

FRYE, Northrop — Anatomia da Crítica, São Paulo, Cultrix, 7973, 362 pp.

O problema dos mitos, dos arquétipos e dos gêneros literários tem sido uma preocupação constante de determinados setores da crítica especializada, no sentido de dar-lhe novas dimensões bem como de estabelecer distinção entre o fato literário e outros campos da cultura.

O presente trabalho de Northrop Frye, ora traduzido para o português compreende uma introdução polêmica e quatro ensaios que são os seguintes: 1. Crítica histórica: Teoria dos modos; 2. Crítica ética: teoria dos símbolos; 3. Crítica Arquetípica: Teoria dos mitos e 4. Crítica retórica: Teoria dos gêneros.

Na introdução polêmica, Frye apresenta já algumas idéias básicas e dentre elas a missão ou o dever do crítico que primeiramente deve ler muitos textos literários, para obter um levantamento que o leve a um processo indutivo no seu campo de trabalho.

Outro requisito apontado pelo A. é que se torna imprescindível a aquisição de alguns valores que configurem uma filosofia de vida, em que esteja alicerçada a posição crítica. Assim mais, é nessa altura que Frye defende a idéia de que a crítica é evidentemente uma forma de arte e os que não concordam com isso, situam-na, não criteriosamente, como uma atividade parasitária da literatura, com o que, é óbvio, o A. não concorda.

Mais adiante, quando fala em atitude indutiva e dedutiva, aparece a preocupação com o fato de a crítica literária poder ser considerada uma ciência, como um objeto e sujeito a determinadas leis. Parece que a crítica como arte tem mais possibilidade de ser impressionista e como ciência oferece mais condições de ser objetiva, como ocorre com a atividade estruturalista, por exemplo. Aliás, impressionista e estruturalista parecem ser as únicas possibilidades de abordagem da coisa literária.

Há ainda, no livro em questão, uma preocupação acentuada com situar bem a crítica literária, seu objeto, seu alcance, eliminando o que seja abordagem meramente biográfica, histórica ou sociológica da literatura.

Northrop Frye enfatiza a importância da crítica, em geral, porque as artes, com exceção da literatura, são todas mudas e não podem falar de si mesmas e, portanto, cedem passo à crítica que é arte (ou/e ciência) que pode dizer alguma coisa.

Ainda mais, Frye procura afastar a idéia de que a crítica seja uma mera atividade parasitária da literatura, de que o crítico escreve porque não é capaz de criar. Ora, a crítica constitui uma forma de criação

(ou recriação) e se revela como um discurso diferente do discurso literário (romance, poesia, conto) e, portanto, dentro desta linha de idéias, desapareceria o apregoadado parasitismo da crítica.

Como se pode notar, já nesta introdução, muito curiosa e procedentemente chamada polêmica, o A. chama a atenção para o problema da criação artística, da atividade crítica, suas limitações, potencialidades e possibilidades.

Outra idéia importante apresentada por Northrop Frye relaciona-se com as matérias vizinhas à crítica literária e com as quais esta tem de se relacionar, embora mantendo a sua especificidade e autonomia do seu processo de pensar. Ainda mais, o A. defende a idéia de que no fundo os juízos de valor são todos subjetivos, na medida em que podem ser defendidos e transmitidos indireta e não diretamente e que se tornam aceitos e parecem objetivos, resolvendo-se assim a crítica como levantamento de valores.

Na página 28, Northrop Frye apresenta as características do que impropriamente chama de crítica biográfica. E aqui, coloco a primeira restrição. Pergunto: poder-se-á falar em crítica biográfica sem que estejamos laborando em erro ou visão distorcida da realidade?

A propósito do assunto, assim se expressa Northrop Frye:

“Há dois tipos de juízos de valor, comparativos e positivos. A crítica baseada em valores comparativos cai em duas divisões principais, conforme a obra de arte seja considerada como um produto ou como algo que se possui. A primeira desenvolve a crítica biográfica, que relaciona a obra de arte fundamentalmente com o homem que a escreve. Podemos chamar a outra de crítica tropológica; e preocupa-se principalmente com o leitor contemporâneo”.

Em outros capítulos, Northrop Frye trata dos mitos, dos arquétipos, dos modos de ficção em prosa, a trágica, a cômica, dos símbolos, como imagem e como signo, como mônade, num aprofundamento cada vez maior na crítica da prosa e da poesia.

Livro fundamental para os que desejam se atualizar no campo de temas dos mais importantes para o estudioso da literatura e da crítica literária, *Anatomia da Crítica* se revela como das obras mais abrangentes dos últimos tempos e se constitui em imprescindível e inadiável leitura.

JOÃO DÉCIO

MOISÉS, Leyla Perrone — A Falência da Crítica, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973, 176 pp.

Um breve quanto substancioso trabalho eis o que nos apresenta a A., rastreamdo todo o processo (e processos) críticos em torno da

controvertida figura do poeta Lautréamont. L. P. M. repassa amplamente as atitudes críticas surgidas até a Atualidade, passando pela posição ética, biográfica, psicológica, temática, estruturalista e outras, diante da obra literária.

Numa visão geral resulta que L. P. M. mantém-se numa atitude isenta de ânimos, racional, cartesiana, fundamentada num processo de amadurecimento e de tomada de consciência gradativa da coisa literária, particularizada aqui para a poesia de Lautréamont.

Na introdução a A. foca problemas relativos à pobreza de dados biográficos do citado poeta, fixando apenas que "autor e obra estão marcados com o selo da estranheza" (p. 9).

A A. lucidamente assinala as raízes a que está presa a obra de Lautréamont, destacando especialmente a presença de uma atitude surrealista e freudiana e em particular a importância da obra em si e das possibilidades que fornece a uma variada abordagem crítica.

Outro problema focado por L. P. M. é o relativo ao parasitismo da crítica, no ver de alguns, mas evidentemente todo o seu trabalho revela preocupação em assinalar que há posições críticas mais válidas e outras menos válidas.

A propósito de Lautréamont, aproxima-se como vida e como obra (especialmente na poesia) de Baudelaire e Rimbaud, naquilo que têm de maldito e de obra breve e reveladora de uma total estranheza diante da vida e do mundo.

E no presente trabalho, os *Cantos de Maldoror* e as *Poesias* de Lautréamont servem de pretexto para a A. estudar a validade dos vários tipos de crítica. É o que se lê à página 15:

"Eis o que nos levou a tomar Lautréamont como objeto privilegiado para servir de teste aos métodos da crítica literária. A crítica, mais do que Lautréamont, constitui o verdadeiro objeto de nossa indagação."

Embora rastreando as várias críticas com relação a Lautréamont, nota-se que são poucas as vezes que a A. ilustra suas afirmações sobre o poeta e seus textos, vale dizer, as *Poesias* e os *Cantos de Maldoror*, o que mostra realmente que estamos diante de um livro que fundamentalmente se trata de crítica literária, do que análise de texto poético.

Embora tenha consultado um grande número de obras sobre Lautréamont e sobre a crítica, a A. respinga aqui e ali, algumas considerações sobre as várias posições da crítica, ficando o poeta em questão, em plano secundário. Portanto, como se está a ver, a *Falência da Crítica* oscila entre o exame do texto de um poeta e a teoria da crítica, pendendo, evidentemente mais para este último aspecto. O trabalho não é exaustivo, nem no tocante ao estudo da crítica nem na análise de Lautréamont. Seria a presente obra de L. P. M. uma dessas que ficam a meio do caminho?

No capítulo intitulado "A Crítica da Perplexidade", a A. focando os *Cantos de Maldoror* e as *Poesias*, acentua a sensação de espanto

e de estranheza que se apodera dos criticos, através do depoimento de Alfred Sircos:

“O primeiro efeito produzido pela leitura desse livro é o espanto: a ênfase hiperbólica do estilo, a estranheza selvagem, o vigor desesperado da idéia, o contraste entre esta linguagem apaixonada e as mais insossas elocubrações de nosso tempo, lançam inicialmente o espírito numa profunda estupefação” (pp. 18-19).

Mais adiante a A. assinala o problema moral: exaltação do Mal pelo Mal ou para valorizar o Bem, colocando o dedo no aspecto fulcral dos *Contos de Maldoror*.

No capítulo “A Crítica do Gosto e do Desgosto”, a A. constata a posição de Rémy de Gourmont que se situa no primeiro aspecto e a de Léon Bloy que se insere na segunda posição e am ambas L. P. M. assinala que pesa um intenso subjetivismo que distorce a visão equilibrada da obra literária, acentuando:

“O crítico impressionista (Bloy e Gourmont no caso) trabalha com várias categorias, algumas puramente subjetivas (afinidades ou idiossincrasias) e outras que visam incluir a obra na sociedade (categorias éticas e estéticas)” (p. 27).

Ainda nesse capítulo, L. P. M. assinala as posições desencontradas de artistas, poetas e prosadores, que ou não tinham ouvido falar sequer no nome de Lautréamont ou julgavam nula sua influência e outros que incensavam a obra do poeta.

O maior mérito da A. foi, assim, desenterrar do esquecimento ou do quase esquecimento, um autor que, pelo significado e pelo exótico da obra, formaria o já assinalado trio de poetas “malditos”, ao lado de Baudelaire e de Rimbaud. Aqui sim, está bem o papel da crítica em fazer reaparecer os artistas que imerecidamente (muitas vezes à conta de serem “malditos”) foram lançados ao ostracismo.

Mais adiante a A. situa a obra de Lautréamont diante da crítica impressionista, simbolista e tradicionalista e conclui que nenhuma destas posições poderia entender bem a obra do poeta:

“Lautréamont não podia ser compreendido nem pelos continuadores da tradição clássica, nem pelos criticos de impressão, nem pelos decadentistas, muito linfáticos para apreciar um poeta da revolta ativa” (p. 31).

O capítulo “A Crítica da Razão Impura” inicia-se com duas idéias opostas, uma de Giuseppe Ungaretti e outra de Rémy de Gourmont, o primeiro assinalando a presença de uma lógica excessiva em Lautréamont e o segundo a ausência da consciência do processo lógico.

Nesse capítulo a A. tece uma série de considerações sobre o problema da lógica e da loucura, mostrando que Lautréamont foge do discurso tradicional e apela para um desvio da linguagem que configura mesmo o processo de alienação.

Contudo, o poeta tem a sua lógica que é baseada na loucura, no inconsciente coletivo, que é a não aceitação dos padrões tradicionais, no campo da poesia. A propósito L. P. M. cita um texto de Duvernois que assim se pronuncia sobre o assunto:

“Lendo o estilo caótico do conde de Lautréamont, por exemplo, um homem de gosto verá imediatamente o que produz um pensamento do qual a reflexão está ausente e que é levado por um vento de loucura; ele notará que as frases não são ligadas entre si por aquele elo lógico e sólido que se encontra em todos os grandes clássicos” (p. 39).

No capítulo seguinte, “A Crítica Ética”, em que se coloca o problema do Bem e do Mal a A. aplica mais diretamente aos *Cantos* e começa afirmando que tal tipo de crítica é exercida por pessoas que já têm seu “próprio sistema de valores e um programa de ação correspondente” (p. 43), concluindo por ser esta uma posição partidária e de censura diante do fato literário. Depois de estudar com certa detença a posição dos críticos que se situam dentro desta perspectiva moral, seja ela filosófica ou religiosa, conclui por afirmá-la sempre uma violação da autonomia da obra literária. No geral, a A. assinala que os preocupados com a dimensão ética e moral de Lautréamont, condenaram a obra, sejam os *Cantos*, sejam as *Poesias*.

Estudando a “crítica biográfica” páginas adiante, L. P. M. lembra que Lautréamont é o tipo do artista que põe em choque a validade de tal posição, já que praticamente não há quase dados biográficos. Como sair do impasse, dentro desta perspectiva? Com muita propriedade, lembra a A.:

“Lautréamont é um objeto privilegiado para por em crise esse gênero de crítica, ou antes, para tornar evidente uma crise permanente. Lautréamont é um escritor sem biografia, já que não podemos considerar uma biografia três atestados (de nascimento, de batismo e de óbito), seis cartas de negócios (a primeira a um crítico, três aos editores e duas a um banqueiro), algumas citações entre os prêmios de fim de ano nos liceus de Tarbes e de Pau, vagas lembranças num depoimento de um colega de escola (recolhidas depois de transcorridos sessenta anos)” (pp. 51-52).

A idéia fundamental da A. é que seria impossível pensar-se numa crítica meramente biográfica para estudar Lautréamont, o que mostra a falácia de tal crítica se rigorosamente pudéssemos considerá-la como tal.

Ainda mais, a inexistência de biografia de Lautréamont, rigorosamente falando, colaborou para que se passasse a um estudo imanente da obra literária, o que mostrou que não são imprescindíveis (nem necessários) os dados biográficos, para a compreensão da obra literária.

No capítulo em questão, a A. analisa o estudo biográfico realizado por Peyrouzet e o trabalho de tal natureza, mas também preocupa-se com as *Poesias* e os *Cantos* levado a efeito por Pleynet acerca de quem conclui:

“Pleynet não é, por princípio, um crítico biográfico, e é mesmo com certa satisfação que ele atesta a inexistência de uma biografia de Lautréamont, o que lhe permite passar mais rapidamente ao estudo dos problemas da obra” (p. 59).

Os capítulos seguintes, num processo de tomada progressiva da obra literária (no caso a de Lautréamont), L. P. M. passa pela crítica, mistificadora, ocultista, a das fontes, a psicológica e psicanalítica, a temática, a marxista, a estruturalista, a semiológica, encerrando com a autocrítica.

Conclui pela maior validade da crítica estruturalista e semiológica, em que está inserida, para alguns, a crítica temática.

Como se poderá ver, a A. lucidamente se propõe ao estudo das possibilidades e limitações de vários tipos de crítica, num estudo altamente científico e caracterizadamente de pesquisa. Pesquisa pela investigação calma e percuciente, pesquisa pela originalidade, pela contribuição, pelo processo de amadurecimento em torno da teoria da crítica e da obra de Lautréamont.

Indiscutivelmente, se trata de obra indispensável não só pelo aproveitamento do passado, por revelar um estado de espírito e uma norma de ação (requisitos da verdadeira pesquisa), em termos de uma atuação no presente e também por quase profeticamente saber vislumbrar o futuro:

“Vemos então chegar o momento do encontro, o momento em que a crítica e literatura, tendo o mesmo objetivo, a mesma atitude e os mesmos meios, se fundirão finalmente na escritura e correrão todos os riscos dessa “experiência inaugural” (p. 166).

Resta ainda acrescentar a outros valores deste presente trabalho a preocupação de desenterrar Lautréamont, poeta injustamente esquecido, e de mostrar aquilo que tem realmente valor em sua obra literária.

Ao fim e ao cabo este *A Falência da Crítica*, confirma Leyla Perrone Moisés, como das mais finas, sutis e profundas estudiosas da Crítica Literária e da Literatura Francesa.

JOAO DÊCIO

NAMORA, Fernando — Os Clandestinos, Porto Alegre, Editora Globo, 1973, 200 pp.

— Novamente Fernando Namora no mundo do romance, agora com este *Os Clandestinos* que constitui uma revisão e um aprofundamento do romancista em algumas figuras da sociedade lisboeta, especialmente as situadas na camada pequeno-burguesa, limitadas por uma série de fatores.

Os Clandestinos destaca a figura de Vasco Rocha, pintor, cuja infância marcada de frustrações vem a produzir um adulto instável, inseguro diante a vida de sua profissão. Casado com Maria Cristina, vem a conhecer Jacinta, "o vício de sua vida", com quem mantém relações íntimas na casa de Bárbara, figura insinuante de mulher que possui em Lisboa, uma casa para encontros fortuitos.

Criaturas burguesas num contexto burguês, incapazes de gestos, atitudes e ações para superar a neutralidade imposta por uma aceitação passiva e pacífica da ordem das coisas. Vasco Rocha, sofrendo o peso de uma infância destorcida e as restrições de ordem social, limita-se a gastar-se e desgastar sua arte e a impurificá-la com uma atitude passiva, diante de Maria Cristina, Jacinta e Bárbara.

Romance de personagens de horizontes limitados, no limitado horizonte de Lisboa, com os seus Chiados, que vêm desde Eça de Queirós, de toda a pasmaceira da capital que ainda parece viver num interminável e incurável provincianismo.

Se nem *O Homem Disfarçado* e *Domingo à Tarde* podem ser considerados romances de amor, *Os Clandestinos*, é, antes de tudo um romance em que os amores e o amor estão sempre presentes e mais evidentemente na direção do sexo, do erótico, na relação Vasco Rocha, : Jacinta.

Romance de encontros escusos, em ambientes escusos, a repetir em parte, a problemática que Eça já havia evidenciado n'*O Primo Basílio* e n'*Os Maias*, nos célebres "Paraíso" e "Toca", respectivamente.

O nome do romance tem procedência, porque realmente se opera a clandestinidade na realidade física da personagem, em termos de sua ambientação e principalmente em torno da vivência psicológica e erótica do ser. E para as personagens do romance, o viver clandestinamente no plano do corpo e do espírito parece constituir-se numa constante atração, evidenciando sempre a ilusão de que Vasco Rocha e Jacinta possam superar e vencer a rotina, o provincianismo e o preconceito. E a "vitória", a superação se verifica em que as personagens abandonam o esquema do provincianismo, libertando-se apenas na direção erótica, que não é acompanhada de uma libertação no plano do espírito. E como o sexo constitui na verdade algo envolvente, ao invés de libertarem-se como pretendem, as personagens acabam criando mais um laço de aprisionamento, na medida em que se escravizam a um vício, difícil de se libertar, que é o exagero do sexo, sem o aprofundamento da exigência de ordem espiritual. E é nesse sentido que vemos o pintor Vasco Rocha se afundar no caos, e a Arte que poderia ser um processo de salvação, de ressurreição do ser, acaba sendo destruída, ou diminuída e por aqui a personagem não se salva. Não se salvando nesta direção, e não tendo outros valores (como de resto, quase todas as outras personagens do romance), acaba naufragando numa mediocridade, fracassando na vida, e na arte.

Mas, evidenciando na relação Vasco Rocha: Jacinta, a vivência erótica, num extremo oposto, o romancista revela-se um fino analista do que poderia ser o verdadeiro e profundo sentimento amoroso, quando lembra:

"Não fales assim, peço-te! Amor é um homem e uma mulher olharem-se com um olhar transparente, e calmo. La-

vado. Sem nada por detrás. Nem azedume, nem acusações, nem perguntas. O amor é isso e os silêncios que não precisam de voz e não parecem silêncios". (p. 66).

Fernando Namora amplia a problemática dos seus romances anteriores, tornando mais explícitos temas como os da comunicação, da solidão, da presença da asfixiante rotina da vida das personagens, da morte, da velhice.

Por outro lado, Namora acentua a posição das personagens que, ao invés de procurarem compreender-se e promover-se umas às outras, buscam a crítica destrutiva e isto se nota em Jacinta e em Maria Cristina na direção de Vasco e especialmente na primeira e reciprocamente, embora com menos intensidade, na direção de Vasco para Jacinta e Maria Cristina. As presenças das personagens uma às outras em geral constituem um processo doloroso, nesta busca de destruição psicológica de parte a parte. Opera-se um processo de verdadeiro desprezo das duas figuras femininas com relação a Vasco e no sentido de anular-lhe ou de lhe diminuir a dignidade, o valor. Consequência disto é a clandestinidade no romance que aparece em várias direções: no deslocamento psicológico em torno da hesitação de Vasco, entre Maria Cristina e Jacinta, e no ambiental, na passagem pela Espanha onde Vasco conhece Núria e com a qual vive um rápido mas inesquecível romance:

"Haviam sido pai e filha — a Núria das longas e negras crinas — a abrigá-lo uns dias em casa, a acompanhá-lo na passagem dos Pireneus. Núria troçara de certas precauções de Vasco: "Você fala castelhano como um madrilenho — assim falasse o catalão, isso sim! — e a sua boina tem o retinto *salero* galego. Esteja tranquilo que ninguém desconfiará que é estrangeiro." (p. 83).

Igualmente, *Os Clandestinos* se constitui num romance preocupado com arte e com os artistas. Vasco Rocha é um escultor, Malafaia se dedica à pintura, Alda é uma poetisa e como as personagens de uma Abelaira, igualmente as de Namora, neste romance, gostam um pouco de arte, um pouco de sociedade, um pouco muito de sexo, mas se acham desligadas ou inconscientes de uma dimensão mais profunda dos seres, das coisas e da vida.

Namora já começa a abandonar a ficção preocupada com a problemática do médico e da medicina, verificável em *O Homem Disfarçado* e *Domíngio à Tarde*, para irradiar mais abrangentemente no meio artístico e cultural, incidindo numa dimensão social militante, revelando ecos do seu chamado romance neo-realista e de que são exemplos claros, *As Minus de São Francisco*, *A Noite e a Madrugada*, e *Fogo na Noite Escura*. Como se pode ver, num sentido determinado, há em *Os Clandestinos* um progresso com relação a seu romance citadino anterior, mas opera-se também uma volta, através da retomada de uma consciência e uma atitude marcadamente neo-realista. O passo à frente se situa especialmente no estabelecimento de uma ampliação da problemática, agora incidindo, com maior profundidade, em aspectos como os da solidão, da velhice, da morte, do silêncio e do amor.

Obra maior na já solidificada carreira de ficcionista de Fernando Namora, *Os Clandestinos* constitui leitura obrigatória para os estudiosos e interessados em geral no melhor e mais abrangente que nos apresenta o romancista.

JOÃO DÉCO

CRUZ, Liberto — José Cardoso Pires, Lisboa, Editora Arcádia, 1972, 283 pp.

A editora Arcádia de Lisboa inicia uma série de antologias de Autores modernos da Literatura Portuguesa e o primeiro a ser apresentado é José Cardoso Pires, figura das mais importantes na Atualidade no campo do romance, do conto, do teatro e do ensaio.

Encarregou-se Liberto Cruz da análise crítica e da seleção de textos do presente volume. A título de curiosidade, é bom lembrar que a citada editora deverá lançar na mesma linha antológica, Fernando Namora e Vergílio Ferreira prefaciadas respectivamente por Taborada de Vasconcelos e João Palma Ferreira.

O livro divide-se em cinco partes sendo que a primeira é uma introdução crítica à obra de José Cardoso Pires. Esta introdução está dividida em quatro itens sendo que no primeiro Liberto Cruz faz um levantamento dos temas sob o título de “Caminhos e Caminheiros” e tenta explicar o estilo neo-realista e toda influência de outras literaturas tais como a americana e a italiana. No segundo item, o A. procede a um estudo sobre “O mundo dos desocupados” onde distingue dois grupos: os passivos que aceitam e não se revoltam contra um determinado padrão e os ativos que agem e lutam contra uma determinada classe e dentro destes dois grupos inclui personagens das obras de José Cardoso Pires tais como a velha Liberata, o bando de garotos e o tio Aníbal que estão dentro do grupo dos “desocupados passivos” e no grupo dos “desocupados ativos” vamos encontrar o soldado Dois-Sessenta e Três, Odete e o irmão e a jovem de *A Semente Cresce Oculta*.

No item três, “A Ambiência dos desocupados”, que nos parece ser o mais importante, Liberto Cruz propõe-se a um estudo das personagens e da construção da obra de Cardoso Pires, em especial, *Cartilha do Marialva*, *O Hóspede de Job*, e *O Delfim* e finalmente no item quatro “No reino do Delfim” o A. de detém num estudo da ambiência, tempo, personagens e tema que gira em torno da problemática social do referido romance.

Numa segunda parte, Liberto Cruz nos traz uma cronologia biográfica e bibliográfica sobre o referido Autor e nas quatro últimas partes faz uma seleção de textos dos contos, novela, ensaio, teatro e dos romances *O Delfim* e *O Hóspede de Job*.

No presente trabalho, Liberto Cruz se propõe a uma análise crítica e esta expressão já nos põe um problema. Se bem nos parece, há um levantamento de dados ligado à problemática social nos romances *O Hós-*

pede de Job, O Delfim e na novela *O Anjo Acorado*, na peça de teatro *O Render dos Heróis*, no ensaio *Cartilha do Marialva* nos Contos. A novidade apresentada por Liberto Cruz reside na fixação do mundo e da ambiência dos desocupados pois no mais, outros como Alexandre Pinheiro Torres se debruçaram mais profundamente no autor de *O Delfim*.

Se vemos bem, parece-nos que Liberto Cruz limitou-se a um levantamento dos desocupados que constitui um dos temas sociais do romance, do conto e do teatro de Cardoso Pires e nessa linha fixou a evolução da obra de Autor em estudo. Ainda mais a atitude em alguns momentos é demasiado impressionista e bastaria exemplificar com apenas um trecho da introdução quando o crítico afirma "ainda que fosse essa a intenção do romance, tão moderna e clássica é a sua fabulação, tão engenhosa a forma como se apresenta e sabe interessar o leitor, que a história valia a pena ser lida." pp. 44.

Se ainda o julgamento não está a nos trair, certa atitude descritiva aparece na introdução de Liberto Cruz, o que constitui naturalmente um processo de aligeiramento dos problemas. Há momentos, contudo, em que Liberto Cruz vai ao fundo da questão, quando afirma "Em vez de vir para a cidade contar o paraíso perdido dum mundo fantástico que, com frequência, o escritor acaba por deturpar devido ao contacto com outras terras e outras gentes, José Cardoso Pires surpreende em plena cidade esse mundo cruel e alienado. Assim, num contexto urbano, a realidade das suas histórias ganha uma dimensão nacional e atinge simultaneamente todas as classes. Em vez de se ocupar e de se conder numa classe, de bater e rebater a mesma tecla, o autor faz com que as histórias vão mais longe e desvendem várias situações da vida portuguesa, enquanto deixam a claro as razões e as causas desse estado de coisas." p.14.

Mas voltemos à expressão "análise crítica" e este termo deveria implicar um julgamento positivo ou negativo da obra literária e, portanto, na atribuição de valores. Ora, teria Liberto Cruz mostrado em termos de valor ou de valores o que é importante e o que não o é na obra de Cardoso Pires? Parece-nos que não, mas chegou perto.

Era necessário que ele nos mostrasse a importância maior ou menor dos temas, das personagens, do tempo, da ação e do espaço na ficção de Cardoso Pires, um trabalho que além da análise se propôs a um estudo crítico.

Quer-nos parecer que Liberto Cruz se limitou a um levantamento de dados relativos a temas, personagens e ambientes o que configura o processo analítico. Restaria dar o passo mais importante que era o do julgamento de tais elementos e até aqui não chegou Liberto Cruz.

Quanto à seleção de textos parece-nos que procedeu bem, muito especialmente com relação aos contos. Contudo, no respeitante a *O Delfim* cremos que poderia ter procedido com mais rigor. Realmente há no início deste romance, trechos que mereciam constar da presente antologia.

Embora nos pareça ter falhado nesta parte pela sentida ausência de um texto antológico que não seria difícil de ser conseguido de *O Anjo Acorado*, o presente trabalho se reveste de interesse para os estudiosos da obra de José Cardoso Pires.

ABELAIRA, Augusto — **A Palavra é de Oiro**, Lisboa, Bertrand, 1973, 2^o ed., 158 pp.

Augusto Abelaira, autor de vários romances como: *Os Desertores*, *Enseada Amena*, *A Cidade das Flores*, *As Boas Intenções*, *Bolor*, De um livro de contos (*Quatro paredes nuas*) e duas peças de teatro, *O Nariz de Cleópatra* e *A Palavra é de Oiro* retorna com a segunda edição desta última. Abelaira, entretantes prepara a novela *O Triunfo da Morte* e o romance, *Pré-História*.

Em *A Palavra é de Oiro* que Abelaira classifica como comédia (são dois atos e um prólogo) o interesse principal reside na preocupação com a problemática da palavra, a sua necessidade, suas possibilidades e limitações. Nos romances *Enseada Amena* e *Bolor*, das melhores criações do A. já se observa uma preocupação com o desgaste das relações entre as personagens, provocado pelo uso abusivo da palavra e das palavras. Naquelas oportunidades, Augusto Abelaira defendia a idéia de que a palavra serviria antes para o desentendimento e o afastamento entre as personagens que ao seu entendimento e aproximação.

Agora, nesta peça de teatro, *A Palavra é de Oiro*, uma comédia, o A. se preocupa com a palavra de uma maneira originalíssima, imaginando esta curiosa situação: se as pessoas tivessem de pagar impostos pelas palavras ou tivessem por isso mesmo de economizá-las da mesma forma que se economiza a água, ou a energia elétrica, com certeza as pessoas fariam o essencial, usariam a palavra para dizer tão-somente o que cumpre dizer, sem estarem a falar desbragadamente.

Nós, tentando reagir à curiosíssima idéia de Abelaira, nos interrogamos sobre quais as palavras essenciais e como e quando e onde dizê-las. Se o livro não resolve o problema, não obstante, o apresenta de maneira a mais enfática possível.

No prólogo da peça aparecem algumas personagens importantes, especialmente Santini, Lúcia, sua filha, Abu Zaid, e o primeiro é que tem a originalíssima idéia de patentear a palavra e as palavras, cobrando através de contadores de palavras para se promover uma economia da mesma forma que se faz com a gasolina e o trigo. Sua teoria vai ser ouvida por Abu Zaid, personagem lembrada por Santini, para ser o financiador de seu invento.

A certa altura da peça diz Santini:

Numa época de planificação e consciência social, como a nossa, impõe-se uma inteligente regulamentação quanto ao uso do valores. As palavras gastas ao bel-prazer de cada qual, eis um vício herdado lamentavelmente das nefastas doutrinas liberais. p. 23.

Além de Santini e Abu Zaid, aparecem outras personagens de interesse como Guilhermina, mulher de Santini, o patrão de Santini, o Prof. Beckman, Artur Martinez, Stirck, Adriano, Inês, três trabalhadores, três transeuntes, dois futebolistas, dois conspiradores e um espectador.

Santini é um espertalhão que resolve comercializar com as palavras e com isso vem a conseguir grande fortuna e todas as outras personagens, espões, revolucionários, traidores e aproveitadores, giram em torno de sua privilegiada família (de Santini) e só ela pode utilizar-se das palavras sem pagar imposto, pois delas tirou a patente.

Configura-se em *A Palavra é de Ouro* um quadro bastante esquemático da vida de cada ser humano que luta pela própria sobrevivência e em torno deles sempre se encontram os invejosos, os traidores, os espões, que lutam contra certo tipo de exploração.

Abelaira deixa-nos bem clara sua necessidade de comunicação através de uma crítica mista de ironia e comicidade exatamente em torno do uso das palavras com o objetivo do entendimento. Ele investe contra o uso indiscriminado que dificulta o processo de comunicação e que acaba afastando os seres uns dos outros:

Ah! as palavras não se devem dizer! Como seria feliz o mundo se não existissem, se apenas houvesse o silêncio! Assim é a fingir: não se pode falar, mas as palavras existem e foram feitas para que os homens sofram. Feitas para separarem os homens uns dos outros, para abrirem um fosso entre mães e filhas, para... pp. 136/137.

Toda a trama se organiza em torno da infelicidade gerada pela sociedade que pelo mau uso das palavras acaba por destruí-las e aos homens que se prendem dentro de si e se amordaçam na sociedade construída por eles próprios.

Santini é a encarnação do explorador que mantém as aparências diante da sociedade e ele próprio critica a vida burguesa a qual está ligado, a uma vida cômoda onde encontra a artificial felicidade.

- A ameaça do escândalo, hem?
- Nem mais nem menos.
- Pois que façam escândalo!
- Não é possível! ...Que diriam as más línguas?

Miguel Santini metido numa embrulhada de saias!... É preciso que, Miguel Santini apareça como exemplo: o extremoso pai, o extremoso marido, o amigo do lar... Penso mesmo se Miguel Santini não deverá ter mais filhos. Uma família numerosa impõe certa responsabilidade... p. 127.

No prólogo apresentam-se Lúcia, Abu Zaid e Santini. Abu Zaid apresenta-se como uma personagem que vem despertar nas outras sentimentos, instintos que a estas ainda não se revelaram. Ele é o "bicão" aproveitador de oportunidades e completamente desapegado das coisas materiais.

Abelaira utiliza-se de um tom extremamente irônico ao apresentar Abu Zaid que simboliza a classe dos "bicões" e aproveitadores dentro da sociedade.

- Desculpe-me... o Senhor tem o dinheiro?
- Perdão! Para que estaria eu aqui se o tivesse?

Deve haver qualquer mal-entendido... Se tivesse o dinheiro estaria aqui a falar-lhe nessa grandeza de ânimo? p. 16.

Abu Zaid dá uma lição de vivência a Santini que caracteriza bem uma classe de homens burgueses, homens de negócios que deixam de viver sua verdadeira vida para viverem em função do bem material e de acordo com as normas de uma sociedade.

No 1.º ato apresenta-se o professor Beckman e o Catedrático Martinez que faz uma pesquisa em torno do desaparecimento das palavras.

Como? Não lhe disseram? Estou a investigar em bases científicas o curioso fenómeno do progressivo desaparecimento das preposições e das conjunções...

...A linguagem despoja-se cada vez mais. Eliminados os adjetivos, os substantivos desaparecerão também. pp. 39.

Martinez mostra-se ora vaidoso, ora humilhado, ora dogmático e faz toda uma teorização em torno de Leibniz, Esopo, etc. Mas com o possível desaparecimento da palavra e em conseqüência, da própria fala, qual seria a posição do mundo? Desapareceria também? Talvez não desaparecesse o mundo, a terra, os homens, mas com a perda da fala surgiria então um novo meio de expressão através dos gestos e só assim os homens conseguiriam obter o "domínio da espiritualização".

Poderia dizer-se que o aparecimento da palavra foi um avanço da civilização mas não uma descoberta da felicidade do homem.

A grande maioria das palavras, se não todas, são inúteis! Para falar com franqueza. A palavra em si mesma é inútil, é algo de anti-natural. p. 41.

Lúcia apresenta-se incrédula, desinteressada, irônica com relação aos projetos do pai e defende a liberdade da palavra pois "onde não há palavras não há idéias, não há coisas..." e conseqüentemente não existirão os sentimentos, os homens e o "mundo em que o amor não é possível".

Guilhermina por sua vez vê as palavras não mais como um simples instrumento de comunicação, de solidariedade entre os homens mas sim um elemento de desentendimento, de separação das pessoas, e essas já não falam para se entenderem mas sim para se desentenderem pois não sabem selecionar as palavras e assim não chegam a utilizar um mesmo código.

No 2.º ato, além de Beckman, Santini, Martinez e Abu Zaid, aparecem ainda dois trabalhadores e os conspiradores e aqui Abelaira procura enfatizar a desigualdade social pela liberdade de atuação dentro da sociedade. Os trabalhadores não têm direito de expressar uma idéia pois precisam manter-se em seus lugares como homens educados.

Como se está a ver, em síntese e em conclusão, *A Palavra é de Ouro* de Augusto Abelaira, revela-se como uma peça que alia o humor à seriedade (e por isso se torna mais sério) no tratamento de um tema que cada vez adquire maior importância no contexto da Literatura Portuguesa e que cada vez tem merecido tratamento diferente conforme o

autor, romancista ou poeta: a comunicação. A diferença é que Abelaira parte de uma idéia originalíssima em torno da palavra e das palavras e dá-lhes um tratamento especialíssimo, inesperado, inusitado.

Pela originalidade do tema e pela profundidade com que o trata, Abelaira renova enormemente o tema da comunicação, dá-lhe novas tintas através do tratamento da importância da palavra e do silêncio.

Obra indispensável para os que acompanham a trajetória de Abelaira e para os que se preocupam com os mais relevantes problemas da personagem de ficção e do ser. É o mínimo que se pode dizer deste *A Palavra é de Oiro*.

JOÃO DÉCIO

LURDES ANDREASSI

FEHÉR, Ferenc — O Romance está morrendo? — Editora Paz e Terra S/A, 1ª edição, Rio de Janeiro, 1972, pp. 83.

Ferenc Fehér, discípulo de Lukács surge em oposição ao seu mestre, com um novo livro como contribuição à teoria do romance; este livro é: *O romance está morrendo?*

Leandro Konder na introdução ao livro diz que “este ensaio de Ferenc Fehér se desenvolve em firme polêmica com a *Teoria do Romance*, obra publicada por Georg Lukács em 1916”.

Ferenc Fehér quer mostrar com este seu ensaio que a forma romance não morreu visto ainda o grande interesse que vem despertando no público “apesar do *Ulysses*, apesar do empenho das sucessivas ondas “vanguardistas”, apesar de Adorno e Goldmann, apesar do “anti-romance” e apesar das debilidades dos defensores do romance.”

O romance não é uma forma morta e consumida pelo público mas sim uma forma renovada que conseguiu produzir muito e se impor cada vez mais e entre seus inovadores estão *O Dom Tranquilo* de Chokolov, *A Montanha Mágica* de Thomas Mann e *A condição Humana* de André Malraux.

Fehér em seu ensaio tenta nos mostrar com o devido rigor teórico o que é o romance, como surgiu, sua evolução e mais importante ainda, toda sua transformação durante os séculos, desde seu aparecimento até nossos dias.

A forma literária romance tende a ser substituída por uma forma narrativa mais curta o que poderíamos identificar com o conto e essa substituição é importante e também uma necessidade do homem moderno, pois com a evolução, com o progresso do mundo atual muito se tem restringido o tempo para o homem e isso impõe uma redução também no romance.

Lukács impõe o romance como uma tarefa não resolvida, uma forma problemática que teve sua origem num ambiente também problemático que foi o mundo burguês. E assim, Ferenc Fehér, tentado explicar a revalorização da forma narrativa, coloca de um lado o grupo conservador no qual ele está situado em oposição ao grupo da vanguarda que impõe uma idéia de desaparecimento do romance que nasceu com a burguesia, teve seu ponto alto no século XIX e continua evoluindo, transformando-se e criando seu próprio mundo.

O que morreu, pode-se dizer, foi o romance tradicional, mas a forma narrativa continua e continuará a existir desde que o homem existe e sente necessidade de exprimir suas idéias, seus sentimentos e suas sensações.

O romance que antes procurava focalizar e apresentar uma sociedade e conseqüentemente seu herói como produto de uma sociedade, hoje gira exclusivamente em torno das idéias deste herói, de seus problemas interiores, de seu "eu", não social mas individual. O herói torna-se então extático, não age mas apenas pensa e aprofunda suas idéias em torno de seu "eu" e é esta uma tentativa de maior aproximação do real. Esta forma narrativa desprende-se daquele mundo irreal, imaginário e vai gradativamente transformando-se e aproximando-se do mundo real, do ser humano, acompanhando assim a evolução do próprio mundo e com ele vem a tocar mais diretamente o Homem e seus problemas interiores.

A forma tradicional do romance sofreu profundo abalo e vimos desaparecer todo o encadeamento lógico dos fatos, a coerência psicológica, a interpretação racional da realidade, todas estas convenções que surgiram dentro da estrutura narrativa através da burguesia.

Ferenc Fehér mostra, então, em seu ensaio, toda a evolução do romance desde a epopéia, o romance histórico e chega ao romance moderno que apresenta uma ilógica nos fatos e acrescenta que "a mais reles das epopéias era um produto do espírito coletivo, todo um grupo de homens reconhecia nela suas próprias preocupações, suas experiências vividas, seu destino. O romance, ao contrário, comporta sempre o risco de se tornar — no sentido mais estreito e deletério do termo — uma história privada".

O romance, surgindo com o movimento romântico que lutou por sua liberdade pessoal, vem retratar de início uma sociedade tipicamente burguesa pois estava em ascensão a burguesia mas esses laços da sociedade familiar são rompidos dando então destaque ao homem não como produto do meio mas o homem enquadrado em seu tempo. Com a decadência da burguesia surge a necessidade de expressão do mais íntimo do ser humano e a forma narrativa começa a girar em torno do homem de seu inconsciente, de seu "eu" mais profundo e vem desvendar os mistérios do inconsciente do ser humano.

"Essa libertação do tradicional e da herança foi seguida pela criação de pequenas comunidades humanas livremente consentidas; na maior parte do tempo, o que ocorria era o processo que podemos balizar como o anonimato crescente do herói do romance. Sabe-se cada vez menos sobre a origem, a família, o passado do herói e torna-se notório que os nomes, que nos primeiros tempos do romance possuíam uma grande força de

caracterização, perdem todo seu poder, não se ligando, mais ou menos estreitamente, às figuras que os carregam”.

E neste sentido o romance adquire sua total liberdade de criação e leva a considerar não mais o herói e suas ações mas as consequências destas ações, os seus efeitos positivos ou negativos tal como serão rotulados pela sociedade. E assim, através da modificação de forma e conteúdos do romance, a tendência geral desta forma narrativa é para uma maior interiorização do ser, da personagem em questão e desta forma dar maior verossimilhança à vida focalizada neste mundo recriado.

Esta narrativa interessa-se cada vez menos pelos fatos objetivos, pelas atividades exteriores de seus personagens, para exprimir as formas de relações humanas, os sentimentos e suas sensações.

Goethe assim se expressa: “O romance é o conjunto de todos que forma a humanidade” e Ferenc Fehér acrescenta que esta observação de Goethe deveria ser “colocada, à guisa de epígrafe, na primeira página de todos os romances.”

A importância do livro de Ferenc Fehér reside em nos levar a pensar sobre o problema crucial da crise ou da possível morte não só do romance como também da própria literatura e como extensão, da pintura, da música e de outras artes. No caso do romance, contudo, pensamos nós, enquanto for impossível pensar num mundo fora da Arte, idéia defendida por Vergílio Ferreira em alguns de seus ensaios especialmente em *Carta ao Futuro* e *Espaço do Invisível*, continuará a existir. Para se aferir da importância deste problema é só propor-se a seguinte hipótese: imagine-se que a partir de amanhã não haja mais música (popular ou clássica), pintura, poesia, romance, literatura, escultura, dança, arquitetura, a Arte enfim. Teria sentido um mundo em tais termos? Outro aspecto se admitirmos (e não é fácil fugir disso) que o romance é uma consciência do mundo ao nível dos sentimentos, das sensações, das idéias, num sentido totalizante, enquanto vivermos haverá sempre a necessidade de um mundo onde haja arte, o romance ou outra forma narrativa que o substitua tem de existir. Ainda mais, enquanto tivermos necessidade de mundos iguais ou melhores que o nosso (para nos revermos neles e também nos consolar-mos com ele) o romance ou outra forma narrativa que implica na criação de outros mundos, não pode perecer.

Afinal, três idéias, duas extremas e uma equilibrada parecem brotar de toda esta problemática em torno da crise do romance. A primeira é que a morte do romance (e por extensão de toda literatura) é iminente e é questão de tempo; outra, que o romance continua a ser a forma literária burguesa e à burguesia destinada; outra, mais coerente, que o romance tem-se alterado, tem evoluído e que poderá se alterar ainda mais. Veja-se que o romance tendo começado como simples história romanesca e sentimental e de caráter pessoal, subjetivo, individual, no romance romântico evoluiu para um enquadramento social e moral da personagem, onde ela respondia às questões como e onde, no romance realista. Em seguida, tenta responder aos porquês, como ocorre com o romance presencista na Literatura Portuguesa, iniciando-se aí o romance de introspecção, de análise vertical das personagens, para encaminhar-se para um romance existencialista ou ro-

mance de situação até atingir os estágios do romance do absurdo, ou do anti-romance e do "nouveau-roman".

Em síntese e em conclusão, o romance verdadeiro já não é mera expressão burguesa para descanso e entretenimento de burgueses, mas antes um sério compromisso com a vida. Enquanto houver necessidade de tomada de consciência, de uma forma narrativa totalizante do ser e dos seus problemas e enquanto houver necessidade da arte, o romance ou qualquer forma narrativa que o substitua, tem de existir, para que haja sempre mundos iguais (e se possíveis melhores que os nossos) em que nos possamos rever e com que possamos nos consolar.

O que se pode prever é uma alteração radical da forma literária romance, mas não a sua total extinção ou em outras palavras, a sua morte. O que ocorre é que o romance deixou de ser apenas entretenimento para se transformar num sério e inadiável compromisso com a vida.

JOÃO DÉCIO

LURDES ANDREASSI