 dias, obtive também licença da UFBA. Assim, entre 02 de outubro e 15 de dezembro de 2000, realizei o meu primeiro estágio pós-doutoral, desfrutando das excelentes instalações da Biblioteca Nacional de Lisboa, que me disponibilizou um gabinete privado com computador e acesso ao acervo. Convivi com pesquisadores

também do Oriente, o que foi particularmente enriquecedor. O resultado parcial dessas consultas foi depois resumido e publicado pela própria biblioteca.¹

1 LONGO, Mirella Márcia. *Casos de amor em romances portugueses do século XX*. In: *Leituras: da informação ao conhecimento*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2001. p. 178.

Cenas de amor em romances portugueses e brasileiros

(Bolsa de produtividade em pesquisa CNPQ: 2002- 2005. Primeiro pós-doutorado na USP, realizado com bolsa do Cnpq, entre agosto de 2006 e julho de 2007. Bolsa de produtividade em pesquisa do Cnpq - entre março e julho de 2006, reativada entre agosto de 2006 e fevereiro de 2008)

O leitor tem em mãos um estudo sobre representações literárias do amor no século XX, a partir de análise e discussão de cenas que integram romances portugueses e brasileiros. Trata-se, basicamente, de uma revisão de textos canônicos, toda ela direcionada pela leitura da questão amorosa.

Escritores de todos os tempos externaram a dificuldade que sentiram para traduzir, em linguagem verbal, os impactos causados pela experiência de amar: “um não sei quê, que nasce não sei como.” Certas tensões peculiares ao século XX parecem tornar ainda mais sinuosa a via existente entre o amor e a palavra. Essa maior complexidade instalada na representação do afeto deve-se talvez ao fato de que, embora tenham abalado paradigmas anteriormente formulados na literatura amorosa, as transformações estéticas ocorridas nos fins do século XIX, e nos primórdios do seguinte, não chegaram a definir soluções que efetivamente rompessem com as mitologias do passado.

O Romantismo foi retomada, apogeu e crise de uma longa cadeia simbólica que dimensionou, no imaginário do Ocidente, o mito da harmonia perfeita entre os amantes. Não conseguindo anular completamente a expectativa desse mito amoroso, escritores que sucederam os românticos viram-se obrigados a falar de amor, através de imagens literárias que assimilam os desconcertos da história. Culminância desse processo, o século XX teve os seus recursos expressivos marcados pela instabilidade dos valores e pela suspeita lançada sobre qualquer imagem indicativa de harmonia. Inseridas nesse quadro geral, as cenas amorosas dos romances estudados apresentam fortes zonas de intertextualidade e muito frequentemente operam inversões irônicas.

Coincidindo com a qualificação feita por Norman Friedman, o conceito de cena implica a apresentação de detalhes concretos em datas específicas e em lugares determinados. Para guiar os comentários – e também para possibilitar ao leitor a construção de suas próprias comparações entre os diversos textos – um detalhe foi destacado, nas diversas cenas. Via de regra, elementos líquidos, presentes ou evocados, tiveram enfoque especial. Nesse sentido, o paradigma orientador foi extraído de uma tópica idealista que muito alimentou o imaginário romântico. Trata-se do locus amoenus, descrito por Curtius em “Literatura Europeia e Idade Média Latina”. Aparecendo como lago ou límpido regato, a água tem papel fundamental na composição desse cenário que oferece acolhimento e propicia a união dos amantes.

A hipótese de que os escritores do século XX tendiam a inverter o idealismo – na mesma medida em que lutavam para impor a sua reconfiguração em contextos adversos – determinou que recebessem especial atenção as modificações das imagens aquáticas, vistas como formas indicativas de que os cenários absorviam as dores e os temores humanos. A água fresca presente nas fontes e nos regatos encontrados por Curtius transforma-se em lodo, na cena criada por José Cardoso Pires; ou toma a feição da água esquiva que reluta em aplacar a sede dos esposos desvalidos apresentados por Graciliano Ramos.

Ainda em contraponto ao lago sereno da pastoral virgiliana, surgem, em algumas cenas, imagens de águas correntes. Segundo Bachelard, ao contemplar o movimento incessante dos rios, uma linhagem de escritores segue a intuição de Heráclito e vê a morte, nessa passagem sem tréguas e sem retorno. Entre os elementos líquidos, também se insere o mar, portando a ambiguidade que provém do seu poder de encantamento situado ao lado de ameaças e mistérios.

É ainda Bachelard, quem chama a atenção para o sentido negativo atado à imagem do oceano, ao falar sobre uma suposta perversão que, salgando os mares, tornou as suas águas inúteis para saciar a sede sentida pelas mulheres e pelos homens. No entanto, embora essa nota negativa esteja sempre soando nas imagens marítimas, elas trazem outras questões. Na literatura, o mar tende a ser o espaço desconhecido que suscita o desafio da viagem; trata-se, por excelência, do espaço épico e, sobretudo em língua portuguesa, o mar é espaço mítico. Além disso, em acordo com uma linhagem wagneriana, a imagem marítima evoca o caos da indiferenciação, sugerindo uma instância de não individualização...

O corpus de análise foi, inicialmente, dividido em dois grupos: romances portugueses e romances brasileiros. No entanto, os elementos aquáticos apreendem com especial nitidez tensões existentes entre o poder do sentimento amoroso e a passagem do tempo. Assim, na divisão dos três capítulos, impôs-se um critério temático; já que o amor, tema geral, expunha-se quase naturalmente, a partir de três motivos atados à sua relação com o tempo: a paixão exaltada e incompatível com o curso da vida; o casamento, visto como relação que se estende no processo da existência; a incapacidade de amar, focalizada como antecipação da hora final.

A noção da harmonia amorosa, a que já me referi, evoca o mito do amor eterno. Todavia, a própria forma do romance implica manifestação da passagem temporal. Forma privilegiada para representar a busca de realização afetiva, o romance insere essa busca no curso do tempo que passa, arrastando consigo as assimetrias sociais, os hiatos ideológicos, os abismos que a psicanálise desnudou e todas as outras fendas que, ao longo do século XX, mantiveram entre os homens o fantasma de uma radical incomunicabilidade.

As paixões exaltadas configuram uma primeira resposta ao tempo letal. Segundo Denis de Rougemont, em estudo sobre o amor na literatura do Ocidente, há, nessa forma de amar, anseio de eternidade, desejo voltado para uma perfeição que a vida não comporta. Associada ao ser amado e ao próprio amor, uma idéia de plenitude entra em conexão com a noção de eternidade. Nesses casos, o ser amado torna-se alvo de um culto e o ato de amar avizinha-se da devoção. Os dois romances comentados no capítulo inicial – Das paixões exaltadas – são: “O homem que matou o diabo”, de Aquilino Ribeiro e “Grande Sertão: Veredas”, de João Guimarães Rosa. Embora com diretrizes diferentes e, em larga medida, inversas, os dois autores dialogam com o Romance de Cavalaria.

Quando se estende no curso do tempo e traz alguma aceitação dos limites que no tempo fatalmente se revelam, a ligação dos amantes configura casamento. Integram o segundo capítulo – Dos Casamentos – “O Delfim”, de José Cardoso Pires, e “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos. No romance português, é focalizado um casal com posses materiais; o segundo volta-se para a aliança existente entre dois desvalidos.

Finalmente, os focos do terceiro capítulo – Dos Incapazes de Amar – incidem sobre dois homens cultos e estereis no campo afetivo. O primeiro comentário é tecido em torno do protagonista do romance “O ano da morte de Ricardo Reis”, de José Saramago. O segundo envolve o fictício autor do “Memorial de Aires”, testemunha ocular da vida inventada por Machado de Assis. Enquanto a personagem de Saramago dialoga com Pessoa, Aires entra em relação com Shelley. Ambos internalizam tensões entre o tempo e o afeto. Homens de cultura, o médico português e o diplomata brasileiro evocam o instante poético como expressão de um afeto sentido em sua máxima concentração. No entanto, enquanto Reis é desafiado a fazer com que o instante congelado na ode derreta-se e derrame-se sobre a História, Aires situa o amor poetizado por Shelley numa eternidade que considera vazia.

Como se vê, cada um dos capítulos comporta dois comentários; todos iniciados com citação de uma cena. O percurso do comentário é feito desde o detalhe, seguindo em direção ao todo, com o intuito de levar cada cena citada a entrar em diálogo com o romance no qual se insere; com outros textos do mesmo autor e, quase sempre, com romances de outros autores. As reconstituições dos contextos sócio-históricos buscam evidenciar que todo caso de amor é historicamente configurado.

Em 2000, recebi bolsa de pesquisa, concedida pela Fundação para o Desenvolvimento do Mundo em Língua Portuguesa, em cooperação com a Biblioteca Nacional de Lisboa. Entre 02 de outubro e 15 de dezembro do mesmo ano, fui acolhida nessa última instituição, onde foram dados os primeiros passos para realização deste trabalho. Naquela altura, foi projetada uma antologia de cenas amorosas. Contudo, o projeto foi-se modificando lentamente. Em seguida, recebi, do CNPq, bolsas de produtividade em pesquisa e pós-doutoramento sênior. Agradeço a essas instituições pelo suporte indispensável.

Durante o meu pós-doutorado na USP, contei com a competente supervisão de Flávio Aguiar. Todavia, como essa valiosa contribuição não se limitou ao

período de doze meses, registro a minha sincera gratidão a Aguiar, por ter sido ele, em todas as etapas, um precioso interlocutor. Agradeço também a Hélio Guimarães, as conversas que tivemos a respeito de Machado; a Elizabeth Ramos, agradeço os diversos modos que achou para me incentivar e auxiliar na leitura do romance escrito por seu avô.

Algumas versões preliminares dos comentários aqui apresentados foram publicadas em periódicos especializados, ou mesmo integram livros de ensaios. Todas essas versões sofreram acréscimos, cortes e outras consideráveis alterações na composição deste livro. Quando apresentei trechos dessas primeiras versões em seminários e congressos, recebi importantes sugestões. Faço um agradecimento geral a esses interlocutores, uma vez que seria impossível nomear todos eles.

Registro minha gratidão aos colegas da Universidade Federal da Bahia que, por vezes reiteradas, compreenderam a minha necessidade de ministrar cursos ligados ao trabalho que desenvolvia. Com especial comoção, digo obrigada a Olívia Seligsohn, pela amizade preciosa e terna. Aos meus alunos e ex-alunos, agradeço a diuturna transfusão de entusiasmo e juventude. Ao meu pai que, durante todo o processo de elaboração do livro, permaneceu ao meu lado, em contínua oferta de amoroso amparo, declaro que serei eternamente grata.¹
(Mirella Márcia Longo Vieira Lima)

O longo trecho acima integra introdução ao livro *Cenas de amor: em romances do século XX*, aceito para publicação pela Editora Quarteto. A passagem citada contém, de fato, os principais alicerces do trabalho que consumiu mais de seis anos, de modo que a considero bastante esclarecedora das diretrizes que tomei no período. Os comentários das cenas portuguesas foram elaborados entre março de 2002 e fevereiro de 2005. Entre março de 2005 e fevereiro de 2008, foram privilegiadas cenas de romances brasileiros. Visando a obter uma organicidade compatível com a forma de livro, continuei trabalhando na ordenação dos comentários, entre 2008 e 2010, embora já estivesse envolvida com nova pesquisa. Em princípio, pensei em apresentar o texto como tese em concurso para professor titular e fui postergando a difícil tarefa de buscar editores. Depois, considerei que o ineditismo do conjunto ficara comprometido, desde que o longo comentário ao romance de Machado de

1 LONGO VIEIRA LIMA, Mirella Márcia. *Considerações iniciais*. In: ___. *Cenas de amor: em romances do século XX*. Concluído em 2010, o livro ainda inédito deve sair brevemente pela Editora Quarteto.

Assis foi publicado como capítulo de livro, ainda que tal publicação, feita em 2008, tenha sofrido alterações, em formulação posterior.

Cenas de amor em romances portugueses. (2002-2005)

Em 1930, Aquilino Ribeiro publicou O homem que matou o diabo, narrativa que mantém forte diálogo com as estruturas do Amor Cortês. Numa perspectiva predominantemente irônica, é delineado o modo como a moralidade católica beirã ajudou a compor um idealismo amoroso que deriva e simultaneamente rivaliza com a devoção religiosa. A cena extraída do romance de Aquilino evidencia a ideia de que essa atitude sublimatória aproxima-se mais da negação do amor que de sua afirmação. ...Apaixonado por Máxima, atriz que visitara a sua aldeia, o escultor Macário caminha ao encontro da amada, desde Portugal até França, onde conhece uma sociedade que comercializa os afetos..... A ironia do autor recai sobre o sentimento que o herói tem por Máxima. Embora deseje a mulher, ele sublima a sua figura.

Macário caminhou, durante dois anos, conhecendo uma série de experiências, entre elas a prisão e a fome. Depois de muito andar, decide parar em Baiona, a trabalhar na oficina, onde a jovem Lu exerce função similar à sua. Transcrevo a cena que acontece na praia, onde a moça o convida a ir ao mar ...

A cena evidencia expectativa de conciliação entre a energia vital da natureza e a harmonia da forma artística. Pena que, ao fim, tudo se desvaneca com a aparição de Máxima, atada a uma ordem sublime e distante da vida.² (Mirella Márcia Longo Vieira Lima)

O trecho acima transcrito põe em andamento a proposta que, apresentada ao CNPq, promoveu o meu ingresso, em agosto de 2002, no quadro de seus pesquisadores, onde permaneço, até hoje.

Compondo reflexão sobre *O homem que matou o diabo*, romance de Aquilino Ribeiro, a passagem citada integra formulação preliminar dessa reflexão, tal como foi apresentada em Congresso realizado no Rio de Janeiro e logo publicada pela *Revista Convergência Lusíada*. Meu comentário parte de uma cena que contempla renúncia ao mar. Na praia, uma mulher que parece nascida do oceano convida

2 LONGO, Mirella Márcia. *Paisagens amenas*. *Revista Convergência Lusíada*. Rio de Janeiro, n.19, p.350-363, 2002.

seu parceiro a imergir nas águas salgadas. Ele a observa encantado, mas se recusa a enfrentar forças desconhecidas; no caso, o magnetismo do mar e o poder da mulher que com ele compartilha o mundo do trabalho. O escultor deixa a companheira de ofício, rumando para a França, em busca de uma promessa sedutora e falsa. Fazendo essa renúncia, Macário privilegia a devoção que dedica a uma atriz, preferindo uma idealização que termina por conduzi-lo a uma epifania negativa, em cujo centro instala-se a modernidade parisiense.

A decepção vivida pelo apaixonado em Paris é, no comentário, associada ao malogro imposto pela História ao pensamento de toda uma geração de intelectuais e artistas. Refiro-me à derrocada das imagens de um mundo liberal, cosmopolita e moderno, cujo centro seria a França. Na narrativa de Aquilino Ribeiro, Paris aparece como espaço de dissolução da nacionalidade. Muito provavelmente, a condenação irônica direcionada à atriz francesa, na ficção, alimenta-se do malogro que a História configurou.

Se consideradas em ordem cronológica, as cenas portuguesas indiciam um crescente confinamento. Assim, a renúncia ao horizonte de expansão representado pelo mar, destacada no romance de Aquilino Ribeiro, é seguida por cena que, girando em torno de uma lagoa, integra a trama de *O Delfim*, romance que José Cardoso Pires publicou em 1968. Situados na beira da lagoa, Maria das Mercês e Tomás Manuel conversam e suas falas traduzem a expectativa de um encontro íntimo. No entanto, aquilo que se expande e se concretiza, no plano da intriga, é uma morte na lagoa. Num contraponto ao esperado banho dos amantes, o corpo da mulher é absorvido pela água adensada e transformada em lodo. Encenada, sua corrida para o mar resulta em fracasso.

O comentário feito ao romance de José Cardoso Pires volta-se para a crítica ao casamento desenvolvida ao longo da literatura moderna. Ao debruçar-me sobre essa crítica, recorri bastante a Peter Gay, em sua monumental obra *A experiência burguesa: da Rainha Vitória a Freud*; particularmente aos volumes *A educação dos sentidos* e *A paixão terna*. Embebidos de visão marxista, os escritores do Neo-Realismo português inseriram-se na crítica ao casamento, apresentando, ao menos no princípio, a relação assimétrica entre mulher e homem como mais um elo da corrente de desigualdades que perpetua um sistema de dominações. Contudo, os autores deslocaram-se, conferindo às personagens dimensão psicológica capaz de dar conta dos aspectos afetivos. O processo de desagregação que culmina com uma queda no lodo é visto como uma ressonância da lenta desestruturação que atingiu o regime autoritário português, com destaque para a crise que, nos anos 60, se abateu sobre o salazarismo. A abordagem dessa crítica ao casamento projetada no seio da literatura moderna e ainda marcante na cultura contemporânea tornar-se-ia, a partir daí, uma das linhas de força do meu trabalho, estendendo-se para os projetos de meus orientandos.

O comentário sobre *O Delfim* foi parcialmente publicado em 2005 como capítulo do livro *Crítica do tempo presente*, organizado por Maria da Glória Bordini, Maria Luiza T. Remédios e Regina Zilberman. Com o título *Modos de ler*, o texto publicado em Porto Alegre destaca três leituras da história que integram a trama de José Cardoso Pires e ali entram em tensão: a leitura figural, a leitura marxista e outra leitura marcada por princípios contemporâneos que denunciam crise de alguns vetores importantes na modernidade.

Iniciando o seu romance de 1984 com uma inversão do verso camoniano, Saramago anuncia um provável esgotamento na eleição do caminho marítimo: *Aqui o mar acaba e a terra principia*. Quase natural, portanto, que as águas surgidas em sua cena estejam contidas no espaço limitado de uma tina. Os títulos que dei aos comentários de textos portugueses grifam uma sístole no campo dos símbolos; são eles: *Uma renúncia ao mar*; *Numa lagoa*; *Águas quentes numa tina*.

72

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, a cena do banho de Lídia marca o ponto de maior distância entre a personagem romanesca, exposta aos embates da História, e a persona lírica abrigada nas odes de sabor classicizante escritas pelo heterônimo de Pessoa. Por isso mesmo, seguindo o princípio que norteia seu romance, Saramago parece ter construído essa cena erótica em relação dialética com os versos em que o heterônimo solicita à sua parceira sentar-se à beira do rio, recusando um longo enlace de mãos. O primeiro Ricardo e a primeira Lídia contemplam a dinâmica das águas, sem qualquer tentativa de imersão. Eles não mergulham, como fazem o médico e a criada do Hotel Bragança, na quentura da matéria temporal que envolve os sentidos e embala a História.

Mas, na trama de Saramago, a vitória do poder vital acontece entre quatro paredes e esgota-se na epifania do momento erótico. O desafio de Reis – médico e poeta – é projetar essa vitória no quadro mais amplo da história coletiva. A cena do banho de Lídia torna-se crucial, no sentido de ativar esse desafio. Cabe ao protagonista do romance projetar, sobre o curso da existência, conquistas do instante epifânico, quando as diferenças entre o médico e a criada foram anuladas totalmente.

Os nove meses que Ricardo Reis dispõe para optar entre a vida e a morte transcorrem durante 1936, momento de ascensão do totalitarismo na Europa. A época funciona como um duplo sombrio em relação ao momento em que o romance é escrito. Nesse sentido, a omissão que atingiu parte da intelectualidade europeia durante a ascensão dos governos totalitários serve de advertência aos intelectuais dos anos 1980.

A crítica de José Saramago representa uma importante linha de força do meu trabalho e alimenta meus cursos. Iniciando minha vida de pesquisadora com longo comentário ao *Memorial do Convento* e a contos de *Objeto Quase*, debruicei-me sobre *O ano da morte de Ricardo Reis*, dedicando a essa obra um dos capítulos do livro que

devo publicar ainda esse semestre. Tendo apresentado um comentário do romance *O homem duplicado*, em Curitiba, terminei por desenvolver esse texto e publicá-lo em 2006, na *Revista Estudos Linguísticos e Literários* (UFBA), com o título *A descrição de uma luta: o homem duplicado*. Como resultado de pesquisa que realizei entre 2008 e 2011, publiquei na *Revista Augustus: A vida, enfim: Saramago e a música*, comentário do romance *As intermitências da morte*. Depois de orientar um trabalho de especialização centrado em *Ensaio sobre a cegueira*, orientei o doutorado de Maria do Carmo Pascoli, hoje professora do Instituto de Letras da UFBA. Focalizando viagens portuguesas, sua tese traz densas análises de contos portugueses do século XIX e também do romance *Jangada de Pedra*, escrito por José Saramago.

Esclareço que a minha paixão pela literatura portuguesa sempre se nutriu da admiração que devoto à escrita de dois intelectuais: Eduardo Lourenço, português que tenho a sorte de conhecer, e Haquira Osakabe, brasileiro que tive a sorte de conhecer e a grande alegria de amar. Esclareço também que, implícita ao longo das análises, minha visão do romance tem débito com Lukács, Benjamin, Yan Watt e mais recentemente com muitos dos artigos reunidos por Franco Moretti, no livro *A cultura do romance*, publicado no Brasil pela Cosac Naify, em 2009. Sempre apresento esse material em minhas aulas.

Registro ainda que, ao regressar de Lisboa, apresentei – em Colóquio promovido pela Associação de Lusitanistas e pela PUC/RS – uma análise do romance *O complexo de Van Gogh*, escrito por Álvaro Manuel Machado. O texto integral foi publicado em 2002, nas atas do colóquio.

Cenas de amor em romances brasileiros (Bolsa de produtividade em pesquisa 2005-2006; depois restaurada entre agosto de 2007 e fevereiro de 2008) (Entre agosto de 2006 e julho de 2007, foi realizado, na USP, pós-doutorado com bolsa de pós-doutorado sênior concedida pela Cnpq e supervisão do Prof. Dr. Flávio Wolf de Aguiar.)

Ao registrar, em 18 de julho de 1889, a partida de Tristão e Fidélia, Aires recorda a sua primeira visão da moça... Para a margem futura – “a que a espera com a outra terra e a outra gente” – não serão transportadas sombras velozmente desfeitas como se desfazem as lembranças dos mortos.

A tristeza que envolve a partida dos recém-casados advém principalmente do estado de orfandade em que eles deixam o casal Aguiar, que permanecerá no Brasil. Afinal, Tristão e Fidélia tinham um traço comum: ambos tomaram os dois idosos como pais de empréstimo... Northrop Frye grifa as expectativas sociais criadas em torno do casamento, visto como processo integrador: ele lembra

que, muito frequentemente, no nível simbólico, a formação do casal indica o surgimento de uma nova sociedade. De acordo com tais parâmetros simbólicos, os esposos Tristão e Fidélia levarão para o porto de destino os seus bens materiais e mais a vitalidade que, inerente à sua união, poderia projetar-se para um corpo social, fertilizando-o. No Brasil, permanecerão os estereis, velhos e viúvos: o casal Aguiar, a Mana Rita e o próprio Conselheiro, pares ilustrativos de um grupo que caminha para o esgotamento...

*O texto põe em evidência a condição terminal de vínculos afetivos, cujos ali-
cerces são frágeis, ou sem autenticidade. ...Parece justo supor que, aos pais de
empréstimo, corresponda uma pátria de empréstimo e, em decorrência, parece
igualmente justa a suposição de que Machado de Assis esteja comentando uma
fragilidade que, evidente no plano afetivo, tem implicações éticas, tornando
problemáticos os pactos sociais do país e a ideia do Brasil como nação.*

*Em alguma medida, Machado aponta para um esgotamento do projeto cultu-
ral romântico, nascido no século XIX como projeto nacional. Lembro que, ao
demarcar esse projeto, Alencar alimentou-se dos parâmetros evocados por Frye,
recorrendo à imagem do casal – Peri e Ceci – capaz de fundar e de fertilizar um
mundo.³ (Mirella Márcia Longo Vieira Lima)*

No conjunto dos romances brasileiros, as imagens aquáticas adquirem outros sentidos. Evocando uma simbologia milenar que vê, na formação do casal, o surgimento de uma nova sociedade, os deslocamentos realizados pelos amantes tornam-se associáveis, nas cenas brasileiras, ao processo de construção da nação. Sem perder de vista o paradigma de Curtius, fui conduzida pelos textos brasileiros ao encontro de uma nova referência. Ao comentar os romances de Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e Machado de Assis, tive sempre em mente Ceci e Peri, navegando nas águas do Paraíba.

O país cortado por rios parece constituir, no imaginário brasileiro, uma terra de eterna promessa cuja conquista, sendo continuamente tentada, não chega a concluir-se em plenitude. Mas, se Alencar fez um gesto afirmativo em relação ao processo, Machado de Assis posicionou-se, diante dele, com descrença. Em *Memo-
rial de Aires* (1908), o casal apaixonado dá as costas ao Brasil, seguindo de navio, em viagem regressiva a Portugal. Levados a retomar a viagem em busca de acolhimento,

3 LONGO, Mirella Márcia. *Um último romance*. In: FANTINI, Marli. (Org.) *Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 335-364.

sinha Vitória e Fabiano caminham, no final de *Vidas Secas* (1938), em direção a uma terra desconhecida. Finalmente, *Grande Sertão: Veredas* constitui momento de força na viagem aos interiores. O romance de 1956 indica um movimento de interiorização que adquire ressonâncias simbólicas bastante amplas.

Compondo, com Aquilino Ribeiro, o capítulo sobre as paixões exaltadas, Guimarães Rosa é analisado a partir da cena da revelação, momento em que Riobaldo conhece o corpo nu de Diadorim. Com apoio em Mircea Eliade, observei que, nos rituais fúnebres, o corpo morto – sendo, na perspectiva religiosa, uma porta de comunicação com a desordem e também com o sentido maior que dá ordem a tudo – constitui o centro do mundo.⁴

Exibindo variados elementos – água, terra, fogo e ar – o complexo de imagens grifa as lágrimas, que atuam como extensões da água purificadora usada para lavar o corpo da mulher morta. Comum a diversos rituais fúnebres, essa ablução antes do sepulcro tem afinidade simbólica com os rituais iniciatórios de batismo, na medida em que prepara uma vida nova.

Deflagrando-se na relação com o outro, o impulso amoroso é centrífugo, expansivo, movimento realizado além dos próprios limites. Vendo-se forçado a ultrapassar a imanência, o amante esforça-se em direção *ao mistério geral que nos envolve e cria*.⁵ Simultaneamente, promovendo concentração, autoconhecimento, contração, o amor leva o indivíduo ao seu próprio centro.

A valorização de um ponto central apresenta vínculos com o contexto da escrita. Para conhecer-se, o país deveria contrair-se, viajar ao seu centro. Apoiada por Juscelino Kubitschek desde a Constituinte de 1946, a proposta de mudança da capital para o interior foi por ele retomada, publicamente, em 1955. Defendendo a modernização do país, o projeto da construção de Brasília também reativava um mito cujo ponto nevrálgico era a valorização de um ponto central estratégico. Uma vez posto em prática, esse projeto deveria desencadear, como de fato desencadeou, correntes migratórias movendo-se em direção ao centro do Brasil. De natureza política, a opção arrastava consigo a imagem milenar das cidades míticas, vistas em conexão com uma ordem transcendente e sob a sua influência. Presente em vasta literatura, o motivo marca, por exemplo, a escrita de Torquato Tasso. Olhadas numa perspectiva

4 ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 20. Ver principalmente o capítulo I: *O espaço sagrado e a sacralização do mundo*.

5 A expressão encontra-se em *Aletria e Hermenêutica*, prefácio de *Tutaméia*: “... e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria”.

religiosa, essas cidades são instaladas no *centro do mundo* como pontos de força e devem tornar-se difusoras da virtude.

Em *Congresso da Associação de Professores de Literatura Portuguesa* realizado em São Paulo, apresentei parte do comentário de *Grande Sertão: Veredas*, enfatizando a cena de reencontro entre Riobaldo e o Menino-Moço. Na ocasião, levantei aspectos que aproximam a intriga amorosa contida em *Grande Sertão: Veredas* às histórias narradas em *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro. Em novembro de 2006, uma visão geral do amor – obtida na análise de três passagens do romance de Guimarães Rosa – foi sintetizada em texto apresentado na Academia de Letras da Bahia.

Graciliano Ramos foi o autor brasileiro escolhido para compor, com José Cardoso Pires, o capítulo *Dos Casamentos*. Seus dois romances – *São Bernardo* e *Vidas Secas* – inserem a relação conjugal no quadro de uma sociedade adoecida pela prática da dominação. Todavia, enquanto, em *São Bernardo*, os esposos são destruídos a partir de uma retração do humano, em *Vidas Secas*, a relação entre mulher e homem é mostrada junto com um esforço empreendido com vistas à emersão de humanidade. Durante essa luta por sobrevivência e descoberta de uma condição humana,⁶ sinhá Vitória e Fabiano agem em parceria. O comentário destaca duas cenas do romance, lendo-as em confronto. Se, no capítulo inicial – *Fuga*, há um abraço silencioso, no capítulo final – *Mudança*, a aliança concretiza-se num diálogo permeado por solidariedade e erotismo.

Embora a estrutura fragmentada do romance publicado em 1938 tenha sido largamente observada pela crítica, a cena final de *Vidas Secas* parece sinalizar para uma superação da fragmentação própria à fase infantil, quando ainda não se esboça completamente um *fio da fala*.⁷ Durante a marcha que executam na direção da cidade desconhecida, os amantes conquistam um fio discursivo. No espaço do diálogo, eles conseguem conectar partes do próprio pensamento, construindo elos também com o discurso do interlocutor. Rompido o cerco de incomunicabilidade que isolava os diversos componentes do grupo, é perceptível um movimento integrador. A partir do amparo que buscam e fornecem um ao outro, Vitória e Fabiano desenvolvem capacidade de articular parcelas do mundo, de representá-lo, organizá-lo, conseguindo,

6 Intimamente, Fabiano interroga-se. A questão que o inquieta avizinha-se daquela proposta por Primo Lévi, quando desafiado a escrever sobre o campo de extermínio: *É isto um homem?*

7 Falando sobre *Infância*, João Lafetá observa que o ponto chave do livro coincide ao desamparo da criança, traduzido primordialmente pela sua *incapacidade até para articular pequenas parcelas do mundo*. Seguindo essa premissa, Lafetá conclui, comentando o caráter antiutópico da fragmentação. LAFETÁ, João Luiz. *A Dimensão da Noite; e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 294.

desse modo, a projeção de um futuro. Assim, nos momentos finais, Fabiano fantasia um bebedouro que, em seguida, torna-se real.

Contrariando parcela importante da fortuna crítica, considere que a conquista da capacidade de tentar conduzir a vida por viver é apresentada na cena final como uma vitória; provavelmente em conexão simbólica com o nome da mulher que desencadeia a conversa.

Vista sob esse prisma, a terra civilizada e desconhecida surge como criação que os amantes compartilham. Evidentemente, tal criação não coincide à cidade real, inserida nas tramas do sistema capitalista. Em relação a essa última, o autor de *Angústia* não tinha ilusões. Em 1936, ele já registrara os processos de aviltamento e encolhimento que podem ocorrer com aqueles que migram para a cidade grande. Apesar dessa ciência, Graciliano Ramos concedeu a sinha Vitória e a Fabiano um horizonte de ansiosa expectativa. Espaço que demanda poder de invenção, a cidade desconhecida, pelo menos em alguma medida, coincide às utopias e à própria literatura.

Lendo comparativamente os romances, observei que, exaltado pela parceira provável a entrar no mar, o artista beirão criado por Aquilino Ribeiro hesita e termina por fugir ao desafio. Temendo o frio e o olhar dos guarda-rios, Tomás Manuel, personagem de José Cardoso Pires, recusa o convite para tomar banho à meia-noite. No entanto, Fabiano caminha ao lado de uma mulher marcada pelo desejo de conquistar mais espaço. Ao lado da parceira, inventa um bebedouro, enquanto avança para a cidade que não conhecia. As análises das cenas extraídas de *Vidas Secas* foram apresentadas em eventos ocorridos em Fortaleza e em Brasília.

Para ilustrar o meu trabalho com as cenas brasileiras, escolhi citar, aqui, aquela que trata do romance escrito por Machado de Assis. A opção foi determinada por dois fatores. Primeiro, o comentário do *Memorial de Aires* está, em grande parte, publicado. A segunda razão diz respeito à necessidade de ilustrar uma vertente importante dos meus estudos. O enfoque das obras de Machado de Assis alimenta minhas aulas de graduação e pós-graduação. De fato, concebo que, em diálogo com Machado, construíram-se as grandes linhas de força da literatura brasileira do século XX e da época atual. Como fruto das aulas, publiquei vários trabalhos sobre Machado.

Tendo apresentado, no Congresso da Abralic de 1996, reflexão sobre a paixão amorosa nos primeiros contos do escritor carioca, tive o trabalho *Quase silêncio, quase melodia: a paixão amorosa nos primeiros contos de Machado de Assis* totalmente publicado nos anais do Congresso. Essa reflexão acerca da paixão avessa à palavra e à vida encontrou continuidade em *Fisiologia Profana, uma contribuição à leitura do conto A desejada das gentes*, texto publicado na *Revista Machado em Linha*, da Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, em 2012. Uma longa reflexão sobre as relações entre Machado e o Romantismo foi publicada, em 2006, na *Revista Letras de Hoje*, em

Porto Alegre (PUC-RS). Sem dúvida, o texto intitulado *Guerreiros sem canto*, longa análise sobre um poema que Machado dedicou a Gonçalves Dias, ajudou a reflexão sobre a representação do amor e da família na prosa machadiana. Em 2005, com apoio do CNPq, apresentei no *VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, realizado em Santiago de Compostela, reflexão sobre o amor no *Memorial de Aires*. Posteriormente, publicaria – na *Santa Barbara Portuguese Studies*, número 8 (*Machado de Assis: the nation and the world*) nos EEUU – *Luas de mel, terras de absinto*, texto mais desenvolvido sobre a cena da partida dos apaixonados Fidélia e Tristão, personagens que estão sob a mira do Conselheiro Aires. Finalmente, a reflexão plenamente desenvolvida sobre o amor no último romance de Machado foi publicada, em 2008, pela UFMG, como capítulo do livro *Crônicas da antiga corte – literatura e memória em Machado de Assis*, organizado por Marli Fantini. Em grande parte, o texto publicado coincide ao capítulo do livro que deve sair pela Editora Quarteto, embora tenham sido feitos alguns acréscimos

78

Enquanto Saramago focaliza a impotência afetiva em Ricardo Reis, Machado discursa sobre a impotência afetiva de Aires que entretanto é capaz de contemplar à distância o êxtase amoroso de Fidélia e Tristão e de maravilhar-se diante do quadro que contempla. Na análise, foram importantes as considerações que Leo Spitzer desenvolve sobre o êxtase, ao se debruçar sobre versos de Juan de la Cruz, sobre poema de John Donne e sobre o libreto de Wagner para Tristão e Isolda.

Anos depois, já centrada em pesquisa sobre a representação da família na literatura brasileira, recebi apoio do CNPq para apresentar, durante o *X Congresso da AIL* realizado na Universidade do Algarve (Faro, Portugal), *Três meninos e um ancião*. Centrado em aspectos diversos das figuras filiais apresentadas em *Dom Casmurro*, o texto foi publicado em 2012, em Santiago de Compostela, como capítulo do livro *Avanços em literatura e cultura brasileiras*, organizado por Elias Feijó e Peter Petrov. Como se vê, ao longo de muitos anos, não consegui tomar distância de Machado.

Durante o pós-doutorado realizado na USP entre 2006 e 2007, o supervisor considerou bastante adequado que eu experimentasse novas áreas temáticas. Cedi à sólida argumentação de Flávio Aguiar; em março de 2008, recebi, do CNPq, nova bolsa de incentivo à pesquisa, para desenvolver uma reflexão sobre alguns personagens artistas na literatura contemporânea.

Aves tardias

personificações da arte na literatura contemporânea
(Bolsa de Produtividade em Pesquisa 2008-2011)

Este texto irá integrar um trabalho mais amplo voltado a representações de artistas. Por essa via, busca-se qualificar atitude comum a diversos escritores contemporâneos. A despeito dos questionamentos que conduziram à ideia do fim da arte como fato específico, esses escritores depositam confiança no ato de criação artística, vendo, em sua suposta singularidade, resistência oferecida a linguagens hegemônicas. Permeada pelo reconhecimento da fragilidade que hoje atinge as instituições, a aposta parece concentrar-se nos sujeitos. Fixa nessa hipótese, eu focalizo personagens. Hoje, vou falar do artista plástico que protagoniza “Cinzas do Norte”, romance do brasileiro Milton Hatoum; e também do violoncelista que domina o último segmento de “As Intermittências da Morte”, texto de José Saramago. As duas personagens lutam contra elementos letais. O artista plástico exaure-se na luta, mas deixa a sua história como semente perdida e, todavia, pulsante numa paisagem devastada. Habitando um mundo comandado por forças tanáticas, o violoncelista habitua-se a entrecortar seu cotidiano com experiências de êxtase. Esse êxtase é mostrado pelo autor como uma arma contra a morte.¹ (Mirella Márcia Longo Vieira Lima)

1 LONGO, Mirella Márcia. Artes tardias. *Revista Terra Magazine*, 01/11/2008. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,O13299133-E16595,00-Artes+tardias.html>>. Acesso em: 17 fev. 2016. *Lembro que Gianni Vattimo viu a *morte da arte* como um evento

A passagem citada integra aquele que é talvez o mais lido dos meus textos. Evidentemente, tal primazia foi garantida pelo veículo que divulgou minha reflexão sobre as personagens criadas por Hatoum e por Saramago. Nessa publicação divulgada na *Revista Terra Magazine*, em 2008, fiz um resumo da minha fala em *Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)*, realizado na Ilha da Madeira. Recebi apoio da Capes, para comparecer ao Congresso.

O ponto de partida residia na noção de que uma das linhas de força da literatura contemporânea contesta a ideia de um *ocaso da arte*. A ideia desse ocaso alicerça-se na hipótese de que, como fenômeno específico, a arte seria superada pela estetização geral da existência. Surgindo por imposição das novas tecnologias, essa expansão da esteticidade seria, em acordo com o pensador italiano Gianni Vattimo, um desdobramento do fenômeno identificado por Walter Benjamin como dessacralização produzida pelos meios de reprodutibilidade técnica.² Beatriz Sarlo situa, nas vanguardas dos séculos XIX e XX, algumas das raízes históricas do fenômeno. Fazendo com que a estética ultrapassasse os limites institucionais estabelecidos pela tradição, as vanguardas teriam invalidado qualquer critério ou valor independente daqueles definidos pelos artistas. Nesse caminho, elas teriam circunscrito o estabelecimento das fronteiras determinantes do campo artístico a uma lógica específica, interna à própria arte. Tomando fôlego na segunda metade do século XX, a sociologia da cultura – dentro da qual se destaca o nome de Bourdieu – colocou o poder simbólico no epicentro das análises sociais e sustentou a ideia de que nenhuma lógica é exclusivamente estética. De acordo com tal perspectiva sociológica, as leis internas – isto é, as *regras da arte* – ocultariam conflitos de outra natureza, de modo que a disputa por legitimidade estética constituiria, de fato, luta por legitimidade social e, em última instância, uma competição pelo poder.³ Assim, se os critérios firmados ao longo das

constitutivo da constelação histórica em que nos movemos. De fato, a crise epistemológica que, ao longo do último século, colocou em xeque o lastro ontológico de todos os valores alcançou particularmente a estética, terminando por abalar os critérios decisórios que tradicionalmente garantiam as fronteiras da arte. Cf: VATTIMO, G. *O Fim da Modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 45.

- 2 Cf: VATTIMO, G. *O Fim da Modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 45.
- 3 BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Principalmente em seus últimos escritos, Bourdieu criticou a contemporânea concentração desse poder em grandes grupos controladores da produção e difusão de bens culturais. Na maioria das sociedades, o poder

diversas tradições estéticas tiveram o seu lastro ontológico negado pelas vanguardas, também as definições vindas dos próprios artistas ficaram sob suspeição. Restaram, portanto, incerteza e relativismo. Mas o relativismo estético insere-se numa crise epistemológica mais ampla, definida a partir de uma indeterminação ontológica dos valores e, conseqüentemente, da impossibilidade de contar com quaisquer procedimentos decisórios, inclusive aqueles que tradicionalmente instituía e delimitavam os campos da arte e da não arte. Eduardo Lourenço constata que a visão do universo como um caos alimenta uma cultura de pluralidade anti-hierárquica, que tendo abalado, ou mesmo demolido, as idéias de Deus e do Estado, terminou também por atingir os campos da ética e da arte. Segundo a sua óptica, esse triunfo da idéia de caos teria nascido da real *impossibilidade de integrar atualmente as imagens (discursos) consideradas como as mais adaptadas à realidade dos nossos conhecimentos*. Tomando como positivo o fascínio exercido pela figura caótica, no âmbito da ciência, o ensaísta português considera problemática a sua extensão ao domínio dos valores que orientam as ações humanas, aí incluindo a estética.⁴

A despeito de comunidades formadas por artistas e críticos continuarem atuando, no sentido de definir fronteiras e construir hierarquias, seus critérios estão irremediavelmente postos em xeque. Nesse contexto, o mercado assoma como única baliza visível. Constatando o impulso democrático subjacente à tendência anti-hierárquica, Beatriz Sarlo não deixa de pôr em questão o suposto absolutismo do mercado de bens simbólicos advindo também em consequência do relativismo estético. Lembrando que o mercado trabalha para o lucro, ela interroga-se acerca do *futuro de uma arte que não seja atraente para os agentes capitalistas*.⁵ A esses argumentos, Octávio Paz acrescenta o fato de o mercado ser uma atividade sem rumo, cujo único fim é produzir mais, para mais consumir.⁶ Nesse quadro geral, registra-se ainda o avanço de grandes

simbólico distinguiu-se dos poderes econômicos e políticos; hoje, eles tenderiam a se confundir, concentrados nas mãos dos que controlam os meios de comunicação.

4 Cf. LOURENÇO, Eduardo. *O esplendor do caos*. Lisboa: Gradiva, 1999.

5 De fato, a autora interroga-se acerca da validade de transferir, para a esfera estética, a perspectiva de um pluralismo religioso e político. Cf. *Talvez abordar a esfera estética da perspectiva de um pluralismo religioso ou político signifique, em vez de coloca-la sob iluminação sociológica verdadeiramente inovadora, obscurecer alguns dos traços que realmente a definem*. SARLO, Beatriz. *O lugar da arte*. In: ___. *Cenas da Vida Pós-Moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. p. 157

6 PAZ, Octávio. *A Outra Voz*. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 144.

corporações privadas que, utilizando as artes como instrumentos de propaganda, terminam por injetar valores empresariais no campo do gosto e torná-lo corporativo.⁷

Escrevendo num tempo marcado por relativismo, cepticismo, pragmatismo, consumismo exacerbado, e profundos desequilíbrios sociais, os dois autores que destaquei nessa pesquisa insistem, ao lado de muitos outros,⁸ na afirmação de um espaço específico, alheio à lógica do mercado, ao menos no instante de sua criação. No corpus que defini, pintura e música são tomadas como imagens de uma literatura posta à distância da noção de eficácia e da adequação pragmática dos meios aos fins. Meu principal pressuposto era de que Milton Hatoum e José Saramago – escritores que se afirmam no mercado a partir de grandes estruturas editoriais e de grandes máquinas publicitárias – atestam, na ficção, a possibilidade de ordens projetadas a partir da mente de mulheres e de homens. Tomando forma artística, esses emblemas seriam capazes de organizar a História e superar sua aparente ausência de sentido. Cientes de que suas ordens são provisórias, essas subjetividades expõem limitações e assinalam a parcialidade de tudo o que constroem.

82

No caso de Milton Hatoum, a imagem da arte expõe-se, de fato, no trânsito entre pintura e literatura. As formas descontínuas e fragmentadas de Mundo – protagonista do romance *Cinzas do Norte* (2005), artista plástico dominado pela rejeição radical ao pai e à toda a sociedade que, na figura paterna, vê sintetizada – precisam transitar para a escrita realista e contínua de Lavo, narrador que, em palavras, recompõe a obra e a vida do amigo de infância consumido pela própria revolta. Aversa ao campo das significações cotidianas, posto que fechada pela negatividade que traz em si, a pintura de Mundo deixa-se abater e passa a depender da palavra de Lavo para transitar na existência; do mesmo modo, a escrita de Lavo, sendo mais legível, depende das formas fragmentadas que ficaram encravadas na memória.

O músico criado por José Saramago surge na segunda parte de *As Intermittências da Morte* (2005). A primeira contém pesadas críticas ao mundo atual, pondo em foco uma civilização sedimentada sobre a imagem da morte e sobre as repercussões que ela traz à vida. Predomina, nesse início, um animismo que, emprestando à morte força ativa e volitiva, a torna capaz de ausentar-se durante sete meses. Tudo se desorganiza no estranho país onde ninguém morre, até que a *Morte* decide avisar,

7 Em meticuloso trabalho, Chin-Tao Wu reflete sobre os perigos dessa intervenção. Embora a pesquisadora concentre-se na Inglaterra e nos Estados Unidos, os problemas por ela apresentados já atingem diversos países, fazendo-se sentir também na América Latina. Cf. CHIN-TAO WU. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: SESCSP/Boitempo.

8 Penso, por exemplo, no catalão Enrique Vila-Matas e no sul-africano Coetzee.

por carta, os que devem morrer. Como as cartas enviadas a um anônimo violoncelista retornam continuamente, a *Morte* toma a forma de mulher, para exercer o seu domínio. Contendo uma história de amor entre o homem e a sua morte, o segundo segmento, aquele que focalizamos, centra-se no cotidiano de um violoncelista de orquestra. Sendo humilde, imperfeita, solitária, essa existência é entrecortada pelos êxtases promovidos pela música e por isso fica imune ao poder das configurações tanáticas ironizadas na primeira parte do romance. O autor opera um jogo entre a Morte – grafada em maiúscula – e a morte. Enquanto a primeira alude à imagem de uma entidade metafísica criada para insuflar pavor e favorecer relações injustas, a segunda designa um fim previsto para todos os seres vivos. Ao se tornar mulher, a Morte apaixona-se pela vida e pelo êxtase trazido pela música. Assim, ela perde dimensão metafísica e integra-se à natureza.

Os dois ensaios que publiquei – como principais resultados dessa pesquisa desenvolvida quando se iniciava um período difícilíssimo da minha vida pessoal – grifam um esforço de recomposição de artes plásticas, através da palavra, e um esforço de tradução, em palavras, dos efeitos proporcionados pela música.

No texto de Hatoum, a composição de uma vida trágica encontra-se embaraçada à invenção de uma trajetória artística marcada pela busca de potência expressiva. Inseridas no meio da sequência factual, as imagens verbais de uma arte fictícia projetam formas plásticas na mente do leitor. Se o relato biográfico feito por Lavo dialoga tensamente com a literatura moderna, as suas descrições da arte de Mundo selecionam momentos específicos na história das artes visuais, identificando uma linhagem revoltada. No conjunto de referências, destaquei Daumier, Picasso, Van Gogh e primordialmente Francis Bacon que, inserido sutilmente no quadro ficcional, aponta para a decomposição de figuras representativas de autoridade, destacando de modo ambivalente potência e desintegração. Considerei que a lembrança de Francis Bacon projeta luz sobre o declínio da sociedade patriarcal brasileira habilmente focalizado por Hatoum. Tendo sido apresentado em mesa redonda, durante o Congresso de Linguística Histórica, realizado na UFBA, em julho de 2009, o trabalho encontra-se integralmente publicado no site do escritor amazonense.⁹

Iniciando-se com uma representação fortemente negativa do mundo contemporâneo, o enredo do romance que Saramago publicou em 2005 sofre uma modulação, adquirindo feição pastoral, num elogio feito à vida com seus poderes órficos e eróticos. O texto que publiquei na *Revista Augustus* focaliza principalmente essa celebração

9 LONGO, Mirella Márcia. *A arte de Mundo: palavra e formas plásticas*. Disponível em: <<http://www.miltonhatoum.com.br/sobre-autor/criticas-artigos/a-arte-de-mundo-palavras-e-formas-plasticas>>. Acesso em: 21 fev. 2016.

centrada no cotidiano de um violoncelista de orquestra capaz de resistir ao chamado da morte. Concebe-se que, para ilustrar o poder vital da música, Saramago esforça-se para captar, no nível das imagens poéticas, os efeitos que ela produz. Considerando que a existência do violoncelista adquire, no enredo do autor português, caráter exemplar, o comentário crítico enfatiza o instrumento por ele tocado – o violoncelo, o lugar que esse músico ocupa na orquestra e também o seu repertório.

A despeito do lugar humilde que o violoncelo aparentemente ocupa na orquestra, esse instrumento dá lastro aos concertos. Num plano simbólico, em que a orquestra costuma ser recorrentemente associada ao universo social, o violoncelista entra em relação com os trabalhadores anônimos que tornam a sociedade possível. Ficando geralmente apoiado no chão por uma haste, o violoncelo é usado para enfatizar, no romance, o caráter terreno e humano da música. Como o instrumentista mantém o violoncelo entre os joelhos, é igualmente compreensível que o autor português tenha emprestado ao ato de tocá-lo um caráter erótico, insinuando que a morte, uma vez transformada em mulher, anseie ser tocada com idêntica destreza. No que diz respeito ao repertório, o violoncelista dedica-se, tanto na sala de concertos, quanto na intimidade do lar, à execução da chamada música erudita, com ênfase no estilo vulgarmente chamado de clássico e desenvolvido dentro do sistema tonal. Com suas estruturas circulares em torno de uma tônica fixa, as músicas modais sugerem estabilidade. No entanto, a música tonal cria, através das modulações, a impressão de um movimento progressivo. Com isso, Saramago parece sugerir a ordenação da História, direcionada a uma forma mais harmoniosa de convívio.¹⁰

Um terceiro texto trouxe outro personagem artista: Orfeu da Conceição, o sambista criado por Vinicius de Moraes. Na ocasião, a Professora Lícia Soares de Sousa convidou-me a participar do *Dicionário de personagens afro-brasileiros* que, com entusiasmo e dedicação, ela organizava. Em consonância com a pesquisa que desenvolvia, decidi prestigiar um artista e assim escrevi um longo verbete sobre Orfeu da Conceição.

Em 2009, coordenei a vinda de Milton Hatoum que esteve na Bahia, ministrando a aula inaugural da Pós-graduação em Letras e também realizando sessão de longa conversa com estudantes. Na ocasião, eu era vice-coordenadora da pós-graduação.

No período, minhas orientandas Alana Freitas El Fahl e Flávia Aninger de Barros defenderam teses envolvendo, entre outras temáticas, o amor em contos de Eça de Queirós e Guimarães Rosa. Ambas se tornaram professoras da Universidade Estadual de Feira de Santana e ambas publicaram suas teses.

10 LONGO, Mirella Márcia. *A vida, enfim*: Saramago e a música. Disponível em: <http://apl.unisuam.edu.br/augustus/images/edicao31/04_rev_augustus_n31.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2016.

Pais, filhos e sentimento de orfandade na cultura brasileira

(Bolsa de produtividade em pesquisa
concedida pelo CNPQ -2011-2014)

Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, a composição das famílias vem apresentando, no Brasil, aceleradas alterações. Dentre outras mudanças, os últimos censos registram crescimento no número de famílias cujas pessoas de referência são mulheres e considerável aumento no número de famílias compostas por mulheres sem cônjuge e com filhos.¹ Apesar disso, grupos familiares desse tipo parecem ter dificuldade em ascender ao plano das representações culturais brasileiras, mais voltadas para o registro das diversas formas de patriarcado, sua longa agonia, sua constante resistência e seus resíduos. Nesse sentido, adquire certa excepcionalidade a escolha realizada por Carlos Drummond de Andrade, em Desaparecimento de Luisa Porto, poema centrado na figura de uma mãe solitária em sua busca da filha perdida.² Claramente, nesse texto que integra

- 1 Cf: Censos de 2006 e 2010: www.ibege.gov.br Pelo censo de 2006, a família tipo *mulher sem cônjuge com filhos* – que representava, em 2000, 17,4% das famílias nordestinas e 15,9% das famílias da região Sudeste – passara a representar 20,1% e 18,3%, respectivamente. Mais acentuado nessas duas regiões, o crescimento ocorre em todo o país, primordialmente na área urbana.
- 2 “Esqueçam a luta política,/ ponham de lado preocupações comerciais... Não há gratificação maior do que o sorriso da mãe em festa...” Cf: DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988, p. 188.

livro publicado em 1948, Drummond recorreu à densidade de uma persona lírica, para melhor evidenciar a inconsistência do debate público. No entanto, com essa opção, o escritor mineiro tangencialmente se aproximou da problemática social explicitada nos últimos censos, antecipando aspectos da matéria contemplada pelo cineasta Eduardo Coutinho, em filme de 2007.

Respondendo a um anúncio de jornal, oitenta e três mulheres contaram experiências marcantes em suas vidas. Depois de uma primeira seleção, algumas delas foram entrevistadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. Em seguida, atrizes foram convidadas a assumir o lugar das entrevistadas, interpretando livremente as relatoras. Conduzidas pelo cineasta Eduardo Coutinho, essas entrevistas resultaram no filme *Jogo de Cena*. Operando de modo complexo, o diretor usou diversas estratégias...

86

Grifando insistentemente a questão da representação, a crítica atribuiu ao filme intenção de evidenciar o estremecimento das fronteiras entre depoimento e interpretação cênica. Afinal, se as depoentes incorporam, diante das câmeras, camadas de artifício, as intérpretes também abrem algum espaço à sinceridade predominante nas falas confessionais. Parece justo salientar, contudo, que o filme não se limita a essa problemática, centrando-se, primordialmente, na expressão de um imaginário que, atravessando diversas vozes, compõe um discurso que se coletiviza. Tocando diferentes fontes, esse discurso impõe-se, ao modo de uma enunciação pluripessoal associada a fenômenos sociais que constituíam, até então, matéria pouco visível na cena cultural brasileira. Essa escassez na área das representações parece, de fato, impor uma dificuldade expressiva que o filme traduz formalmente como ambivalência entre o documentário e a ficção. Faça agora uma síntese dos diversos depoimentos...

As demais entrevistadas falam de várias experiências. Duas relatam mortes de filhos. ...Débora Almeida interpreta Nilza, doméstica semi-analfabeta cuja filha nasceu de sexo casual. A entrevista de Sarita Houle Brumer terá comentário desenvolvido mais adiante.

Quase todos os depoimentos conferem destaque aos vínculos familiares. Conforme observa Coutinho, em reflexão contida no DVD, acontecimentos públicos não são mencionados. As falas concentram-se na vida privada, nos vínculos partidos e nas consequências criadas por essas rupturas. Como as entrevistadas são mulheres, é justo qualificar o imaginário que se depreende do conjunto como feminino. Ele gira em torno de estruturas que, como ervas rasteiras e pouco

visíveis, *germinaram sobre os escombros da sociedade patriarcal quase completamente arruinada no Brasil do século XXI. Nesses grupos familiares, o pai é pouco presente, é aquele que se afastou ou jamais existiu, de modo que o núcleo fica constituído pela mãe e pelos filhos. A dissolução desse vínculo nuclear ecoa, nas diversas falas, como ameaça de extinção da família vista como garantia de identidade. O móvel comum desse discurso pluripessoal é a confissão da dor e a tentativa de superá-la, não pela ocultação do trauma, mas antes por sua franca exposição. A capacidade regenerativa é ostentada com insistência. Filmes, peças de teatro, canções são convocados a fim de auxiliar a simbolização da dor e, em decorrência, o trabalho do luto. Esse é o caso da depoente destacada a seguir.*

As cenas de Sarita Houli Brumer mantêm alternância com as da conhecidíssima atriz Marília Pêra, que a interpreta de modo contido e distante do seu gestual afetado. Tenso entre a lembrança do pai e a problemática relação com a filha, o depoimento de Sarita ajuda a enxergar, em quase todos os outros, substratos rebeldes ao trabalho do luto. Da mesma forma, a sua fala lança luz sobre dois aspectos marcantes no discurso pluripessoal que Coutinho leva às telas: a descontinuidade da tradição patriarcal e a sombra da esterilidade evocada no fantasma de rompimento com os filhos. Juntos, esses traços também rondam a literatura brasileira, desde o século XIX, onde, provavelmente, funcionam como respostas dialéticas às promessas de futuro inerentes a projetos modernizadores de variada natureza... “Doeu-me que Ezequiel não fosse realmente meu filho, que me não completasse e continuasse”,³ confessa Bento, aos leitores de Dom Casmurro.”...

Ao refletir sobre a família atual, Roudinesco considera que o fenômeno de sucessivos divórcios e as uniões entre pessoas do mesmo sexo determinam a formação de tribos insólitas, redes assexuadas, fraternas, sem hierarquia nem autoridade.⁴ Essa nova ordem familiar é, em sua perspectiva, um valioso refúgio contra as angústias, fonte de um equilíbrio que não pode ser proporcionado pela vida social.⁵ Evidentemente, tradição, modernidade e contemporaneidade convivem na vida social brasileira e, portanto, as três composições familiares descritas por Elizabeth Roudinesco também aparecem, na literatura nacional, com zonas de intersecção. No entanto, no que tange à expectativa traçada pela ensaísta em

3 MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa*, v. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 639 e p. 942.

4 ROUDINESCO, E. *A família em desordem*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 155.

5 *Ibid.*, p. 153.

*relação à família atual, cabe observar que, embora com desvio diverso daquele que se estabelece na literatura brasileira, ela também não contempla o quadro descrito pelas mulheres entrevistadas em *Jogo de Cena*, menos ainda a dor contida no discurso pluripessoal que ali se configura.*

Verdade que, com certa frequência, os escritores modernistas tentaram inserir, dentre as marcas que particularizariam a vida social do país, a específica importância que supostamente teria a mulher na sua organização familiar. Nesse percurso, usaram moldura utópica, herdada do Romantismo.⁶ Em contrapartida, a despeito de toda resistência que demonstram e de certa forma ostentam, as mulheres entrevistadas por Coutinho não usam tintas idealistas, menos ainda as usa Sarita Houli Brumer...

88

*Gostaria de finalizar, observando que, tal como acontece em outros filmes do mesmo diretor, *Jogo de Cena* reedita, em nova versão, o anseio de conhecimento e representação da realidade social do país, proposto na década de 30⁷ No entanto, o filme de 2007 agrega, a esse anseio, uma posterior consciência que pôs em xeque a representação de alteridades. Em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos, ao atribuir pensamentos à cachorra Baleia, levou o seu projeto ao absurdo e, assim, ironizou a literatura que praticava. Assumindo a máscara de Rodrigo, angustiado entre o falseamento e a revelação da alma de Macabéa, migrante nordestina, Clarice Lispector radicalizou a questão. Querendo dar voz a esse imaginário feminino que está no centro do seu filme, Coutinho pôs em cena os recursos do cinema. Exposta na tela, cada pessoa é evocação e simultaneamente ilusão de uma presença física. Conforme atesta Frédéric Subouraud, há, no cinema, uma zona turva, onde o corpo do ator e a ideia da personagem se combinam e se confundem⁸. Em seus momentos finais, quando, à imagem e ao canto de Sarita, soma-se, como um eco, o canto solidário de Marília Pera, os*

6 De modo diverso, também estão afastadas da realidade social focalizada por Coutinho, as heroínas apresentadas nas novelas de televisão escritas por Aguinaldo Silva. Deixadas com o encargo das famílias, ultrapassam todos os obstáculos sociais, enriquecem e conseguem realização afetiva na maturidade.

7 Ao introduzir o livro de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, Antonio Cândido refere-se a um “sopro de radicalismo intelectual e análise social.” Cf. SANTIAGO, S. (Coord.) *Intérpretes do Brasil*, v. II. Rio de Janeiro: N. Aguilar, 2000-2002. p. 931.

8 SUBOURAUD, Frédéric. *La adaptación: El cine necesita historias*. Madrid: Espasa Libros, 2010. p. 52.

*recursos do cinema parecem concentrados no esforço de transcender toda psicologia individual, a fim de que o sentido universal contido nas antigas personagens finalmente se imponha. Há uma verdade humana revelando-se a partir das entrevistadas, ainda que todas elas, em alguma medida, executem solidários exercícios de interpretação.*⁹ (Mirella Márcia Longo)

Cito acima trecho de *Personas: vínculos familiares no filme Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho. Contando com auxílio da Capes, pude apresentar no ICA_2012, realizado em Viena, uma síntese da reflexão. Na íntegra, o texto ainda não foi publicado. A reflexão sobre o filme do saudoso Coutinho constitui uma espécie de ponto de chegada de pesquisa que desenvolvi durante um período particularmente difícil. Quando apresentei ao CNPq o projeto *Pais, filhos e sentimento de orfandade na cultura brasileira*, estava perfeitamente consciente de que tentava achar uma via que me ajudasse a suportar a imagem da minha própria orfandade, dilacerante e iminente.

A proposta original apontava para um estudo que deveria ter, como etapa introdutória e alicerce das demais, exposição do tema feita a partir de comentários de textos escritos por Machado de Assis (*Dom Casmurro*. 1899); Mário de Andrade (O peru de natal, 1947) e Carlos Drummond de Andrade (alguns poemas centrados na memória). Duas etapas posteriores deveriam contemplar *Dois Irmãos* (2000), romance de Milton Hatoum e os filmes *Cidade Baixa* (Sérgio Machado, 2005) e *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007). A opção por essa estrutura lastreava-se no pressuposto de que, delineadas na literatura brasileira desde os fins do século XIX, marcas recorrentes nas representações da família teriam encontrado maior fôlego ao longo do século passado e, com modificações significativas, eram mantidas no momento atual. Tais marcas seriam: a dubiedade no lugar paterno; associação das figuras maternas com a natureza; sentimento de orfandade e a construção da cultura como esforço empreendido para superá-lo.

Durante o meu primeiro pós-doutorado na USP, supervisionado por Flávio Aguiar, li bastante os intérpretes do Brasil, particularmente Gilberto Freyre e Florestan Fernandes. Decidi que, em momento posterior, faria uma reflexão sobre algumas representações da família e assim procedi, entre 2011 e 2014.

Desenvolvido em período conturbado, o trabalho passou a ter estreita consonância com as atividades de orientação; o que diminuía decerto o caráter solitário da escrita,

9 LONGO, Mirella Márcia. *Personas: vínculos familiares no filme Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho. Texto apresentado na Universidade de VIENA durante o Congresso Internacional de Americanistas – ICA 2012. (Simpósio 1708: *Narrativas, relatos e testemunhos no âmbito ibero-americano*).

naquela fase, quase insuportável. Contudo, a aliança estreita com alguns orientandos teve consequências, sendo um dos principais fatores determinantes de ajustes no projeto. O primeiro desses ajustes consistiu num encolhimento da minha própria escrita sobre Milton Hatoum, matéria de diversos trabalhos sob minha orientação. Passando a integrar o ensaio introdutório, a leitura do autor amazonense foi parcialmente apresentada em uma mesa redonda em um Colóquio sobre Crítica Literária, na UFBA. Análises detalhadas dos seus romances e contos foram desenvolvidas em dois trabalhos de PIBIC, duas dissertações de mestrado e em uma tese de doutorado. Havendo essa transferência de saber, foi imperioso evitar uma redundância que viria a acontecer, caso os mesmos romances viessem a ter maior espaço em minha escrita. Em contrapartida, as orientações de um mestrado sobre a peça *O beijo no asfalto*, e de um doutorado sobre um conjunto de crônicas escritas por Nelson Rodrigues¹⁰ impuseram abertura de um espaço para a particular representação da família moderna feita pelo autor pernambucano; sendo esse, um segundo ajuste. Em terceiro lugar, a análise da figura do Filho, em *Dom Casmurro*, obrigou-me a ver que a pesquisa teria que focalizar, em todas as suas etapas, o sentimento de orfandade que, conformado nitidamente por Machado, permeou as representações do século XX e projeta-se sobre a cultura brasileira dos nossos dias. Assim, terminando por privilegiar as três organizações familiares destacadas por Elizabeth Roudinesco – a família tradicional centrada na figura paterna; a família moderna com seus patriarcas fragilizados e continuamente ameaçados pela emersão da mulher; a família contemporânea – a reestruturação passou a contemplar as seguintes etapas: a) Desenvolvimento de um comentário inicial definindo sentimento de orfandade e fantasma de esterilidade. Permeando por longo tempo diversas representações da família na literatura brasileira, os dois elementos foram nitidamente explicitados na letra de Machado de Assis, particularmente em *Dom Casmurro*; b) Centrado em poemas de Drummond, um segundo ensaio contemplou o tratamento simultaneamente afetivo e irônico que a cultura brasileira confere tantas vezes às estruturas patriarcais em longa agonia; c) Um terceiro ensaio incide seus focos sobre a família brasileira convulsionada pela modernização do país, incluindo-se aí, destacadamente, a emancipação da mulher. O centro escolhido foi *A dama do loteamento*, de Nelson Rodrigues. Sem dúvida, a breve narrativa expõe, à saciedade, os impasses de uma sociedade circundada por formas modernas e urbanas, mas ainda presa a valores oriundos de um quadro tradicional;

10 Refiro-me aos trabalhos de Andréa Beraldo Borde: *Amantes sem estrela*; e *À luz de crônicas imortais*, realizados ambos sob a minha orientação.

d) Em sua derradeira etapa, a reflexão focalizou o filme *Jogo de cena*, destacando estruturas familiares presentes no Brasil do século XXI.

Primeira etapa: pai estéril, filho órfão

Este texto reflete sobre três meninos¹¹ que se confrontam no teatro íntimo de Dom Casmurro, o ancião imaginado por Machado de Assis. O primeiro menino, que Bento de Albuquerque Santiago esforça-se para recompor, será aqui identificado como Infante. Sua imagem pertence ao passado e, por isso, encontra-se irremediavelmente perdida. O segundo menino coincide a Ezequiel, que será identificado como Filho, tendo em vista o fato de que essa personagem é dimensionada principalmente em relação ao pai. Finalmente, o terceiro é o menino que Bento, talvez não procurando, terminou por encontrar. Fonte que dá vida às sombras inquietas e íntimas, essa última figuração corresponde ao Gênio da Infância, arquétipo do artista visto como o Senhor da Imaginação.

Embora a minissérie Capitu tenha provocado a totalidade da reflexão aqui desenvolvida, ela será evocada principalmente no comentário do terceiro menino, figura cuja dimensão arquetípica é sem dúvida mais explícita¹². (Mirella Márcia Longo Vieira Lima)

Nesse capítulo de um livro organizado por dois colegas europeus, reflito sobre *Dom Casmurro* como uma história de recusa à paternidade. Por isso, inicio, citando o seguinte diálogo:

_ Papai, papai, exclamava Ezequiel.

_ Não, não, eu não sou teu pai!

Supondo que a ânsia de conservar-se no lugar de filho determina que Bento recuse a paternidade e depois se entregue a uma busca fadada ao fracasso, o ensaio identifica o primeiro menino referido em seu título como Infante. Construída para

11 Embora escrevendo em perspectiva diversa à de Roberto Schwarz, evoco o título da sua reflexão sobre Capitu e Helena Morley. Cf. SCHWARZ, Roberto. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

12 LONGO, Mirella Márcia. *Três meninos e um ancião*. In: FEIJÓ, E.; PETROV, P. *Avanços em literatura e cultura brasileiras – séc XV a XIX*. Santiago de Compostela: Ateliê, 2012.

deter o tempo, essa figura inalcançável, posto que sediada no passado, resultaria de um esforço empreendido para garantir, na interioridade, uma infância impossível, instância supostamente alheia a toda consciência das perdas e da morte. Assim, dentre os acontecimentos que marcaram a sua vida, o narrador seleciona principalmente aqueles que abalaram a manutenção dessa inocência, expondo a sua luta inglória para regressar ao Éden perdido.

Ao contrário do Infante definido pelo esforço exercido contra o tempo, o segundo menino, identificado em meu texto como Filho, encarnaria a dinâmica temporal, os processos de mudança. Representando essa figura, Ezequiel chama por um pai. De modo condensado, Machado confere identidade a esse filho que, voltando adulto do exílio imposto pelo pai, convive com ele durante seis meses, viaja para realizar pesquisa arqueológica e, ao fim de mais onze meses, termina por morrer em Jerusalém. Arqueólogo, talvez busque, em tempos remotos, valores para construir um futuro. Afinal, segundo hipótese de Alfredo Bosi, em *O enigma do olhar*, Machado tende a um recuo cronológico, quando se trata de valores morais. Fazendo pousar sobre Ezequiel um juízo mais confiável do que a palavra do seu narrador, Machado de Assis introduz o texto do epitáfio escolhido pelos amigos do rapaz: *Tu eras perfeito em teus caminhos*. Vinda de um olhar alheio à trama principal, essa qualificação do Filho agrava a perda correspondente à sua morte. Ironicamente, Ezequiel morre em Jerusalém, como se qualquer possibilidade de Boa Nova ficasse extinta. O mundo de Bento esgota-se com ele, implicando esterilidade.

Retirado do Capítulo 28, do *Livro de Ezequiel*, o epitáfio integra uma *Lamentação sobre o Rei de Tiro*. Trata-se de um discurso que, atestando desagregação no corpo social – a cidade de Tiro – também termina por situar a fonte da iniquidade no polo de poder. Parece justo supor que o escritor carioca absorveu a admoestação bíblica feita a uma cidade marítima comparada a um navio perfeitamente construído e na iminência do naufrágio. Por contaminação, a esterilidade que assola o mundo de Bento estende-se a um contexto social mais amplo, no qual o próprio Bento representa o estrato poderoso e já em processo de decadência. Germinado numa natureza que atrai e assusta, como um mar em ressaca, o filho perfeito agregaria, em si, duas forças sociais: o mundo senhorial de Bento e o mundo do comércio e do cálculo, representado por Escobar. Concebível como fantasia, essa convergência não se sustenta. Em síntese, a morte de Ezequiel sugere que Machado não vê futuro para um país cujos grupos de poder, embora se aproximem, tendem a nada gerar, por conta da tensão que mantêm entre si.

Superando o mero registro factual, Bento constrói um romance; o limite da sua memória abre as portas da imaginação. Assim, identifiquei um terceiro menino, o senhor da imaginação. Para qualificar essa figura, recorri à minissérie *Capitu*, produzida entre 2008 e 2009. Considerei que determinadas opções feitas na transposição terminaram

por destacar um aspecto que, presente no romance, costuma ser pouco explorado pela fortuna crítica. Refiro-me ao caráter lúdico do narrador, pois há nele um prazer de narrar, recriando e criando. Dividindo espaço com uma intensa dor das coisas que passaram, esse prazer direciona o contato que o narrador/criador consegue obter com as inquietas sombras que habitam sua interioridade.

Retornei à questão da esterilidade em *Fisiologia profana*: uma contribuição para a leitura do conto *A desejada das gentes*, publicado pela Revista da Fundação Casa Rui Barbosa, Machado em linha.

Segunda etapa: o frescor de uma sala

A palavra “gauche”, de origem francesa, significa “esquerdo”; por extensão, designa ainda ausência de habilidade, falta de jeito, embaraço na ação. No contexto da poesia drummondiana, a condição “gauche” indica um caráter desviante que pode ser lido de vários ângulos.

Outra maneira de considerar a questão da inabilidade própria ao “gauche” remete à situação do poeta brasileiro, obrigado a lutar, com a sua palavra periférica, no vasto campo da poesia ocidental. A partir daí, é possível também contemplar o brasileiro do século XX, herdeiro que trai uma tradição. Em muitos versos, Drummond registra a estrada supostamente torta de intelectuais que trocaram as trilhas da fazenda pelos corredores da burocracia.¹³ (Mirella Márcia Longo Vieira Lima)

Inserindo a questão amorosa no campo da gaucherie, o texto que publiquei em coletânea organizada por Murilo Marcondes de Moura também insere, no mesmo campo, a decadência do Brasil agrário e patriarcal. Com frequência, a literatura brasileira representou a longa agonia desse contexto pleno de tradições. Como afirmo, a queda contínua da casa paterna associa-se à dissolução de um mundo agrário:

*La maison de mon père était vaste et commode
Merecia de mim um soneto ou uma ode.
Eu não soube entendê-la e não soube trová-la
Só resta, exíqua estampa, o frescor de uma sala.*

13 LONGO, Mirella Márcia. *O estranho sinal: notas sobre o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. In: MOURA, Murilo Marcondes de. (Org.) *Caderno de leituras: Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 39.

Integrando a coletânea *Farewell*,¹⁴ o poema *O peso de uma casa* sintetiza a atitude ambivalente que Drummond manteve em relação ao tema da família. Imerso na biografia, o retrato da casa paterna irrompe da memória, para ser grafado com ironia e com afeto. Publicado em 1996, nove anos depois que morrera o poeta, *Farewell* constitui seu derradeiro aceno ao público e uma revisitação aos temas que elegeu em sua trajetória. Os versos transcritos introduzem esse comentário poético que, debruçado sobre a família, registra o conflito ocorrido no passado, expressando dor, culpa e saudade.

Embora seja crítica em relação ao contexto repressor da sua infância, a voz que fala ao longo de todo o percurso realizado por Carlos Drummond de Andrade jamais conseguiu obter, por ato de transferência, uma forma de pertença que compensasse o afrouxamento dos laços familiares. Lidando com variadas promessas de agregação, essa voz atestou uma série de malogros. Às grandes soluções que, no século XX, foram propostas pelas construções religiosas e por arquiteturas políticas, Drummond respondeu com gestos de negação. Assim, ainda que o afeto não anule a consciência dos limites inerentes à família, e ainda que as lembranças não consigam preencher as carências do presente, o que retorna com mais persistência na memória sensual e afetiva é a matéria do passado familiar, *frescor de uma sala*, um metal precioso que, extraído das Minas, prossegue fascinando o sujeito maduro e só.

Nos versos que transcrevi, o contraste entre o francês e a língua vernácula alude ao trânsito entre dois mundos. Tanto para a cultura brasileira, como para o indivíduo, esse trânsito constitui aquisição de autonomia e distanciamento tomado em relação ao passado. O *vernáculo*¹⁵ destaca-se, em confronto com o primeiro verso evocativo de expressão cultural marcada pela ligação com a França, centro da cultura ocidental pelo menos até o primeiro pós-guerra.¹⁶ Junto com o conflito do filho em desentendimento com a casa do pai, fica aludida a condição do escritor brasileiro, rebelde e determinado a assumir a fala de um país periférico, rasura imposta ao vasto campo

14 Cf. DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 76-77.

15 Remeto à etimologia; segundo Aurélio Buarque de Hollanda: Do lat. *Vernaculu*, “de escravo nascido na casa do senhor.”

16 A difusão da língua francesa no Brasil, desde o século XVIII, é comentada por Caio Prado Júnior nas últimas páginas de *Formação do Brasil Contemporâneo*. Cf. SANTIAGO, Silvano (Coord.) *Intérpretes do Brasil*, v.III. Rio de Janeiro: N. Aguilar, 2000/2002. p. 1462-1465. Quanto ao seu prestígio na Europa, é esclarecedor o comentário do historiador português, Rui Ramos: “Até 1914, fora possível viajar por toda a Europa, sem passaporte, falando francês, como todas as classes ilustradas falavam...” Cf. RAMOS, R. *A Segunda Fundação: 1890-1926*. Lisboa: Estampa, 2001. (História de Portugal sob a direção de José Mattoso.)

da literatura ocidental.¹⁷ Autônoma em relação ao núcleo de origem, a consciência individual denuncia o caráter estranho que adquirem os domínios paternos. Contidos na metonímica *maison de mon père*, eles parecem agora fazer parte de um território estrangeiro. Vê-se que, embora fascinada pela presença da estampa na memória, a voz do indivíduo demarca fronteiras entre o seu próprio lugar e o país da infância.

Terceira etapa: a família moderna

Ao movimentar-se livremente no loteação, a mulher convive com a cidade, podendo concretizar todos os fantasmas masculinos. O contexto que lhe oferta essa possibilidade é, assim, uma espécie de serpente a ameaçar a imagem do casamento burguês, conduzindo-a à condição apresentada alegoricamente na cena final. Inegavelmente, a confissão de Solange adquire sentido mais amplo, à medida que o leitor vê a absorção da matéria psicológica e atribui aos fatos confessados uma dimensão simbólica. No entanto, a óptica realista pode ser mantida até aí. É a alegoria do casamento apresentada no trecho final – O defunto – que suscita um esforço interpretativo e exige abandono da expectativa de realismo.

Dando continuidade à imagem do chefe de família, do homem como centro de poder, a cultura moderna manteve pulsante a imagem tradicional do patriarca. Mas, como as formas modernas determinantes da vida social burguesa fragilizam o exercício da autoridade masculina, o culto a essa imagem assume a feição de velório, quando o reverenciado está presente e maximamente impassível. No mesmo contexto, cabe à mulher uma duplicidade. Sem abandonar a vida doméstica construída em torno de um poder – inerte, mas ainda presente – a esposa tende, na esfera civil, a escapar dos mecanismos de controle e a encontrar vias para expandir seus próprios desejos.

Elizabeth Roudinesco caracteriza a família moderna a partir dos abalos lançados contra o poder de um pai que, todavia, foi continuamente reconduzido ao lugar de autoridade. No centro desses abalos, Roudinesco situa a irrupção do feminino, cuja sexualidade foi considerada tão mais devastadora, quanto

17 Absorvo aqui, em alguma medida, a perspectiva de Silviano Santiago em “O entre-lugar do discurso latino americano.” Cf: “A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.” SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

mais se descolava da função materna.¹⁸ Nelson Rodrigues confirma essa fantasia de devastação ligada à emancipação da mulher. Anjo na esfera doméstica, a mulher supostamente se transforma em outra, se suspenso, ou atenuado, o controle exercido contra a ferocidade que o escritor atribui a todos os corpos e, muito especialmente, ao corpo feminino... Na perspectiva moralista do autor, a família nasce sobre um solo impuro: a pulsão sexual... Visando à constituição da família, o casal vê-se fadado a atravessar o terreno pantanoso do sexo, sendo igualmente fadado a lutar, tenazmente e a cada dia, contra a danação que do sexo advém... Tal como surge na narrativa e no filme, Solange parece integrar, na obra do escritor, aquela vasta galeria de mulheres cujo desejo devastador não suporta recalque. Se essa impossibilidade, em alguma medida, inocenta essas criaturas – ninguém tem culpa de ser o que é – a consciência dessa impossibilidade de recalque também não impede que o desejo sem amarras dilacere as máscaras sociais, ponha a nu a fragilidade das instituições e dissemine um mal que, impeditivo de qualquer harmonia, arrasta em danação o grupo familiar e, por extensão, a sociedade inteira..... Não sendo, de modo algum, um libertário, Nelson Rodrigues é um crítico feroz da hipocrisia burguesa e, assim, mesmo condenando esse Eros, não deixa de mostrar por ele o seu fascínio, aderindo principalmente ao poder de desmascaramento que ele traz consigo.¹⁹ (Mirella Márcia Longo Vieira Lima)

A citação evidencia que a minha leitura da narrativa que Nelson Rodrigues inseriu em *A vida como ela é* foi bastante lastreada na visão de Roudinesco e também na noção de que a vida social brasileira abriga intensos paradoxos. Refiro-me especialmente à tensa convivência entre formas modernas e relações interpessoais ditadas por códigos herdados do período colonial. Parti da hipótese de que Nelson Rodrigues pretendeu enfatizar – em *A dama do lotação*, assim como em grande parte da sua obra teatral – o poder arrasador das pulsões sexuais contidas no corpo feminino, evidenciando que esse poder potencializa-se, ao encontrar condições para expandir-se, quando a fragilidade do homem é imposta por processos de modernização.

Antes de encerrar o período no qual pesquisei sobre *Pais, filhos e sentimento de orfandade em textos brasileiros*, devo registrar que, tendo sido eleita para a Diretoria da Associação Internacional de Lusitanistas, em 2008, na Cidade do Funchal, Ilha da

18 ROUDINESCO, Elizabeth. Op. cit.

19 LONGO, Mirella Márcia. *A dama do lotação: uma chave de leitura para o teatro de Nelson Rodrigues*. In: LOPES, Cássia; LEÃO, Raimundo. (Org.) *Tempo de dramaturgias*. Salvador: Edufba, 2014. p. 209-220.

Madeira, compus naturalmente, e como parte das minhas funções de vogal da instituição, a comissão técnica organizada para selecionar as propostas que seriam apresentadas no Congresso realizado em Faro, Universidade do Algarve, em julho de 2011. A tarefa foi árdua e muitas vezes me pareceu impossível. Devo ter lido, analisado e examinado mais de 50 trabalhos, dando parecer em todos os processos de inscrição.

No X Congresso da AIL realizado em Faro, além de apresentar versão resumida de *Três meninos e um ancião*, compus mesa redonda, falando sobre o meu livro de poemas *A torre infinita*. O lançamento no Brasil ocorreu algumas semanas depois.

Viagem ao encontro da bem-amada

(Bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq – 2014-2017) Entre 01/04/2014 e 31/03/2015, pós-doutorado realizado na USP, com supervisão de Alfredo Bosi e bolsa PNPd, da Capes.¹

Integrando uma leitura do “Livro de sonetos”² escrito pelo poeta alagoano Jorge de Lima, a análise que se segue contempla o trigésimo sétimo poema do conjunto. O texto faz parte de um grupo centrado no contato com a bem-querida.³ Iniciada no trigésimo terceiro poema do livro, a série estende-se até o quadragésimo nono.

Convulsionado pelo segundo conflito mundial do século XX e pelas crises que vieram em seguida, o contexto histórico que abrigou a composição do “Livro de sonetos”, fornecendo talvez o pathos agônico e a natureza dissolvente de muitas

1 A bolsa do CNPq foi suspensa, durante a vigência da bolsa Capes

2 LIMA, Jorge de. *Livro de Sonetos*. In: ____ *Obra completa*, v.1. Rio de Janeiro: J. Aguillar, 1958. p. 565-605.

3 Quando dá início à série de sonetos centrada na figura feminina da amada, o poeta focaliza o interior de uma casa onde as flores ressecam. No texto, ele usa o termo “bem-querida”, para designar a antiga habitante da morada, luminosa e ausente. Cf: “Na alcova em que viveu a bem-querida/ se esvaem gestos...”.

imagens, representaria, aos olhos do poeta, uma culminância da perda de vida tratada em seus versos como declínio, desânimo e neles associada ao motivo bíblico da Queda. É possível identificar, ao longo dos 78 sonetos, um deslocamento subjetivo – desde o estado de angústia e agonia, constante nos poemas iniciais, até a atitude de confiança exposta no final. Inserido nesse quadro mais amplo, o contato com a amada parece essencial à busca de uma revitalização que deve, pela linguagem, atingir a história.

A hipótese norteadora da leitura identifica, no “Livro de sonetos”, uma crítica à modernidade laica cuja cultura, centrada na ideia de que Deus está morto, teria perdido contato com forças capazes de insuflar vida. Habitante dessa cultura, o poeta distanciado da fonte vital, a sua bem-querida, move-se amorosamente para encontrá-la. Se a tradição laica opera um corte entre o inconsciente e a transcendência, Jorge de Lima concebe que, coincidindo à psique, a bem-querida constitui porta aberta a um mundo arquetípico e transcendente. Em larga medida, a amada entra em conexão com a alma, tal como pensada por Jung: “imagem da alma”, “arquetipo da própria vida,” “personificação de um componente da psique”.

Considerada uma via de acesso ao mistério transcendente, a referência feminina constante nos poemas de Jorge de Lima tem vasto alcance simbólico. Ela é também a natureza, a imaginação, a força inspiradora e, como poema, constitui glosa à Graça. A bem-querida é sono e também insânia. Embora seja fonte de vida, é feita de imaterialidade e, por isso, pertence ao mundo da noite, da música e da morte. Penetrar na dimensão dessa amada é abismar-se na própria interioridade e nela encontrar a reminiscência das coisas eternas. Capaz de transformar as imagens do mundo subjetivo, o contato amoroso com a própria alma promove, no âmbito do livro publicado em 1949, novos nascimentos para o poeta e para o mundo.

Uma luva inerte no vento.

Trigésimo sétimo poema contido no “Livro de sonetos”, o texto a seguir transcrito focaliza primordialmente a “mulher que morre”, imagem que dá acesso à bem-querida, tal como uma luva feita de matéria sensível pode nos fazer captar a mão imaterial a que se ajusta completamente.

*Olhai bem
que a mão pendida se assemelha a uma*

tombada luva branca, luva morta
(luva inerte no vento).⁴
 (Mirella Márcia Longo Vieira Lima)

Como esclareci no início, a temática amorosa sempre me fascinou. Atada às paixões pelos textos que elegi muito cedo, voltei a pensar em Tagore, em seu amor místico, e nas repercussões que a sua expressão amorosa encontram em Cecília Meireles e mesmo em Neruda. Tendo lido um ensaio de Bastide sobre a poesia religiosa no Brasil, fixei-me na passagem em que ele afirma haver, nos brasileiros, um desvio da dimensão mística para a dimensão mágica.⁵ Isso me atraiu e voltei os olhos novamente para o autor de *A mulher obscura*, romance que me encantou na juventude, e que meu irmão deixara escapar das próprias mãos.

Tendo proposto ao CNPq o projeto *Viagem ao encontro da bem-amada, uma leitura do Livro de Sonetos escrito por Jorge de Lima*, destaquei um único aspecto para construir um plano de estudos que deveria realizar durante um pós-doutorado. Concernente ao contato com a bem-amada, o aspecto destacado fica concentrado em 17 sonetos. Assim, ao apresentar a proposta para o supervisor na USP, usei outro título: *Encontro na névoa: uma leitura do Livro de Sonetos escrito por Jorge de Lima*

O projeto mais amplo considera que o livro expõe uma modulação de ânimo. Supostamente, o sujeito lírico desloca-se da angústia para uma atitude de confiança. Ao longo dos 78 sonetos, interpenetram-se etapas, sendo, todavia, possível distinguir: a) Um grupo de três sonetos escritos em redondilhas; em conjunto, os poemas soam como uma única prece; b) Exposição das condições decaídas do sujeito e da linguagem; c) O encontro com a bem-amada – parte central; d) Entrelaçamento de memória e profecia resultante do encontro com a bem-amada. Ainda não concluí a leitura dos textos que embarçam revisão da existência e visão profética. Durante o pós-doutorado, fiquei, como já disse, concentrada nos poemas dedicados à bem-amada.

Entre os sonetos 33 e 49, Jorge de Lima compõe a sua bem-amada, figura próxima a Beatriz, de Dante. O poeta alagoano parece nutrir-se de um aspecto visionário que, vindo de Dante, enraíza-se, segundo Auerbach, *no motivo cristão oriental da perfeição encarnada*. No entanto, a figura do *Livro de sonetos* é mais desprovida dos aspectos que levaram o mesmo Auerbach a enxergar Dante como um poeta do mundo

4 LONGO, Mirella Márcia. *A mão e a luva: a respeito de um soneto escrito por Jorge de Lima*. In: *Estudos Avançados*, 85. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da USP, set/dez de 2015. p. 341-356.

5 BASTIDE, R. *Estudos sobre a poesia religiosa no Brasil*. In: __ Poetas do Brasil. São Paulo: EDUSP/ Duas Cidades, 1997.

secular, terreno. Segundo Auerbach, mesmo se considerada como *figura alegórica que representa a sabedoria mística, Beatriz incorpora tal soma de realidade pessoal, que temos o direito de considerá-la um ser humano*.⁶ Justamente essa realidade humana, dimensão existencial, tende a ausentar-se, na composição da bem-amada. Na verdade, Jorge de Lima excluiu 17 sonetos amorosos, por achar que não sintonizavam com o espírito geral do volume. Nesses poemas excluídos, insinua-se uma personalidade, assim como, na voz poética, emerge a expressão de um desejo físico rivalizando com a adoração mística.⁷

O trecho citado foi retirado de artigo publicado na revista *Estudos Avançados*. Na verdade, fiz um recorte, contemplando dois poemas. Só a segunda análise, centrada na figura da *mulher que se entrega à morte*, foi publicada, recebendo o título *A mão e a luva*. A primeira análise foi intitulada *A casa vazia*. Encenando um deslocamento realizado numa casa imersa em sombras, o trigésimo terceiro soneto focaliza a morada íntima, onde não soa a voz de Deus. Nesse sentido, o poema condensa, em sua unidade, uma crise que, representada em todo o livro, impulsiona a escrita como esforço para superação de letargia e busca de revitalização.

No soneto 37, objeto da análise publicada em 2015, o espaço não está vazio, sendo preenchido pela figura de uma mulher que se entrega à morte, fazendo-se imagem poética. Partindo de leitura rente ao texto, a análise desloca-se para uma comparação do poema com uma passagem contida no romance *A mulher obscura*. Em seguida, são destacados elementos que reforçam a hipótese de que o poeta, escrevendo nos anos 1940, teve sensação de dissolução generalizada. Concebidos na mesma época, os textos que integram *Claro Enigma*, livro que Carlos Drummond de Andrade publicou em 1951, abrigam, no bojo de uma poética distinta, imagens de dissolvência, indicativas de um fim que apenas hesita, concentrando-se e permanecendo no ar.⁸ É, portanto, admissível que – não apenas para se inserir no diálogo com as formas tradicionais que marcou a poesia brasileira do período, mas, sobretudo, para expressar o seu sentimento de um mundo em diluição – Jorge de Lima tenha buscado fontes finisseculares, evocando vetores decadentistas e simbolistas. Em meio a esse manancial de recursos, situa-se a figura da mulher que funciona como arco entre vida e morte.

6 AUERBACH. *Dante, poeta do mundo secular*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 81-82.

7 LIMA, Jorge de. Op. cit., p. 986-995.

8 Cito implicitamente versos do poema *Dissolução*, que inicia *Claro Enigma*: “Um fim unânime concentra-se/ e pousa no ar. Hesitando.” Exemplar no que diz respeito às imagens portadoras de dissolvência é o poema *Morte das casas de Ouro Preto*.

Em 2013, compus, pela segunda vez, banca examinadora em concurso para provimento de vagas de docente de Literatura brasileira, na Universidade de São Paulo. A banca anterior ocorreu em 2008 e foi presidida por Antonio Dimas; a mais recente foi presidida por Alfredo Bosi. Atuei também na UNICAMP, em banca de concurso de docente presidida por Francisco Foot Hardman.

Durante o pós doutorado realizado entre 2014 e 2015, apresentei um seminário para colegas da USP, integrei bancas examinadoras de doutorados defendidos na UFBA e USP, publiquei artigo completo na Revista Estudos Avançados e também duas resenhas do livro *Invenção de Orfeu*, com edição recente. Relendo o último livro do poeta alagoano, vi a possibilidade de estabelecer ligações entre a *bem-amada* presente no *Livro de sonetos* e a imagem de Inês de Castro, figura privilegiada no Canto IX. Provavelmente, darei essa nova diretriz ao meu estudo de Jorge de Lima.

Finalizando...

Mas paremos por aqui... estas páginas já são muitas... é sorte que tenhamos poetas capazes de formular suas imagens, apresentar seu dilaceramento e, ao mesmo tempo, consolar-nos com a alternativa de nosso desejo.¹ (João Luiz Lafetá)

Prossigo, ensinando nos cursos de graduação e pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, tendo, atualmente, cinco doutorandos e três mestrandos sob a minha orientação. Participo de dois grupos de pesquisa, sendo líder de um e vice-líder do outro que é liderado por Maria Carmem Jacob de Sousa, da Faculdade de Comunicação da UFBA.

Tentei mostrar, ao longo do meu percurso, um deslocamento a favor da mimesis; conseqüentemente, grifei movimentos realizados em direção à convicção de que literatura e arte são modos de conhecer o mundo. Reitero que, durante todas as etapas aqui descritas, continuei sendo, primordialmente, leitora. Em conformidade com as palavras do meu orientador, isso quer dizer que *ganho a vida*, espelhando-me em imagens literárias. Confrontada com o dilaceramento alheio, faço-o meu, buscando consolo nas alternativas que são continuamente estimuladas a nascer, no solo fértil do desejo.

1 LAFETÁ, João Luis. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p. 219.

Há, no entanto, livros que evito ler. Por exemplo, adio sempre a leitura de *José e seus irmãos*. Estremeço ao pensar que, depois disso, não poderei novamente me defrontar com um texto de Thomas Mann, pela primeira vez. Em compensação, faço amigos novos. Adoro a escrita de Sérgio Faraco e espero ansiosamente a publicação do novo romance escrito por Milton Hatoum; mas não ando de mãos dadas com a literatura brasileira contemporânea. Sou viciada nos livros do inglês Ian McEwan, ainda que a sua produção às vezes me capture, como ocorreu no caso do romance *Sábado*, e às vezes me traga decepção, o que aconteceu no caso de *Serena*. Atualmente, ando encantada com as narrativas de Alice Munro e muito próxima de Jhumpa Lahiri, de origem indiana. Tenho lido bastante Hilda Hilst, cuja obra tensiona a hipótese de Bastide aqui citada. Na autora de *Sobre a tua grande face*, a mística não chega a converter-se em magia, permanecendo anseio de uma transcendência que se mostra esquiva.

106

Como preveni, ainda sou a leitora que, no quarto pequeno, lia as cartas da bailarina. Hoje sei que ali houve revelação. A letra não se esgota em si mesma. Maria Valéria – assim se chamava a apaixonada mulher cujas palavras não poupei – expôs alguma coisa fulgurante, presença tão avessa à morte, quanto o ponto luminoso que a personagem de Guimarães Rosa consegue contemplar no espelho, em um conto de *Primeiras Estórias*. Consigo fechar os olhos e ainda enxergar, no verso de uma fotografia recortada em forma de círculo e incrivelmente pequenina, a mensagem que ela dirigiu ao amado: “para caber melhor num beijo teu.” Esqueci quase todas as outras palavras, embora carregue comigo, como quem leva um tesouro, o brilho que revelaram. Afinal, quando ajudei a destruição daquelas cartas, o ventre da minha alma já se abrira para abrigar a sua essência. Tenho certeza disso, embora nada impeça a lástima. Ensino, pesquiso, escrevo, tentando conviver com essa dor; é dor por não ter podido salvar as palavras condenadas pelo medo no quintal da minha infância.

Salvador, 22/03/2016

MIRELLA MÁRCIA LONGO VIEIRA LIMA

Este livro foi produzido em formato 1536 x 2048 pixels e utiliza
as tipografias DTL Haarlemmer e Akko Pro, com miolo
preparado na Edufba, em formato PDF.